

А. ГОЗЕНПУД

**ПУТИ
И
ПЕРЕПУТЬЯ**

А. ГОЗЕНПУД

**ПУТИ
И
ПЕРЕПУТЬЯ**

**АНГЛИЙСКАЯ
И
ФРАНЦУЗСКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ
XX
ВЕКА**

8-1-4
33—67

Творчество таких разных драматургов, как Шон О'Кейси, Сомерсет Моэм, Пристли, Уэскер, Осборн, Сартр, Ануй, Жироду, Камю, Салакру, не в равной мере известно читателю. Возможность познакомиться с ними предоставляет читателю книга А. Гозенпуда.

Автор рассказывает в ней и о драматургии абсурда, о закономерностях ее возникновения в буржуазном обществе, о типичных ее представителях — Беккете, Ионеско и других.

Специальная глава посвящена пьесам детективного жанра, заполняющим значительную часть репертуара западных театров. В центре этой главы — творчество Агаты Кристи.

На материале французской и английской драмы автор раскрывает многие проблемы западноевропейской драматургии.

Книга предназначена не только для специалистов и студентов гуманитарных вузов, но и для широкого круга читателей.

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА

Оскар Уайльд как-то заметил: «Традиции бывают хорошие и дурные, однако особенно живучими оказываются почему-то дурные». Этот афоризм вполне приложим к английскому театру XX века. Ни в одной стране, кроме Англии, драматическое искусство столь долгое время и в такой мере не было опутано узами писанных и неписанных ограничений. Жестокие цензурные преграды были воздвигнуты на пути английского театра еще в XVIII веке. Но значительно более суровой, чем вмешательство театральной цензуры, была власть буржуазных предрассудков, ханжеской морали, не терпевшей и не допускавшей на сцену социальной правды. Пресловутая «миссис Грэнди», олицетворяющая буржуазное общественное мнение, являлась на протяжении XIX столетия полновластным диктатором английского театра. Обличение социального бесправия, корысти, бессердечного чистогана и основанных на нем отношений — все, что составляет неумиряющую силу английского реалистического романа, до конца XIX века не входило и не могло войти в сферу театра. Романы Диккенса, попадая на сцену, очищались от социальной критики, превращаясь в рядовые сентиментальные мелодрамы. Не потому ли и сам Диккенс, любивший и знавший театр, ничего не написал для него, кроме нескольких фарсов? Английская драма нуждалась в Диккенсе, но хозяевам театра Диккенс был не нужен. Более того — он был им опасен.

Пути большой литературы (драмы) и английского театра разомкнулись на долгие годы. Крупнейшие поэты и прозаики — Байрон, Шелли, Браунинг, Суинберн, Харди если и обращались к драматической форме, то вне расчетов на театр. И действительно, их пьесы не сделались достоянием сцены.

Репертуар определяли, исходя из кассовых соображений, владельцы частных театров, сосредоточенных в аристократической части Лондона — Вест-Энде. И театры эти, единственные в ту пору в Лондоне, преследовали не художественные, а чисто коммерческие цели.

В результате роста противоречий, обострившихся при вступлении капиталистической Англии в стадию империализма, провозвещения активности пролетариата, распространения социалистических идей в широких кругах интеллигенции с конца XIX века произошли сдвиги в общественном сознании, в культуре и искусстве. Они сказались и на театре.

В английской литературе давно уже определился водораздел между писателями, атаковавшими устои буржуазного общества, и теми, кто пытался их возвеличить,— между критиками и апологетами капитализма. Начиная с Б. Шоу и Д. Голсуорси критический реализм, победивший в английской литературе (роман, повесть, рассказ), утвердился и в драме, обусловив новый этап ее подъема. Однако было бы неверно утверждать, что весь английский театр предшествующей поры (80—90-е годы) служил реакционно-охранительным идеям или уводил сознание зрителя от социальных тем. Несколько ранее Шоу как комедиограф выступил О. Уайльд (1856—1900), и хотя его пьесы по остроте социальной критики не сопоставимы с произведениями автора «Профессии миссис Уоррен», они смело нападали на буржуазную мораль, разоблачали пустоту светского общества, порождающего циников, авантюристов, политических деятелей, торгующих государственной тайной. Конечно, Уайльд не посягал на буржуазный правопорядок, и светские негодяи в его пьесах — исключение из правил: симпатии писателя отданы честным и порядочным аристократам, скрывающим под напускным равнодушием и скепсисом чуткую к добру, благородную душу. Но и эти положительные герои выгодно отличались от уныло-добродетельных персонажей современной Уайльду салонной драмы.

Еще более разительно отличие Уайльда от английских драматургов его времени в освещении вопросов семьи и нравственности. В пьесах А. Пинеро (1855—1934), законодателя лондонского театра той поры, буржуазная мораль всячески возвеличивалась. Согласно ей, мужчина и женщина неравномерно расплачиваются за совершенные ими ошибки. Мужчина отделяется легко, а женщина платит жизнью. В пьесах Пинеро «оступившаяся женщина» навсегда отвергнута обществом, в которое тщетно хочет вернуться. Ей остается только самоубийство («Вторая миссис Тенкерей», 1893; «Айрис», 1901;

«Средний путь», 1909).¹ С точки зрения Пинеро и его зрителей, это справедливо. В пьесах «Веер леди Уиндермиер» (1892) и «Женщина, не стоящая внимания» (1893) Уайльд не только отвергает, но опровергает Пинеро. «Женщины с прошлым» в комедиях Уайльда духовно превосходят свое окружение. Они одерживают нравственную победу не только над мужчинами, но и над так называемыми порядочными женщинами. Перед их благородством, душевной чистотой и самоотверженностью должны преклониться сентиментальные и добродетельные героини, которым писатель явно не симпатизирует. Это был смелый вызов буржуазной морали. Для того чтобы его оценить, нужно соотносить пьесы Уайльда не с драмами Шоу и Голсуорси, но с произведениями Пинеро и его современников.

Помимо Уайльда, были в Англии драматурги, пытавшиеся критически оценить буржуазную действительность, например Т.-У. Робертсон и в особенности Г. Джонс.

В основе лучших пьес крупнейшего из предшественников и старших современников Шоу — Г. Джонса (1851—1929) лежат этические проблемы. Джонс стремился показать, как буржуазная мораль калечит жизнь человека, уродует его психику. Но лицемерие, опутавшее жизнь англичан, в изображении Джонса выступает как нечто непреодолимое. Герои, восставшие против ханжества, либо вынуждены капитулировать, либо покончить с собой.

При всей половинчатости критики, Джонс все же пытался разоблачить нравственное уродство представителей имущих классов. Не случайно Шоу, критикуя непоследовательность Джонса, вместе с тем высоко ценил сатирическую направленность его творчества. Проблематика пьес Джонса в известной мере предварила Шоу.

Другим предтечей Шоу был У.-С. Гилберт (1836—1911) — поэт, драматург, художник, один из создателей английской комической оперы и оперетты. В драматургии Гилберта (он написал также ряд комедий и драм) живы отголоски сатиры Шеридана и горько-иронического смеха комедии Реставрации. Для его юмора характерны бурлеск, пародия, алогизм, насмешка над здравым смыслом — то, что сам Гилберт называл *topsy-turvy*, то есть перевертывание вверх ногами привычных представлений. Как и его современник Л. Кэрролл, автор «Алисы в стране чудес», Гилберт с помощью нарочито невозможных

¹ Правда, А. Пинеро закончил свою пьесу «Расточитель» (1889) самоубийством распутника, отвергнутого женой. Но для сцены он написал новый финал: супруги примиряются.

ситуаций раскрывает бессмысленность законов и отношений, царящих в Англии.

Мир, представляющий в его произведениях, — мир парадоксальный, алогичный. Люди рождаются старыми и мудрыми, но с возрастом молодеют и глупеют, красота превращается в уродство, уродство объявляется красотой, порок провозглашается добродетелью, добродетель — пороком. Однако законы этого абсурдного мира как две капли воды похожи на законы мира реального, в котором жил Гилберт. Только зеркало его сатиры конденсирует и уплотняет отражение. Английский критик У. Арчер писал, что юмор Гилберта заключается в доведении до абсурда формул буржуазной морали, благодаря чему они превращаются в свою противоположность. Как порой ни фантастичны ситуации в произведениях Гилберта, за ними всегда стоит реальность. В одной из его комических опер («Иоланта», 1882) феи обсуждают современные политические вопросы, а сказочная королева намеревается провести в парламент желательного ей кандидата. Верховный судья (лорд-канцлер) женился на фее, и от их брака родился сын, у которого верхняя половина бессмертна, а нижняя — смертна, что причиняет герою очевидные неудобства: ноги не хотят подчиняться голове (рассудок у него консервативен, а нижние конечности радикальны). Гилберт иронизирует над парламентскими бурями в стакане воды, над сословными преимуществами: в волшебной стране, в которой происходит действие, королева дарует особо отличившимся подданным бессмертие, как в Англии — дворянство. Гилберт высмеивает священные институты викторианской Англии — парламент, политические партии, тайный совет, даже королевский двор, аристократические привилегии, тупость и самодовольство, национальную нетерпимость. Его сатира задевает и личности — политических деятелей (Гладстон), поэтов и художников (Уайльда и Уистлера).

Гилберт не верит в общественный прогресс. Его политические взгляды отмечены крайней умеренностью. Поэтому и сатира Гилберта, при всей своей остроте и блеске, не обладает социальной направленностью. Тем не менее он нанес не один удар английскому обществу, ниспроверг немало кумиров. Нелепость системы, согласно которой место человека в обществе определяется не его личными достоинствами, а случайностью рождения (дворянство), раскрыта в комической опере «Корабль ее величества «Детский передник» (1878).

Веселый смех Гилберта не так уже беззаботен — к нему примешиваются сарказм, язвительная ирония. И, конечно, Гилберт ближе сатирической традиции большой литературы, нежели

фарсовой линии английского театра. Особенно отчетливо сарказм писателя выступает в его «Утопии с ограниченной ответственностью», или «Конституционной утопии» (1893). Несомненно, это самое яркое сатирическое произведение английской литературы XIX века после книг С. Батлера и до Шоу. Как справедливо указывают исследователи Гилберта, тема «Утопии» родственна будущим комедиям Шоу.

Действие происходит в южном море, на некоем острове Утопия, управляемом королем Парамоунтом I, благодушным и легкомысленным бонвиваном, не обладающим властью, — подлинными хозяевами острова являются верховные судьи. Дочь короля, обучавшаяся в Англии, решает перестроить жизнь на острове по образцу Великобритании. С этой целью она привозит с собой шестерых англичан во главе с лордом-камергером — верховным цензором, который должен по примеру Англии очистить от всякой скверны островные нравы и местный театр.

У нас выметает нравственный сор
Лорд-камергер неизменно;
И он хранит от грязи — Двор,
А от разврата — сцену.

Остальные гости — представители государственной власти, флота, промышленности и науки, принимающие в свои руки управление экономикой, армией, финансами и здравоохранением островитян. Они призваны открыть невежественным дикарям путь к цивилизации. Один из них — ученый, член парламента, берущийся доказать, что «дважды два — три или пять». Он — знаменитый логик, который объяснит, что черное, если взглянуть с настоящей точки зрения, — это белое, а слово «да» является другой и более точной формой слова «нет». Приезжие внушают туземцам, что в Англии царит всеобщее благоденствие, уничтожены нищета, голод и процветает искусство, а его представители удостоены высших титулов. Король в восторге заявляет, что он будет рад приезду на остров графа Теккерея, герцога Диккенса и виконта Милля (ни один из этих выдающихся деятелей не получил дворянского титула). Тем временем Утопия превращена в торговое предприятие, приносящее англичанам и королю недурной доход. Но туземцы, вкусив от благ культуры, не хотят работать. Богачи разорены, их предприятия лопаются. Врачам некого лечить, судьям — судить, тюрьмы опустели, и их используют в качестве жилищ для рабочих. Армии тоже нечего делать. Все недовольны. Поднимается восстание, во главе которого стоят утратившие власть верховные судьи. И тогда, чтобы всех примирить, король вводит

в Утопии, по английскому образцу, парламент с двухпартийной системой, при которой устанавливается «стойкое неравновесие»: одна партия, придя к власти, немедленно отменит все, что сделала другая, политическая жизнь оживится, у людей появятся разнообразные заботы — начнутся болезни, потребуются адвокаты, снова заполнятся тюрьмы, вступят в действие армия и флот, словом, настанет «всеобщее процветание». Утопия превращается в конституционную монархию.

Гилберт не верил в идею буржуазного прогресса. Но он не верил и в социальные преобразования: его «Утопия» в известной мере явилась ответом на утопию У. Морриса «Вести ниоткуда» (1891). Однако значение произведения Гилберта определяется остротой его нападок на основы английского парламентаризма. Не случайно «Утопия» не имела успеха у аристократической аудитории. Королева Виктория, обычно не пропускавшая премьер оперетт Гилберта — Селливана, демонстративно не явилась на спектакль, а принц Уэльский, будущий Эдуард VII, был возмущен пьесой.

После 1893 года опера Гилберта — единственная из всего его наследия — на английской сцене не ставилась.

Высшие достижения английской реалистической драматургии начала XX века связаны с творчеством Шоу и Голсуорси. Никому из современников не дано было превзойти их в глубине и широте охвата явлений действительности и в силе социального критицизма.

Шоу и Голсуорси во многом предварили дальнейший путь развития большой английской драматургии, разрабатывающей социальную и психологическую проблематику, драматургии критического реализма. Это не значит, что крупнейшие английские драматурги — Гренвиль-Баркер, Сомерсет Моэм (в своих лучших сатирических комедиях и проблемных драмах), Пристли, Шон О'Кейси, представители молодой английской драматургии — Осборн, Биен, Уэскер и другие — шли по пятам Шоу или Голсуорси и подражали им. Конечно, нет. Но, обращаясь к разработке общественных тем, подвергая критической переоценке явления действительности, писатели не могли, если они следовали правде жизни, пройти мимо опыта своих великих предшественников. Горький скепсис пьес Сомерсета Моэма, написанных после первой мировой войны, роднит их с пьесой Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Несомненна связь многих пьес Пристли, обличающих ложь буржуазного общества, с традициями Голсуорси, хотя драматические системы обоих писателей отличны. У Шоу и Голсуорси учились Осборн и Уэскер, а воз-

действие «Ученика дьявола» ощущается на творчестве столь далекого от Шоу писателя, как К. Фрай.

В жизненности критических традиций Шоу и Голсуорси — один из источников силы английской драматургии.

Но было бы неверно утверждать, что только эти традиции определяли и определяют практику английского театра. Консервативные тенденции в английском театре очень сильны, в его репертуаре господствуют произведения, сглаживающие классовые противоречия, и пьесы бездумно-развлекательного характера. Симпатии хозяев коммерческого театра принадлежат не Шоу, Голсуорси и их школе, но драматургам, стремившимся поэтизировать буржуазный мир.

В английском театре шла (и сейчас идет) борьба идей, борьба безжалостной правды с красивой ложью. Шоу полемицировал с А. Пинеро и Д. Барри; позднее Сомерсет Моэм в некоторых пьесах пытался опровергнуть социальные выводы Голсуорси и Шоу.¹

Шоу срывал лживые покровы с буржуазного общества, тогда как Д. Барри (1860—1937) всю свою жизнь талантливо и искусно ткал новые покровы, маскируя ими неприглядную действительность. Если же он критиковал буржуазное общество, то лишь в допустимых и корректных границах, не посягая на его устои. Потому он и стал самым популярным автором коммерческого театра.

Барри — умный и талантливый писатель, наделенный пленительным юмором и фантазией. Он видел ничтожность представителей высших классов, но предпочитал закрывать глаза на социальную несправедливость и утверждать красивую неправду. Барри был типичным буржуазным утешителем. Любопытны его рецепты исцеления социальных зол. В комедии «Крошка Мэри» (1903) внучка старого ирландца аптекаря Мойра, следуя завещаниям деда, успешно лечит больных и несчастных. Тщетно пытаются окружающие разгадать ее секрет. Одни считают, что это магнетизм, другие, что это воздействие мистических сил и флюидов. Между тем вся житейская философия Мойры сводится к простому рецепту — победить бедствия мира очень

¹ Д. Голсуорси в пьесах «Серебряная коробка» и «Старший в роде» показал неравенство перед законом бедняка и богача. В последней пьесе беспощадно разоблачена двойная мораль буржуазного общества по отношению к женщине иной социальной среды. Та же тема положена в основу драмы Сомерсета Моэма «Помещики» («Грейс»), но автор, в отличие от Голсуорси, стремится оправдать эту двойную мораль. Впрочем, пьеса эта отнюдь не характерна для писателя, чье творчество последующих лет отразило кризис 20—30-х годов.

легко, стоит лишь накормить людей. «Мистическая сила» воздействует на человека через желудок. Мойра предлагает создать лигу «Ни одного дня без обеда». Такова гениально простая социальная программа девушки (и стоящего за ней Барри). Накормите низшие классы досыта, и они успокоятся. Бунтуют только голодные. Сытые — переваривают пищу.

Конечно, социальная философия — не самая сильная сторона Барри. Он предпочитает рассказывать грустные и веселые сказки о священнике и его прелестной жене графине («Маленький священник», 1897), о храбром офицере-инвалиде и верной возлюбленной («Тихая улица», 1902), о дочери каменщика, вышедшей замуж за человека, сделавшего политическую карьеру, и незаметно для мужа руководящей его деятельностью («То, что знает каждая женщина», 1908), о милой и скромной девушке, мечтающей попасть в Букингемский дворец и увидеть настоящего принца; все это и осуществляется во сне, а наяву Золушке приходится довольствоваться влюбленным в нее полизменом («Поцелуй для Золушки», 1916). Барри писал и маленькие комедии, в которых подтрунивал над выскочками, пролезшими в знать, и сочувственно рисовал образы женщин, рвущихся на свободу из клетки («Двенадцатифунтовый взгляд», 1912). Но критика эта скользит по поверхности явлений, не задевая их.

Мир Барри лежит на грани реального и фантастического. Отворачиваясь от неприглядной повседневности, он ищет спасения в сказке, в причудливых образах фольклора. Творчество Барри инфантильно: он хочет увидеть жизнь глазами ребенка. Но ребенок еще почти не знает мира и открывает его заново. Барри же хочет вернуться к детству, забыть опыт прожитой жизни. Созданный им образ Питера Пэна, мальчика, который не желал вырасти взрослым, характерен для автора. «Питер Пэн» (1904) — единственная пьеса Барри, прочно вошедшая в репертуар английского театра, она и сейчас исполняется во время рождественских праздников. В ней есть наивность детского восприятия мира, тонкий юмор, но немало и слащавой сентиментальности.

Другая, имевшая большой успех пьеса Барри, — комедия «Восхитительный Кричтон» (1902) предназначалась для взрослого зрителя. Пьеса эта не лишена сатирических акцентов. Автор высмеивает либеральное пустозвонство и консервативную тупость представителей аристократии. Но основная мысль пьесы — в утверждении незыблемости классовой природы буржуазного общества.

Ни в одной пьесе Барри так ярко не проявились юмор писателя и одновременно политическая консервативность мышления. Лорд Лоам, либерал, раз в месяц собирает слуг на чашку чаю, чтобы выступить перед ними со спичем на тему о равенстве классов. Если лорд Лоам исповедует либеральные убеждения, то главный герой комедии дворецкий Кричтон — консерватор. Он не одобряет взглядов хозяина.

Кричтон. Разделение на классы, милорд,— естественное состояние культурного общества. В культурном обществе всегда должны быть господа и слуги. Это естественно, а то, что естественно, то хорошо. . .

Жизнь подтверждает справедливость взглядов Кричтона. Яхта, на которой совершают путешествие семья лорда и двое слуг (Кричтон и судомойка), тонет, а потерпевшие крушение путешественники спасаются на необитаемом острове. Кричтон становится главой маленькой общины. За два года его руками построены прекрасный дом, электростанция, лесопилка, скотный двор, птичник, проведен телефон, заложены основы нового классового общества. Все беспрекословно признали превосходство Кричтона, именуемого теперь Правитель (или Хозяин). Лорд Лоам превратился в развеселого, неунывающего работника, играющего на самодельном концертино. Леди Мэри, его старшая дочь, обратила на себя благосклонное внимание Кричтона. Он собирается на ней жениться.

Но вот мимо проходит английский корабль. И Кричтон подает ему сигнал, добровольно отказываясь от власти.

Действие возвращается в Англию, в дом лорда Лоама. Мэри собирается выйти замуж за тупого лорда Брокльхерста. Лорд Лоам сообщает, что собраний и чаепитий больше не будет и что он намерен перейти в партию консерваторов.

Автор спешит убедить зрителя в том, что мужество, энергия, воля Кричтона необходимы на необитаемом острове. В Англии он может оставаться только слугой своих жалких господ. Править Англией будут Лоамы и Брокльхерсты, но пока им служат Кричтоны, государство не погибнет.

Барри иронизирует над незадачливыми аристократами, Кричтон ему симпатичнее как человек, он восхищается им — и побаивается. По словам Барри, в облике бывшего слуги на острове есть что-то угрожающее. Это — сильный человек. И Барри опасается, как бы он и вправду не стал хозяином. Поэтому он успокаивает читателя (и самого себя) тем, что в нужный момент захвативший власть слуга добровольно уступит ее настоящим владыкам.

Естественно, что буржуазный зритель с восторгом принял комедию. Даже аристократическая аудитория посмеялась над карикатурными представителями своего класса. Заслугой автора в их глазах было то, что он доказал неосуществимость идеи равенства. Поэтому Барри сделался любимцем буржуазного читателя и зрителя, его книги расходились в невиданных тиражах, а сам он, подобно Пинеро, был пожалован в баронеты.

Барри создал в Англии целую школу драматургов, рассказывавших зрителю веселые и утешительные сказки.

Наряду со сказкой и псевдосоциальной комедией большую популярность в английском коммерческом театре XX века получила легкая салонная комедия, действие которой разворачивается в аристократическом или буржуазном кругу и основано на соотношении сторон любовного треугольника. Образы героев, ситуации, диалог — все похоже на комедии XIX века, с тем существенным отличием, что в чопорную викторианскую эпоху герои комедий принуждены были соблюдать внешние приличия, тогда как позднее буржуазное лицемерие сменилось буржуазным же нигилизмом и цинизмом. И все же салонная комедия (пьесы А. Сэтро, Ф. Лонсдела), героями которой являются великосветские бездельники, снобы или представители художественной богемы, играющие в «любовь», — это — пусть бледный и выродившийся — потомок классической комедии Реставрации (Конгрив, Уичерли, Ванбро); традиция ее, подхваченная Шериданом и развитая Уайльдом, никогда не умирала в английском театре. Ей отдали дань столь разные драматурги, как Шоу и Сомерсет Моэм. И, может быть, именно глубокая традиционность этого национального жанра с его терпким юмором и острой характерностью, прочное бытование его в репертуаре с конца XVIII века и обуславливают любовь к нему английского зрителя. Другое дело, что на смену искусству великих мастеров пришли искусное ремесло, усталый цинизм, скольжение на грани приличия и порнографии. От «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, едва ли не самой изящной и тонкой комедии этого жанра, до «Частных жизней» Коуарда — расстояние безмерное, но при всем отличии обеих пьес они все же принадлежат к одному жанру. Только первая знаменует его расцвет, другая — упадок.

Вторую репертуарную группу салонных пьес образуют драмы, разрабатывающие сходную с комедией тематику, но с претензиями на психологический анализ и изображение различных «комплексов». Если в салонной комедии щедро применяются фарсовые ситуации и финал непременно счастливый, — уравнения с любовными неизвестными решаются к обоюдному

удовольствию, то, соответственно, в драме применяются средства мелодраматические, а финал — несчастный. Конечно, и среди драм вест-эндского репертуара изредка встречаются произведения художественно значительные, но в общем выше хорошего ремесла пьесы эти не поднимаются. Темы их сосредоточены преимущественно на любовных переживаниях героев.

Третий популярный жанр, оспаривающий успех первых двух и также вполне традиционный, это детективная пьеса. Ежедневно десятки тысяч человек смотрят пьесы, в которых совершаются таинственные убийства и всемогущий детектив, после упорной и напряженной работы мысли, изобличает преступника. Весь интерес заключается в вопросах — кто убил? когда? для чего? как убийца будет обнаружен? Все это и образует вечную ситуацию детектива, привлекающую миллионы зрителей и читателей.

Наряду с социальной и псевдосоциальной пьесой, психологической драмой и мелодрамой, комедией, фарсом и детективом, известное место в репертуаре современного английского театра занимает стихотворная драма, воспроизводящая в условно-романтическом, а зачастую и религиозно-мистическом плане образы исторические, легендарные и даже современные. «Поэтическая драма» (ее главные представители — Т.-С. Элиот, 1888—1964, и К. Фрай, род. в 1907 г.) не ориентируется на традиции Шекспира или великие образцы «пьесы для чтения», оставленные английскими поэтами XIX века. Это особая, специфическая разновидность современной английской драматургии. Конечно, и здесь проявляются различные тенденции — консервативные и прогрессивные, социально-критические и идеализирующие, как и во всей практике английского театра.

При всей пестроте жанров, направлений, проблематики и форм, для современной английской драматургии, пережившей в 50-х годах этап высокого подъема, характерна идейная борьба, как это было в пору дебюта Шоу и Голсуорси. В Англии, как и во всем мире, многое изменилось за эти годы, но направление борьбы — прогрессивных и реакционных сил — осталось прежним.

Я использую драматическое действие для того, чтобы заставить читателя призадуматься над некоторыми неприятными фактами.

Бернард Шоу

Дебюты Шоу на сцене (90-е гг.) совпали с первыми английскими постановками пьес Ибсена. Ибсен привлек молодого драматурга психологической глубиной и смелой переоценкой всего, что почиталось незыблемым в буржуазном мире. Не удивительно поэтому, что молодой Шоу, в чьем творчестве с самого начала сильна была струя социальной критики, выступил на защиту Ибсена от нападок реакционной печати, укорявшей великого драматурга в безнравственности. Шоу показал, что в действительности аморально буржуазное общество, а не его изображение. Знакомство с творчеством Ибсена сыграло значительную роль в становлении самого Шоу. Но, разделяя многие взгляды Ибсена, приветствуя открытую публицистичность его драматургии, смело вводившей в пьесы приемы дискуссии, Шоу отнюдь не примкнул к школе последователей Ибсена. Более того, Шоу остались чужды драматургические принципы автора «Привидений», его ретроспективно-аналитический метод развертывания сюжета, при котором сценическое действие является лишь отголоском и следствием событий, свершившихся до его начала. Шоу даже прибегал к пародированию образов Ибсена, вернее — их истолкования современниками.

Страстный полемист, Шоу не мог склониться перед чужим авторитетом, будь то Ибсен или Шекспир. Шоу не стал последовательным ибсенианцем, потому что собственные взгляды на жизнь, его эстетическая и политическая концепции, самая индивидуальность его были разительно несходны с ибсеновскими. Если норвежский драматург критиковал буржуазное общество с позиций моралиста, почти не касаясь его классовой природы,

то Шоу в своей критике исходил прежде всего из предпосылок социальных. Правда, понимание социализма писателем, примыкавшим к лагерю фабианцев, отрицавших классовую борьбу и защищавших идеи мирного, эволюционного переустройства буржуазного общества, было ограничено.

Ф. Энгельс и В. И. Ленин дали суровую оценку фабианскому обществу, чье воздействие пагубным образом сказалось на развитии рабочего движения в Англии. Но Ф. Энгельс, заставший только начало творческого пути Шоу, выделил писателя из круга единомышленников, а Ленин прямо указал на то, что Шоу «гораздо левее, чем все, кто его окружает».¹ Если фабианцы пытались создать теорию особого, «английского» социализма — без Маркса, то Шоу, внимательно изучавший «Капитал», пытался применить некоторые из законов, открытых Марксом, в своем анализе буржуазного общества. Шоу, отвергнув программу революционного переустройства мира, воспринял Марксову критику капитализма. Конечно, Шоу не был марксистом, хотя и называл себя так, но, беспощадно и последовательно разоблачая мир корысти и несправедливости, он в значительно большей степени был обязан Марксу, нежели Ибсену. Об этом Шоу писал неоднократно. Приведем одно его характерное высказывание. «Ибсен ни в малейшей степени не потряс меня. Почему же я оказался неуязвимым? Да потому, что некий ранее пришедший волшебник увлек меня за те пределы буржуазного идеализма, в которых бомбы Ибсена оказались смертоносными... Раньше Ибсена пришел Карл Маркс, и приговор, вынесенный им буржуазной цивилизации, который был целиком основан на явлениях английского общества, безжалостно разрушил ее высокую моральную репутацию и зажег по всей Европе пламя страстного стремления сбросить эту цивилизацию, покончить с ее законами, свергнуть ее идолов и ее правительство. По сравнению с этой бурей, волнение, вызванное ибсеновским «Кукольным домом» и «Привидениями», было только бурей в стакане воды... Одно дело считать драматического поэта полезным попутчиком (так относились к Ибсену марксисты) и совсем другое — утратить самодовольную удовлетворенность викторианской респектабельностью из-за морального землетрясения, которое грозило начисто смести все пригородные виллы ураганом феминизма, антиклерикализма и антиидеализма...» По словам Шоу, рано узнав Маркса, он «не испытал потрясения, вызванного приходом Ибсена. Все, на

¹ Из неопубликованных рукописей В. И. Ленина. «Иностранная литература», 1957, № 4, стр. 24.

что нападал Ибсен — все установления и предрассудки, все мерзости, — давно утратило надо мной власть. В результате, пока молодые викторианские драматурги, которые никогда не читали Маркса, приходили в себя после удара, нанесенного Ибсеном, я не потерял ни самообладания, ни жизнерадостности, ни способности оценивать действительность».¹ Если Шоу преуменьшает значение своей первой встречи с творчеством Ибсена, он не преувеличивает воздействия на него мысли Маркса.

Большинство пьес Шоу органически связано с английской действительностью, с порожденными ею конфликтами. Современные английские драматурги редко выходили за пределы семейной проблематики, трактуя ее с позиций буржуазной морали. Шоу сразу дерзко нарушил этот неписанный закон. Взаимоотношения мужчины и женщины, любовь, семья — живо волновали писателя, и он уделял этим вопросам много места в своих пьесах. Но Шоу стремился показать, в отличие от А. Пинеро, что главной (хотя и не единственной) причиной крушения семьи является не столько нарушение законов общества, сколько подчинение им, ибо законы эти зиждутся на лицемерии и обмане. Частный случай связывался им с общественной практикой и благодаря этому переставал быть единичным. Шоу подчеркивал, что основой взаимоотношений в буржуазном обществе является маскирующая правду ложь, которую законодатели этого общества предпочитали называть «идеалом». Задача смелого художника-реалиста, по Шоу, и заключалась в том, чтобы сорвать маску, взглянуть в лицо истине и увиденное, не страшась упреков, воплотить. Шоу был достойным последователем Ч. Диккенса, У. Теккерея, Ш. Бронте, соратником С. Батлера, Д. Мередита и Т. Харди. Но во многом он пошел дальше их. Он разоблачал не только мораль буржуазного общества, но и базу, на которой вырастает система капиталистического правопорядка. Предшественники Шоу тоже критиковали разделение общества на богатых и бедных, но разделение это казалось многим из них хоть и несправедливым, но непреодолимым. Спасение они видели в нравственном оздоровлении общества, в идеях человеколюбия, филантропии, взаимопонимания. Дурным фабрикантам и злым банкирам они противопоставляли благородных богачей, безжалостным и корыстным дельцам — чистых сердцем идеалистов. Спасти общество могло духовное прозрение, благодаря которому эгоист и скряга становился носителем идеалов добра.

¹ Б. Шоу о драме и театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 571—572.

Шоу порвал с этой традицией, ибо понимал, что первопричина бед не в злых богачах и не в безнравственности отдельных лиц, а в порочности всей буржуазной системы. Одно из принципиальных завоеваний драматургии Шоу — установление причинной связи между поведением героев и экономическими факторами. И до Шоу мировая литература разоблачала жажду наживы, корысть, всевластие денег. Но Шоу едва ли не первый с такой силой и обнаженностью раскрыл социальную безнравственность и круговую поруку, царствующую в капиталистическом мире.

Уже в ранних своих пьесах — «Дома вдовца» (1892), «Профессия миссис Уоррен» (1894) Шоу подчеркивал, что нет разницы между честными и бесчестными капиталистами, между безжалостными эксплуататорами бедняков и либеральными богачами, хотя непосредственно и не участвующими в ограблении, но пользующимися его плодами. На первый взгляд владелец трущоб Сарториус («Дома вдовца») и влюбленный в его дочь Бланш прекраснодушный аристократ Тренч во всем противоположны друг другу. Тренч отказывается от приданого невесты, ибо доходы будущего тестя считает бесчестными. Когда же он узнает, что его собственные доходы вытекают из того же позорного источника, Тренч отказывается... конечно, не от денег, но от либерального прекраснодушия. Он становится компаньоном Сарториуса. С беспощадной прямоотой и жестокостью Шоу обнажил истинную суть буржуазной «добропорядочности». Циничное поведение Тренча, полностью освободившегося от былых иллюзий и намеренного «крепко держаться за свои денежки», — отвратительнее, нежели циничный расчет Сарториуса, отнюдь не прибегающего к либеральной фразеологии. В пьесах Шоу отсутствует резонер, персонаж от автора, который вершил бы суд над героями. Функцию эту выполняют все действующие лица в многочисленных диспутах и дискуссиях. У Шоу нет сугубо положительных и чисто отрицательных героев. Люди сложны и противоречивы, как жизнь. Происхождение социального зла обусловлено не тем, что человек будто бы подл от природы, а законами буржуазного общества.

Поэтому «злодеи» Шоу не могут, даже если бы захотели (они этого не хотят), «раскаяться», подобно некоторым персонажам Диккенса.

Шоу разделяет людей не на добрых и злых, а на рабов буржуазного общества, хотя бы и занимающих в нем командные высоты, и на мятежников, восстающих против него. Только проверка жизнью, нравственная позиция определяет в глазах Шоу истинную цену человека. Поэтому первое впечатление от

персонажей Шоу вдвойне обманчиво. Его герои не столько переживают эволюцию, сколько парадоксально-неожиданно их подлинная сущность выступает в обстоятельствах, требующих прямых решений. Критика обвиняла драматурга в нарочитом алогизме, в погоне за парадоксами, в том, что поведение его героев и их поступки логически не оправданы. Это неверно. Конечно, Шоу щедро использует парадоксы не только в диалоге, но и в построении действия, в обрисовке характеров, прибегает к гротеску и экстравагантности, эпатирует буржуазного зрителя. Но алогизм поведения его героев — кажущийся. Писатель отвергал традиционно-банальные решения конфликтов, предлагавшиеся современной ему английской драмой, в лице А. Пинеро и Д. Барри, пародировал и высмеивал их. Но драматургом руководило не только желание бросить вызов буржуазному общественному мнению, но стремление с помощью парадокса передать нелепость существующих законов, противоречивость человеческой природы. Поэтому, выворачивая наизнанку привычные схемы современной драмы и комедии, Шоу как бы стремился «взорвать» самые устои буржуазного общества.

Драмы Шоу разнообразны в жанровом отношении. Среди них есть, по определению автора, «оригинальная поучительная реалистическая пьеса» («Дома вдовца», 1892), просто «пьеса» («Профессия миссис Уоррен», 1894) и «антиромантическая комедия» («Оружие и человек», 1894), «мистерия» («Кандида», 1895), «мелодрама» («Ученик дьявола», 1897), «вымышленный эпизод истории» («Избранник судьбы», 1895), «приключенческая пьеса» («Поживем — увидим», 1896), «комедия с философией» («Человек и сверхчеловек», 1903), «трагедия» («Дилемма доктора», 1906), «пьеса-притча» («Андрокл и лев», 1912) и «сентиментальный роман» («Пигмалион», 1913) и др. Но жанровое определение, которое Шоу дал комедии «Майор Барбара» (1905) — «дискуссия в трех актах» или пьесе «Неравный брак» (1909) — «дебаты с сохранением единства времени и места», всего точнее определяет характер и структуру драматургии Шоу. Действительно, его пьесы представляют собой развернутые, театрализованные дискуссии: философские, социологические, психологические, а чаще всего совмещающие три аспекта. Шоу в своем анализе драматургии Ибсена особо подчеркивает, что автор «Кукольного дома» внес в театр элемент идейного спора, но тут же указывает на недостаток драм Ибсена — дискуссия в них начинается в преддверии финала, когда конфликт фактически исчерпан. В пьесах же Шоу дискуссия не завершает пьесу «под занавес» и не предваряет действия, но пронизывает его от начала до конца. Вернее — столк-

повение противоположных взглядов, диспут превращается в прямое действие и движет его.

Драматургия Шоу дискуссионна в прямом и переносном значении этого слова. Герои спорят друг с другом, с обществом, с самим автором, нередко высказывая отрицательные суждения о Шоу. Однако писатель не ограничивается этим — он сам спорит со своими героями. Казалось бы, драма — наиболее объективная форма раскрытия явлений жизни. Здесь герои представлены самим себе. Но Шоу с помощью системы ремарок, авторских комментариев, зачастую иронических, вторгается в сферу личной и общественной жизни героев, срывая с нее маску благоприличия. Ремарки занимают в его пьесах не меньше места, нежели реплики. И они обращены не только к читателю, но прежде всего к актеру, который должен средствами своего искусства донести их содержание до зрителя. Ремарки эти, выводя героев за пределы изображаемых на сцене событий, выражают позицию автора, непосредственно участвующего в диспуте. В известной мере расширение ремарок, характерное для драмы конца XIX — начала XX века, означало сближение пьесы и романа. Но принципиальное значение ремарок Шоу не в этом. Они позволяют автору незримо присутствовать на сцене и руководить действием. Современник Шоу, Д. Барри также широко пользовался ремарками — они остроумны и тонки, но ирония их пассивна и лишена сатирической силы. Ремарки Шоу активны, действительны, пронизаны пафосом отрицания социальной неправды и лжи. Первые свои драмы Шоу объединял в циклы — «Неприятные пьесы», «Приятные пьесы», «Пьесы для пуритан». В сущности, различие между ними тактическое: ведет ли Шоу фронтальную атаку или идет в обход, его позиция всегда антибуржуазна. И в этом смысле все его лучшие пьесы неприятны для буржуазного общества.

Но, конечно, самыми неприятными из них были «Дома вдовца» и «Профессия миссис Уоррен», показавшие масштабы и смелость критики Шоу и особенности его драматургии. Обе пьесы рисуют позорное происхождение богатств, нажитых на эксплуатации бедняков, ютящихся в трущобах, и на торговле живым товаром. Как всегда, критика Шоу социально остра и конкретна. В предисловии к отдельному изданию трех «неприятных пьес» Шоу писал: «В «Домах вдовца» я показал, что респектабельность нашей буржуазии и аристократичность младших сыновей из знатных семейств питаются нищетой городских трущоб, как мухи питаются гнилью. Эта тема не из приятных». Для английского театра конца XIX века тема эта была не только неприятной, но скандальной и вызывающей. Не менее

вызывающе и дерзко было изображение взаимоотношений Бланш и Тренча, лишенных поэзии и целомудрия. Обоих связывает не чувство, а животная страсть. И это тоже не могло не шокировать буржуазного зрителя. Более того, первый, да и второй спектакли вызвали скандал (затем пьеса была снята со сцены).

Другая «неприятная пьеса», запрещенная цензурой и попавшая на сцену лишь десять лет спустя, — «Профессия миссис Уоррен» острее и злее предшественницы. Здесь сказалось возросшее мастерство драматурга. Мы знакомимся с миссис Уоррен в зените ее карьеры. Почтенная дама — директор многочисленных публичных домов. Об источнике ее доходов узнает дочь Виви, отнюдь не похожая на Тренча и не способная на компромисс. Однако пафос пьесы не в этом столкновении двух во всем противоположных натур, а в раскрытии природы буржуазного общества.

Образы «Домов вдовца», при всей их яркости, все же публицистически прямолинейны. Персонажи «Профессии миссис Уоррен» — объемны. Их биографии социально и художественно обусловлены. Миссис Уоррен прошла суровую школу жизни. Она узнала несправедливость, нищету, голод, фабричную каторгу, подобно двум сводным сестрам. Быть честной для женщины ее класса значило, по ее словам, обречь себя на мучительный подневольный труд. Другой путь — проституция. Третьего не дано — по крайней мере для миссис Уоррен. Она убежденно доказывает, что была права, когда решила торговать собой «и получать на руки не какие-то гроши, а всю прибыль сполна». По мнению миссис Уоррен, публичные дома — обычные торговые предприятия.

В их эксплуатации участвует баронет Крофтс, вложивший в это дело сорок тысяч фунтов стерлингов. Следует помнить, что на английской сцене аристократы обычно оказывались рыцарями без страха и упрека. Если же у Уайльда и появлялись отрицательные образы светских людей, то их вина носила личный характер.¹ Крофтс не имеет и того оправдания, которое было у миссис Уоррен, — он богат. Там, где дело касается денег, для него не существует морали. Он говорит: «Почему бы, черт возьми, мне не вложить моих денег в это дело? Я получаю проценты с капитала, как и другие; надеюсь, вы не думаете, что я сам пачкаю руки этой работой?.. Что же, по-вашему, я должен отказаться от тридцати пяти процентов прибыли,

¹ В пьесах Пинеро распутный аристократ неизбежно кается и искупает свою вину.

когда все прочие загибают сколько могут?.. Как же, нашли дурака!»

Шоу срывает маску не только с «капиталиста-сутенера» и «продажной женщины» (слова Виви), но с буржуазного общества.

Разоблачительную функцию выполняет и образ пастора Гарднера — пропойцы и развратника, дерзостно смелый в условиях английской сцены.

В пьесе выступают и представители младшего поколения, и прежде всего дочь миссис Уоррен — Виви. В ней есть чистота, бескомпромиссность, любовь к труду. И вместе с тем ей свойственны холодность, сухость сердца, пуританская ригористичность. Она свободна не только от чувствительности, но и от чувства. Создавая образы миссис Уоррен, Крофтса, Гарднера, полемически направляя пьесу против стандартов английской драмы, Шоу имел все основания назвать пьесу «неприятной».

«Дома вдовца», «Профессия миссис Уоррен», как и другие лучшие пьесы Шоу, не потеряли актуальности в наши дни. Разбойничья природа капитализма осталась неизменной — из чрева ее выходят новые сарториусы и крофтсы. Таков посмертно разоблаченный авантюрист Питер Рахмэн, который за двенадцать лет (1950—1962) сколотил свыше миллиона фунтов стерлингов на эксплуатации нелегальных публичных домов, торговле наркотиками и главным образом — на трущобах, сдаваемых за баснословные деньги «цветным» эмигрантам.¹ Пока существует капитализм, порождающий нищету и преступления, будут жить сарториусы, крофтсы, уоррены и рахмэны, а сатира Шоу сохранит не только историческое, но и современное значение.

«Неприятные пьесы» Шоу не сделались репертуарными в английском театре. Для того чтобы утвердиться на сцене и овладеть ею (а Шоу считал, что театр — могучее средство пропаганды идей), драматургу нужно было, сохраняя верность программе, несколько изменить тактику.

В цикле «приятных пьес» — «Оружие и человек», «Кандида» и «Избранник судьбы» — Шоу ставит и решает ряд важных проблем.

В «Оружии и человеке» развенчана лживая романтика войны. В «Избраннике судьбы» совлечены покровы с захватнической политики британского империализма. Нападение на

¹ См.: В. О с и п о в. Умер ли Питер Рахмэн? «Известия», 1963, 1 августа.

святыни буржуазного мира проводилось Шоу в годы экспансии английского капитализма.

Осмеивая романтическую идеализацию войны, Шоу направляет острие сатиры против порождаемого этой идеализацией культа героев, на котором воспитывались многие поколения англичан.

На уроках истории английским детям внушалось преклонение перед героической гибелью английских солдат, павших под Балаклавой в 1854 году. Их подвиг, воспетый в стихотворении А. Теннисона «Атака легкой кавалерии» и изображенный на картине Э. Томсон, долгие годы служил образцом и примером.

Между тем гибель шестисот английских кавалеристов, брошенных командованием на русские батареи, была не подвигом, а преступлением, бессмысленным даже с чисто военной точки зрения. Шоу в «Оружии и человеке», в ироническом рассказе Блюнчли о «подвиге» легкой кавалерии, напавшей на вражескую батарею, вопреки правилам войны, дерзко пародировал легенду, освященную Теннисоном и ставшую хрестоматийной.

Шоу стремился в большей мере дегероизировать войну, лишить ее романтического глянца, нежели показать ее истинную природу. На это проницательно указал Г. Честертон в своей книжке о Шоу, сравнив позиции автора «Оружии и человека» и автора «Хаджи Мурата»: «Как и Толстой, он (Шоу) говорит людям, что романтическая война — это обыкновенная бойня, а романтическая любовь — только вожделение. Но Толстой действительно подымается до отрицания зла. Раз оно существует, он хочет его уничтожить, а Шоу лишь возражает против идеализации... Толстой стоит у храма Марсу и гремит: «Да сгинет война!» Б. Шоу только брющит: «Быть может, война и необходима, но только, ради бога, не слагайте в ее честь гимнов».

Дегероизация несправедливой войны, начатая Шоу в «Оружии и человеке», продолжена и углублена в одноактной пьесе «Избранник судьбы», рисующей молодого Бонапарта.

Это отнюдь не историческая драма. Образы истории обращены на службу современности. Наполеон Шоу не похож на легендарного гения войны, каким его изображали в официозных произведениях литературы и живописи, как не похож и на Наполеона «в туфлях и халате» из пьесы В. Сарду «Мадам Сан-Жен». Позерство, беспринципность, презрение к человеку, эгоцентризм и безмерное честолюбие — таков герой Шоу. То была первая попытка Шоу бороться с мифами, призванными оправдать и освятить зло и насилие. Шоу интересовал не Наполеон как личность, а связанные с его именем идеи, то есть культ вождя и завоевателя. Но, пародируя и снижая миф о ве-

ликом героя, Шоу развенчивал и миф, созданный реакционной английской историографией, по которому только Наполеон был захватчиком, тогда как борцом за свободу и справедливость являлась его идейная противница — Англия. И в предшествующих пьесах Шоу зачастую вкладывал в уста отрицательных героев здравые, реалистические мысли, истолковывающие законы, правящие буржуазным миром. Шоу не любит иметь дело с глупцами. Его персонажи, вне зависимости от качеств характера и функции в пьесе, почти всегда умны и обладают здравым смыслом — таковы Сарториус, Уоррен и другие. Таков и Наполеон.

Писатель не скрывал, что в его пьесе речь идет не об Англии начала XIX, но о Великобритании конца XIX столетия. По словам героя пьесы, британец «всегда найдет подходящую нравственную позицию. Как рьяный поборник свободы и национальной независимости, он захватывает и подчиняет себе полмира и называет это колонизацией. Когда у него возникает нужда в новом рынке для его подмоченных манчестерских товаров, он посылает миссионера проповедовать туземцам евангелие мира. Туземцы миссионера убивают. Тогда он поднимает меч в защиту христианства, сражается за него. Побеждает. И забирает себе нужный рынок как награду свыше. Чтобы защитить берега своего острова, он сажает на корабль священника, вывешивает на брам-стенге флаг с крестом, плывет на край света и топит, жжет, истребляет всех, кто оспаривает у него господство над морями. Он хвастливо заявляет, что любой раб свободен с той минуты, как нога его ступила на английскую землю; а детей своих бедняков в шестилетнем возрасте посылает работать на фабриках под ударами хлыста по шестнадцать часов в день... Нет той подлости и того подвига, который не совершил бы англичанин; но не было случая, чтобы англичанин оказался неправ. Он все делает из принципа: он сражается с вами из патриотического принципа; грабит вас из делового принципа; порабощает вас из пионерского принципа».

«Избранник судьбы» явился прологом к историческим драмам Шоу, вошедшим в состав цикла «пьесы для пуритан», — «Ученику дьявола» (1896—1897), «Цезарю и Клеопатре» (1898) и другим. Здесь с наибольшей остротой и глубиной выявлены взгляды писателя на прошлое и современность. История помогла ему вершить суд над действительностью. В исторических пьесах Шоу всегда два плана — прошлое в современности и современное в прошлом, обнажение корней и истоков ложных легенд. Прошлое встает за настоящим не для того, чтобы его

освятить, но ниспровергнуть. Сообщая историческим героям мысли и чувства своих современников, Шоу осмеивает и тех и других. Как всегда, подход Шоу к истории глубоко оригинален. Ничто так не чуждо драматургу, как ложная театральность, надутый пафос. Он испытывал потребность высмеять любую «позу». Котурны в его пьесах существуют только для того, чтобы герои падали с них. Вся концепция истории в «Цезаре и Клеопатре» опирается на параллель между современной Великобританией и Древним Римом. Сохраняя верность в передаче исторического фона и рисуя на нем контрастные образы представителей двух культур и рас — Рима и Египта, Шоу стремится передать не временные, а вечные черты, присущие государственной власти, опирающейся на несправедливость и насилие.

В прологе, произносимом богом солнца Ра и обращенном к современным зрителям, Шоу изображает прошлое как нечто весьма близкое современности: «И стали римляне грабить бедняков и овладели в совершенстве этим искусством, и были у них законы, в силу которых деяния их считались пристойными и честными. А когда выжали бедняков своих досуха, они стали грабить бедняков других стран и присоединили эти страны к Риму». Шоу показывает одного из владык Рима, умного и циничного краснбая, мудрого политика и воина Цезаря, Клеопатру и ее жестокую, как тигрицу, служанку — няньку Фтата-титу, и жителя британских островов, варвара в глазах египтян и римлян, обладающего всеми свойствами туповатого и ограниченного, консервативного англичанина времен королевы Виктории.

Шоу не превращает Цезаря в насильника и беспощадного завоевателя. Цезарь Шоу сочетает в себе мудрость и наивность, простодушие и лукавство, гуманизм и жестокость. Он на две головы выше и римского и египетского окружения. Однако этот герой, столь не сходный с Цезарем Плутарха и Шекспира, отнюдь не сверхчеловек или гений, стоящий по ту сторону добра и зла. Это бесконечно уставший от жизни и войны, а еще более от познания людей и их ничтожества скептик, осуществляющий завоевание мира.

Цезарю — многоопытному, мудрому и циничному политику — Шоу противопоставляет Клеопатру. Клеопатра — лукавый и чувственный зверек, опьяненный запахом крови, мстительная, хищная и в то же время неизъяснимо привлекательная обольстительница. Это — младшая сестра уайльдовской Саломеи, но изображение ее написано рукой реалиста.

Отсутствие образа народа как действенной силы и противоречивость образа Цезаря, явно вызывающего симпатии автора,

позволило некоторым зарубежным литературоведам высказать мысль, будто величие миссии Цезаря пленило Шоу и он солидаризировался с ним. Едва ли нужно доказывать, насколько ложно подобное утверждение. Шоу не был и не мог быть певцом британского (или любого другого) империализма, пусть даже обличенного в маскарадные одежды Рима. Вместе с тем Шоу импонировал ясный, трезвый ум и талант Цезаря, его неприязнь к бессмысленному пролитию крови.

В Шоу причудливо уживались отвращение к политике британского империализма, неприятие буржуазного общества с уважением к сильной личности, выдвинутой из его недр.

Откликом на современность была и другая историческая драма Шоу — «Ученик дьявола». В годы, когда Англия вела колониальные войны, подавляла освободительное движение в своих заморских владениях (а когда же Британская империя этого не делала?), особенно живо и остро должна была прозвучать пьеса, посвященная борьбе американской колонии за независимость. В пьесе два основных героя — восстающий против пуританских законов безбожник Ричард Деджен, прозванный «учеником дьявола», и священник Антони Андерсон, умный, душевный и свободомыслящий человек. Ричард отвергает прописную мораль, дерзко бросает вызов пуританской общине. Пастор, сознавая ее несовершенство, мирно с ней уживается. Оба героя по-своему ненавидят английских поработителей во главе с безмозглым и тупым Георгом III. Ричард открыто проклинает его, пастор лишь молится о поражении войск короля.

Дерзкий аморалист и безбожник Ричард без раздумий и колебаний идет на смерть, спасая жизнь пастора. В решающий час испытаний «ученик дьявола» проявляет величайшее и бескорыстное самоотвержение. «Никаких особых причин у меня не было, — замечает он. — Когда дело обернулось так, что надо было снять петлю со своей шеи и надеть ее на чужую, я просто не смог». Наступает час испытания и для пастора. Андерсон, узнавший о жертве Ричарда, впервые выступает в своей истинной сущности — воина. Он уже раньше продал Библию, чтобы купить пистолеты.

Встав во главе восставших, Андерсон разбивает английский отряд, заставляет его капитулировать и спасает Ричарда от виселицы. Заключительный монолог пастора-солдата передает центральную мысль пьесы, ее диалектический смысл. «Только в грозный час испытаний человек познает свое истинное назначение. Этот глупый молодой человек (кладет руку на плечо Ричарда) хвастливо называл себя учеником дьявола; но когда

для него наступил час испытания, он понял, что призван страдать и оставаться верным до конца. Я привык думать о себе как о мирном проповеднике слова господня, но когда час испытания настал, оказалось, что я призван быть человеком действия и что мое настоящее место среди боевых кликов, в грохоте сражений. И вот в пятьдесят лет я начинаю новую жизнь — как Антони Андерсон, капитан... отряда народного ополчения. Всему свое место в мире, и святые нужны так же, как солдаты».

Конечно, Шоу, как обычно, парадоксально заостряет ситуацию. Но за парадоксом таится мысль о подлинном героизме, на который способен человек. Подвиг Андерсона высок, ибо он совершен во славу свободы отчизны; но и подвиг Ричарда благороден. Здесь перед нами не только углубленный вариант антитезы двух пониманий героизма, как в «Оружии и человеке», но и новое решение проблемы. Симпатизируя Ричарду, Шоу все же на стороне того, кто противится злу насилем,— воина Андерсона.

С несравненным искусством обрисованы в пьесе Шоу община пресвитериан и английские завоеватели; угрюмый солдат-фон майор Суиндон, олицетворяющий бездарность, тупость британской военщины, и генерал Бэргойн, умный, циничный, отлично воспитанный, но не менее жестокий, чем его подчиненный. Аристократ, белоручка, он презирает всех, в том числе и свое правительство, самого короля; понимая провал английской политики и неизбежность поражения, продолжает участвовать в безнадежной войне. В образе Бэргойна слиты черты английского аристократа XVIII века и британского политика XIX века. Его поражение — не от бездарности, но от сознания бессилия; справедливо говорит, обращаясь к нему, Андерсон: «Можно брать города и выигрывать сражения, но нельзя покорить целый народ».

Многие черты Бэргойна воскреснут вновь в образе Варвика в «Святой Иоанне», пьесе, продолжающей в творчестве Шоу разработку высокой гражданственно-патриотической темы.

От истории Шоу вновь обращается к современности, находя оригинальное воплощение старых тем. Глубокое своеобразие Шоу, его «антиибсенизм» проявились в мистерии «Кандида». Конфликт пьесы сосредоточен на взаимоотношениях трех персонажей — «христианского социалиста» священника Морелла, его жены Кандиды и влюбленного в нее молодого поэта аристократа Марчбенкса. Морелл на первый взгляд волевой человек, прекрасный семьянин, хороший священник, искренне страдающий беднякам, но на самом деле он самодовольный эгоист.

Уверенность в прочности домашнего очага придает ему силу. Но первое же реальное испытание обнаруживает его слабость. Юноша поэт Марчбенкс, робкий и застенчивый, нервный, почти истеричный, духовно старше и мудрее Морелла. Он понимает, что достаточно пошатнуть пьедестал, на котором воздвигнута счастье его соперника, и все обрушится. Поединок Марчбенкса и Морелла — это поединок свободной личности и раба среды, человека, чья сущность извращена его «поповством». Даже страдая, он бессилён отказаться от театральной позы. Решить судьбу Морелла и Марчбенкса должен выбор Кандиды. Шоу отвергает традиционный и простейший финал. Девять десятых пьес, построенных на теме любовного треугольника, завершаются тем, что женщина предпочитает сильнейшего.¹ Кандида выбирает слабейшего, того, кому она более нужна, — Морелла, ибо он беспомощнее своего молодого соперника. Вся его самостоятельность, его авторитет созданы Кандидой. Однако высокая оригинальность этой лирической и философской пьесы заключается не только в развязке и даже не в исключительно своеобразном и поэтическом образе Кандиды, полном необычайного очарования и красоты.

Показав духовное ничтожество Морелла, человека, священника, мужа и отца, и нравственное превосходство Кандиды, Шоу тем не менее оставил ее с мужем, хотя отныне, когда правда их отношений раскрылась, возврат к прежней «идиллии» уже невозможен. В решении Кандиды нет ничего от компромисса. Она любит Морелла как жена и мать (она называет его своим большим ребенком), любит, хотя не уважает. Кандида не уходит из дому, как Нора, не только потому, что Шоу не хотел повторять Ибсена, но потому, что у нее нет выхода, реального, а не умозрительного. Прекрасная, умная и благородная женщина в буржуазной семье может только охранять домашний очаг, служить мужу, вести хозяйство, растить детей. Это и придает «счастливому» финалу пьесы привкус горькой иронии. Смелость постановки проблемы, необычайный образ Кандиды, не похожий ни на кротких и уныло-добродетельных жен, ни на хищниц и разрушительниц домашнего очага или проповедниц свободной любви — героинь буржуазной драмы, заставили даже лучшую английскую актрису той эпохи Эллен Терри в страхе отступить перед ролью Кандиды.

Лучшие из цикла «приятных пьес» оказались малоприятными для буржуазного театра и критики. Даже в среде

¹ В пьесе О. Уайльда «Флорентийская трагедия» восхищенная жена обращается к мужу, убившему ее любовника: «Почему ты не сказал мне, что ты так силен!»

фабианских друзей образ Кандиды вызвал смятение. Пуританское ханжество было характерно и для кичившихся своим свободомыслием моралистов и респектабельных «социалистов».

Еще большее возмущение пуритан вызвала философская драма «Человек и сверхчеловек».

Построение пьесы, ее идейное содержание, образы — причудливы и фантастичны. Не мужчина преследует любимую, но женщина заставляет того, кого она любит, жениться на ней, несмотря на яростное сопротивление. Кажется бы, эта тема — для фарса, и действительно, в английской комедиографии немало пьес о женщинах, охотящихся за мужчиной.¹ Шоу не ограничился тем, что в любовной стратегии поменял местами представителей обоих полов и пародировал легенду о севильском обольстителе. Его герой, Джон Таннер, анархист-социалист (на самом деле — салонный демагог), является отдаленным потомком Дон Жуана, тогда как девушка, опекуном которой он назначен, Энн — потомок и тезка донны Анны. Пародируя традиционные ситуации, Шоу превращает анархистствующего Дон Жуана во врага женщин, уклоняющегося от брака, а донну Анну из жертвы соблазнителя делает энергичной, волевой, настойчивой женщиной, которая побеждает героя и женит его на себе. Взаимоотношения Энн и Джона лишены фарсового характера. По Таннеру, женщины — олицетворение стихии созидания, жизненной силы, они служат вселенной. В этом смысле они эгоисты, ибо для них не существует ничего, кроме данной цели. Мужчина тоже эгоист, в особенности если он художник, ибо он всегда предан своему творчеству, в жертву которому приносит других. «Человечество не знает борьбы более коварной и беспощадной, чем борьба мужчины-художника с женщиной-матерью». Так своеобразно переосмысливает Шоу столь популярную в литературе конца XIX — начала XX века тему «борьбы полов» (Ибсен, Стриндберг).

Конечно, силу пьесы составляет не эта более чем сомнительная философия. Шоу создал язвительную сатиру и на светское общество, и на доморощенных «революционеров», проповедующих взрывчатые идеи, оставаясь на буржуазных позициях. Драматург подвергает критике всю буржуазную цивилизацию, основанную на духе порабощения и истребления человека. Дьявол, потомок сатаны Мильтона и Байрона, а также свойственник гетевского Мефистофеля, выступает в фантастической интермедии с утверждением исконной порочности человека. Буржуазный мир, говорит дьявол, в искусстве жизни не изобрел ничего

¹ Достаточно назвать хотя бы комедию «Миссис Дот» Сомерсета Моэма.

нового, но в искусстве смерти превзошел даже природу. Ничтожны, несовершенны машины, служащие человеку, но идеально совершенны орудия войны. Мощь человека измеряется его способностью к истреблению.

Шоу опровергает тезисы сатаны, показывая, что враждебной жизни не человек вообще, а буржуазное общество. В горах Сиерры Таннер попадает в плен к шайке разбойников под начальством Мендосы. Это разбойники-интеллектуалисты, представители анархистской партии, бросившие вызов обществу. На самом деле шайка является акционерным предприятием, грабящим путешественников. Его глава — американский миллионер. Критика отмечала, что единственный персонаж пьесы, над которым автор не смеется,— это шофер Таннера, куда более умный, наблюдательный, трезвый, чем его эксцентрический хозяин. В облике шофера привлекает прежде всего его классовая гордость, чувство собственного достоинства, уважение к труду и презрение к белоручкам. К сожалению, он персонаж второстепенный и действует только на периферии.

Вслед за «философской драмой» Шоу написал несколько сатирических комедий, связанных с насущными вопросами действительности, но, как обычно, облеченных в причудливую форму. Одной из самых острых проблем политической жизни оставался вопрос о государственной самостоятельности Ирландии. Английский империализм беспощадно подавлял любую попытку ирландцев добиться свободы, хотя в парламенте из года в год велись бесплодные дискуссии о гомруле, то есть предоставлении Ирландии автономии. Шоу был ирландцем, но ему претила любая форма национализма. А так как буржуазные партии, возглавлявшие борьбу за освобождение страны, выдвигали главным образом лозунги национальные, а не социальные, то Шоу отнесся к борьбе за автономию Ирландии без всякой симпатии. Он увидел в ней своеобразную идеализацию феодального прошлого. В результате в «Другом острове Джона Булля» он дал совершенно неожиданную и парадоксальную картину взаимоотношений англичан и ирландцев. Рисую с нескрываемой иронией английского дельца Бродбента, Шоу не щадит и ирландцев-собственников. Характеры пьесы, как всегда у Шоу, многоплановы и сложны. Это относится и к Бродбенту, у которого сентиментальность и фантазерство сочетаются с практицизмом и деловой хваткой. Он побеждает там, где терпит поражение его приятель — трезвый делец ирландец Лоренс Дойль.

«Бескорыстные» любовь и сочувствие Бродбента к страданиям Ирландии превращаются в источник дохода для новоявленного филантропа. Бродбент приезжает в Ирландию, как ему кажется, увлеченный романтической прелестью страны, и выступает в роли защитника интересов ее жителей, хотя на самом деле служит английскому синдикату, скупающему ирландские земли. Романтик и фантазер наделен великолепной практической интуицией. Лицемерие впитано им с молоком матери и сделалось свойством его натуры. Бродбент — убежденный либерал, осуществляющий, по его словам, миссию защиты свободы. Он верит в искренность либеральной фразеологии, и это придает особую разоблачительную силу его поступкам.

Ярче, полнее всего образ Бродбента раскрывается в беседе с бывшим пастором, полубезумцем-полупророком Киганом, любящим свою землю, свой народ. Утопист, он отвергает машинную цивилизацию и хотел бы сохранить незыблемым патриархальный строй страны. Мечтатель, поэт, влюбленный в природу, он страшится прихода новых хозяев, которые вырубят леса и воздвигнут отели, пустят по реке моторные катера, разорят коренных обитателей этой земли — мелких фермеров и арендаторов. Киган защищает не только поэзию старой Ирландии, но и ее жителей. Но он бессилен остановить процесс капитализации. Мощный синдикат пожрет владения ирландских фермеров, превратит страну в промышленное предприятие. Для Бродбента, как и его компаньона Лоренса, главное — успех, нажива, хотя Бродбент и прикрывается ссылками на Шелли и Рескина. На справедливые и горькие упреки Кигана Бродбент отвечает благодарностью за то, что тот возвысил его морально: «Я чувствую сейчас, как никогда, что был совершенно прав, решив посвятить свою жизнь Ирландии. Скорей идем выбирать место для нашего отеля».

Если в «Другом острове Джона Булля» намечена программа будущего «идеального» капиталистического «города-сада» с библиотекой, политехническими курсами, гимнастическим залом, который, по словам Кигана, столь же чист и аккуратен, как дублинская тюрьма, то в следующей пьесе Шоу — «Майор Барбара» подобная мечта уже реализована. Владелец военных предприятий Андершафт, чтобы привлечь на свою сторону рабочих, строит идеально чистый и красивый городок на склоне холма. Повсюду много зелени. В распоряжении рабочих прекрасные квартиры и столовые, им платят приличное жалованье. Хозяин же собирает неслыханные прибыли.

Андершафт — фигура сложная. Он исповедует евангелие богатства, во имя которого, по его словам, «готов пожертвовать

всем и не остановится перед убийством». Верит он только в деньги и динамит, ибо с их помощью можно подчинить себе весь мир. Это апостол богатства, жрец войны, презирающий бедняков и народ. «Чем разрушительнее война, — заявляет он, — тем больше в ней увлекательного. . . Я не из тех людей, у которых мораль и профессия отделены друг от друга водонепроницаемыми переборками. Все лишние деньги, которые мои конкуренты для успокоения нечистой совести жертвуют на больницы, соборы и прочее, я трачу на опыты и исследования, совершенствующие методы уничтожения жизни».

Андершафт при всем своем цинизме не лишен ума и воли, он не скрывает своего презрения к буржуазному миру. За Андершафтом встают не только реальные английские фабриканты смерти, фактические хозяева страны, но и их германские собратья — Круппы. На замечание сына, что он не желает слышать, как оскорбляют правительство его страны, Андершафт отвечает: «Правительство твоей страны! Я — правительство твоей страны, я и Лейзерс.¹ Неужели ты думаешь, что десяток дилетантов, вроде тебя, усевшись рядком в этой дурацкой говорильне (парламенте. — А. Г.), может управлять Андершафтом и Лейзерсом? Нет, мой друг, вы будете делать то, что выгодно нам. Вы объявите войну, если нам это будет угодно, и сохраните мир, если нам это подойдет. Правительство твоей страны! Ступай, мой милый, играй в свои перевыборы, передовицы, исторические банкеты, в великих лидеров, в животрепещущие вопросы и в остальные твои игрушки! А я вернусь к себе в контору, заплачу музыкантам и закажу какую мне нужно музыку». Этот монолог свидетельствует о зоркости Шоу. Писатель задолго до появления фашизма раскрыл взаимоотношение и слияние финансового капитала и милитаризма. Самая попытка Андершафта «заинтересовать» рабочих — создать для них видимость участия в прибылях также предвосхищает грядущий путь «народного капитализма». Вместе с тем Шоу придал торгашу смерти Андершафту черты бунтаря. Всевластный хозяин страны, сменяющий правительства по своей прихоти, человек, продающий оружие всем, оказывается жрецом анархической религии: «Тот, кто умеет взрывать на воздух людей, сумеет взорвать на воздух и общество».

Андершафт стремится к абсолютной власти и с этой целью использует Армию Спасения — организацию, сочетающую функции полицейские и церковные.

¹ Лейзерс — компаньон Андершафта.

Старшая дочь Андершафта Барбара — майор Армии Спасения, она честно служит своему делу, искренне веря, что Армия свободна и независима.

Одна из наиболее трудных задач Армии Спасения — это борьба с алкоголизмом. Поэтому, естественно, для Барбары фабриканты водочных изделий, трактирщики — все, кто изготавливает и продает водку, — злейшие враги. Но Андершафт открывает дочери правду. Армия существует на средства водочных фабрикантов и им подобных. Фабрикант водки Боджер, получивший титул лорда, барона и баронета, дает Армии Спасения пять тысяч на содержание ночлежных домов, где находят убежище бедняки, опоенные его виски. Андершафт слишком умен, чтобы не понять, какую выгоду для него может представить Армия Спасения. Это — «неоценимое предохранительное средство от революции», она обращает мысли бедняков к небесам, «а не к социализму и тред-юнионизму». И он решает купить Армию Спасения. Барбара, потрясенная открывшейся перед ней истиной, выходит из рядов Армии Спасения.

Доселе она игнорировала власть водочника Боджера и фабриканта оружия, теперь же она хочет использовать ее. Ее муж, профессор греческого языка Козенс, будет наследником Андершафта, а Барбара посвятит свою жизнь спасению души тех, кто работает на фабриках смерти. Программа достаточно туманная и неясная. Во всяком случае, дельцу Андершафту ничто не угрожает ни со стороны зятя, ни со стороны его дочери. Барбара не капитулирует, подобно Тренчу в «Домах вдовца», но и не порывает с отцом, как порвала с матерью Виви Уоррен. Не является ли такой финал еще более горьким?

Шоу почти не показывает в пьесе тех, кто работает на Андершафта. Единственная фигура пролетария, противостоящая фабриканту, — безработный Питер Шерли. Жизнь Питера типична для людей его класса. Работая по десяти-двенадцати часов в день с тринадцати лет, в сорок шесть он превратился в инвалида. Единственное его убежище — Армия Спасения. Все в натуре Питера протестует против необходимости просить милостыню, ханжеская обстановка приюта ненавистна ему. Ему свойственна рабочая гордость, чувство собственного достоинства. На слова Андершафта, что бедностью не стоит гордиться, он сердито возражает: «А кто наживал для вас миллионы? Я и мне подобные. Отчего мы бедны? Оттого, что сделали вас богатыми. Даже за все ваши доходы я бы не согласился поменяться с вами совестью».

Но Питер Шерли остается хотя и яркой, но эпизодической фигурой.

Шаткость исходной позиции Шоу и двусмысленность образа Андершафта не уменьшают значения произведения, в то же время свидетельствуя о тех границах, за которые не выходила критика Шоу.

Менее идейно значительна пьеса Шоу «Дилемма доктора» (1906). Свообразному рентгеновскому просвечиванию на сей раз подверглась медицинская сфера. Шоу создал талантливые и яркие карикатурные образы прославленных лондонских врачей, из которых многие имели реальных прототипов. Конечно, жажда наживы в буржуазном обществе порождает, как накипь, людей, способных торговать жизнью пациентов и наживаться на ней. Но в пьесе Шоу нет, если не считать «скучного педанта, уныло добродетельного и осмеянного всем ходом развития действия — Бленкинсона, ни одного подлинного медика. Самая дилемма, вынесенная в заглавие пьесы, носит мнимый характер: врач, нашедший средство излечения от туберкулеза, фактически убивает (руками другого доктора) пациента, художника Дюбеда, так как влюблен в его жену.

Шоу рисует его человеком, лишенным каких бы то ни было нравственных устоев. Драматург превращает Дюбеда в «последователя Шоу» и проповедника аморализма. В ответ на упреки возмущенных его поведением врачей (Дюбеда у каждого занял во время званого обеда деньги, не постеснявшись отнять последние гроши у нищего Бленкинсона), художник заявляет: «Я не преступник, так как все ваши моральные кодексы для меня просто не существуют. Я не верю в вашу мораль. Я ученик Бернарда Шоу... Я, конечно, не считаю себя, подобно некоторым, сверхчеловеком; но тем не менее он мой идеал... Это самый культурный человек нашего времени: у него нет никаких принципов». Конечно, Дюбеда не является учеником Шоу, он лишь повторяет ходячие представления о драматурге. Аморалистом и циником Шоу называла буржуазная печать. Образ талантливого и бесчестного художника — очередной парадокс Шоу, высмеивающего уайльдовские высказывания о свободе артиста от морали. Умиравший Дюбеда выступает в роли проповедника красоты, которая сама в себе заключает ценность и способна принести освобождение человечеству. Деловито и спокойно обеспечивает он бессмертие себе и своим картинам, превращая будущую вдову в жрицу и служительницу культа Дюбеда. Несомненно, что в речах Дюбеда, в его программе немало элементов сознательной пародии на эстетизм и позерство Уайльда и его последователей. Как раз ко времени написания пьесы Шоу имя Уайльда снова воскресло после искусственного забвения, на которое его облекло лицемерие буржуазного общества.

Накануне войны состоялось первое представление едва ли не самой прославленной комедии Шоу — «Пигмалиона». Старинное предание о скульпторе, влюбившемся в изваянную им статую, неоднократно подвергалось сценической обработке. Но Шоу только оттолкнулся от мифологического рассказа. Продавщица цветов Элиза Дулитл и профессор фонетики Хиггинс не просто повторяют историю Галатеи и Пигмалиона, но и опровергают ее. Профессор Хиггинс помог вульгарной девчонке, выросшей на улице, научиться хорошо и правильно говорить по-английски, сообщил ей внешний лоск, необходимый для светской дамы, но он не заметил и не почувствовал пробуждения в ней интеллекта, чувства собственного достоинства. Привыкнув относиться к ней как к низшему существу, он проглядел духовный рост Элизы, и потому восстание девушки захватило его врасплох. Хиггинс смотрит на Элизу как на собственное создание, эгоистически считая, что все, что в ней есть лучшего, вложено им. На самом деле Элиза талантлива и умна от природы. Хиггинс, как ювелир, лишь отшлифовал редкий алмаз, сообщив ему блеск и сияние. Противопоставляя Элизу и Хиггинса, Шоу отдает свои симпатии Элизе. Слепота Хиггинса обусловлена воспитанием, средой, привычками. В пьесе Шоу функции Пигмалиона выполняет не только Хиггинс, но и Элиза по отношению к своему воспитателю. Хотя Хиггинс в последней сцене утверждает, что он остался и останется таким, каким был прежде, весь ход действия опровергает его слова.

В центре пьесы стоит образ Элизы. Ее победа — это победа тонко и глубоко чувствующего человека над экспериментатором, победа создания над творцом. Хочет ли в этом признаться Хиггинс или нет, но он побежден. Это не первая и не последняя победа женщины над мужчиной в пьесах Шоу.

Шоу неоднократно подчеркивал (в высказываниях о пьесе), что Элиза не любит Хиггинса, и указывал, что она выйдет замуж за Фредди. Поверить в это трудно. Есть предел власти писателя над его персонажами, живущими самостоятельной жизнью. Даже Шоу бессилен заставить Элизу полюбить ничтожного и пошленького Фредди. Элиза, конечно, любит Хиггинса, об этом свидетельствует все развитие пьесы, и в частности финал четвертого действия, когда она «опускается на колени перед камином и шарит в нем в поисках кольца», подаренного Хиггинсом и брошенного им в приступе ярости в камин. Хиггинс и Элиза своеобразно продолжают и развивают линию шекспировских Петруччио и Катарины, Бенедикта и Беатриче, с тем существенным отличием, что взаимоотношения героев развернуты на социальном фоне. Высмеивая светское общество,

раскрывая духовное превосходство девушки из народа, Шоу в то же время не забывает о том, что в результате эксперимента Хиггинса она «выпала» из своего класса. Элиза не может вернуться к прежнему существованию и торговать цветами. «Теперь вы сделали из меня леди, и я уже ничем не могу торговать, кроме себя. Лучше бы вы меня не трогали», — горько упрекает она Хиггинса. В чисто комедийном плане ту же тему человека, перенесенного в иную, чуждую ему среду, раскрывает драматург в образе отца Элизы, мусорщика Дулитла, ставшего, вопреки складу своей натуры, благодаря наследству добропорядочным буржуа.

Своеобразное место в драматургии Шоу занимает комедия «Андрокл и лев». Действие пьесы разворачивается в Риме, во времена преследования христиан. Шоу выворачивает наизнанку столь популярную в литературе тему «мучеников Колизея».

Принято считать, что здесь Шоу пародировал «Камо грядеши» Г. Сенкевича. Думается, однако, что у драматурга был другой адресат. Именно в Англии, еще до Сенкевича, большое распространение получили романы и пьесы, прославляющие римских христиан, написанные протестантскими и католическими священниками, а в одном случае даже примасом Великобритании, архиепископом Вестминстерским — Н. Уайзменом. Все эти «Фабиолы», «На заре христианства» (Ф.-У. Фаррар), «Эмиль» (А. Крэк) и «Знамение креста» (Новый мир) У. Баррета противопоставляли проповедь самоотречения и христианской покорности — идею борьбы. Герои этих книг погибали на арене Колизея во имя бога и религии, но не дерзали восставать против власти языческого императора. Романы Уайзмана, Фаррара и пьеса Баррета пользовались широкой популярностью, а некоторые сделали предметом школьного чтения. Высмеивая эту литературу, Шоу не только стремился развеять утвердившийся ею сентиментальный миф, но и полемически изображал первых христиан как мятежников духа и борцов за свободу мысли. И в подобном подходе к теме он оказался близок к некоторым представителям русской литературы.

Для Шоу, как и для Толстого, первые христиане — борцы с насилием государства, готовые отдать свою жизнь во имя высокой идеи. Среди христиан в пьесе есть убежденные в своей правоте герои, есть и случайные попутчики, даже трусы и предатели. Одна из наиболее ярких фигур драмы — силач Ферровиус, который тщетно пытается быть покорным и не противиться злу. Ферровиус — солдат, и при первых звуках боевой трубы им овладевает жажда боя. На арене амфитеатра он убивает шестерых закованных в броню гладиаторов и, вызвав

восхищение Цезаря, спасает жизнь обреченных на гибель христиан. Только маленький и физически немощный греческий портной Андрокл должен быть брошен на съедение льву. Император и толпа римлян предвкушают кровавое зрелище. Однако голодный лев, выпущенный из клетки, распознает в Андрокле человека, который некогда вытащил у него из лапы занозу. И лев в восторге протягивает Андроклу лапу. Человек и зверь нежно обнимаются. Смятение римлян усиливается, когда лев прыгает в ложу Цезаря. Император в страхе бежит, оставив льву свою пурпурную тогу. Союз человека и льва защищает обоих. Андрокл, обращаясь к своему Томми — так он нежно называет зверя, — говорит: «До тех пор, пока мы будем вместе, тебе не грозит клетка, а мне — рабство».

Легенда о благодарном льве послужила для Шоу лишь предлогом для создания оригинальной концепции. В предисловии к пьесе, написанном в начале первой мировой войны, Шоу, поясняя замысел, писал: «Мои мученики — это мученики всех времен, а их преследователи также не характерны для какой-либо одной определенной эпохи». Шоу и не пытался писать историческую драму. Как ранее в «Цезаре и Клеопатре», он сознательно модернизировал героев: современность буйно вторгается в пьесу. Древние греки и римляне, действующие в пьесе, англоязычны не только по именам (сокращенное имя Андрокла — Анди, а его жены Мегеры — Мэгг), но и по существу. Маленький добрый Андрокл выступает как представитель гуманистической интеллигенции, борющейся с беспощадной и тупой машиной полицейского государства. Христианство и христиане в пьесе — отнюдь не носители абстрактного добра. Образы их дифференцированы. Есть среди них и предатели, как, например, Спонт, подвернувшийся на пути льву. Но высшая правда остается за идеей. Рим показан в час упадка. Прежняя сила утрачена, осталась только видимость былого величия. Император — типичный оппортунист и циник. «Правильный путь, — утверждает он, — это не слишком быть привязанным к старому и не слишком увлекаться новым, а суметь использовать преимущества и того и другого». В случае нужды он сам примет христианство и принесет в жертву — как раньше христиан — язычников.

Если в годы первой мировой войны значительная часть английских драматургов отдала свой талант на службу официальной пропаганде (так поступил Д. Барри), то Шоу отошел от событий несколькими драматическими памфлетами, разоблачающими миф о «справедливой» войне, пьесами, срывающими покровы с милитаристской бойни.

Никому не дано стоять над схваткой.

Джон Голсуорси

В начале XX века к драматургии обратился Голсуорси. В западноевропейских литературах мало писателей, которые с равным успехом выступали бы в области романа и драмы.

Голсуорси — один из немногих, а в английской литературе единственный великий художник, с одинаковой силой проявивший себя в обоих жанрах. Голсуорси, в отличие от Шоу, никогда не стоял на позициях, близких к социализму, даже в его фабианском издании. Но по зоркости и остроте восприятия социальной неправды, по беспощадности разоблачения буржуазного лицемерия, насилия и несправедливости он в английской драматургии не знает равных. Его пьесы «Серебряная коробка» (1909), «Борьба» (1909), «Справедливость» (1910), «Толпа» (1914), «Без перчаток» (1920) посвящены важнейшим общественным проблемам. Голсуорси-гуманист говорит правду о буржуазном правосудии, карающем бедняка за мелкую кражу и милостиво отпускающем ту же вину сыну богача. Но, понимая, что несправедливость является уделом бедняка, Голсуорси бессилён сделать выводы. Он критикует пороки буржуазного общества, оставаясь на его позициях.

В своей драматургии Голсуорси стремится сохранить объективность. Даже тогда, когда основу пьесы составляет острый социальный конфликт угнетателей и угнетаемых («Борьба»), показывая позиции каждой из противоборствующих социальных групп, он не позволяет себе высказаться в пользу одной из них. Не случайно поэтому объективность изображения жизни у Голсуорси нередко подменяется объективизмом, расплывается в морализаторских туманностях. Избегая, в отличие

от Шоу, излагать собственную позицию и вмешиваться в действие, Голсуорси, как неоднократно отмечалось английской критикой, предпочитает выступать в роли председателя суда, дающего напутствие присяжным, председателя, объективно и беспристрастно излагающего все за и против, предоставляя зрителям самостоятельно выносить вердикт. Конечно, это не значит, что Голсуорси писал, «не ведая ни жалости, ни гнева». Открытая эмоциональность, проявление сочувствия или неприязни у судьи — признак отрицательный. А драматургия Голсуорси действительно заставляет вспомнить суд. И дело не только в том, что в его пьесах нередко показано судебное разбирательство, но в том, что сама конструкция пьесы напоминает процесс, в котором есть истец и ответчик, свидетели, судьи, прокурор, защитник и — зрители. Сдержанность (и вместе с тем глубокая эмоциональность), ненависть к пышной риторике, сентиментальности и самодовлеющей комедийности характерны для творчества Голсуорси в целом. Однако эта мужественная сдержанность чужда рационализму. Метод Голсуорси равно далек и от метода Шоу и от Барри.

Возражая сестре (а вместе с ней группе буржуазных читателей), критиковавшей его роман «Собственник», Голсуорси писал в 1905 году: «Тебе... хочется, чтобы автор, изображая конфликт, склонял читателя примкнуть к одной из сторон против другой. У меня этого нет. Я скорее ощущаю себя своего рода химиком — я более холоден, более аналитичен». В отличие от большинства буржуазных писателей, сочинявших романы и пьесы в доказательство определенного, заранее избранного тезиса и навязывавших читателю-зрителю соответствующую мораль, Голсуорси утверждал, что «во всяком отборе и расположении жизненного материала заключено нравоучение и дело драматурга так отобрать и расположить свой материал, чтобы это нравоучение было на ярком свете. Такое нравоучение излучает «Лир», «Гамлет», «Макбет». Но не таковы нравоучения в большей части современных пьес...»

Характеризуя современную английскую драму, Голсуорси указал, что ее развитие идет по трем путям. «Первый из них... недвусмысленно предлагать публике то, чего ей хочется, — те взгляды и тот жизненный кодекс, которым она сама руководствуется и в который верит. Этот путь самый обычный, успешный и популярный. Он обеспечивает драматургу прочный и ненавязчивый авторитет». Путь этот, представленный произведениями Барри и многих других, был решительно отвергнут Голсуорси. «Второй путь... недвусмысленно предлагать публике те взгляды и тот жизненный кодекс, которым руководствуется

сам драматург, те теории, в которые он сам верит, причем, если все это — прямая противоположность тому, чего хочется публике, преподносить их так, чтобы она проглотила их, как горький порошок в ложке варенья». По-видимому, под драматургом, идущим по второму пути, Голсуорси имел в виду Шоу: при всем уважении к великому писателю, автор «Справедливости» не разделял его эстетических принципов. Его собственный метод охарактеризован в следующих словах: «А есть и третий путь: предлагать публике не готовый кодекс, но явления жизни и характеры, отобранные и сгруппированные (но не искаженные) драматургом в соответствии с его взглядами, показывать их без страха и предвзятости, предоставляя публике самой выводить какое ни есть нравоучение, подсказанное природой. Этот третий метод требует известной объективности; он требует сочувствия, любви и любопытства к людям ради них самих; он требует способности заглядывать в будущее, а также терпеливо трудиться, не ожидая непосредственных практических результатов». Отвергая уступки общественным предрассудкам, искажение действительности в угоду буржуазной морали, не принимая драматургии, подчиняющей правду жизни субъективным представлениям самого художника, Голсуорси противопоставляет им драму объективную, добросовестно изображающую людей такими, каковы они есть. Но для самого Голсуорси было ясно, что художник должен занять определенную позицию. Поэтому, говоря о задаче правдивого изображения жизни, Голсуорси спешит добавить: «Однако это не значит, что сам драматург с его мировоззрением должен остаться вне пьесы, да это и невозможно», тем самым указывая, что мера объективности и беспристрастия в изображении жизни определена талантом и мировоззрением художника.

Голсуорси более всего боится быть пристрастным, дать прорваться сочувствию или неприязни по отношению к одному или группе персонажей. «После того как характеры выбраны, увидены и объединены, он (драматург.— А. Г.) обязан обращаться с ними по-джентльменски, проявлять самое нежное внимание к их сущности». Определив идею произведения, драматург должен предоставить своим персонажам жить самостоятельной жизнью. Что это значит? Каждый писатель, следовательно, и драматург, пытается сделать своих героев возможно более правдивыми, естественными, действующими согласно внутренней логике в предлагаемых конкретных обстоятельствах. Для Голсуорси, стремившегося сохранить объективность в качестве идеального и — увы! — в буржуазном обществе мало реального судьи, важно было сохранить беспристрастное

отношение не только к тому, кто являлся его другом и единомышленником, но в особенности (этого требует долг джентльмена!) — по отношению к врагу.

Писатель хотел понять внутреннюю логику персонажа, чья «правда» противостоит исповедуемой самим Голсуорси истине. Поэтому, даже изображая явную несправедливость, жестокость, он добирается до мотивов, приведших к ее свершению, устанавливая внутреннюю закономерность поведения людей. В результате зачастую острый социальный конфликт, избранный Голсуорси, оторванный от конкретной почвы и перенесенный в плоскость нравственную, как бы растворяется в ней. Капиталисты и рабочие, судьи и подсудимые оказываются людьми, ведущими некий абстрактный спор о том, что есть справедливость, и поэтому каждый прав по-своему! В этом выразилась недостаточная активность позиции, занимаемой Голсуорси, ограничивавшей в конечных выводах его критику буржуазного общества. Но Голсуорси был великим писателем, художником, яснее многих своих английских современников увидевшим социальное зло. Он не знал, как устранить его, и не поднялся до революционного отрицания устоев общества, призывая к взаимопониманию и состраданию, однако сила Голсуорси не в наивных рецептах либеральной филантропии, а в беспощадном разоблачении буржуазной собственнической морали и законности, в осознании того, что в классовом обществе есть две «справедливости» — одна для бедных, другая для богатых и что между обоими классами — пропасть. Еще О. Уайльд в одной из своих сказок заметил, что если работники и их хозяева «братья», то имя богатого брата — Каин.

В своих драмах Голсуорси дал широкую панораму английского общества, показав многообразные формы столкновения враждующих классов и борьбы, протекающей в родственных и близких группах. Иногда даже сами названия пьес Голсуорси характеризуют конфликтную природу изображаемых им жизненных явлений: «Борьба» (или «Схватка»), «Без перчаток» (вернее — «Борьба не на жизнь, а на смерть»). Но даже там, где названия носят нейтральный характер — «Фундамент», «Окна», «Крыша», — перед зрителем раскрывается напряженная картина борьбы. Столкновение человека с безжалостной машиной правосудия или так называемого общественного мнения слагает основу многих пьес Голсуорси. Отсюда горько-иронически звучащее заглавие одной из лучших драм Голсуорси — «Справедливость».

Яркое и глубоко эмоциональное содержание пьес Голсуорси вложено в подчеркнута логическую, рационально продуманную

форму. Весь материал организован таким образом, чтоб центральная мысль выступала отчетливо и ясно, прямо и недвусмысленно приводя к единственно возможным выводам. Строя пьесы как столкновение идей и позиций, Голсуорси предоставляет каждой из сторон полностью высказать все аргументы. Конфликт в драмах Голсуорси чаще всего непримирим. Даже те, кто выходит из схватки кажущимся победителем,— Бартвик в «Серебряной коробке», Хилкрест в «Без перчаток», Фердинанд де Левис в «Верности» и многие другие, фактически надломлены напряжением борьбы. Борьба поглощает честь, совесть, иногда жизнь человека, и потому несоразмерность понесенных жертв и цели обесценивает самую победу. Часто пьесы Голсуорси завершаются пониманием ненужности затраченных усилий и постыдности средств, при помощи которых одержана победа. Это не значит, что побежденный может утверждать свое моральное превосходство над противником. Он и сам прибегнул бы к тем же средствам, что и победитель. Голсуорси не видит в жизни путей для торжества справедливости, отсюда — горестный привкус безысходности, который ощущается в финале. Противник устранен, затравлен или обезврежен, но победитель осужден жить в мучительном сознании собственной подлости.

Добиваясь максимального напряжения действия, Голсуорси стремится освободить его от внешних эффектов. Выше уже отмечалась сдержанность, характерная для Голсуорси. Эмоция редко прорывается в слове — само действие говорит за себя. Эти свойства присущи лучшим драмам Голсуорси. В некоторых поздних и слабейших пьесах писателя суженность идейной проблематики приводит к тому, что ситуация, не несущая значительной нагрузки, становится самодовлеющей, мелодраматической. Писатель начинает прибегать к детективным формам построения сюжета.

Главные темы драматургии Голсуорси, если попытаться обобщить их в нескольких словах,— это всеохватывающая власть собственности, провозглашенная как основной закон буржуазного общества,— касается ли это денег, имущества или даже человека (чаще всего женщины), также становящегося предметом, вещью.

Власть собственности означает, что тот, кто владеет имуществом, священен в глазах закона, а тот, кто покушается на нее (вне зависимости от мотивов), оказывается преступником. Миф о равенстве перед законом богатых и бедных развеян уже в первой пьесе Голсуорси «Серебряная коробка», показывающей, в соответствии с действительностью, двойную мерку

буржуазного правосудия. Писатель впервые применяет столь характерный для его драматургической системы принцип параллельного и контрастного построения действия, при котором два персонажа совершают один и тот же поступок, получающий различную оценку, обусловленную социальным различием героев.

Сын богатого либерала, члена парламента — Джек Бартвик, бездельник и хлыщ, будучи пьян, из озорства берет у проститутки ее сумку с кошельком. Безработный Джоунз приводит Джека домой и, также будучи навеселе, желая проучить Джека, уносит украденный последним кошелек и заодно и серебряную папиросницу Бартвиков. Голсуорси намеренно сближает и контрастно противопоставляет обоих: Джоунз пьет с горя, от безработицы; Джек «тоже пьет, потому что он без работы. Но не работают они по разным причинам». Менее всего Голсуорси занимает примитивное противопоставление светского бездельника безработному, скатившемуся на самое дно. Действие его пьесы раскрывает природу общества, в котором господствует социальное неравенство и священный принцип защиты частной собственности. В центре событий Бартвик-старший, либеральный болтун, защищающий на словах права народа, но более всего занятый сохранением своего общественного положения, и его жена, даже не прибегающая к лицемерному пустословию. Покрывая грешки сына, всячески стремясь потушить угрозу скандала, Бартвик в то же время выступает как неусыпный страж святыни частной собственности. Подозрение в краже серебряной коробки падает на миссис Джоунз, работающую поденщицей у Бартвиков. При обыске у Джоунзов полиция находит также кошелек проститутки, украденный Джеком. Теперь уже скандала не замаять, так как Джоунз на суде пытается открыть правду. Но буржуазному правосудию нет дела до справедливости. Богатый шалопай и безработный бедняк только формально равны перед законом. На суде вопрос о похищении кошелька замаят. Джоунз осужден за кражу коробки. Жена его теряет работу и остается на улице с маленькими детьми.

Безработный Джоунз и его забитая, кроткая жена — персонажи периферийные. Главное внимание драматург уделяет людям, олицетворяющим закон и правосудие. Рисуя образы Бартвиков, Голсуорси обнажает их истинную природу. Миссис Бартвик — нежная и заботливая мать, она бережно охраняет своего великовозрастного сына. Преследуя несчастную поденщицу, она в то же время не может слышать, как плачет ребенок той же миссис Джоунз. «Ничто так не расстраивает меня, как слезы ребенка», — восклицает она. Мистер Бартвик

тоже не изверг, но рядовой буржуа, эгоист, боящийся потерять свое общественное положение. Однако мистер Бартвик не просто прибегает к лицемерию как спасительной маске. Ему и на самом деле удалось убедить себя, что он является защитником народных интересов и демократом, исповедующим гуманные принципы. Именно потому, что лицемерие и ханжество вошли в его плоть и кровь, он искренне уверен в том, что для защиты интересов народа достаточно нескольких либеральных фраз. Узнав, что его сын вор, пламенный защитник частной собственности пытается замять дело с серебряной коробкой, опять-таки прибегая к спасительному лицемерию.

Бартвик прикрывает свое поведение гуманными принципами, он лжет на людях и оставшись наедине с женой, которая отлично его понимает. «Я... я расстроен,— патетически восклицает он.— С начала до конца вся эта история абсолютно противоречит моим принципам».— «Чепуха! Нет у тебя никаких принципов! — спокойно возражает миссис Бартвик.— Твои принципы не что иное, как обыкновенный страх».

Сила пьесы в разоблачении лицемерия и подлости представителей имущих классов и самых устоев буржуазной законности. Слабость в том, что ее жертвы не поднимаются далее бессильного протеста. Джоунз понимает несправедливость суда, покаравшего его и избавившего от наказания Джека. Когда Джоунза выводят из зала, он восклицает: «И это — правосудие?! А с ним как же? Он напился! Он взял кошелек... он взял кошелек, но... он вышел сухим из воды — денежки выручили... Правосудие!»

Это горестно, протестующе звучащее слово сделалось основой и заглавием пьесы Голсуорси, написанной в 1910 году. Английское «Justice» означает и «Правосудие» и «Справедливость». Пьеса эта, одна из лучших в творчестве Голсуорси,— свидетельство возросшего драматургического мастерства и в то же время меры его социальной критики.

Младший клерк адвокатской конторы Фолдер подделывает чек на 80 фунтов стерлингов, чтобы спасти любимую женщину (Руфь) от изверга мужа. Старший владелец конторы Джеймс Хоу, вопреки протесту сына, вызывает полицию. Закон должен покарать преступника и охранить общество от его тлетворного влияния. «Мы должны думать о благе общества»,— говорит Джеймс. Беспощадная машина правосудия вступает в действие. Фолдер осужден на три года каторжных работ. Но и после тюрьмы он находится под наблюдением полиции, которая вновь арестовывает его за нарушение правила о регистрации. Затравленный Фолдер кончает жизнь самоубийством. В пьесе две

жертвы закона: Фолдер и Руфь, связанная с извергом мужем. Развод для нее недостижим, так как требует денег, а жестокое обращение пьяницы мужа в глазах закона не дает оснований для развода. Более того, перед законом Руфь совершает преступление, встречаясь с Фолдером, как и Фолдер, встречаясь с Руфью. За это они должны быть наказаны. Когда Фолдер выходит из тюрьмы, Джеймс Хоу ставит условием принятия его на работу прекращение встреч с Руфью. Чтобы прокормить себя и детей, Руфь вынуждена была стать проституткой, то есть совершить еще более «безнравственный» поступок. С железной неуклонностью движется колесница закона, калеча и убивая всех, кто попадает под ее колеса.

Как и в «Серебряной коробке», вершители закона отнюдь не являются злодеями — ни старший владелец адвокатской конторы, ни судья, ни директор тюрьмы, ни даже сыщик, вторично арестовывающий Фолдера. Преступен закон, несправедливо правосудие, обрекающее на гибель маленьких людей, нарушивших его установления. Голсуорси не пытается освободить от вины за соучастие в преступлении тех, кто разбивает жизнь клерка и его несчастной подруги. С суровой беспощадностью показывает писатель, как власть имущие на законном основании убивают человека. Дабы защитить общество от преступления, они совершают двойное преступление. По их мнению, безнравственно не сожительство жены с истязующим ее мужем, но стремление разорвать узы, безнравственна попытка юноши помочь несчастной женщине. Правосудие не может и не хочет считаться с чувствами людей. 80 фунтов стерлингов дороже человеческой жизни. Трагически безысходна судьба Руфи и Фолдера, растоптанных законом.

Одна из тем пьесы, связанная с бесправием женщины, бесильной освободиться от ненавистного мужа, женщины, являющейся рабыней буржуазного общества, проходит во многих произведениях Голсуорси и, в частности, неоднократно разрабатывалась в его романах. Из пьес, включающих эту тему, следует назвать «Беглянку» и «Окна». Уступая в значительности образу Ирен в «Собственнике», героини обеих пьес, представительницы разных классов, всей судьбой своей свидетельствуют о бесправии женщины — падшей ли и убившей ребенка (героиня «Окон») или светской дамы («Беглянка»).

Важнейшей проблемы современности — непримиримого конфликта рабочих и предпринимателей коснулся Голсуорси в своей драме «Борьба» (1909). После романов Диккенса, Бронте и Гаскелл, посвященных родственной тематике, пьеса Голсуорси была крупнейшим явлением в английской литературе. Писатель

показал всю непримиримость интересов обоих классов. И в то же время в этой пьесе с не меньшей силой проявилась ограниченность мировоззрения писателя; отсутствие понимания того, что лишь уничтожение капиталистической системы и класса угнетателей может снять этот конфликт. Честный художник, он видел безнадежность попытки примирить оба класса. Желая сохранить позицию «джентльмена», он не отдал предпочтения ни одному из противников. Рабочие листопрокатного завода, доведенные до отчаяния нищетой, объявляют забастовку, вся тяжесть которой ударяет по ним, но в то же время задевает и интересы владельцев. Кто уступит, кто сдастся первым в неравной борьбе — рабочие или промышленники? В пьесе отражены все трудности борьбы, усугубляемые тем, что рабочие ведут ее без помощи профсоюза и часть их готова капитулировать. На путь компромисса согласны вступить и некоторые члены правления компании — одни для того, чтобы не терять дивидендов, другие из филантропических побуждений. Путь компромисса предлагает и представитель тред-юниона, типичный социал-соглашатель. Но компромисс недостижим, ибо его отвергает как главарь забастовщиков Робертс, так и председатель правления Джон Энтони.

В пьесе достаточно отчетливо и дифференцированно обрисованы позиции представителей противоположных лагерей, но так как и рабочая масса, и группа предпринимателей ведут себя пассивно, то основными выразителями конфликта оказываются Робертс и Энтони. Для Робертса компромисс капитала и труда неприемлем. В отличие от большинства рабочих, готовых уступить, Робертс защищает идею борьбы до конца, ибо она ведется во имя будущего. «Мы боремся не только за сегодняшний день, не только за себя, за собственные нехитрые нужды. Мы боремся за всех тех, которые будут жить после нас... Нам бы только стряхнуть с себя это жестокое, кровожадное чудовище, которое от сотворения мира выжимает соки из рабочих, из их жен и детей». Робертс понимает, что, уступив капиталистам, рабочие проиграют борьбу. Для него компромисс, защищаемый профсоюзом, — это предательство. Энтони, в свою очередь, не может допустить никаких уступок рабочим, так как это означало бы поражение. Он заявляет: «Есть единственно верный способ обращаться с рабочими — держать их в железном кулаке... Хозяева останутся хозяевами, а рабочие — рабочими! Удовлетворите хоть одно их требование, и они сразу выдвинут еще десяток».

Логика борьбы приводит к тому, что Робертс, опасаясь компромисса со стороны предпринимателей, может рассчитывать

только на неуступчивость Энтони. Постепенно борьба сводится к поединку двух противников и, отрываясь от реальной почвы, приобретает абстрактный характер. Голсуорси хотел сделать Робертса социалистом, но так как он сам мало что знал о социализме, то превратил его в утописта, мечтателя, пытающегося возглавить массу, но бессильного повести ее за собой. Доведенные до полного отчаяния, рабочие соглашаются на компромисс в тот час, когда и руководители компании готовы уступить. В результате Робертс, потерявший в этой борьбе все, лишившийся жены, умершей от голода, предан теми, кого поднимал на борьбу. Потерпел поражение и Энтони, вынужденный подать в отставку с поста председателя компании. Оба противника разбиты, а компромисс достигнут на условиях, выработанных в самом начале забастовки. Для чего же нужны были все лишения, страдания и несчастья? Бессмысленной оказалась борьба. Таков конечный пессимистический вывод автора.

Голсуорси не верит в достижимость справедливости насильственным путем — ни метод Энтони, ни путь Робертса не представляются ему верными. Оба противника взаимно истощают друг друга, приходя к полному краху. Но Голсуорси сознает несправедливость общественного устройства, обрекающего рабочих на нищету и страдания. Как же преодолеть их? И здесь мысль писателя, столь сильная в обрисовке конфликта, оказывается в плену иллюзии о возможности вести борьбу без ненужных жертв. Призывая к миру, к отказу от жестокой и напрасной борьбы, в которой погибают слабые, Голсуорси всем ходом действия, логикой развития характеров опровергает им же сделанный вывод. Материал как бы вырывается из рук создателя. Самое существование классов делает примирение невозможным. Остается лишь борьба, особенно напряженная, если ее ведут равные противники. И изображение этой борьбы — обескровливающей обоих противников, борьбы жестокой и бессмысленной, неизбежно приносящей поражение обоим, отныне становится одной из главных тем драматургии Голсуорси.

Встать! Суд идет...

Бернард Шоу

После 1918 года в литературе и искусстве Англии произошли глубокие изменения. Великобритания — одна из стран победительниц — в значительной мере утратила былую экономическую и политическую мощь. Война и революционное движение, охватившее страны Европы, борьба колониальных народов за свободу в Азии и, прежде всего, победа Великой Октябрьской социалистической революции разрушили в сознании миллионов убеждение в незыблемости капиталистического строя и веру в истинность «вечных» духовных ценностей. Писатели, мыслители и художники подвергли пересмотру привычные представления об обществе, морали, религии. Ведущей тенденцией английской литературы становится критицизм. Но его природа и характер не были однозначны. Если великие представители реализма — Шоу, Голсуорси и Уэллс активно осуждали буржуазный правопорядок, то некоторые писатели восприняли события войны как гибель цивилизации, и их видение жизни было безнадежно пессимистическим. Отвергая лицемерие и ханжество буржуазного общества, некоторые художники пришли к отрицанию всякой морали, то есть к буржуазному анархизму. Жизнь представала в их произведениях как слепая стихия, а человек как асоциальное животное. Мощным, никогда не иссякавшим в английской литературе традициям реализма противопоставлялись ущербные, модернистские тенденции.

Однако было бы неверно рассматривать 20-е годы в английской литературе как период полного торжества индивидуалистических модернистских тенденций. Борьба между прогрессивными и реакционными группами была ожесточенной, но

здоровые силы великой литературы победили. И даже творчество писателей, глубоко задетых воздействием кризиса, как, например, Д. Лоуренса, не порывает окончательно с реализмом.

Процессы, происходившие в английской литературе, сказались и на театре. Жить по-старому, делать вид, что в мире ничего не изменилось, было уже невозможно. Былому оптимизму изменяет даже Д. Барри, тщетно пытавшийся, как и многие другие буржуазные художники, найти панацею от социальных болезней в призывах к нравственному оздоровлению общества. Чем дальше, тем менее уверенно звучат голоса «утешителей» и все явственней начинают пробиваться интонации растерянности и страха. Крушение веры в стабильность буржуазного строя заставило некоторых искать утешения в религии и мистике.

Драматург и актер С. Вэйн сочинил пьесу «Отплытие за рубеж» (1923). На таинственном корабле, плывущем без огней по океану, находится несколько пассажиров. Это — души умерших, а огромный пароход — усовершенствованный челн Харона, везущий грешников к отдаленному берегу, где они предстанут перед Судьей. Души одних обретут блаженство, другие переживут по-новому свою прежнюю жизнь. Эта мистическая пьеса имела большой успех. Любопытно, однако, что С. Вэйн, обещающий беднякам загробное счастье, сохраняет на мистическом пароходе реальные социальные различия: души богатых покойников находятся в каютах первого класса, души бедняков в третьем. Пожалуй, только в этом пьесе и верна правда.

Отдали дань мистике и другие драматурги, и в их числе Д. Барри. Действие его пьесы «Мэри-Роз» (1920) разворачивается на грани двух миров — реального и фантастического, между которыми пребывает душа главной героини, покорная призыву неведомых островных голосов. Повинуясь им, она уходит от жизни, от ребенка и мужа. Четверть века спустя Мэри-Роз возвращается; она хочет обрести потерянное прошлое и вновь увидеть людей такими, какими она их оставила. Но попытка эта кончается неудачей, призраку Мэри-Роз суждено вечно блуждать среди живых и мертвых в поисках сына, которого она оставила ребенком. Барри выразил в мистической и зашифрованной форме собственную тоску по невозвратному прошлому, противопоставив реальности — мечту и воспоминание.

Если Барри печалился о былом и поэтизировал его, то Шоу оглядывался на прошлое с гневом и презрением. Горечь, пронизывающая многие его послевоенные произведения, полна сарказма и ненависти. Пьеса Шоу «Дом, где разбиваются

сердца» (1917) названа автором «фантазией в русском стиле на английские темы». Шоу пояснил, что он отталкивался от драматургии Чехова. Это сказалоь на общей лирико-психологической, музыкальной структуре драмы. «Дом, где разбиваются сердца» — одна из самых жестоких и беспощадных пьес Шоу, рисующая картину духовного кризиса, охватившего Англию в канун войны. Драматург писал в предисловии к драме: «Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы, а вся культурная и праздная Европа перед войной». Шоу называл в качестве первых художников, создавших образ дома, в котором разбиваются сердца и задыхается душа Европы, — А. Чехова и Л. Толстого.

Шоу говорил о духовной бесплодности буржуазного общества, об его эгоизме и паразитарности. Члены этого общества «не стремились... осуществлять утопию для простых людей... они... жили без всяких угрызений совести на свои деньги, не ударив палец о палец для того, чтобы их заработать». «Обитатели «Дома» составляли только одну часть нашего общества — единственно ту, которая располагала досугом, чтобы упиваться достижениями культуры, и превратили ее в экономическую, политическую и моральную пустоту... Люди из «Дома, где разбиваются сердца» делать ничего не умели и не хотели».

Столь же суровую характеристику дает Шоу в предисловии к пьесе политическим деятелям и промышленникам, «которые потратили целую жизнь на то, чтобы наполнять свои карманы, а не головы».

Дом капитана Шатовера представляет собой как бы символическую картину раздираемой противоречиями Англии. Полубезумный капитан, играющий с динамитом, ненавидит тех, кто пограл духовные ценности мира. Старый ребенок вершит суд над обитателями дома. Ни у кого из них нет веры в жизнь, нет идеалов. Остались только красивые слова. Милая девочка Элли, готовая пожертвовать собой, чтобы спасти отца, оказывается циничной молодой особой, признающей только деньги. Да и ее будто бы непрактичный отец ловко устраивает свои делишки, сохраняя в то же время «чистоту» рук. Богатый промышленник Менген — вор и негодяй, пустивший по миру сотни людей. Менген, однако, не только нечистоплотный делец. Он претендует на роль спасителя Англии, и только брошенная с цепелина бомба, убивающая его вместе с забравшимся в дом грабителем, не дает Менгену осуществить эту миссию. «Спасителем Англии» должен оказаться муж леди Эттерсуорд (не участвующий, но только упоминаемый в пьесе). «Бросьте вашу

нелепую демократию,— восклицает леди Эттерсуорд,— дайте Гастингсу власть и хороший запас бамбуковых палок, чтоб привести британских туземцев в чувство — и он без всякого труда спасет страну».

И все же, несмотря на гнетуще-мрачную атмосферу, пьеса свободна от пессимизма. Пусть погибнет дом, погребая под собой его обитателей, дом этот — не вся Англия. На месте уничтоженного будет воздвигнут другой, светлый дом. В это Шоу верит, и его вера передается читателям и зрителям.

Шоу назвал буржуазную Англию «Домом, где разбиваются сердца». В эту пору Барри также пытался определить недуг, поразивший страну. Если в довоенных пьесах он мог позволить легкую насмешку над отдельными аристократами и даже противопоставить им умного и талантливому слугу, то пятнадцать лет спустя, в октябре 1917 года, когда состоялась премьера его комедии «Милый Брут», подобная вольность была уже немыслима. Следуя давней традиции буржуазной литературы, Барри стремился доказать, что недовольство человека собственной судьбой, его несчастья и бедствия обусловлены не социальными причинами, но личными недостатками. Изменение общественных условий, говорит Барри, не способно улучшить положение людей. Поэтому любая попытка перестроить мир (революция) обречена на неудачу. Человек должен довольствоваться своим уделом и в лучшем случае усовершенствовать себя нравственно. Так он обеспечит себе счастье. Эта не слишком оригинальная концепция и положена в основу пьесы. Барри мобилизовал весь свой поэтический талант и юмор для того, чтобы изыскать сервировать избранную им тему. Он использовал некоторые мотивы «Сна в летнюю ночь» Шекспира, где персонажи, поддаваясь чарам Оберона, временно становятся другими — но, сбросив власть волшебства, возвращаются к естественному состоянию. Заглавие пьесы подсказано словами Кассия в «Юлии Цезаре» Шекспира:

Не звезды, милый Брут, а сами мы
Виновны в том, что сделали рабами. . .

Однако Барри вопреки Шекспиру тщится доказать, что, сделавшись рабом, человек должен остаться им навсегда — безразлично, касается ли это социального или семейного положения.

Действие пьесы происходит в усадьбе эксцентричного помещика Лоба, олицетворяющего «старую веселую Англию». Этот фантазер и шутник, полустарик, полудитя, живет не в реальности, а в мире воспоминаний. Даже цветы в его саду носят

названия цветов, упоминаемых в пьесах Шекспира. Гости, собравшиеся на уик-энд в поместье, хотя и несчастны, но ничуть не похожи на героев «Дома, где разбиваются сердца». Одному из них — Пурди надоела жена и он завел любовницу — Джанну, на которой хотел бы жениться. Спившийся художник Дирт мечтает начать жизнь сначала. Он уверен, что, будь у него дочь, он бы так не опустил.

Желание изменить жизнь может быть исполнено: неподалеку от сада, в котором расположено поместье Лоба, находится волшебный лес. В Иванову ночь (а действие пьесы начинается в канун ее) каждый, кто окажется в лесу, сможет осуществить свое желание. Все, кроме хозяина и одной гостьи, уходят в лес, и здесь мечты воплощаются в жизнь. Дворецкий Мэтью из вороватого лакея превратился в богатого банкира, мужа леди Каролины, но остался подлецом. Пурди женился на любовнице, но несчастен, так как тоскует по оставленной жене. К Дирту вернулся талант, у него есть дочь, о которой он мечтал, но, встретив в лесу нищенку, погубленную спившимся бездельником мужем, Дирт узнает в ней свою жену Алису и чувствует себя виновным в ее несчастье. После Ивановой ночи все возвращаются к прежней жизни, обретающей теперь новый смысл. Романтическому эксцентрику Лобу и другим милым и забавным чудачкам противостоит единственный отрицательный персонаж — дворецкий Мэтью, вор и лжец. Он как бы пародирует Кричтона. Кричтон внутренне свободен. Мэтью, лакей в душе, остается верным себе, когда в волшебном лесу превращается в банкира (предел его мечтаний) и мужа леди Каролины. Обсуждая дела и отвечая на ласки жены (пародия на любовь Кричтона и леди Мэри), он озабочен одним: что подать к завтраку, руки его произвольно тянутся к подносу и чашкам.

Барри спешит высмеять и вернуть Мэтью к его «естественному» состоянию. Классовая позиция писателя сказалась в том, как по-разному он воплотил одну и ту же тему в 1902 и в 1917 годах.

Философия пьесы достаточно откровенна. Пьеса была поставлена в те дни, когда в России свершилась Октябрьская революция, изменившая судьбы человечества.

В отличие от автора «Милого Брута», Шоу стремился отразить борьбу за преобразование действительности. Так возникла своеобразная, но противоречивая попытка осмысления истории человечества и создания утопической картины будущего, в свете опыта только что закончившейся мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции, — пента-

логия «Назад к Мафусаилу» (1920). На ней сказались воздействие и прогрессивных, и антинаучных (ламаркизм) концепций. Изучение пометок В. И. Ленина на подаренном ему Шоу экземпляре книги показывает, насколько глубоко понял и оценил Владимир Ильич концепцию Шоу, отметив и слабые, и положительные ее стороны. Шоу не отрицал учения Дарвина, но утверждал в предисловии, что перенесение тезиса о борьбе за существование в плоскость социальную послужило оправданием для войн. Конечно, подмена понятия империализм неodarвинизмом более чем наивна и справедливо вызвала ироническое замечание Ленина на полях. Но Владимир Ильич сочувственно отметил антибуржуазные высказывания Шоу (воспитание, внушающее феодальную мораль с тлетворной примесью торгашеского духа и т. д.).

В. И. Ленин принял антибуржуазную направленность пенталогии, но отрицательно отнесся к идее «творческой эволюции», этой, по утверждению Шоу, «единственно подлинно научной религии».¹

Картина будущего, созданная Шоу, парадоксальна и фантастична. В четвертой пьесе пенталогии — «Трагедии пожилого человека», действие которой относится к 3000 году, цивилизация из Европы перешла на Восток, и центром бывшей Великобритании стал Багдад, управляемый мудрыми старцами. И в XXXI веке, по Шоу, сохранился милитаризм, олицетворением которого является Турания (Германия). Мудрые старцы колонизировали мир и утвердили свою власть над человечеством. Однако долголетие и бессмертие не принесло людям счастья. Грядущее человечество (последняя часть пенталогии) не знает любви, страсти, глубоких чувств. Люди вылупляются из яиц, где проходят сокращенную эволюцию, достигая двадцатилетнего возраста за два инкубационных года. После того как в специальных детских они в течение трех лет освобождаются от безумия и увлечений молодости — любви, веселья, танцев, — они вступают в мудрую, спокойную и безгранично печальную стадию зрелости. Словно вспомнив лучшую свою комедию, Шоу выводит ученого Пигмалиона, создающего искусственным путем механические, но действующие подобия людей — женщину (Клеопатру) и мужчину (Озимандиа), у которых биологические стимулы и рефлексy заменяют мысли и чувства. Но эти существа выходят из-под власти человека и убивают своего создателя Пигмалиона. Шоу в изображении счастливой утопии не касается ее социальной стороны, сосредоточивая все

¹ «Иностранная литература», 1957, № 4, стр. 28—32.

внимание на биологических вопросах. И это биологическое видение грядущего лишено радости. Шоу далек от того, чтобы, подобно реакционным писателям, рисовать карикатуры на социальный строй будущего,¹ но он равно далек и от оптимизма У. Морриса. Вернее, созданная им картина доказывает от противного немыслимость и недостижимость счастья только биологическим путем без социального преобразования мира.

Сильная сторона пенталогии, как всегда у Шоу,— осмеяние буржуазного парламентаризма, империалистических тенденций, олицетворенных в обобщенных образах руководителей либеральной партии, сохраняющих черты сходства с Ллойд Джорджем и Асквитом. Шоу осуждает войну, насилие. Символом милитаризма является один из персонажей четвертой части пенталогии, носящий имя Наполеона. «Я никогда не проливал крови своей собственной рукой. Они (люди.— А. Г.) убивают друг друга: они умирают с победным кличем на устах. А те, которые умирают с проклятиями, проклинают не меня. Мой талант заключается в том, чтобы организовать эту резню». В образе Наполеона писатель предвосхищает черты фашистского диктатора, претендующего на роль сверхчеловека. «Я должен повелевать,— провозглашает Наполеон XXXI столетия,— потому что я настолько выше других людей, что мне невыносимо подчиняться их неумелой власти. А сделаться правителем я могу только через убийство. Я не могу стать великим писателем: я пробовал, но неудачно. У меня нет таланта ни к скульптуре, ни к живописи... Все, что я могу сделать, это организовать войну».

При всей своей противоречивости «Назад к Мафусаилу» — значительное антибуржуазное произведение.

Героический положительный образ вновь появился в творчестве Шоу после Октябрьской социалистической революции. Как и в «Ученике дьявола», он связан с борьбой за независимость родины. Это — «Святая Иоанна» (1923), пьеса удивительно поэтическая, возвышенная и совершенно свободная от риторики и пафоса, часто сопровождавших изображение Жанны д'Арк в искусстве.

Думается, что самая возможность (казалось бы, столь неожиданная) создания старым насмешником фигуры Жанны д'Арк была облегчена не только подлинным драматизмом ее жизни, но и тем, что Шоу был современником борьбы советского народа с интервентами. Разумеется, пьеса не имеет ничего

¹ По этому пути пошли позднее творцы антиутопий-пасквилей — Е. Замятин, Н. Бердяев, Д. Оруэлл и др.

общего с событиями гражданской войны, но подвиг советского народа помог Шоу понять и подвиг Жанны д'Арк. Крушитель и ниспровергатель ложных авторитетов, Шоу не мог принять традиционного хрестоматийного облика Орлеанской девы. И хотя история Жанны д'Арк вдохновляла многих великих писателей, ни одно из произведений, включая «Орлеанскую деву» Шиллера, не могло удовлетворить Шоу. Тем более была неприемлема для него ироническая трактовка Вольтера. Борясь с церковной легендой об орлеанской девственнице, Вольтер снизил и дегероизировал ее образ. Быть может, и Шоу, если бы он обратился к этой теме одновременно с написанием «Цезаря и Клеопатры», пошел бы по сходному пути. Но в пору жестокого кризиса и переоценки духовных ценностей, когда некоторые литераторы и писатели отворачивались от героических и гуманистических идеалов, Шоу, вечный бунтарь и нонконформист, не мог пойти по стопам Вольтера.

По иным причинам он не принял и образа Жанны д'Арк, созданного А. Франсом. Для того чтобы разрушить католическую легенду, построенную на «небесном посланничестве» девы, Франс склонен был объяснять многое в поведении Жанны д'Арк мотивами патологического характера. И экзальтация шиллеровской героини, и психическая неуравновешенность франсовской были равно чужды Шоу. Характерно, что третий великий предшественник Шоу — Марк Твэн в своей разработке темы не только отказался от рационального объяснения слышимых Жанной «небесных голосов», но даже не упомянул о них. Шоу избрал другой путь. Подобно Франсу и Твэну, он стремился подчеркнуть народность Жанны, ее кровную связь с эпохой, в том числе и с ее предрассудками. Героиня Шоу, в соответствии с исторической правдой, религиозна, но не религия, а любовь к родной земле, всепоглощающее чувство патриотизма поднимает ее на борьбу с врагом. В своем патриотизме черпает Жанна мужество и силы для того, чтобы осуществить подвиг. Так как человеческая мысль в ту пору неизбежно вынуждена была облекаться в религиозные одежды, то внутренний императив выступает у Жанны в виде небесных голосов. В предисловии к пьесе Шоу пишет: «Голоса и видения Жанны сослужили дурную службу ее доброй славе. Они поочередно были доказательствами ее безумия, ее лжи и дерзости, ее связи с дьяволом (за что она была сожжена на костре) и, наконец, ее святости... По существу, они ничего подобного не доказывают; напротив, противоречивость названных выше суждений свидетельствует, как мало наши историки знают о психической структуре людей, в том числе и своей собственной... Голоса и

видения были созданы воображением, а их мудрость — личной мудростью Жанны».

Давая разумное истолкование чуду, Шоу не разрушает поэтической сущности образа Жанны д'Арк, которая сама по себе является величайшим чудом. Трезвый и ясный ум помогает Жанне найти решение самых сложных задач. Пока Жанна д'Арк сражается с неприятелем в открытом бою, она одерживает победы: королю и церкви выгодно до времени поддерживать ее. Но Жанна приобретает власть над умами и сердцами людей и становится опасной для феодалов и церкви; и тогда они предают ее. Центральный конфликт пьесы — не в борьбе Жанны с захватчиками англичанами, но в столкновении общенациональной патриотической идеи с космополитическими, националистическими и шовинистическими тенденциями феодалов и церковников. Мысль эта отчетливо раскрыта в поворотной для действия и судьбы Жанны четвертой картине. Тупой и глупый капеллан глубоко уязвлен поражениями, понесенными англичанами. Граф Варвик, олицетворяющий феодальное начало, отнюдь не напуган победами Жанны.

Если для епископа Кошона Жанна ненавистна, потому что поставила себя выше церкви и как бы опровергла ее всемогущество, то для Варвика она олицетворяет разрушение феодальной власти, рождение идеи патриотизма. Но в одном вопросе между англичанином и французским епископом нет противоречий. Орлеанская дева угрожает обоим. Епископ Кошон тоже считает опасной национальную идею: «Это учение в самой своей сути антикатолическое и антихристианское, ибо католическая церковь признает только одно царство — царство Христово. Разбейте это царство на отдельные нации, и вы развенчаете Христа — и кто тогда отведет меч от нашего горла? Мир погибнет среди раздоров и кровопролития». На эту декларацию Варвик хладнокровно отвечает: «Очень хорошо. Вы сожжете ее за протестантство, а я сожгу ее за национализм». То, что Варвик вслед за Кошоном называет «национализмом», в данном случае чувство патриотизма. Национализм же — это исповедание веры капеллана. «Англия для англичан. Это само собой разумеется. Это простейший закон природы. Но эта женщина хочет отнять у Англии законно завоеванные нами земли, которые бог даровал Англии за то, что она имеет особый талант управлять менее цивилизованными народами ради собственного их блага».¹

¹ Вспомним проницательную характеристику британцев, вложенную Шоу в уста Бонапарта (пьеса «Избранник судьбы»).

Сговор феодалов и церковников приводит Жанну к гибели. Преданная и проданная врагам, она предстает перед судом инквизиции, за которым стоит все тот же Варвик.

Лицом к лицу сталкиваются чистота и благородство, душевная открытость Жанны и изуверство, казуистика, ложь церковного суда. Инквизитор знает, что Жанна неповинна в грехе, в котором он ее обвиняет, но тем не менее, во имя церкви, отправляет ее на костер. Погибая мучительной смертью, дева побеждает своих врагов. Даже тупой капеллан потрясен ее гибелью, для которой он сделал так много, и называет себя Иудой. Огонь бессилен уничтожить сердце Жанны. На вопрос Варвика: «Я слышал, что все уже кончилось» — один из участников суда отвечает: «Как знать, милорд. Может быть, только началось».

Пьеса завершается эпилогом, рисующим посмертную судьбу Жанны, признанной невинной мученицей, а много лет спустя причисленной к лику святых. Великий писатель в эпилоге раскрывает корыстные мотивы этой канонизации. Ведь если бы Жанна, короновавшая Карла VII в Реймсе, осталась в глазах народа преступницей, то самая коронация была бы незаконной. Поэтому Карл, давший приказ посмертно оправдать Жанну, цинически замечает в эпилоге: «Да ведь мне что нужно? Чтобы никто больше не мог сказать, что меня короновала ведьма и еретичка». Но церковь, сначала «законно» осудившая Жанну, а четверть века спустя так же «законно» оправдавшая ее, тоже хочет получить свою часть выгоды. Убийцы Жанны яростно оспаривают друг у друга право наследовать ее посмертную славу. Шоу раскрывает истинную цену причисления к лику святых, этого надругательства над мученицей. Убийцы склоняются перед убитой ими девой. Жанна отвергает славословие врагов своего дела и иронически спрашивает их: «Хотите ли вы, чтобы я восстала из мертвых и вернулась к вам живая?» Общее смятение и ужас. Жанна нужна церкви мертвая, живая — она опасна. Понимая это, дева восклицает: «Значит, если я вернусь, вы опять пошлете меня на костер?» Еще раньше Карл высказал глубокое убеждение в том, что, воскресни Жанна, церковь снова сожжет ее.¹ Единственный, кто сохранил верность Жанне, — простой английский солдат, который перед ее гибелью протянул деве крест, сложенный из прутиков.

Эпилог, написанный в гротескной, характерной для Шоу манере, отличный от основной пьесы, — важная часть целого,

¹ Несомненно сознательная переключка эпилога с «Легендой о великом инквизиторе» Достоевского.

просняющая идейный вывод автора: подвиг Жанны, вопреки церковникам и политикам, принадлежит народу.

Сила сатирического удара этого эпилога столь велика, что некоторые английские театроведы предпочли признать его художественно «излишним». Так, А. Николл писал: «Единственным фальшивым аккордом, разрушающим гармонию этого произведения, является эпилог, — не потому, что он вводит современные акценты в историческую тему, но потому, что тенденция этого эпилога вступает в противоречие с главной тенденцией драмы, взятой в целом».

Конечно, это неверно. Эпилог не только не противоречит духу пьесы и образу центральной героини, но с новой силой утверждает современность произведения. Драма эта коренным образом отличается от многочисленных исторических пьес, появившихся в Англии в послевоенные годы, и прежде всего от пьес Д. Дринкуоттера (1882—1937), построенных на противопоставлении героической личности — массе. Для Дринкуоттера безразлично, что это за личность и какие идеалы она защищает. В одном случае это демократ Авраам Линкольн, а в другом главнокомандующий армией южан-рабовладельцев — генерал Ли. Для Дринкуоттера они оба равно значительны.

«Святая Иоанна», в отличие от драм Дринкуоттера, утверждает подлинную героику, идею подвига во имя свободы отчизны. Жанна противостоит не народу — она дочь народа, а его врагам, которые тем самым являются и ее врагами.

Позднейшие пьесы Шоу — «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931), «Простачок с Нежданных островов» (1934), «Миллионерша» (1936) и другие — антибуржуазные сатиры, облеченные в эксцентрическую форму (некоторые из них названы политическими экстраваганцами). Не достигая глубины и силы «Дома, где разбиваются сердца», эти пьесы свидетельствовали о том, что под воздействием современной действительности писатель многое в жизни переоценил и увидел по-новому. Приход к власти лейбористского правительства во главе с Мак-Дональдом, ничего не изменивший в положении трудящихся масс, продемонстрировал всю лживость и демагогию реформистов, на словах атаковавших монополии, а на деле пытавшихся их укрепить.

Пьеса «Тележка с яблоками»,¹ действие которой перенесено во вторую половину XX века, многотемна. Одна из основных ее тем — разоблачение лицемерия и пустозвонства «рабочих

¹ Идиоматическое выражение «опрокинуть тележку с яблоками» — значит расстроить планы, помешать игре, спутать карты.

вождей», предавших интересы народа. С аристофановской яркостью, сочетая портретность с обобщенностью, Шоу изобразил Мак-Дональда в лице хитрого, лукавого премьер-министра Протея (самое имя его символично: Протей легко меняет облик).

Достоины Протея и другие министры. Особенно выделяется среди них тупой и самодовольный Бэонерджесс. В беседе с королем Магнусом он ясно определяет взаимоотношения профсоюзного босса с членами тред-юнионов: «Ни один король на свете не сидит так крепко на своем месте, как представитель тред-юнионов. Есть только одна причина, по которой его могут уволить,— пьянство. И то уж если он совсем на ногах не держится. Я толкую членам тред-юниона о демократии. Я им объясняю, что им дано право голоса и что их есть царствие, и сила, и слава. Я им говорю: «Ваша власть, используйте ее». Они говорят: «Правильно, укажи, что нам делать». Я и указываю. Я им говорю: «Используйте свое право голоса самым разумным образом: голосуйте за меня». И они голосуют. Вот это и есть демократия — самый лучший способ посадить кого нужно куда нужно».

Желая подчеркнуть свой «демократизм», Бэонерджесс приходит в королевский дворец в «мундире труда» — «в косоворотке на русский лад и в кепке, которую он, войдя, не снимает»: Однако достаточно замечания принцессы, что ему эта косоворотка не к лицу, чтобы Бэонерджесс явился во дворец уже в «блестящем придворном мундире, который он успел себе за это время раздобыть». Смена «мундира труда» на «придворный мундир» является ярко реализованной метафорой. Русская косоворотка действительно не к лицу Бэонерджессу. Ему более подходит придворный мундир, вернее, лакейская ливрея. Протею, Бэонерджессу и их сотоварищам противостоит король Магнус, умный, хитрый, циничный, отлично управляющий своими министрами и являющийся, вопреки конституционной монархии, настоящим самодержцем.

Однако такое положение не устраивает хитрого Протея, и он пытается ограничить власть короля — конечно, не в интересах народа, а монополий, которым он служит. Подлинный хозяин Великобритании — американский капитал. Единственная национальная отрасль промышленности, сохранившаяся в стране, — это кондитерская. Поэтому борьба между кабинетом министров и королем носит иллюзорный, фиктивный характер. Удержит ли власть король или уступит ее Протею — ничто не изменится. Победителю придется выполнять функции американского приказчика. Для того, чтобы окончательно прибрать к рукам Вели-

кобританию, правительство США решает войти в состав Британской империи, законодательно оформляя поглощение Англии Америкой — об этом королю Магнусу сообщает американский посол Ванхэттен.

Магнус. Англии пришел конец.

Ванхэттен. В известном смысле — пожалуй. Но это не означает, что Англия погибнет. Она просто сливается — да, именно сливается с другим предприятием, более мощным и более процветающим.

Ванхэттен поясняет королю, что перемена будет чисто номинальной, так как американцы и до этого слияния чувствовали себя в Англии как дома. «В конце концов мы же здесь действительно дома», — заявляет посол.

Магнус. То есть, простите, почему же?

Ванхэттен. А потому, что нас здесь окружает все свое, привычно: американские промышленные изделия, американские книги, пьесы, спортивные игры, американские кинофильмы. То есть, короче говоря, — американские товары и американские идеи.

Оформление сделки, предложенной США, кладет конец конфликту короля и его правительства. В ответ на ультиматум Протея Магнус заявляет о намерении распустить парламент, объявить новые выборы, отречься от престола в пользу сына и выдвинуть свою кандидатуру (от Виндзорского королевского округа) в палату общин. Дальнейшее ясно: сделавшись членом парламента и председателем собственной партии, Магнус возглавит новое правительство, а Протею и его друзьям придется расстаться со своими местами и в лучшем случае перейти в оппозицию. Протей признает поражение, разрывает текст ультиматума: правительственный кризис миновал. Король и министры остаются на своих местах, а Великобритания поглощается Америкой.

Таково содержание фантастической сатиры Шоу, в наши дни не только не утратившей своей современности, но приобретшей новую остроту. Диалог американского посла и короля кажется написанным не в 1929, а в 1965 году.¹

Сочувствие автора отдано королю Магнусу, чей образ генетически связан с излюбленными персонажами ранних пьес Шоу. Однако буржуазная критика, увидевшая в пьесе чуть ли не «прославление просвещенного абсолютизма» и «портрет короля Эдуарда VII», ухитрилась ничего не понять. Умный

¹ Развивая мотивы Шоу, Д. Олдридж написал пьесу «49-й штат» (1946), в которой Англия входит в состав США.

Магнус и глупые, но хитрые министры не могут что-либо изменить в судьбе государства.

Кризис Британской империи отражен и в комедии «На мели» (1933), своеобразно продолжающей тему «Тележки с яблоками».

В цикле иронических комедий, появившихся вслед за «Тележкой», особенно ярко в «Горько, но правда» и «Миллионерше», Шоу опровергает мысль о всевластии золота, бесильного принести простое человеческое счастье. Драматург далек от того, чтобы воспевать бедность, чем охотно занимались буржуазные писатели. Через образ Эпифании («Миллионерша») раскрыта тема власти денег над человеком; золото превращает мнимого повелителя чужих судеб в жалкого раба. К теме этой Шоу настойчиво возвращается в ряде других пьес, а в «Простачке с Нежданных островов» показал мир, освобожденный от власти денег.

В остром политическом памфлете «Женева» (1938) Шоу запечатлено не только бессилие Лиги Наций остановить фашистских агрессоров, но прямое их поощрение капиталистическими державами, в том числе Великобританией.

Споры, открытые политические дискуссии и ранее занимали большое место в драматургии писателя. Но в последних его пьесах эти споры о судьбах мира нередко оттесняют основное действие, и оно становится лишь поводом для страстной и гневной дискуссии. «Горько, но правда», «На мели», «Женева» — своеобразное переплетение открытой публицистики, лирики, гротеска, фантастики. Их можно было бы назвать философскими диалогами, если бы они не были лишены бесстрастия, спокойствия, характерных для философского спора. Тревожное предчувствие новой войны, вызванное приходом фашизма к власти, любовь к человеку и пламенная вера в победу сил разума и справедливости составляют образное и эмоциональное содержание этих своеобразных произведений, отразивших в гротескных и причудливых картинах образ мира, находящегося на грани катастрофы.

События первой мировой войны и вызванные ею потрясения сказались на творчестве другого великого представителя критического реализма в английской литературе — Д. Голсуорси, обострив его пессимизм. В пьесах Голсуорси «Без перчаток» (1920), «Верность» (1922) жизнь — это жестокая и мучительная, а зачастую бесстыдная схватка. Даже тот, кто выходит победителем, духовно сломлен: борьба, по Голсуорси, пробуждает в человеке только худшие инстинкты, превращает его в зверя. Голсуорси утверждает, что всякая борьба бессмыс-

ленна — она ничего не может изменить в судьбе человека, живущего не по законам справедливости. А в торжество социальной правды писатель не верит. В этом причина его фатализма и источник слабости. Если в ранних пьесах Голсуорси нередко встречались равные противники и мотивы действий, по крайней мере, одной стороны, были достойными («Борьба»), то в поздних драмах исчезают и высокие мотивы, и благородные качества антагонистов. Характерным примером может служить названная выше драма «Без перчаток» (фигуральное выражение, равнозначное борьбе без правил, борьбе не на жизнь, а на смерть). Здесь сталкиваются представитель старого дворянства — помещик Хилкрест, хранящий верность заветам прошлого, и промышленник — Хорнблоуэр, преследующий только цели наживы. Однако Голсуорси, как всегда, стремится быть беспристрастным. Борьба между Хилкрестом и Хорнблоуэром носит ожесточенный характер. Представитель старого дворянства и его жена применяют самые постыдные и грязные средства, доводя до самоубийства молодую невестку Хорнблоуэра. Последний побежден, но и его противник, гордившийся своей честностью, тоже духовно уничтожен. Начав борьбу, как ему казалось, во имя долга, будто бы защищая интересы арендаторов, он говорит в заключение: «Я и забыл про их существование».

В драме «Джунгли» (1923), разоблачающей возвеличенный Киплингом миф «о ноше белого человека», Голсуорси обнажил мотивы и пружины колониальной экспансии британского империализма. Джунгли африканские, где свирепствуют колонизаторы, и джунгли банковские, направляющие политику колонизаторов, во всем подобны друг другу, а может быть, банковские страшнее. Излюбленный драматургом прием параллельного развития сюжета присутствует и здесь: действие разворачивается частью в кабинете финансиста Бастейпла в лондонском Сити, частью в Африке, и соответственно в качестве основных персонажей, возложивших на себя «ношу белого человека», выступают банкир Бастейпл и путешественник Джон Струд, проводник британской колониальной политики. Голсуорси не противопоставляет этих персонажей, как он делал во многих предшествующих пьесах. Матерый, хитрый финансовый хищник Бастейпл и прожженный авантюрист Струд — не только хозяин и слуга, но и единомышленники. Жестокая, подлая и коварная политика под лицемерным лозунгом борьбы с работорговлей, но по существу насаждающая ее, приносит кровавые дивиденды Бастейплу.

По разным мотивам в подготовке экспедиции Струда участвуют консерватор — пэр Англии, либерал — редактор газеты, чиновник министерства иностранных дел, старый консерватор, иронически охарактеризованный автором как «один из строителей империи». Некоторые из членов этой мало привлекательной компании апеллируют к богу — религиозные лозунги помогают скрыть вполне земные дела, другие прибегают к либеральному камуфляжу, третьи действуют откровенно и бесстыдно, но все, по замечанию Бастейпла, хотя «чего-нибудь добиться или кого-нибудь добить». Голсуорси изображает лишь один эпизод колониальной экспансии — историю экспедиции Струда, погибающего почти со всем отрядом в столкновении с туземцами. Но Бастейпл самую гибель Струда превращает в источник обогащения.

Пьеса обращена против колонизаторской политики Англии и тех, кто ее воспевал. Слабее показаны представители прогрессивного лагеря. Образ честного журналиста, тщетно пытающегося раскрыть правду о Бастейпле и Струде, — самый слабый в пьесе.

Буржуазная английская критика встретила драму Голсуорси без всякого восторга. Драматурга обвинили в памфлетности, отсутствии чувства меры. Некоторые критики хотели противопоставить циничного и наглого хищника Бастейпла «мужественному» Струду, который погибает, «как герой». Действительно, Струд не трус. Но едва ли палач перестает быть палачом оттого, что не падает духом в преддверии гибели. Часть критиков стремилась увидеть в пьесе «столкновение неукротимого духа строителей Британской империи с упорной враждебностью дикарей в самом сердце первобытных дебрей», как писал Р.-Х. Хоатс. На самом деле Голсуорси обличает «строителей Британской империи», их методы, находит объяснение ненависти, питаемой «дикарями» к «белым джентльменам».

«Джунгли» — последняя значительная пьеса Голсуорси; следующие его драмы уступают ей и в художественном, и в идейном отношении.

В лучших своих произведениях Голсуорси обнажил подлость и жестокость буржуазного мира. Объективное значение критики частнособственнического общества, заключенное в произведениях писателя, шире и больше, чем те выводы, которые он предлагает. Голсуорси действительно сказал о буржуазной Англии «правду», «только правду», но, конечно, «не всю правду», как этого требует суд.

Я не пойму: то, что вы говорите,
остроумно или только цинично?

Сомерсет Моэм. «Круг»

Сомерсет Моэм (1874—1965) занимает в английской литературе особое место. Он не был соратником Шоу или Голсуорси и нередко даже выступал против них. Писатель предпочитал оставаться скептическим наблюдателем буржуазной пошлости и подлости, воздерживаясь от моральной оценки. Это ему не всегда удавалось, хотя Моэм часто оказывался в роли развлекателя буржуазного зрителя. Тем не менее даже салонные его комедии на тему любовного треугольника отличны от пьес его старших и младших современников — Сэтро, Коуарда, Лонсдела, с которыми его принято сравнивать. Моэм в большей степени является продолжателем и последователем уайльдовской традиции, хотя его юмор и более терпок и горек, а ирония переходит в сарказм. Ироническими резонерами в его комедиях часто выступают пожилой джентльмен или старая леди, пришедшие к выводу, что романтические иллюзии и нравственные принципы — багаж, с которым трудно двигаться по дорогам жизни. Но эти персонажи не выражают точки зрения автора. Молодые герои отвергают циничную мудрость стариков. Моэм не хочет навязывать читателям выводов, но это не значит, что они не заключены в пьесе в скрытом виде. Большой и своеобразный талант Моэма — драматурга, романиста и новеллиста был в значительной мере ограничен в своих возможностях равнодушием писателя к социальным вопросам, его общественной индифферентностью, расчетом на успех у буржуазного зрителя. Но Моэм — художник сложный и противоречивый. Защищая коммерческую пьесу и отвергая драматургию идей, он сам

нередко писал пьесы идейные, вызывавшие протесты буржуазной критики. Однако это не мешало Моэму выступать и с бес-содержательными фарсами. Поэтому следует сопоставлять теоретические высказывания Моэма со всей его практикой.

В годы кризисов и социальных потрясений он писал пьесы, носящие проблемный характер, а в лучших драмах послевоенных лет («За особые заслуги», «Шеппи») поднялся до обличения некоторых сторон буржуазного общества. Несомненно, Моэм часто (слишком часто) делал уступки коммерческому театру, но он нередко говорил и горькую правду. Конечно, Шоу и Моэм — антиподы. Но у Моэма наряду с «приятными» тоже есть «неприятные» пьесы, вызывавшие протесты буржуазного зрителя и нападки реакционной печати.

Моэм — скептический и отнюдь не равнодушный наблюдатель буржуазной действительности. Его лучшие пьесы раскрывают распад семейных отношений, аморализм и производные от него лицемерие и ханжество. При этом драматург стремится к максимальной объективности. И в этом он является прямым продолжателем традиций английской комедии периода Реставрации, то есть комедии нравов. Моэм следующим образом характеризовал свои пьесы: «Написаны они в манере, которая расцвела пышным цветом во времена Реставрации, была подхвачена Гольдсмитом и Шериданом... В основе этой комедии лежит не действие, а разговор. Со снисходительным цинизмом она рисует нравы, сумасбродства и пороки светского общества» (подчеркнуто мной.— А. Г.). Правда, «снисходительный цинизм» иногда превращается у Моэма в бесстрашие и безразличие в нравственных вопросах.

Однако сказать только это — было бы и не полно и не точно. Моэм отнюдь не проповедует аморализм. Он вообще ничего не проповедует, ибо ни во что не верит. Он не осуждает и не любит порочными героями, предоставляя делать выводы зрителю. Конечно, критика буржуазной нравственности у Моэма ведется с буржуазных позиций, но объективная картина, воссозданная им, глубже намерений автора. Даже ранние и, казалось бы, чисто развлекательные комедии Моэма (в их числе «Леди Фредерик», 1907) содержали немалую дозу критического яда. Светское общество в них изображено не только как собрание «красивых идиотов и блестящих кретин» (Уайльд), но и как коллекция проходимцев и негодяев. Леди Фредерик, блестящая светская дама, в сущности, мало отличается от кокетки. Не случайно театральные дельцы, по словам Моэма, почувствовали в его первых пьесах «что-то неприятное». Конечно, не сле-

дует преувеличивать меры и силы критики буржуазного общества в этих комедиях.

Как уже упоминалось выше, Моэм пробовал, и не без успеха, свои силы в психологических проблемных драмах. Из ранних пьес этого типа следует выделить две: «Смит» (1909) и «Обетованная земля» (1914). Центральная тема в них — сила труда, очищающая душу человека. Писатель противопоставляет духу стужаательства, ханжества и лицемерия, царящему в Англии, суровую жизнь фермеров Австралии и Канады. Однако, наряду с правдиво и сильно написанными сценами, есть в «Обетованной земле» и сентиментально-слащавые (финал). Во всяком случае эта полюбившаяся в свое время советскому зрителю пьеса¹ свидетельствует о яркости и силе драматургического таланта Моэма.

В послевоенные годы в драматургии Моэма произошли существенные изменения — его комедии приобрели большую терпкость, а драмы — большую психологическую глубину. Конечно, и тогда из-под пера писателя выходили бездумные фарсы, но все же не они определяли основной характер его драматургии. В таких комедиях, как «Сливки общества» («Наши лучшие люди», 1917) и «Круг» (1921), дана обличительная картина современного английского общества. В комедии «Наши лучшие люди» родовитые английские аристократы торгуют титулом, меняя его на доллары, богатые американки рассматривают браки с английскими аристократами как выгодное помещение денег: скупая титулы, проникая в английский «свет», они завоевывают Англию. Англо-американское космополитическое высшее общество обрисовано в пьесе с сарказмом и злостью. Его представители — снобы, распутники, лицемеры, торгаша, не знающие, что такое любовь, долг и нравственность. Есть в этой комедии прямая перекличка со «Школой злословия» Шеридана. Слабее всего в ней положительный образ молодой американки Элизабет (Бесси) Саундерс, которую ее сестра, леди Грайстон, хочет выдать замуж за обнищавшего лорда Блина; она с презрением относится к окружающей пошлости и в финале, отвергнув руку аристократического жениха, возвращается на родину. Интерес пьесы, однако, не в этой довольно условной фигуре,² присутствующей на «ярмарке тщеславия», а в изображении самой ярмарки. Если лорд Блин готов продать себя за деньги богатой американке, то стареющая

¹ Она входила в репертуар четвертой студии МХТ (с 1922 г.). Спектакль был поставлен под руководством Вл. И. Немировича-Данченко.

² Несомненна связь образа Бесси с фигурой молодой американки мисс Эстер Уэрсли в комедии «Женщина, не стоящая внимания» О. Уайльда.

герцогиня де Сюрени (родом из Чикаго) охотно оплачивает любовные услуги молодых мужчин. Она и леди Грайстон яростно оспаривают друг у друга любовника.

Деньги являются мерилем ценности, движущей пружиной поступков людей. Леди Грайстон, любовница темного дельца, цинично открывает сестре правду. «Ты думаешь, что светское общество посещает мой дом из-за моего очарования? О нет! Ты думаешь, что англичане нуждаются в нас? Англичане считают нас дикарями, краснокожими... Но в наших руках — сила... Я... завоевала власть и влияние. Но мой успех, мою репутацию, мою популярность я покупала, покупала за деньги...» Показывая аморализм англо-американского светского общества, Мозэм выступает как объективный наблюдатель, но отнюдь не как судья. Все эти американские герцогини и княгини шокируют его своей вульгарностью и пошлостью. Но жизнь, по Мозэму, вообще омерзительна и не может быть иной. Он не скрывает отвращения и презрения к капиталистическому миру, но лицемерие, ханжество и подлость его он распространяет на человеческую жизнь вообще. Положительные герои Мозэма либо пытаются бежать из общества (Стрикленд в романе «Луна и грош» и молодые герои пьес «Смит», «Обетованная земля» и «Круг»), либо обращаются в поисках противоядия от пошлости к цинизму. В сущности, самые веселые пьесы Мозэма глубоко пессимистичны.

Лучшие комедии писателя — «Круг» (1921) и «Верная жена» (1926) связаны с темой буржуазной семьи, семьи, выродившейся и превратившейся в сожительство.

В «Круге» перед читателем-зрителем проходит история распада семьи. Задолго до начала действия юная Кэтрин Чемпион-Чени, оставив мужа и пятилетнего сына, убежала с лордом Хью Портейзом. Тридцать лет спустя любовники, бросившие вызов общественному мнению и отвергнутые им, возвращаются в Лондон, как раз в ту пору, когда история их жизни грозит повториться. Единственный сын леди Китти — член парламента, всеми уважаемый и богатый джентльмен Арнольд Чемпион-Чени женат на молодой и поэтичной Элизбет. Арнольд, несмотря на всю свою респектабельность, педантичен, скучен и глуп. Его интересует только старинная мебель. Элизбет тяготится пустотой своего существования. Она любит, или ей это только кажется, молодого Тэдди и вместе с ним хочет уйти из дому. Ее романтическому воображению свекровь, пожертвовавшая всем ради любви, кажется необыкновенно привлекательной. Она убеждена, что это благородная женщина с прекрасным лицом, обрамленным седыми волосами, в строгом

черном платье; конечно же, у нее сохранилась любовь к избраннику сердца. Появляются леди Китти и ее любовник. Это старая, густо размалеванная, вульгарная женщина с крашеными волосами, одетая пестро и безвкусно. Ее любовник, некогда блестящий человек, перед которым открывалась политическая карьера (ему прочили пост министра), — теперь старая развалина, циник и пошляк, всего более занятый своими вставными зубами. Разбив свою жизнь, леди Китти искалечила жизнь и лорду Портейзу.

Судьба леди Китти — это грядущая судьба Элизбет. Но молодая женщина, как она ни потрясена, все же предпочитает уход из дому с любимым — сожителю с мужем. Тщетно леди Китти и отец Арнольда, старый Клайв Чемпион-Чени, пытаются удержать молодую женщину. Ее решимость едва не дрогнула, когда муж, ранее отказывавшийся дать ей развод, соглашается на него и даже обещает материальную помощь. И хотя Элизбет не принимает денег, сердце ее тронуту благородством мужа. Выясняется, однако, что Арнольд действовал по инструкции отца. Старый циник хорошо знает сердце молодой женщины: если на ее пути появятся препятствия, она захочет их преодолеть. Но муж предоставил ей полную свободу, выразил готовность пожертвовать собственной карьерой и предложил выплачивать две тысячи фунтов в год. Значит, она неизбежно вернется к мужу, тем паче, что Тэдди достаточно ничтожен. Конечно, вновь соединившись с глупым мужем, Элизбет не обретет счастья, как не найдет его и с Тэдди. Счастье вообще недостижимо, — убеждает Моэм, создавая иронический парфраз финала «Комедии любви» Ибсена.

Было бы неверно сводить тему пьесы только к закону вечного круговорота явлений, в данном случае — супружеской измены. Комедия Моэма обнажает грязь и пошлость, таящуюся за «святыней» буржуазного брака. Жизнь лишена романтики, и разумная форма отношения к ней — это скепсис и циничное равнодушие, то есть позиция старого Чемпион-Чени.

В «Верной жене» (1926) дана, казалось бы, более чем традиционная для буржуазной комедии ситуация: жена знаменитого хирурга Мидльтона — Констанс знает, что ее муж находится в связи с ее лучшей подругой Мари-Луизой, но делает вид, что ничего не замечает.¹ Более того, она приходит на помощь неосторожным любовникам и гасит готовый разразиться скандал, успокаивая ревность супруга Мари-Луизы. Муж

¹ Фарсовый вариант этой темы разработан в ранней комедии Моэма «Пенелопа» (1909).

Констанс начинает думать, что жена простила ему измену. Это не так. У Констанс своя жизненная философия. Она не собирается разрушать семью, оставить детей и потерять общественное положение. Но и примириться с изменой мужа она тоже не намерена. Узнав о его неверности, она целый год работала, чтобы самой оплачивать все расходы по дому, и накопила некоторую сумму.

«В рабочей семье,— говорит Констанс,— жена стряпает мужу, стирает белье, смотрит за детьми и тем самым окупает расходы, которые несет муж. А кем является жена у представителей нашего класса? Она не более чем любовница своего мужа, паразит в его доме». Констанс возмущена тем, что муж продолжает платить ей, хотя его любовь уже прошла, платить, ничего не получая взамен. Она хочет завоевать экономическую независимость от мужа — «основу подлинной свободы в семье». Пока Констанс жила на средства мужа, она, будучи безупречной и честной женой, сохраняла ему верность. «Теперь я не завишу от Джона материально и требую сексуальной независимости»,— провозглашает Констанс, намереваясь провести шесть недель уик-энда вместе с давно влюбленным в нее Бернардом Керсал. Муж пытается остановить жену. Констанс ссылается на его собственное поведение. Тогда муж прибегает к последнему аргументу — различию между неверностью мужа и жены. «Если муж изменяет жене, она вызывает всеобщее сочувствие, тогда как измена жены превращает мужа в предмет насмешек». Однако Констанс, осуществляя эмансипацию, уезжает на шесть недель с предполагаемым любовником, для того чтобы по окончании уик-энда вернуться к семейному очагу. Мужу не остается ничего другого, как подчиниться жене, признав ее равенство.

Мозэм, конечно, и не собирался превращать свою героиню в поборницу женских прав. Напротив, он свел «программу» Констанс к защите права на неверность, которое издавна себе присвоили мужчины. Констанс продолжает любить мужа и изменяет ему только по «идейным» мотивам и для того, чтобы вознаградить преданного и пятнадцать лет бескорыстно любящего ее Бернарда. Так выродилась у Мозэма тема ибсеновской Норы, порывающей с мужем после того, как их брак превратился в сожительство.

Мозэм смеется над одураченным мужем, но едва ли он сочувствует и Констанс, образ которой откровенно полемичен по отношению к «идеальным женам» английской драматургии.

В известной мере к комедиям Мозэма можно приложить слова Вольтера, сказанные о пьесах крупнейшего драматурга

Рестаурации — Конгрива: «В них порядочные люди поступают как мошенники, а это доказывает, что м-р Конгрив хорошо знал своих ближних и что он жил в так называемом высшем свете».

Моэм сильнее всего в изображении пороков буржуазного общества. Положительные герои его комедий и драм часто бледны и анемичны. Ирония почти полностью изменяет Моэму, когда он хочет воспеть идеальных жен и идеальных мужей, которых он же сам с таким блеском осмеивал. Героиня пьесы «Жена Цезаря» (1919) леди Виолет, юная жена почтенного английского консула в Каире, сэра Артура Литгла, полюбила молодого секретаря мужа. После долгой душевной борьбы молодая женщина решает открыть мужу правду. Но сэр Артур обо всем знал. Будучи человеком чести, он не хотел связывать жену, так как верил в нее: «Жена Цезаря выше подозрений». И леди Виолет впервые познает величие души мужа и его превосходство. Трудно узнать Моэма в этой сентиментальной пьесе. Только эпизодические, жанровые персонажи позволяют почувствовать талант писателя. В предисловии к третьему тому своих драм Моэм указал, что тема пьесы навеяна «Принцессой Клевской» мадам де Лафайет. В знаменитом французском романе XVII века создан прекрасный образ молодой женщины, полюбившей благородного человека, но сохраняющей верность мужу. Нравственный долг побеждает чувство. Моэм на первый план выдвинул фигуру английского государственного деятеля, верно служащего империи. Легкомысленная жена, поняв нравственное величие супруга, решает победить любовь к юноше. Но писателю не удалось ни леди Виолет, ни лорд Артур. И, почувствовав это, он сочинил комедию «Круг», в которой иронически снижены ситуации предшествующей пьесы.

Тема духовного кризиса воплощена в ряде драм Моэма. В пьесе «Невидимый» (1920) герой, участник мировой войны, утратил веру в бога; на этой почве происходит его столкновение с обитателями родного города, разрыв с невестой и семьей. Жестокая и бессмысленная война заставила многих стать атеистами. Потеряла веру и одна из почтенных горожанок миссис Литльвуд, у которой война отняла сыновей. Тщетно пастор призывает ее покориться воле всевышнего, для того чтобы бог ее простил. Миссис Литльвуд отвечает горьким вопросом: «Но кто простит бога?»

Пьеса была враждебно встречена буржуазным зрителем: она посягала на святыни, которых не дозволено было касаться.

В своих последующих драмах писатель пытался углубить критику буржуазного общества. Наибольшего успеха он достиг в пьесе «За особые заслуги» (1932), в которой дал правдивую

картину послевоенной английской действительности. Автор впервые изменил здесь позиции стороннего наблюдателя, позволив прорваться сарказму и гневу. При всех недостатках пьесы (в ней наряду с психологической правдой есть немало внешнего мелодраматизма), она остается едва ли не самой сильной в драматическом творчестве писателя. Некоторые особенности драмы (за исключением финала) явно обусловлены воздействием «Трех сестер» Чехова. В свою очередь пьеса оказала влияние на одну из лучших пьес Пристли — «Время и семья Конвей».

«За особые заслуги» — это название ордена, которым награждают отличившихся на войне офицеров. Название это приобретает горький смысл. В центре пьесы — печальная судьба младшего поколения семьи адвоката Эрдсли: сына Сидни, ослепшего на войне, и трех дочерей — Этель, Евы и младшей, Лоис. Все одиноки и несчастны, и только тупой, самодовольный глава семьи ничего не замечает, веря в силу «домашнего очага». Этель замужем за разбогатевшим на войне спекулянтом Гоуардом Бартлетом, подлым и жестоким хамом; Ева — истерическая старая дева, потерявшая на войне жениха. Она любит неразделенной любовью Стреттона, морского офицера в отставке, награжденного орденом «За особые заслуги», но для которого в мирной жизни не оказалось места. Опутанный долговыми обязательствами, изверившийся во всем, Стреттон кончает жизнь самоубийством. Лоис, рано созревшая, хорошенькая, цинично-расчетливая девушка, ищет, кому выгоднее продать себя. Ее не прочь «купить» Бартлет, муж старшей сестры, но Лоис решает пойти на содержание к Вильфриду, богатому цинику, который ради нее бросает стареющую жену. На жизни всех героев сказались последствия войны. Одним — Стреттону и Сидни — она принесла гибель, для других явилась средством наживы. Ключевой сценой пьесы, в которой Моэм поднимается до высоты обличения, является диалог слепого Сидни с отцом и пьяным Бартлетом. Вспоминая прошлое, Сидни говорит:

Сидни. В начале войны мы рвались в бой. Никакие жертвы нас не страшили. В ту пору для нас много значило понятие честь, патриотизм не был пустым словом, хотя мы стеснялись громко говорить об этом. А когда все кончилось, мы были убеждены в том, что убитые погибли не напрасно. А тот, кто был разбит морально, поддерживал себя мыслью, что принес себя в жертву великому делу.

Эрдсли. Это так и есть.

Сидни. Вы так думаете? Я — нет. Теперь я знаю, что мы были всего только пешками в руках тупых ослов, управлявших народами. Я знаю, что они принесли нас в жертву своему тщеславию, своей алчности, своей тупости. Но хуже всего то, что они ничему не научились. Они все так же тщеславны, жадны и тупы. Они так же глупы и в один прекрасный день втянут нас в новую войну. Но если это случится, я знаю, что мне делать. Я выйду

на улицу и крикну: «Посмотрите на меня! Не будьте стадом проклятых ослов! Все это ложь! ложь! ложь!»

На этот крик отчаяния цинично отвечает Бартлет: «Ну и пусть будет ложь. Война для меня была лучшей порой жизни. Ни за что не отвечаешь и только гребешь деньги. Такого количества монет уже не было ни до, ни после. А девушек и виски — сколько душе угодно. . . Вот что я вам скажу: для меня это был горький час, когда война кончилась. А что мне теперь делать? . . . Только дожидаться новой войны!»

Разумеется, параллели условны. Но несомненно, что пьеса Моэма перекликается не только с Чеховым, но и с «Домом, где разбиваются сердца» Шоу. Писатель, еще недавно посмеивавшийся над супружескими невзгодами, стремился передать духовный кризис, охвативший буржуазную Англию. Основная мысль пьесы — люди, честно служившие стране, сражавшиеся и работавшие для нее, обмануты и преданы бездарными правителями — родственна иронической «Элегии на сельском кладбище» Честертона:

Те, кто трудились для Англии,
Уснули в ней вечным сном,
А пчелы и птицы Англии
Кружат над могильным холмом.
А те, кто сражались за Англию,
Отдав ей жизнь свою,
О горе, горе Англии,
Могилы их в дальнем краю.
Но те, кто правят Англией,
Тупой, надменный свет,
О горе, горе Англии,—
Для них могил еще нет.

Поставив диагноз тяжелой болезни буржуазного общества, Сомерсет Моэм, являющийся плотью от плоти его, не мог указать лекарства для излечения.

В этом отношении характерна пьеса-моралите «Шеппи» (1933). Маленький лондонский парикмахер-кокни, прозванный Шеппи, выигрывает 8500 фунтов стерлингов. До той поры у него было несколько скромных желаний — обеспечить приданым дочь, стать совладельцем парикмахерской на Пикадилли, где он работал долгие годы подмастерьем, и дать отдых и комфорт жене. Неожиданно свалившееся богатство делает все эти мечты реальными. Но к «богачу» Шеппи, сразу приобретшему известность (в газетах помещены его портреты и интервью), обращаются за помощью бедняки со всего Ист-Энда. Перед ним открывается картина столь тяжелой и безысходной нужды, что он отказывается от предложения владельца парикмахерской

стать его компаньоном и решает раздать деньги беднякам. Он читает нагорную проповедь в Гайд-Парке, вводит в свой дом уличную девку Бесси и мелкого воришку. Поведение Шеппи возмущает его дочь и жену, видящих, как деньги ускользают из их рук. Окружающие считают Шеппи безумным. Врачи-психиатры объявляют Шеппи параноиком на религиозной почве и собираются поместить его в сумасшедший дом. Сердечная болезнь Шеппи осложняется. Только смерть спасает его от дома умалишенных.

Маленького жалкого кокни объявили сумасшедшим, когда он захотел раздать свои деньги нищим. Иначе и не может быть в обществе, в котором, по словам одного из героев, «разумный человек не отдает своих денег беднякам, но отнимает у них последние гроши». Несмотря на противоречивость образа Шеппи, мистический характер финала, в пьесе есть активное неприятие мира, безжалостно убивающего маленького человека. Гуманизм пьесы привлек к ней сочувственное внимание прогрессивной критики, а Шон О'Кейси признал ее одной из лучших пьес английского театра.

Постановка драмы вызвала протесты реакционной прессы, и писатель отказался от драматургии. После 1933 года он не написал ни одной пьесы.

Драматургическое наследие Моэма неравноценно. Многие коммерческие пьесы писателя справедливо забыты. Но лучшие его сценические произведения не утратили художественной и познавательной ценности и прочно вошли в репертуар английского театра. В этих пьесах много жестокой правды о буржуазном обществе. Моэма часто упрекали в цинизме и аморализме. Он решительно отвергал подобные обвинения, утверждая, что писал о людях правду, хотя и не брался судить их. Писатель, по его словам, «ничего не стремится доказывать. Он рисует картину и ставит ее перед вами. Вы вольны принять ее или не принять». Но, конечно, Моэм, как и всякий художник, не был бесстрастен. Горькая и злая ирония преобладает в его творчестве. Сын буржуазного общества, он презирал свою среду, хотя и не пытался вырваться за ее пределы. Оставаясь, как ему казалось, только свидетелем подлости буржуазного мира, Моэм в лучших своих произведениях оказался его судьей. Правда, он не вынес приговора и предоставил это сделать читателям и зрителям. Однако собранные им доказательства вины отдельных лиц и буржуазного общества в целом столь убедительны, что нет сомнения в том, каков этот приговор.

Задача сценического искусства — доставлять развлечение.

Ноэль Коуард

Социально-критической драме в английском театре противостоит салонная, в которой общественная проблематика либо отсутствует начисто, либо получает реакционное истолкование. Чисто внешне связанная с формами комедий Уайльда и Моэма, салонная пьеса наших дней полностью порывает с сатирой. Она не обличает пороки, но стремится возложить вину за недостатки общества на тех, кто нарушает нормы, принятые в буржуазной среде. Для салонной пьесы характерны охранительные тенденции в области политической. Единственная сфера, в которой допускается свобода, это взаимоотношения мужчины и женщины. Салонная пьеса представлена двумя жанрами — драмой и комедией. Но, подобно тому, как тема любви в ней чаще всего подменяется откровенной сексуальностью, так и изменяются, вернее, снижаются и формы — драма превращается в мнимопсихологическую мелодраму, а комедия — в фарс. Конечно, и среди салонных пьес можно встретить произведения с более чистой нравственной атмосферой, но в целом жанр этот не блещет моралью.

Наиболее крупные и влиятельные представители салонной пьесы в обеих разновидностях (комедия и драма) — Ноэль Коуард (род. в 1899 г.) и Теренс Реттиген (род. в 1911 г.). Они в политическом отношении консервативны, хотя и пытаются, когда это нужно, прикинуться демократами (так было во время второй мировой войны).

Апологеты коммерческой пьесы, Коуард и Реттиген борются с попытками внести обновление в английский театр, выступают против драматургии идей — Реттиген напал на Шоу,

Коуард — на Осборна и Уэскера Превосходно владея драматическим ремеслом, техникой диалога и сюжетом, они создали немало пьес, долгое время (40-е гг.) не сходявших со сцены. Успех этих пьес был обусловлен не консервативностью зрителя, но желанием на время забыться, уйти от тягот жизни. Поэтому и Реттиген и Коуард иногда рассказывают (ведь они пишут и для мелкой буржуазии) сказки о принце и Золушке. Они умеют быть не только циничными, но и сентиментальными, как бы воскрешая традиции Барри. Во всяком случае, картина английского театра будет неполной, если в ней не найдется места для этих драматургов.

Коуард — человек театра: он драматург, композитор, актер и режиссер. В пьесах Коуарда действие движется стремительно и логично, диалог жив, театрален, остроумен. Однако весь свой незаурядный талант он поставил на службу буржуазному обществу. Драматург смешит или стремится растрогать зрителя, показывая своих героев в забавных, неправдоподобных, а часто сомнительных ситуациях.

Коуард не посягает на священные принципы буржуазного мира. Напротив, критику его вызывают те, кто пытается их расшатать. Не случайно поэтому Коуард в глазах прогрессивной общественности Англии стал символом искусства, служащего денежному мешку. Шон О'Кейси посвятил ему убийственный памфлет «Кодология¹ Коуарда», в котором раскрыл реакционно-охранительный смысл сентиментальных мелодрам и фривольных комедий писателя.

Первая имевшая успех пьеса Коуарда — «Водоворот» (1923) — о стареющей женщине, пытающейся спасти обожаемого сына — невропата и пьяницу и приносящей ему в жертву любовника, — мелодрама. Мелодрамами являются и другие его семейные пьесы. Смакование адюльтера определяет основную комедийную, вернее, фарсовую линию творчества Коуарда. Здесь нет даже намека на сатиру, характерную для лучших комедий Мозма. Покинутая жена ищет утешения на стороне («Частные жизни», 1930). Молодая женщина бросает мужа, сохраняя его в качестве любовника («Предназначение жизни», 1933); гости во время уик-энда предаются любовным утехам, мать отбивает любовника у дочери («Сенная лихорадка», 1925); две молодые дамы, тщетно дожидаясь прихода бывшего любовника, напиваются и вспоминают прошлое («Падшие ангелы», 1925); знаменитый актер напрасно пытается бежать от поклонниц,

¹ Слово, искусственно созданное О'Кейси от английского code — кодекс, и cod — обман, плутни.

проникших в его спальню; единственное средство спасения (бедняга не может ни в чем отказать женщинам) — вернуться к жене, с которой он развелся («Легкий смех», 1942) и т. д.

Не довольствуясь созданием различных вариантов любовного треугольника, Коуард иногда для разнообразия вводит в пьесы и выходцев с того света (комедия «Жизнерадостный призрак», 1942, в которой покойная жена героя, материализованная на спиритическом сеансе, вызывает ревность у второй жены своего мужа, пока и ее не удастся отправить на тот свет).

Наряду с сексуальными комедиями и мелодрамами, Коуард написал несколько «проблемных» пьес, в которых все бедствия Англии (экономический кризис, безработица) объявляются кознями социалистов. Единственное спасение в опоре на старые и добрые традиции. С чрезвычайной яркостью эти грубо реакционные тенденции писателя проявились в его пьесе-обозрении «Кавалькада» (1931), написанной под воздействием тяжелого экономического кризиса и забастовок, охвативших страну в 1929—1930 годах. Пьеса имела огромный успех у буржуазного зрителя, была экранизирована в США, доставив автору и славу, и деньги. На этом, в своем роде программном произведении Коуарда следует остановиться. Никто из современных английских драматургов не выступал с такой открытой апологией британского империализма под видом защиты национального единства. События пьесы-обозрения охватывают тридцатилетие английской истории (от 1899 до 1929 года включительно). Одна за другой следуют двадцать одна короткая сцена. Патриархальная идиллия 31 декабря 1899 года в семье: Новый год встречают Роберт Марриот с женой Джен и их слуги — дворецкий Бриджс и горничная Элен, его невеста. Начало англо-бурской войны. На фронт отправляются Роберт (в качестве офицера) и Бриджс (как солдат). «Патриотические» демонстрации против буров (в которых участвуют и дети), вести о победах английского оружия, возвращение Роберта и Бриджса, похороны королевы Виктории. За свои заслуги (автор предлагает зрителям верить ему на слово) Роберт награждается дворянским титулом, тогда как Бриджс превратился в пьяницу, вымещающего свои неудачи на ни в чем не повинных жене, дочери Фанни и теще. Как и следовало ожидать, пьянство не приводит к добру: Бриджс умирает. Однако испытания и горести вынадают и на долю сэра Роберта. На «Титанике» гибнет его старший сын с молодой женой. Начинается война 1914 года, которую леди Джен встречает трескучим монологом: «Правь, Британия! Будь всегда победоносной, счастливой и славной!

Выпьем за нашу победу и поражение презренной Германии». Тем временем младший сын сэра Роберта — Джо, ставший офицером, влюбляется в Фанни, дочь дворецкого Бриджса, и обручается с ней перед отправлением на фронт в октябре 1918 года. Леди Джен, узнав об этом обручении от своей бывшей горничной, матери невесты, возмущена, но бессильна помешать браку. На страже интересов леди Джен находится неусыпный автор пьесы. Джо погибает на фронте, и это спасает его от мезальянса. Проходят годы, душевные раны заживают. Наступает канун нового, 1930 года, и опять неутомимая леди Джен приносит речь, прославляющую Великобританию. Достоинно венчает песу сцена в ночном клубе. Присутствующие поют хором «Боже, храни короля».

Коуард утверждает, что истинной опорой нации являются сэр Роберт, его жена; представители низших классов способны лишь на поступки недостойные. Пьеса проникнута славословием британскому империализму. Сам автор отмечал, что «Юнион Джек (флаг Британской империи), протянутый в глубине сцены, был театрально эффектным олицетворением джингоизма»,¹ тем более, по словам автора, уместным, что пьеса была написана и поставлена в годы «национальной смуты», в канун всеобщих выборов, когда правительство Макдональда вкупе с консерваторами пыталось подавить протест трудящихся масс. Коуард с восторгом описывает, какое он испытал волнение, когда увидел на премьере всю королевскую семью и избранную публику, залитую сиянием диадем, тиар, бриллиантов и орденов, аплодирующую пьесе и поющую «Боже, храни короля».

Пьеса Коуарда имела успех у разнородной аудитории. Призывы к национальному единству, слова о «величии, достоинстве и мире», которыми кончается пьеса, привлекли многих. В заключительной части трилогии «Последняя глава» Д. Голсуорси дважды приводит на представление «Кавалькады» (не называя пьесы) в Дрюри-лейнский театр своих героев, заставляя их пережить глубокое волнение.

Несколько лет спустя, во время второй мировой войны (1939), Коуард снова использовал структуру «Кавалькады» в пьесе «Это счастливое поколение», также перенесенной на экран. На фоне событий 1914—1939 годов изображена буржуазная семья, распадающаяся под воздействием «злонамеренной агитации социалистов». Молодежи, сходящей с истинного пути, противопоставлены твердые духом, преданные традициям родители. Выведя в карикатурном виде социалиста, который позднее

¹ То есть империалистической политики.

кается в своих заблуждениях, Коуард всячески прославляет прочность, силу и выдержку тех, кто не поддается социалистической агитации и сохраняет верность старине.

В годы второй мировой войны Коуард принужден был несколько «демократизировать» свою лиру, перенести действие пьес из аристократических районов в Ист-Энд. Коуард открыл, что помимо представителей имущих классов, переходящих от своих жен к чужим, существуют и люди, несущие на себе бремя труда. Конечно, симпатии Коуарда к трудовому народу были обусловлены временем — в час опасности самые отъявленные консерваторы распинались в своем народолюбии. Коуард написал пьесу-фантазию, посвященную мнимому вторжению гитлеровцев на британские острова, «Мир в наши дни» (1947). Любопытно, что носителем патриотизма здесь оказывается аристократка, а предателем писатель-интеллектуалист. И все же эта пьеса несколько чище фарсов Коуарда, о которых с такой глубокой и убежденной неприязнью писал О'Кейси. Позднее Коуард снова вернулся к испытанным стандартам салонной мелодрамы, комедии и оперетты. Опять появились в его пьесах блистательные циники во фраках, легкомысленные мужья и жены.

Как истый консерватор, Коуард прославляет великую миссию Англии, дарующей свободу бывшим колониям. Он испытывает высокомерное презрение к «дикарям» — в его комедиях негры и туземцы выполняют только роль шутов (достаточно вспомнить фарсовую фигуру Обадаи Левелина, жителя Ямайки, в комедии «Обнаженная со скрипкой», 1957). Вовсю фантазия Коуарда разыгралась в политическом фарсе «Мыльные пузыри Южного моря» (1956), в котором английский губернатор острова Самоа, «социалист» (!) старается убедить туземцев осуществить ряд реформ. Самоанцы противятся всем начинаниям английского губернатора. Глава туземной консервативной партии так объясняет свою позицию: «Мы отсталая раса, ваше превосходительство, и столь же консервативная, старомодная, как прежнее британское правительство». Это, так сказать, политический соус, а основной сюжет пьесы строится на попытке молодого самоанца, сына вождя консерваторов, увлечь жену губернатора.

Туземцы представлены скотоподобными пьяницами, белые — благородными, культурными джентльменами. Так рисует Коуард взаимоотношения белой и черной рас.

Младший современник и соперник Коуарда Реттиген дебютировал в 1933 году и вскоре приобрел известность как мастер легкой салонной комедии.

Некоторые его ранние пьесы отличало сочувствие к маленьким людям. В годы второй мировой войны Реттиген написал пьесу, знакомую и советскому зрителю, — «Огни на старте» (1942), посвященную жизни военных летчиков (автор служил в авиации). Драматург с симпатией рисует образы мужественных людей, без громких слов выполняющих свой долг в борьбе против нацистов (во время войны к народу апеллировали и консерваторы).

Крепкая мужская дружба, прячущаяся за грубоватой и шутиливой насмешливостью, связывает членов эскадрильи — сержанта Миллера, лейтенанта Грэхема, польского пилота графа Скричевинского, мстящего фашистам за гибель семьи и разрушенную Варшаву, и др. Несходны характеры и социальное положение их жен — актрисы Патриции Грэхем, служащей Моды Миллер и бывшей служанки из бара, ныне графини Скричевинской — Дорис. В час решающих испытаний раскрываются души героев, их подлинная человеческая сущность. В центре пьесы — драматический конфликт, носителями которого являются киноактер Питер Койль, Патриция и ее муж Тэдди Грэхем. На первый взгляд может показаться, что перед нами традиционная мелодраматическая ситуация: Патриция покинула Питера и вышла замуж за простоватого и грубоватого летчика Тэдди, хотя не забыла возлюбленного. Теперь он приехал за ней: нужно сказать мужу всю правду и оставить его. Патрицию и Тэдди разделяет и социальное, и духовное неравенство. Она принадлежит к миру Питера, которого любит; впереди жизнь за границей, в Голливуде, где работает Питер. Но уехать невозможно — не только из жалости к Тэдди, но потому, что уйти от него — значит предать тех, кто сражается против общего врага. Пьеса показывает внутренний рост Патриции, осознание ею места в этой борьбе. Раньше для нее существовало только личное счастье. В дни войны она стала свидетелем подвигов, совершаемых повседневно, без декламации, без театрального пафоса, и поняла, сколько духовной силы, выдержки, борьбы — не только с врагом, но и с самим собой требует каждый боевой вылет (Тэдди признается жене, что испытывает страх, вступая в бой с врагом, но побеждает этот страх, ибо если даст ему осилить себя, то погубит экипаж). Патриция знает, что она необходима Тэдди, что любовь к ней и вера в нее придают ему силы. Душевный переворот, происшедший с Патрицией, приводит ее к решению остаться с Тэдди. Место слов о «личном миреке», «праве на счастье» занимает простое и суровое слово — долг.

Сфера духовной жизни героев и конфликт, возникающий на этой почве, неглубоки. Чрезмерно подчеркнута в пьесе беспо-

мощность Тэдди, нарочита тенденция его дегероизации. Все это результаты уступок мнимой объективности.

Все же Реттигену удалось передать обстановку военных лет, мужество летчиков и их жен, решимость народа разгромить врага. «Огни на старте» — свидетельство потенциальных возможностей драматурга. Однако в дальнейшем он пошел по другому пути. Новую эстетическую ориентацию автора выразила формула: «Мерилом достоинства пьесы является ее успех».

Комедия «Пока светит солнце» (1944) призвана показать, как отразилась вторая мировая война в тылу, но от демократических тенденций «Огней на старте» здесь не осталось и следа. В центре событий — любовные похождения молодого английского графа, американского летчика и французского офицера. Все герои на редкость симпатичны и демократичны (особенно аристократы). Война нисколько не помешала им приятно проводить время. Пьеса эта выдержала кряду 1154 представления в одном из театров Вест-Энда.

Реттиген отныне предпочел сочинять пьесы типа «Пока светит солнце», комедии, свободные от каких бы то ни было проблем, нравящиеся зрителю коммерческого театра. Он пытался подвести «теорию» под собственную практику, выступив в 1950 году со статьей, направленной против драматургии идей.

Творчество Реттигена доказало, что защита безыдейной драматургии мирно уживается с пропагандой идей реакционных. Усиление освободительной борьбы колониальных народов вызвало к жизни драму «Росс» (1960), представляющую собой апологию агента британского империализма на Ближнем Востоке полковника Лоуренса. Особенности личной судьбы Лоуренса истолковываются с фрейдистских позиций. Реакционная критика, в свое время предавшая анафеме Р. Олдингтона за его книгу, разоблачавшую Лоуренса, подняла на щит пьесу Реттигена. В псевдоисторической драме «История приключений» (или «История подвига», 1949) об Александре Македонском Реттиген воспекает величие мировой империи (явно имея в виду не Грецию, а Великобританию).

В двух одноактных пьесах «Отдельные столики» (1955) Реттиген как будто возвращается к изображению простых людей. Но как это сделано! В обеих пьесах показано одиночество людей, в силу ряда причин выброшенных за борт жизни; они совершили проступки, сидели в тюрьме и теперь выпущены на свободу. В одном случае это радикальный журналист, в другом самозванный майор. Они ищут забвения в вине. Столь же

одинок и женщины, не нашедшие в жизни счастья. Кто же виноват в горькой судьбе этих людей?

Реттиген не был бы Реттигеном, если бы не пытался снять с общества вину за судьбу героев. Оказывается, во всем виноваты они сами. Журналист, член лейбористской партии (это в глазах драматурга граничит с подрывной деятельностью), погубил сам себя, как и лжемайор, хотевший занять не принадлежащее ему место. Спасение — в семье. Это понимают и двое молодых людей — девушка и юноша из породы «сердитых», которые сначала отвергают брак, предпочитая свободное сожительство, а затем, осознав заблуждение, женятся, заводят ребенка и забывают былой радикализм. Бунт против устоев общества и семьи не приводит к добру, поучает Реттиген, а потому подчиняйся закону, построй семью, и ты будешь счастлив, по крайней мере настолько, насколько ты способен. Таков нехитрый рецепт, предложенный писателем.

Наряду с подобного рода «проблемными» пьесами Реттиген продолжал выпускать и салонные светские комедии, и псевдопсихологические мелодрамы.

Сюжет комедии Реттигена «Младший Уинслоу» (1946) воспроизводит историю одного судебного процесса 1908 года. Богатый и занимающий видное общественное положение Артур Уинслоу начинает борьбу за сына Ронни, исключенного из морского училища по несправедливому обвинению в подделке чека.

Адвокат сэр Роберт Мортон принимает предложение защищать подростка не из корысти (он достаточно богат, хотя и гонорар не мал) и не из политических соображений (напротив, он действует в ущерб собственной партии, будучи консерваторм и участвуя в процессе частного лица против государства), но только во имя правды. От решения суда зависит судьба мальчика, общественное положение отца, судьба его остальных детей. Сэр Роберт доказывает невиновность Ронни и добивается оправдания его. Справедливость торжествует — утверждает Реттиген, «забывающий» о том, что не все граждане Англии располагают теми средствами, что Уинслоу-старший. Через сорок лет после «Серебряной коробки» Голсуорси, раскрывшей классовую природу буржуазного правосудия, Реттиген пытался доказать, что перед законом в буржуазном государстве все равны.

«Психологические» драмы Реттигена, технически виртуозно построенные, умело чередующие моменты драматического напряжения и разрядки, использующие привычные сюжеты и приемы старого буржуазного театра, нередко впадают в тон слезливой мелодрамы. Сюжеты их малооригинальны. То это

любовный треугольник и страдания женщины, которую мучит пьяница муж («Глубокое синее море», 1952), то попытка создать новый вариант «Дамы с камелиями» — пьеса «Тема с вариациями» (1958). Характерно, что, используя ситуации старой пьесы, Реттиген начисто освободил свою обработку от каких бы то ни было социальных мотивов. Лучшей из «психологических» драм Реттигена является пьеса «Версия Браунинга» (или «В переводе Браунинга», 1948), хотя и отягченная психоаналитическими мотивами.

Аристократические симпатии Реттигена проявились в комедии «Спящий принц» (1953). Это сказочка о любви принца-регента Чарльза из фантастической Карпатии¹ к молоденькой американской хористке. Любовь прелестной хористки Мэри разбудила чувства «спящего принца», примирила его с сыном-королем. Мэри отказывается следовать за своим возлюбленным в Карпатию, иначе «поэтическая сказка превратится в будничную реальность». Золушки в салонных комедиях знают свое место и, подобрав оброненный башмачок, вовремя уходят из королевских апартаментов. Короли и принцы могут жениться только на себе подобных. Такова «идея» этой с внешним блеском написанной комедии, успеху которой способствовало участие Вивиан Ли и Лоренса Оливье. Впоследствии пьеса была экранизирована, и роль Мэри играла Мэрилин Монро.

Реттиген — певец имущих классов, отдавший им на службу свой талант. За защиту интересов капитализма он получает гонорар не меньший, чем сэр Роберт в «Младшем Уинслоу». Что ж, он и выполняет свою роль не хуже прославленного адвоката.

¹ Во многих английских романах и пьесах действие происходит в фантастической балканской стране, получившей условное название Руритании (в ней развиваются события популярного романа Э. Хопа «Пленник Зенды»). Карпатия — вариант Руритании.

Лиззи Борден ударила мать топором
Сорок раз и, опомнясь потом,
Чтобы все довести до конца,
Сорок первым ударом — добила отца.

Ш о н О'К е й с и. «Убийство в театре»

Одним из самых популярных жанров в английской (и, конечно, не только английской) литературе является детектив. Тиражи книг и количество представлений пьес, посвященных разгадке тайны убийства, неисчислимы. Произведения только одной Агаты Кристи изданы более чем в двухстах миллионах экземпляров. Ее пьеса «Мышеловка» идет на сцене лондонского театра «Ambassadors» ежевечерне (а по субботам и днем) на протяжении четырнадцати лет, побив все рекорды. Но помимо А. Кристи, написавшей более десятка детективных драм, немало писателей в Англии целиком посвятили себя драматическому и телевизионному детективу. Среди них есть и откровенные ремесленники, поставляющие кровавые триллеры (так называют произведения, вызывающие у читателя и зрителя страх), и авторы, не лишенные дарования. Большая часть их пьес отвечает на вопрос «Whodunit» — «кто это сделал?», то есть «кто убил?». Выразительны заголовки: «Случайное убийство», «Ошибки убийцы», «За милую — убийство», «Убийство без преступления», «Убийство необходимо», «Назад к убийству», «Поговорим об убийстве», «Я убил графа», «Знак убийства», «Атмосфера убийства», «История убийства», «Убийство в полночь» (есть и «Убийство днем»), «Убийство в сельском приходе», «Убийство на третьем этаже» и убийство в других местах. Но, конечно, преступления совершаются и в пьесах, носящих мирное название.

Детектив, бывший явлением литературы, превращается в отрасль промышленности, приучающую потребителя к мысли о том, что жестокость и насилие — естественное состояние человека.

Однако было бы неверно объяснять массовое распространение детектива лишь спекуляцией на грубых инстинктах обывателей и сводить жанр только к триллеру.

Круг авторов и поклонников детектива чрезвычайно широк. Одних в нем привлекает напряженная фабула, других — решение интеллектуальной загадки (своеобразный кроссворд), третьих — атмосфера таинственности и романтики. Читатели и зрители детективов — люди разных профессий, характеров, разного духовного уровня, и соответственно вкусам потребителей существуют произведения и довольно высокого уровня, и низкопробного. Но ведь это относится к любой области литературы. Детектив — это не только поток псевдолитературы, густо замешанной на порнографии, садизме, убийствах, показанных с натуралистической дотошностью (творения подобного рода выбрасываются на книжный рынок десятками тонн), но, хотя и реже, явление литературы.

Попытки вывести генеалогию жанра из «Царя Эдипа» Софокла и «Гамлета» Шекспира, а то даже из Библии смехотворны. Подлинными создателями детектива были такие мастера, как Э.-Т.-А. Гофман, Э. По, О. де Бальзак, Ч. Диккенс, Р.-Л. Стивенсон и особенно У. Коллинз и А. Конан-Дойль. Дань детективу отдали Жюль Верн, Майн Рид, Марк Твен, Г. Честертон, К. Чапек, Г. Грин, У. Фолкнер, Ч. Сноу, Ф. Дюрренматт и др. Создатели современного детектива англичане А. Мезон, Э. Бентли, О. Фримен, Ф.-В. Крофтс, Э. Беркли, А. Кристи, Д. Сейерс, Х.-С. Бейли, Н. Марш, американцы — Д. Хеммет, Р. Чендлер, бельгиец Ж. Сименон — настоящие литераторы. Их произведения нельзя смешивать с гангстерской и шпионской макулатурой, выпускаемой на Западе и в США.

Мы знаем, что в своих грязных целях буржуазная пропаганда использует и детектив. Но ведь той же цели служат и психологический, исторический, и научно-фантастический роман и драма. Прогрессивным или реакционным литературный жанр делает политическая тенденция автора. Опыт создания детектива писателями социалистических стран показывает, что и этот жанр, если он утверждает идеалы мужества и патриотизма, может явиться хорошим оружием в борьбе с врагом.

Необходимо понять, что собой представляет детектив, какова его природа. В настоящей главе мы остановимся лишь на некоторых сторонах проблемы.

Французский литературовед Р. Мессак в исследовании «Детективный роман и влияние научной мысли» определяет объект своего исследования следующим образом: «Повествование, посвященное постепенному раскрытию средствами разума точных

обстоятельств таинственного события». Буало и Нарсежак характеризуют детектив как расследование (*enqu^ette*) и объяснение тайны, достигаемое с помощью анализа. «Между тайной и ее изучением,— пишут они,— существует скрытая связь. Автор создает тайну для расследования и расследование для тайны». Самый термин — детектив происходит от английского слова *detection* — изучение, расследование. Первоначально разгадываемая тайна не была связана с убийством. Но с середины прошлого века преступление почти вытеснило другие мотивы.

Один из английских теоретиков и практиков жанра О. Фримен указывал, что выдвижение на первый план убийства обусловлено требованиями большей сюжетной увлекательности. «Преступление способствует напряженности фабулы, а чем значительнее оно (убийство, а не кража), тем и действие драматичнее».

Подобное объяснение наивно. Буржуазное общество, основой которого является частная собственность, социальное и имущественное неравенство, само создает питательную среду, порождающую преступление и преступника. Это убедительно показал еще Бальзак. Однако то, что было ясно для великого мастера прошлого, неясно для многих писателей современности. Вернее — они обнаруживают намеренную слепоту. Во всяком случае, довольно значительная группа английских литераторов предпочитает рассматривать детектив как чисто интеллектуальную игру или, в лучшем случае, шахматный матч между преступником и сыщиком (при активном участии зрителя в качестве арбитра); для других авторов детектив — социально-критическое произведение, в котором фабула является средством разоблачения преступности буржуазного общества.

Сторонники концепции «игры», защищая чистоту жанра, отрицают возможность сочетания социальной, психологической разработки темы с детективным действием, утверждая, что это неизбежно приведет к разрушению жанра. Чешский театралный критик И. Черны, излагая взгляды английских сторонников данной концепции и соглашаясь с ними, пишет в своей статье «Играем детектив»: ¹ «Исходным тезисом (жанра.— А. Г.) является не соотношение человека и мира, но вечная ситуация (раскрытие тайны.— А. Г.), которая, неизбежно и неустанно изменяясь, все же определяется ситуационными стереотипами (или, как говорит Мигель Морланд, «конструктивными схемами»). Изобретаются все более рафинированные тайны и способы их раскрытия, то есть создаются шарады. Можно детектив

¹ Divadlo, 1963, № 8.

психологизировать, социологизировать, метафизировать, сделать его сказочным, и если даже успех и будет достигнут, произведение перестанет быть детективом, но превратится в другой художественный жанр». Автор статьи считает, что детектив, оперирующий «вечной ситуацией», замкнутой и ограниченной в своих пределах, превратился в жанр, не способный развиваться и изменяться, и в лучшем случае допускает возможность варьирования схемы. С этим согласиться нельзя. Детектив — не игра, хотя он и использует ее элементы, не спорт, но произведение литературы и искусства, или, по крайней мере, должен им быть. А если так, то и законы, которым он подчиняется, — это общие законы искусства. Справедливо замечание одного из крупнейших мастеров американского социального детектива Р. Чендлера, что жанр этот, подобно всем явлениям литературы, стремится быть реалистическим, так как воспроизводит преступления, совершающиеся в буржуазном обществе (подчеркнуто Р. Чендлером), а не придуманные писателем. Следовательно, детектив имеет право (и должен) использовать опыт большой литературы, если хочет стать литературой; ведь и социальный роман использует отдельные приемы, ситуации, фабулу детектива (Г. Грин, Ф. Дюрренматт и др.).

Приведенные нами противоположные концепции — «игры» или даже «честной игры» (*fair play*) и социально-критической драмы, показывающей не только тайну преступления, но и преступность буржуазного общества, являют собой водораздел в борьбе различных тенденций и определяют границы размежевания жанра. Сторонники «честной игры» выработали специальные правила, соблюдение которых признается обязательным. Лица, принимаемые в члены Лондонского детективного клуба, должны дать присягу неукоснительно следовать этим правилам, хотя сам ритуал, которым обставлена эта присяга, ритуал, составленный при участии первого председателя клуба Г.-К. Честертона, носит шуточно-пародийный характер.¹ Наиболее известны правила, сформулированные американцем С. С. Ван Дайном и англичанином А. Ноксом. «Детективное произведение без детектива невозможно», «Невозможно оно и без трупа», «Разгадка тайны должна носить строго реалистический характер, и в ее основе должен лежать не случай или признание преступника, а цепь дедукции».

¹ После того как присяга принесена, кандидат принят в члены клуба, председатель произносит речь, в которой предупреждает неопита, что если тот нарушит обет, то на него обрушатся несчастья — сюжеты его книг будут украдены, читатели подадут на него в суд за диффамацию, гонорар его сожгут, а издатели и вовсе перестанут его печатать.

«Преступником должно быть одно из основных действующих лиц. Поручение убийства случайному персонажу или лицу, появляющемуся под конец,— свидетельство неспособности автора быть корректным по отношению к читателю». «Писатель не должен выбирать в качестве убийцы профессионального преступника. Действия взломщиков и бандитов подлежат ведению полиции, а не литературы». «Не следует изображать в качестве преступления самоубийство или случайность. Это — обман». «Мотивы преступления должны носить правдоподобный характер». «Исходное убийство является завязкой. По ходу действия, для того чтобы сбить с толку детектива и спутать следы, преступник может (или должен) совершить новое убийство или даже серию убийств. Все это и должно составить основу игры в убийство».

Эти правила (нами приведены только некоторые) ставят своей целью подчеркнуть искусственно-игровую установку детектива (она нередко усиливается тем, что сюжет конструируется на основе популярной детской песенки о «пяти поросятах», о «десяти негритятах», о «кривом домике» и др.) и как бы вывести жанр за пределы социальной проблематики и общественных отношений. Весь интерес сосредоточивается на сюжете, на хитросплетениях интриги, на невозможности разгадать тайну и ответить на вопрос «кто убил» до того, как наступит развязка.

Однако самое изобретательное конструирование сюжета не может заменить или тем более отменить связи литературы с жизнью. Для того чтобы мотивы поведения героев были правдоподобны и естественны (иначе они не будут реальными, а этого требуют правила), герои и причины их действия должны быть связаны с социальными законами, господствующими в обществе. Против воли и желания сторонников «игры», пытающихся изолировать сюжет от социальных условий, значительная часть их произведений основана на преступлении, имеющем денежную основу.

Создавая летопись воображаемых преступлений, авторы детективов, если они были художниками, неизбежно отражали некоторые стороны жизни буржуазного общества, хотя и пытались их обойти, утверждая, что социальная проблематика «портит» механизм игры и разрушает чистоту жанра.

Конечно, большая группа западных авторов далека от критического отношения к буржуазному обществу. Более того, они стремятся объяснить преступление как изолированный акт одиночки, нарушающего законы здорового и нормального общества. Таковы, по крайней мере, тенденции многих авторов. Не их «вина», что действительность, врываясь в умозрительные, логи-

ческие конструкции, опрокидывает их и подсказывает совсем другие выводы. Нигде так резко не выразилось отличие игровой и социальной концепций детектива, как в трактовке проблемы преступления и его места в буржуазном обществе. Является ли убийство изолированным актом или оно социально детерминировано? Кто такой преступник? Нарушает ли он законы буржуазного общества или своеобразно применяет их? На эти вопросы даются разные ответы. Писательница Д. Сейерс — один из крупнейших мастеров детективной драмы и романа следующим образом определила свою позицию. Если на основе бесчисленных книг пытаться представить себе жизнь современной Англии, — писала она, — то «можно легко вообразить, будто мы, англичане, глубоко погрязли в преступлениях, что рядовому обывателю почти невозможно открыть дверь, чтоб не споткнуться о труп человека, убитого с помощью хитроумных и таинственных средств. Конечно, дело обстоит совсем не так... Мы наслаждаемся убийствами в художественной литературе только потому, что редко встречаемся с ними в реальной жизни» (подчеркнуто мной. — А. Г.).

Сейерс утверждает, что самый расцвет жанра и популярность героев-детективов в Англии обусловлены социальным здоровьем общества. Она пишет в своей статье: «Детективная литература процветает там, где соблюдаются законы. Там, где люди считают законы несправедливыми или страдают от жестокого и неразумного применения их, там героем... будет преступник, который благодаря своей хитрости уходит от сыщика». «Появление целой литературы, прославляющей детектива, который побеждает преступника, служит достаточно хорошим показателем того, что народ, вообще говоря, удовлетворен деятельностью органов юстиции».

Конечно, тезис этот выражает не истину, а классовую позицию автора. Не принцип законности, а беззаконие буржуазного общества порождает преступление и преступника, а значит, и его изображение в литературе. Убийце — врагу и сыну этого общества литература противопоставляет идеального и мудрого защитника законов — детектива.

Подобно Сейерс, и А. Кристи защищает высокую спортивно-этическую основу жанра, рисуящего, как «безукоризненное общество объединяется против преступника».

Конечно же, это все только красивые слова, опровергаемые практикой тех же Сейерс и Кристи. Их пьесы и романы не столько изображают идеальное общество, объединяющееся против убийцы, сколько показывают потенциальную способность

каждого члена этого «идеального общества» совершить преступление. В самом деле, законы детектива требуют, чтобы разгадка тайны убийства была осуществлена в результате упорных поисков, во время которых подозрения поочередно задевают всех основных героев. Мнимые разгадки отбрасываются, и в финале истинный убийца, тот, у которого было абсолютное алиби, разоблачен.

Сторонники детектива как «честной игры» сравнивают развитие фабулы с футбольным состязанием: подозрение в виновности, как мяч, переходит от одного участника игры к другому. Однако эта «игра в мяч» вовсе не столь безобидна. По ходу действия выясняется, что каждый из героев — домочадцев, гостей или знакомых, случайно или не случайно находившихся вблизи от места преступления, имел основание (и мог) совершить убийство. Сыщик приходит к выводу, что у каждого на совести есть тайна или грех, которые он пытается скрыть. Следовательно, потенциально виновен каждый, а значит — все. Отсюда недалеко до вывода об абсолютной порочности человеческой природы, действиями которой будто бы управляют темные и злые инстинкты. Именно эта «исконная порочность» человека (а не буржуазного общества) является изначальной предпосылкой многих детективов. Таково истинное лицо «идеального общества, объединяющегося в борьбе с преступником».

Кристи и Сейерс и многие другие не только не посягают на священные институты капиталистического мира, но охраняют их. В их книгах преступление — всегда частное дело убийцы. Игровая, зачастую внесоциальная трактовка темы, превращающая убийство в рядовое происшествие, обуславливает эмоциональную сухость, трезвость изложения — смерть героя не вызывает у остальных персонажей (будь то даже сын, дочь, муж) никаких чувств, кроме страха за себя. Убитый редко бывает существом из плоти и крови. Это макет человека, созданный для того, чтобы привести своей смертью фабулу в действие. И только.

Но Кристи, Сейерс — талантливые и опытные мастера. Поэтому они не ограничиваются созданием напряженного и занимательного сюжета,¹ но создают картины английского быта, рисуют характеры, а не маски. Усадебный, поместный мир и уныло однообразная жизнь провинциального города вовсе не столь мирны и спокойны. За шторами уютных домиков бушуют неистовые и злые страсти, жизнь человека приносится в жертву на-

¹ В последних книгах и пьесах А. Кристи интрига явно начинает главенствовать.

живе. Лучшие произведения Кристи, написанные для сцены или переделанные из ее романов, дают верный образ Англии, точнее — ее быта. Но за пределы частного случая писательница не дерзает выйти. Она избегает обобщающих выводов.

Несмотря на эволюцию детектива как жанра, многие элементы в его сюжетосложении сохранились (убийство, происходящее в начале и являющееся завязкой, поиски преступника, финальное разоблачение убийцы). Этому не противоречит и тот факт, что во многих современных детективах убийца известен изначала, интерес действия сосредоточен на единоборстве преступника и того, кто призван осуществить правосудие. Даже если читатель и знает имя убийцы, ему остаются неизвестными многие существенные факты, без которых невозможно осознать причинную связь событий, уясняющуюся только после того, как рассеивается туман первоначальной тайны. Основа сюжета — всегда поиски разгадки, а действие — обусловлено отношениями, связывавшими убийцу и его жертву в прошлом. Структура сюжета зиждется на взаимодействии сил преступника и детектива. Но последнему принадлежит второй ход, первый делает преступник. Детектив вступает в борьбу только после того, как убийство совершено.¹

В одной из лучших книг Кристи, переделанной ею и Д. Вернером в пьесу (1956), «Перед решающим часом» происходит диалог между старым юристом и суперинтендантом полиции о детективном жанре. Опытный и мудрый адвокат замечает: «Я люблю хорошие детективы... Но у них ложное (wrong) начало, то есть убийство. А убийство это — конец». С ним соглашается его собеседник. «Когда читаешь отчет о совершенном злодеянии или разговариваешь о книге, основанной на нем, начинаешь с убийства. Какая ошибка! Ведь предпосылки преступления возникли задолго до этого. Убийство — это кульминация противоположных тенденций, собранных в определенное время в одной точке. Убийство — это конец. Это — решающий час». Но это — решающий час для жертвы и преступника. А финал, разгадка представляет собой решающий час для детектива.

Казалось бы, произведения, рисующие историю раскрытия тайны преступления, должны были избрать своим героем именно полицейского. Определение его профессии — detective связано с поисками разгадки тайны (detection). Однако развитие жанра

¹ Один из английских критиков заметил, что герой, предназначенный в жертву убийце, приобретает интерес только после того, как его убивают.

не пошло по пути полицейской литературы. Лишь во Франции традиция Габорио, выведшего в своих уголовных романах полицейского сыщика Лekoка, оказалась живучей и в наши дни — вплоть до комиссара Мегре (Сименон). В других странах — в Англии и в особенности в Соединенных Штатах — детективный жанр не столько повествует об успехах полиции, сколько о ее неудачах и о торжестве частного детектива. Начало положил Э. По, создав образ гениального детектива-любителя Дюпена. За ним пошли другие авторы, начиная с Коллинза и Конан-Дойля. Среди потомков Шерлока Холмса можно встретить католического священника патера Брауна (Г. Честертон), журналиста Трента (Э. Бентли), аристократа Питера Уимзей (Д. Сейерс), доктора Торндайка (О. Фримен), хирурга Форчуна (Х.-С. Бейли) и др. В сущности, и отставной инспектор Эркюль Пуаро (А. Кристи), живущий в Англии на покое, выступает в качестве частного эксперта по особо трудным делам.

Конечно, и в английском детективе действуют умные и талантливые полицейские (например, инспектор Френч — герой книг Ф.-В. Крофтса), но все же любимцами читателей сделались не они, а детективы, не состоящие на службе у полиции и презирующие ее, как, например, Шерлок Холмс.

Выдвижение на первый план детектива-любителя или частного детектива объясняется тем, что он, в отличие от полицейских, был (или казался автору) свободным человеком. Героизация полицейского чужда традиции большой литературы — хотя бы она и показывала его умным и даже честным человеком.¹

Это понятно. В буржуазном обществе полиция — орудие угнетения личности, а не ее защиты. И человек, которому угрожает опасность, предпочитает искать помощи у такого же частного лица, как он сам, а не обращаться в полицию. В лучших современных образцах детективного жанра функция полицейского чисто служебная² — он либо мешает детективу найти разгадку тайны, либо открыто борется с ним, защищая гангстеров. Он смешон или отвратителен.

Частный детектив или детектив-любитель — это третья сила, арбитр, будто бы независимый от буржуазного правосудия. Он иногда вступает в прямой конфликт с законом. Ему доступна та иллюзорная свобода выбора, которой лишен полицейский. Победа интеллекта, торжество анализа, приводящего к успешному решению загадки, для детектива важнее, чем наказание преступника.

¹ Порфирий Петрович у Ф. М. Достоевского и Жавер у В. Гюго.

² Д. Сейерс писала, что обычно полицейский в детективной книге либо тупица, либо паяц.

Выполнив свою роль, детектив передает убийцу полиции. Иногда детектив оказывается перед сложной нравственной дилеммой, которая не может возникнуть перед полицейским. Что, если убийца благородный человек, а убитый — злодей, недоступный закону? Детективу предстоит решить судьбу «благородного убийцы». Так, в «Убийстве в восточном экспрессе» А. Кристи гангстер, виновный в гибели ребенка и его родителей, но ушедший от наказания, осужден и убит, вернее, казнен — руками двенадцати человек (как бы двенадцати присяжных). Пуаро, раскрыв тайну, освобождает виновных. Он вершит высший суд. Испытывая жалость к убийце или сочувствуя его близким, он дает возможность преступнице покончить с собой («Опасность в Эндхаузе»). В пьесе «Алиби» (1928, инсценировка романа А. Кристи «Убийство Роджера Акройда») Пуаро говорит убийце-врачу: «Утром инспектор Реглан узнает правду. Но ради вашей сестры я готов предложить вам другой выход. Возможен несчастный случай. Скажем, чрезмерная доза веронала. Вы меня поняли?»

Иногда Пуаро оставляет преступника жить на свободе, в добычу угрызениям совести (драма «Возвращение к убийству», 1960, являющаяся автоинсценировкой романа «Пять поросят»). В этом Пуаро идет по стопам Шерлока Холмса, также иногда отступавшего от буквы закона.

Пока детектив был полицейским и его оружием являлись хитрость, обман, маскировка, он духовно мало чем отличался от преступника¹ и потому не мог стать положительным героем. Чтоб завоевать симпатии зрителя и читателя, он должен был подняться на бóльшую интеллектуальную и духовную высоту, разорвать связь с полицией и преступным миром, превратиться в ученого, художника, добровольного борца с преступлением, врача и целителя человеческих несчастий. Именно таким героем и стал Шерлок Холмс. Памятники воздвигнуты многим литературным персонажам, но только один из них имеет собственный музей (не автор книг, что было бы естественно, но именно Шерлок Холмс), музей, в котором в точности восстановлена на основании произведений писателя вся обстановка кабинета детектива на Бейкер-стрит, не забыты и знаменитая восковая фигура хозяина, халат и трубка. Симпатию миллионов читателей Шерлок Холмс завоевал не только своим аналитическим талантом, но тем, что он подчинил этот дар защите человека от насилия, предотвратить которое полиция бессильна. Холмс —

¹ У Бальзака преступник, каторжник становится борцом с преступлением (Вотрен), подобно тому, как каторжник Видок стал полицейским.

личность гармоничная, сочетающая ясный и трезвый ум с романтизмом, точные знания с любовью к музыке. Сильный и здоровый нравственно человек,¹ он потому и приобрел мировую славу, что в известном смысле выразил свою эпоху. Сын времени, принесшего с собой великие научные открытия, Шерлок Холмс использовал их в борьбе с преступниками.

Холмс олицетворяет собой мощь человеческой мысли, направленной на борьбу со злом. Пусть многие его рассуждения и самые методы раскрытия преступлений теперь, спустя семьдесят лет, кажутся устаревшими и наивными, не устарел и не может устареть пафос мысли Холмса, его аналитический гений, умение определять людей. И хотя литературные детективы последующей поры превзошли Холмса в применении новых методов, ни одному из них не удалось не то что оспорить первенство героя Конан-Дойля, но сравниться с ним в любви миллионов.² Это относится и к мнимопростодушному патеру Брауну, вносящему в расследование преступлений опыт священника-исповедника, и к Эркюлю Пуаро, и ко многим другим. Время изменило характер детектива и методы раскрытия преступлений. Холмс тщательно изучал место убийства с помощью лупы, собирая окурки и пепел папирос. Он начинал с поисков вещественных доказательств. Его потомки, представители «интуитивной школы», отказались от этого, ибо их занимали психологические улики: они стремились проникнуть в глубь тайных помыслов человека. В результате тончайших наблюдений, детектив сплетает прочную сеть, в которую и попадает убийца. Ареной борьбы детектива и преступника становится человеческая душа.

Функция детектива (каковы бы ни были его методы) отнюдь не сводится к разгадке тайны. И в этом его коренное отличие от Дюпена, героя Э. По, которого занимала только разгадка тайны, а не разоблачение преступника. Быть может, этическое равнодушие Дюпена и помешало ему завоевать симпатии читателей, в отличие от Холмса. Гений, безразличный к добру и злу, не может стать другом и спутником людей.

Поэтому авторы детективов пытаются убедить читателей, что их герои — ангелы-хранители общества, поверенные, исповедники, друзья и утешители несчастных. Детективы совмещают функции следователя, прокурора, защитника, а нередко и палача. Они олицетворяют высшее и беспристрастное правосу-

¹ Его увлечение наркотиком — единственная уступка Конан-Дойля эпохе, требовавшей, чтоб интеллектуальный герой обладал каким-нибудь пороком.

² Образ Ш. Холмса был перенесен на сцену (пьесы А. Конан-Дойля и многих других авторов), притом не только драматическую. Есть балет о подвигах великого детектива.

дие, восстанавливают правду там, где бессилён закон. Быть может, в какой-то степени успех и распространение детектива в буржуазных странах основаны на желании читателей увидеть хотя бы иллюзорное торжество справедливости.

Детективная драма, царящая в репертуаре современного буржуазного театра, неразрывно связана с романом и часто является его сценической адаптацией.¹ Значительная часть пьес Э. Уоллеса, А. Кристи, Д. Сейерс и других опирается на материал их книг. Самая структура эпического детектива тяготеет к драме и основана на напряженной и стремительно развивающейся интриге. Борьба противников не носит открытого характера (ведь ни детектив, ни зрители обычно не знают, кто убийца), и поэтому первоначально главный герой должен бороться с неизвестным. Он расследует и открывает тайну, анализирует. Детективная драма, сохранив многие особенности романа, активизировала действия противника (убийцы) и мнимых преступников, на которых первоначально падает подозрение, отвлекающее внимание от настоящего убийцы. Однако активизация роли преступника неизбежно выдвинула его на первый план, что повлекло за собой демаскировку, уничтожающую столь существенный для детектива мотив тайны убийства. Это случилось впоследствии, когда триллер вытеснил детектив.

Убийство в детективной пьесе, как и в романе, совершается легко и играючи. Это простейшая форма разрешения противоречий и выхода из затруднительного положения. Убить может каждый. Муж (или жена) не даёт развода — вопрос решается устранением несговорчивого партнера. Кто-то знает компрометирующую героя (героиню) тайну и прибегает к шантажу. Доведенная до отчаяния жертва убивает мучителя. Возможен и вариант: шантажируемый кончает жизнь самоубийством, но в предсмертном письме к близкому другу открывает тайну и поручает отомстить за свою смерть. Следует очередное убийство. Или: шантажист, опасаясь разоблачения, сам убивает шантажируемого или того, кто знает о шантаже. Ревнивая

¹ Так было и в прошлом: многие мелодрамы XIX века являются переработками популярных романов. В сущности, современная детективная пьеса и в особенности ее низшая разновидность — триллер представляет своеобразную модификацию буржуазной мелодрамы: таковы пьесы «классика» этого жанра Э. Уоллеса, в частности, «Дело испуганной леди» (1931), в которых все подчинено стремлению «ударить» по нервам зрителя. И в современном триллере ощущается эта связь.

любовница убивает изменника, позаботившись о том, чтобы отягчить уликами счастливую соперницу. Так же точно поступают ревнивые муж и любовница. Убийство совершается ради денег и по любой другой причине, чаще всего в тесном семейном и дружеском кругу. Стоит неосторожным хозяевам пригласить гостей, как непременно кто-нибудь окажется мертв. Внук постарается избавиться от богатой бабушки («Опасность подстерегает внутри» Ф. Л. Кари и И. Батлера, 1958), племянник — от богатого дядюшки («Двойник» Р. Мак Дугалла и Т. Аллена, 1956), близкие друзья — от приятеля («Цукаты» Ф. Л. Кари, 1945) и т. д. Гости только того и ждут, чтоб прикончить хозяев. Во множестве пьес веселый уик-энд прерывается (в финале первого действия) известием об убийстве; второй акт начинается появлением полиции, подозревающей всех (кроме действительного убийцы). И, наконец, под занавес, в третьем действии убийца разоблачен и арестован. Одна пьеса от другой отличается деталями, но основа неизменна, как и обстановка, в которой происходит действие, — гостиная или библиотека с французским окном, над которым так часто подтрунивала критика и которое в детективе столь же необходимо, как труп.

Чаще всего причина убийства — деньги. В пьесе «Паутина» (1954) А. Кристи один из героев недоумевает, как юноша из хорошей семьи, получивший отличное воспитание, мог стать убийцей. Вот ответ: «Любой пойдет на убийство ради сорока тысяч фунтов. Это происходит во всех классах общества. Что поделаешь!» И подобное объяснение удовлетворяет собеседника и призвано удовлетворить и зрителя. Особенно умилительна, конечно, формула — «во всех классах общества» (in every class of society), превращающая убийство из-за денег в универсальный закон, чуть ли даже не оправдывающий преступление.

Таковы же мотивы действий героев другой драмы А. Кристи «Убийство на Ниле» (1946), являющейся сценической переработкой ее романа. На колесном пароходе совершает свадебную поездку молодая чета — Симон и Кэй. Кэй богата, Симон беден. Он страстно любит свою жену и ради нее порвал связь с любовницей Жаклин. Среди пассажиров — бывший опекун Кэй, каноник Пеннефетер. В последнюю минуту перед отплытием появляется Жаклин и, охваченная ревностью, выстрелом из револьвера ранит Симона в ногу. Вслед за этим смертельный выстрел поражает Кэй в ее каюте. Подозрения падают на Жаклин, но у нее бесспорное алиби: она, после того как ранила Симона, находилась под наблюдением врача. Единственный человек, который мог видеть убийцу, — горничная Кэй, и Симон умоляет ее назвать преступника, обещая в награду тысячу фунтов. Од-

нако горничная уклоняется от ответа. Вскоре и она падает убитой. Тайну разгадывает опекун Кэй. Истина заключается в том, что Симон не любит Кэй и женился на ней ради денег. Он оставался любовником Жаклин, действовавшей с ним в сговоре и искусно разыгравшей сцену ревности. Она стреляла в Симона через шарф, пуля застряла в дверях, и Симон симулировал ранение. Когда Жаклин увели, он прошел в каюту жены и застрелил Кэй, а затем, вернувшись на прежнее место, прострелил себе ногу. Деньги, которые он предлагал Луизе, видевшей убийцу, были платой за ее молчание. Однако опасение, что она проговорится или будет шантажировать их, заставило Жаклин убить горничную. «Убийство на Ниле» — рядовая уголовная мелодрама, в которой весь интерес сосредоточен на ответе «кто же убийца». Мы остановились на этой пьесе потому, что она характерна для целой группы драм-триллеров.

Одна из излюбленных ситуаций драматического детектива — попытка разрешить посредством убийства семейный конфликт. Это не всегда удается, и жертва, защищаясь, убивает палача. В драме Д. Поплевелля «Смерть в девять часов» (1955) муж решает избавиться от ненавистной жены, отказывающей ему в разводе. С помощью любовницы он обеспечивает себе алиби. Но убитой оказывается любовница, застреленная женой. Теперь от покушения приходится защищаться мужу, и он убивает подосланного женой убийцу, ее любовника. Жертва убивает преступника в пьесе Ф. Нотта «В случае убийства наберите «М» (1955). Терпит крушение план убийства мужа в драме У. Файрчилда «Расследование преступления» (1946). Как правило, авторы подобных пьес хотят внушить зрителю мысль, что «убийство не оплачивается».

Однако допускаются и варианты. Случай спасает от петли «благородного убийцу». В «Ребекке» Д. Дюморье (1940) — переделка для сцены одноименного романа — неожиданно обнаруживается преступление, совершенное героем (он убил изменившую жену, а труп опустил на дно в продырявленной барке). Буря выбрасывает на берег судно. При обследовании трупа найдены следы пули. Все улики обращены против мужа, который утверждает, что жена покончила с собой. В последнюю минуту эта версия становится правдоподобной: в день гибели жена была у врача и тот нашел у нее рак. Значит, она могла застрелиться. Следствие прекращается, и обвиняемый спасен. С точки зрения автора, поставщицы эффектных «психологических» романов и мелодрам из жизни высшего общества, преступна жена, изменившая мужу и глумившаяся над ним: убийство было формой своеобразной защиты чести.

Убийства по страсти занимают в детективе, как ранее в мелодраме, большое место, но они осложнены различными фрейдистскими изысками. Примером «психологического детектива» может служить драма О. Хаксли «Улыбка Джококонды» (1948), написанная по одноименной новелле. Сюжет опирается на подлинное событие. Любитель и знаток искусств Гарри Хьютон тяготится безнадежно большой женой; у него есть любовница — молодая девушка — и друг, соседка, знающая его жены, мисс Спенс. Она тоже несет свой крест: на ее попечении парализованный отец. После сердечного приступа, в отсутствие мужа, миссис Хьютон умирает. Несколько недель спустя Гарри женится на своей любовнице. Весть эта потрясает мисс Спенс, признавшуюся ему в любви. Она превращается в его врага и повсюду распространяет слухи, что он отравил первую жену. Ее слова подтверждает бывшая сиделка покойной, теперь ухаживающая за отцом мисс Спенс. Вскрытие обнаруживает яд. Хьютон признан виновным и казнен. Между тем убийцей была мисс Спенс, как об этом догадался ее врач. Она собиралась, устранив больную, выйти замуж за Хьютона. Обманутая в своих надеждах, она отомстила ему. Этот жестокий финал, отвечающий сухому, внеэмоциональному тону рассказа, выражает общую пессимистическую концепцию автора. В драме развязка другая. Доктор в новелле — умный и скептический наблюдатель людской подлости не играет в развитии событий существенной роли; в пьесе он превращен в детектива, разгадывающего тайну и предотвращающего казнь. Доктор из камеры смертника приходит в гостиную мисс Спенс. Молодая женщина в состоянии истерии. Она убеждена, что Хьютон казнен, и признается в отравлении его жены. Доктор делает ей укол, а затем звонит по телефону в министерство внутренних дел. Конечно, это более театрально и выигранно, но ясно, что писатель сделал уступку требованиям коммерческого театра. Его пьеса вызвала ряд подражаний. Из них назовем «Разговор об убийстве» (1958) О. и У. Руз.

Создание ложных улик служит в детективе средством мести (А. Кристи — «Возвращение к убийству», 1960 и др.).

Если подозрения с самого начала падают на определенного человека, зритель может быть уверен, что тот невиновен. У настоящего, а не мнимого убийцы — идеальное алиби; у невиновных алиби нет.¹ Для того чтобы открыть истину, детектив дол-

¹ Позднее авторы детективов пересмотрели эту схему. Подозрения сначала падают на реального убийцу, но ему удается создать алиби; однако в конце он разоблачен.

жен понять взаимоотношения героев, тщательно скрываемые от посторонних.

В пьесе «Черный кофе» (1956) А. Кристи все улики направлены против Люции. Отец ее мужа, богатый и властный сэр Клод Амори, работающий в области расщепления атома, видел невестку у шкафа в своем кабинете, откуда была похищена формула изобретения. Сэр Клод обращается за помощью к Эркюлю Пуаро. Перед самым прибытием последнего ученый умирает, как оказывается, от яда, брошенного в кофе. Между тем кофе приготавливала Люция, и то, как она опустила таблетку в чашку, видели действующие лица и зрители. У Люции сомнительное прошлое (ее умершая мать, чего муж не знает, была международной шпионкой, а ее друг, итальянец доктор Карелли, авантюрист). Нет сомнений в виновности Люции,— к тому же она пытается обмануть Пуаро. Подозрение падает и на мужа Люции, Ричарда Амори (он неоднократно ссорился с отцом, смерть сэра Клода принесла ему богатство, и, наконец, он отнес кофе отцу, хотя это обычно делал секретарь сэра Клода).

Пуаро раскрывает тайну. Люция — жертва шантажиста, знающего тайну ее происхождения. Это он (д-р Карелли), угрожая разоблачением, требовал, чтобы Люция похитила формулу, и снабдил ее ключом от шкафа. Молодая женщина, доведенная до отчаяния и измученная недоверием мужа и преследованием Карелли, решила покончить с собой и потому бросила яд в чашку. Муж, увидев, как жена опустила яд, решил перенести подозрение на себя. Убийцей и похитителем формулы оказывается секретарь ученого Эдуард Райнор. Разоблачив преступника, Пуаро примиряет Люцию и ее мужа и завершает пьесу словами: «Благослови вас бог, дети мои!»

Детективный роман, в котором убийство не начинало, а завершало бы движение сюжета, мало типичен для жанра. Между тем детектив драматический, построенный на борьбе контрастных характеров, олицетворяющих силы добра и зла, нередко помещает насильственную смерть на середину или в преддверие финала, так как основу действия слагает не только вопрос, кто убил, но и почему. Мотивы преступления выясняются не в результате анализа, а раскрываются в действии. Примером подобного построения фабулы, тем более интересного, что в нем нет детектива как действующего лица (полиция, как обычно, бессильна разгадать тайну, и разгадку находят те, кто несправедливо обвинен в преступлении), является пьеса «Свидание со смертью» (1945) А. Кристи (свободная переработка одноименного романа).

Обратимся к пьесе. В числе туристов, прибывших в Палестину, — леди Уэстхолм, доктор Сарра Кинг, м-р Хиггс, мисс Арабелла Прайс, доктор Жерар и др.

В центре драмы — богатая старая американка, вдова миссис Бойнтон, мачеха юной Джиневры, Леннокса и Раймонда. Властная, суровая, жестокая старуха, в прошлом надзирательница тюрьмы, поработила их волю. Никто из членов семьи не может действовать самостоятельно или жить личной жизнью. Младшую — Джиневру (Джинни) она превратила в шизофреничку. Миссис Бойнтон запрещает Раймонду, полюбившему молодую девушку, врача Сарру Кинг, встречаться с ней. Все члены семьи (в том числе Леннокс и его жена Надин) ненавидят старуху, но не могут освободиться от ее власти. Надин рассказывает Сарре правду о страшной жизни, которую они все ведут.

Миссис Бойнтон подвергает нравственной пытке свои жертвы, занимается, по словам одного из героев, «психической игрой». Жертвы видят единственный выход в убийстве старухи. Об этом говорят и Джинни, и Леннокс. Миссис Бойнтон тяжело больна, силы ее поддерживаются впрыскиваниями. Сарра Кинг предупреждает миссис Бойнтон о том, что час ее смерти близок, а значит, скоро кончится и ее власть над душами детей. Вскоре после этого миссис Бойнтон умирает, по-видимому, от разрыва сердца. Однако расследование показывает, что из аптечки доктора Жерара похищен флакон дигитоксина, лекарства, применяемого в малых дозах для инъекций, но в больших — опасного для жизни. Флакон этот найден в кармане куртки одного из сыновей. У Сарры Кинг пропал шприц для подкожных впрыскиваний, а обычно инъекцию миссис Бойнтон делала Надин, в прошлом медицинская сестра. Тучи сгущаются, так как следствие устанавливает, что миссис Бойнтон умерла от подкожного впрыскивания дигитоксина — на ее руке остался свежий след укола, а арабы-проводники видели, как Леннокс схватил мачеху за руку, и слышали, как она вскрикнула. Подозрение в убийстве ложится на всех членов семьи.

Однако в результате психологического анализа Сарра Кинг устанавливает истину: миссис Бойнтон покончила с собой, инсценировав убийство.

Сарра. Она не могла вынести того, что они будут свободны и счастливы. И она решила заточить их в тюрьму навеки. Она украла дигитоксин из вашего аптечного ящика. Она похитила мой шприц. Она незаметно опустила пустой флакон в карман Раймонда, когда он помогал ей подняться на гору. Она опутала подозрениями всех. И когда она этого добилась, то сама вонзила иглу в запястье своей руки. Но у нее еще оставалось две-три минуты, чтобы куда-то спрятать иглу, до наступления смерти.

Как ни убедителен ход рассуждений Сарры, доказать справедливость своих выводов она не может. На помощь приходит одна из туристок, мисс Прайс, случайно видевшая, как в час заката миссис Бойнтон, улучив момент, когда никого из близких не было, закатала рукав платья и, обернув шприц платком, сама себе сделала укол. «Дальше все произошло, как в романе. Она отвинтила набалдашник своей трости, опустила шприц внутрь в полую трубку и снова завинтила набалдашник». Свидетельство мисс Прайс, подтвержденное наличием иглы внутри трости, освобождает членов семьи от подозрения.

В основе действия — конфликт жестокой мучительницы и ее жертв, приводящий к неожиданной развязке. Обычно персонаж, который должен быть убит, не обладает отчетливыми качествами характера, способными вызвать расположение или ненависть. Это существо нейтральное по отношению к сюжету. Для действия нужен не он, а его смерть. Образ миссис Бойнтон, олицетворяющий бесчеловечность, жестокость, насилие (недаром она была смотрительницей в тюрьме), возник в пьесе под воздействием правды о злодеяниях фашизма.¹ Именно миссис Бойнтон принадлежит активная роль в действии. Она кончает жизнь самоубийством для того, чтобы увести с собой в могилу тех, кто пытался восстать против нее. Здесь детективная фабула несет определенное гуманистическое содержание, осуждая, пусть в личном плане, тиранию, насилие, жестокость, садизм.

Соответственно с характером фабулы и заданием пьесы, в ней нет детектива как действующего лица. Полицейский не может найти разгадки и обвиняет невинных. И не столько Сарра выполняет функции детектива, сколько преступник сам, своими действиями разоблачает себя. Никто из членов семьи не был способен сбросить иго мачехи, уйти из дому, тем более никто не был способен убить ее. Это ясно для всех, кроме полицейского. Совершить убийство, вернее самоубийство, мог тот, кто ежечасно терзал свои жертвы, то есть сама миссис Бойнтон. К этому выводу пришла Сарра, но мог прийти и доктор Жерар, и любой другой персонаж, потому что звенья поступков миссис Бойнтон составили неразрывную цепь, которой она хотела оковать всех членов семьи. К такому выводу приходит и зритель.

Любопытно сравнить с пьесой написанный задолго до нее роман. Миссис Бойнтон убита светской дамой, в которой бывшая тюремная надзирательница узнает одну из заключенных.

¹ В романе, написанном в 1939 году, миссис Бойнтон отнюдь не садистка, не палач, а просто суровая, властная женщина. И развязка романа другая.

Тайну открывает Пуаро. Роман — рядовой и банальный детектив, значительно уступающий пьесе.

В пору молодости детективного жанра (XIX век), когда принципы буржуазной законности еще казались священными и непоколебимыми, преступление рассматривалось как нарушение норм, принятых в обществе. Тем самым, обнаруживая убийцу и изымая его из среды честных людей, детектив восстанавливал справедливость и равновесие. Подобно садовнику, он выпалывал худую траву из цветущего сада. Этот период развития классического детектива отвечал «мирному» развитию капиталистического общества.

XX век принес с собой усиление классовой борьбы, обострение противоречий внутри капиталистического лагеря, для которого преступление давно сделалось основным средством обогащения. Войны, социальные потрясения, революции ослабили позиции капитализма. Отсюда попытка укрепить власть с помощью тотальных фашистских режимов. В эту пору преступление приобретает массовый характер. Некогда буржуазное общество было потрясено, узнав о Джеке Потрошителе. Но этот преступник был жалким дилетантом-одиночкой по сравнению со своими потомками, создавшими мощные организации и лагеря смерти, установившими или пытавшимися установить свою власть над государствами. Если преступник ранее казался нарушителем буржуазного порядка, то в новую эпоху преступление превратилось в рядовое явление.

Мысль о всевластии зла и силе преступника лежит в основе драмы и романа А. Кристи «Десять негрятят» (1943). На маленьком острове, полностью отрезанном от внешнего мира, в уютном доме собрались приглашенные отсутствующим хозяином десять человек. Незвестный голос (это граммофон) предупреждает собравшихся за столом, что каждый из них виновен в чьей-то смерти, а потому находится под судом. Вскоре незримая рука убивает первого из гостей. Смятение овладевает остальными. Они пытаются найти прячущегося на острове убийцу, начинают подозревать друг друга и становятся собственными палачами. Когда в романе полиция прибывает на остров, она устанавливает, что двое обитателей были застрелены, двое отравлены цианистым калием, одна приняла чрезмерную дозу сонного средства, у троих проломлен череп, один утонул, одна повесилась. Одиннадцатого, то есть убийцу, обнаружить не удалось, как не удалось полиции выяснить и его имя. Он назвал себя сам в предсмертном письме. Маньяком-преступником был один из десяти — судья Уоргрев. Это он купил на чужое имя островок, собрал людей, чьи биографии изучил, а так как каж-

дый был действительно виновен в чьей-нибудь смерти, то он вынес всем десятерым (включая самого себя) смертный приговор и привел его в исполнение. Его психологический расчет оправдался: доведенные страхом до отчаяния, люди начали подзревать и убивать друг друга. Он не ошибся, как не ошибся и в том, что оставшийся в живых убийца покончит с собой. «Я решил осуществить психологический эксперимент,— писал судья в предсмертном письме,— чтоб проверить, толкнет ли человека сознание вины и нервное напряжение... на самоубийство. Я полагал, что да. И был прав. Вера Клайтон повесилась на моих глазах, в то время, как я стоял за шкафом». Кем был человек, задумавший и выполнивший весь этот дьявольский план, и во имя чего он был осуществлен? По собственному признанию судьи, ему доставляло садистское наслаждение зрелище чужих страданий и смерти. Он писал в предсмертном письме: «Я неожиданно захотел совершить преступление. Я хотел попросту выразить себя как художник. Я чувствовал, что могу быть истинным художником в преступлении». И весь задуманный план должен был служить «идеальному преступлению», которое никогда не будет раскрыто. «Но ни один художник—я это знаю—не удовлетворится полностью только искусством. Должен признаться в простой человеческой слабости. Я страстно хочу, чтобы кто-нибудь узнал, как ловко я все придумал». С этой целью судья подробно рассказывает правду о преступлениях, включая и описание собственного самоубийства, которое должно наступить после того, как письмо, вложенное в бутылку, будет брошено в море.

В пьесе развязка другая. А. Кристи попыталась разоблачить убийцу в действии. Вера Клайтон в исступлении отчаяния стреляет в Филиппа Ломбарда, хотя и любит его. Он падает. Из-за укрытия выходит судья и пытается убить Веру. Страх парализует ее. Неожиданно приходит спасение. Оказывается, Вера промахнулась и Филипп жив и даже не ранен. Выстрелом из револьвера он убивает судью. Герои заключают друг друга в объятия. Издали доносится шум моторной лодки. Этот счастливый финал должен был, по-видимому, смягчить гнетущую атмосферу пьесы. Но своей лживостью он лишь усугубляет нарочитость ситуаций.

При знакомстве с «Десятью негритятами» бросается в глаза не столько искусность, сколько искусственность романа, представляющего скорее головоломку-кроссворд, чем художественное произведение. Здесь нет поединка добра со злом. Всеми действиями людей в романе и пьесе управляет злая воля безумца. Люди бессильны бороться со злом, потому что сами

являются носителями зла,—внушает читателю и зрителю писательница.

Образ преступника-психопата появляется здесь не случайно. Не случайно также отсутствие детектива при наличии детективной фабулы. Ведущая роль отныне в пьесах А. Кристи чаще всего будет принадлежать преступнику.

Драма А. Кристи «Мышеловка» (1952) может служить примером и силы, и слабости писательницы. Действие пьесы происходит зимой в пансионе Манксвелл-Манор под Лондоном, принадлежащем молодой чете Молли и Жилю Ральстон. Радио сообщает, что в одной из лондонских гостиниц убита женщина. В доме немного постояльцев (последние прибывают незадолго до того, как метель отрезает все дороги, ведущие в Манксвелл-Манор): это — нервный, истеричный Кристофер Рен, пожилая леди миссис Бойл, майор Меткалф, мисс Казевелл, м-р Паравичини. Известия о преступлении, передаваемые по радио и содержащиеся в газетах, говорят о том, что убийца, по-видимому, маньяк. Нарастает тревога, страх перед таинственным преступником. Раздается звонок по телефону из Беркширской полиции. Хотя дороги непроходимы, но в Манксвелл-Манор прибудет сержант Троттер. Эта новость воспринимается постояльцами по-разному. Так, майор Меткалф явно взволнован. Раздается стук в окно, и появляется сержант Троттер — он проделал весь путь на лыжах. Попытка майора позвонить по телефону терпит неудачу — снег и ветер оборвали провода. Сержант расспрашивает присутствующих, знали ли они убитую в Лондоне женщину, и сообщает следующие данные. Настоящее имя убитой Моурин Станнинг. Ее муж владел фермой неподалеку отсюда. Много лет назад магистрат отдал им на воспитание троих сирот — двоих мальчиков и девочку. Из-за жестокого обращения, истязаний и болезни один из мальчиков умер. Только тогда местные власти занялись этим делом. Станнинги были приговорены к тюремному заключению. Муж умер за решеткой, а жена, отсидев положенный срок, освобождена. Переменив фамилию, она уехала из Англии. Затем вернулась и была убита. Рядом с трупом лежала записная книжка убийцы с детским трехстишием:

Три слепые мыши
Бегут вослед
За фермершей...

А на трупе лежала записка: «Первая». В записной книжке содержались два адреса: один, по которому проживала убитая, и второй — Манксвелл-Манор. Сержант Троттер хочет выяснить связь между обоими адресами: к тому же, жизнь двух человек

находится в опасности. Однако допрос ни к чему не приводит. Никто из присутствующих ничего не знает об этом деле. Посетители расходятся. В гостиной остается только миссис Бойл. Чья-то рука гасит свет, и когда он зажигается — миссис Бойл задушена. Кто убийца? Им может быть в равной мере любой. Оказывается, миссис Бойл работала в магистрате и ничего не сделала, чтобы защитить ребят. Троттер пытается реконструировать обстановку и местонахождение каждого в момент убийства. Сам он занимает место миссис Бойл и вызывает Молли (хозяйку). Ведет он себя странно и вызывающе. Выхватив револьвер, Троттер грозит застрелить Молли — третью «слепую мышь»: она не передала письмо мальчику учителю с просьбой о помощи и потому виновата в гибели ребенка. Троттер — брат погибшего, переодетый полицейским. Он душит Молли, но ее спасают вовремя появившиеся майор (настоящий полицейский) и мисс Казевелл — на самом деле сестра Троттера. Убийца двух женщин — психически больной, одержимый манией преследования, помешавшийся на желании отомстить за смерть брата.

Финал, в котором мнимый детектив оказывается убийцей, конечно, эффектен, но превращение убийцы в психопата полностью уничтожает драматизм происходивших дотоле событий.

В пьесе нет детектива (роль майора чисто служебная), и демаскировку Троттера осуществляет он сам. По существу, Троттеру никто не противостоит — он действует полновластно и единовластно.

Еще в большей мере бессилие полиции выступает в драме А. Кристи «Нежданный посетитель» (1958), в которой опять-таки не детектив разоблачает преступника, а убийца сам открывает себя в финале. На сей раз это нормальный человек, мстящий за убийство ребенка, оставшееся безнаказанным. Особенность драмы состоит в том, что в ней две развязки, два финала. Убит садист Ричард Варвик. Подозрение падает на его жену Лауру. Ее невиновность подтверждена и доказана случайным посетителем дома, Майклом Старкведдером. Полиция в ходе расследования выясняет прошлое Варвика и устанавливает его виновность в гибели сына некоего Мак Грегора. Убийцей мог быть Мак Грегор, но он давно умер в Канаде. И полиция приходит к бесспорному для себя, но ошибочному выводу, кто настоящий убийца. Старкведдер, спасший Лауру и полюбивший ее, открывает ей правду: убил ее мужа он, ибо Мак Грегор, которого все считали умершим, на самом деле жив, и этот Мак Грегор — он, Старкведдер.

В классическом детективе лицо, ведущее расследование дела об убийстве, в итоге приходит к неопровержимо верному

выводу, который не может быть оспорен. Но современный детектив опроверг и это незыблемое правило.¹ Одна из лучших пьес А. Кристи, перенесенная на экран, — «Свидетель обвинения» (1953) — построена таким образом, что непогрешимый адвокат, выступающий в качестве защитника обвиняемого, ошибается. После того как подсудимый оправдан, — его виновность доказана его женой, убивающей его за измену, а косвенно за то преступление (убийство), которое он совершил и в котором был оправдан. Относительность установления истины и зыбкость доказательств, на которых основана деятельность британского правосудия, показаны в этой пьесе с большой силой.

Особую разновидность жанра образуют детективные комедии или пародийные детективы, направленные против штампованных ситуаций и стандартных фигур. Обычно в пьесах подобного рода или вовсе нет детектива, или его функции выполняет один из героев, а полицейский выступает в виде традиционной фарсовой фигуры простака. Определение жанра как комедии не должно нас смущать. И здесь трупы падают в изобилии, может быть, их даже больше, чем в обычном детективе, и самое нагромождение убитых должно способствовать «веселому оживлению» в зале.

Так, своеобразный тип «комедии с убийствами» представляет «Паутина» (1954) А. Кристи. В центре пьесы — образ Клариссы Хейлшем-Браун, молодой жены богатого и преуспевающего политического деятеля. От первого брака у ее мужа дочь Пиппа, к которой мачеха относится с любовью и нежностью. Но Клариссе скучно в размеренной обстановке богатого дома. Она мечтает о приключениях, о преступлениях, например, о том, что однажды найдет на полу библиотеки труп неизвестного (труп в библиотеке — это излюбленная ситуация старомодных детективов). И чтобы скрасить свою жизнь, Кларисса прибегает к выдумке. Она рассказывает друзьям фантастические истории, искусно переплетая выдумку с правдой. Неожиданно действительность, и притом довольно неприятно, входит в ее жизнь.

Бывшая жена Хейлшем-Брауна (об этом сообщает ее нынешний муж, темный делец Оливер Каstellло) хочет забрать свою дочь. Кларисса прогоняет Каstellло.

Наступает вечер. Друзья Клариссы — сэр Роулэнд, Джереми Уорренден и Хуго Бирч — отправляются в клуб. Кларисса за-

¹ Правда, классический детектив «Последнее дело Трента» Э. Бентли (1912) основан на ложной разгадке. Истинные обстоятельства убийства выясняются на последней странице книги.

нята приготовлением легкого ужина (дворецкий ушел в кино) для предстоящей встречи ее мужа с каким-то важным лицом. В неосвещенной комнате с фонариком в руках появляется чья-то фигура. Вор находит в тайнике какой-то небольшой предмет, затем вскрикивает и падает на пол. Кларисса обнаруживает в библиотеке труп. Это — Каstellо. Зачем он вернулся, что искал и кто его убил — неизвестно. Молодая женщина вызывает из клуба друзей и обращается к ним с просьбой спрятать труп, вернее, увезти его в лес. Появление полиции в доме, когда у мужа предстоит важное свидание, невозможно. Мужчины собираются унести труп, но в это время раздается звонок, и мертвеца поспешно прячут в тайник под панелью. Затем все садятся играть в карты.

Появляются инспектор Лорд и констебль Джонс. Кто-то предупредил полицию по телефону, что в доме Хейлшем-Брауна совершено убийство. Опрос присутствующих и осмотр ничего не дают. Полиция знает, что бывший владелец этого дома, антиквар и темный делец Селлон, был убит, и подозревает, что и новое убийство связано с наследством Селлона, торговавшего не только редкостями (в том числе автографами и марками), но и наркотиками. Многие у него было спрятано в тайниках. Случайно один из них открывается, из него вываливается труп Каstellо. Возмущенный тем, что его хотели обмануть, инспектор Лорд приступает к новому допросу, но и на сей раз ему ничего не удается узнать. Он готов подозревать в убийстве Клариссу и ее гостей. Однако присутствующие принадлежат к привилегированному классу. Никому из них не было расчета убивать Каstellо. Перед самым появлением полицейского врача труп снова исчезает, и вместо него в тайнике находят записку «Ищите». Тем временем Пиппа обнаружила в одном из тайников ценные автографы. Убийца Джереми Уорренден сам выдает себя: воспользовавшись тем, что все ушли, пытался задушить подушкой уснувшую Пиппу, видевшую, как он прятал украденную им вещь. Кларисса не дала преступлению совершиться. Оказывается, у Селлона хранился конверт с редчайшей шведской маркой, изъятой из употребления. Эту марку Селлон предлагал продать богатому филателисту, у которого Джереми работает секретарем. Джереми убил и Селлона, но тогда не нашел марки.

Джереми. В этот вечер Каstellо задумал опередить меня.

Кларисса. И вы убили его? И вы хотели убить Пиппу?

Джереми. Почему бы нет?

Кларисса. Я не могу этому поверить.

Джереми. Дорогая Кларисса, сорок тысяч фунтов — большие деньги.

И он пытается задушить Клариссу. Из засады выходят сэр Роулэнд, инспектор и констебль, подстерегавшие истинного преступника. Кларисса признается инспектору, что она спрятала труп Каstellо под кроватью в комнате для гостей. Полиция уходит, уводя Джереми и унося с собой труп. Возвращается муж Клариссы, и она рассказывает ему обо всем, что случилось. Но муж не верит ни одному слову. Все это, конечно, сплошная выдумка его очаровательной жены, плетущей паутину фантазии. Муж отправляется встречать гостя. Жизнь оказывается еще более фантастичной и маловероятной, нежели детектив. В самом деле: за каких-нибудь два часа Кларисса встретила с убийством, полицией, узнала историю торговли наркотиками, едва не была арестована по подозрению в убийстве и едва не убита сама.

Наряду с убийством в комедийном детективе фигурируют и менее зловещие мотивы. Часто исходная ситуация носит откровенно пародийный характер. В комедии Поплевелля «Прелестная преступница» (1957) светский бездельник — дальний потомок персонажей Уайльда, вернувшись ночью домой, обнаруживает очаровательную девушку, специалистку по взломам. Положение ее безвыходно: ограблен ювелирный магазин, а дом оцеплен полицией. Герой спасает девушку и прячет похищенные драгоценности. Под воздействием любви юная грабительница отказывается от прежней профессии. Ее отец, потомственный взломщик, требует возмещения убытков, так как потерял помощницу. Девушка ссорит героя с его невестой и сама выходит за него, против воли отца, считающего этот брак мезальянсом. Комедия не лишена юмора и мастерски пародирует рядовые детективы, в том числе и те, какие сочинял сам Поплевелль.

На смену классическому детективу пришел «черный детектив» — триллер, суспенс, приобретшие массовое распространение. Для произведений этого рода характерны не столько разгадка тайны путем анализа и победа разума и добра над злом, сколько торжество преступления. Эти пьесы и романы воздействуют на нервы зрителя и читателя самыми грубыми средствами, прежде всего изображением акта убийства. Ранее зритель и читатель воспринимали события глазами детектива, теперь — глазами преступника. С переменной точки зрения наступило этическое и эстетическое обесценение жанра.

Царство разума, каким был детектив и каким его создали Э. По и Конан-Дойль, в произведениях «черного жанра» превратилось в царство безумия, насилия, крови. Подобного рода «литература» могла возникнуть как следствие преступлений фашизма, стремившегося расчеловечить человека и превратить его

в животное. Не случайно именно в послевоенные годы начинается ренессанс маркиза де Сада, книги его издаются и изучаются, а зловещее «учение» его входит одним из составных элементов в философию экзистенциализма.

Узаконение и организационное оформление преступности — типично для буржуазного общества. И современный детектив, черпающий свое содержание в мире преступлений, не мог не отразить этого нового качества, вернее — последней фазы «развития» буржуазного общества. И в драме, и в романе главным героем становится преступник, а детектив отступает на второй план. И этот преступник — не «вор-джентльмен», неуловимый, смеющийся над неловкими полицейскими, как Раффльс¹ (герой романов Э. Хорнунга) или Арсен Люпен (герой Леблана). Современный преступник, герой детектива, разумеется, ничуть не похож не только на Робин Гуда или Мандрена, но и на Раффльса и Арсена Люпена. Он не похож и на классический тип преступника прежней поры, когда оба противника были джентльменами. Ранее преступник не мог и не должен был уступать детективу ни в качествах ума, ни в культуре. Он мог быть, как и тот, профессором, музыкантом, писателем, доктором, архитектором.

С течением времени образ преступника изменился, как и образ детектива, соответственно требованиям триллера, в котором все рассчитано на грубый эффект, на то, чтобы оглушить зрителя, вызвать в нем нервную дрожь (термин триллер происходит от англ. thrill — вызвать потрясение, страх). Преступления, одно чудовищнее и отвратительнее другого, показанные с максимальным натурализмом, составляют их единственное содержание. У триллеров нашлись свои поклонники и защитники. В ответ на замечание, что безудержная демонстрация ужасов оказывает дурное воздействие на общество, поклонники этого жанра заявили: «Удовлетворяя врожденное чувство жестокости, триллер освобождает зрителя от потребности совершить акт насилия в реальности». На самом же деле садистские триллеры не предотвращают преступлений, а способствуют росту преступности. Авторы триллеров (а к ним в последнее время присоединяются и такие писатели, как А. Кристи) пытаются снять с буржуазного общества вину за рост преступности, сводя убийство к действиям психопатов, людей с предрасположением

¹ «Добропорядочность» Раффльса выражалась, в частности, в том, что украденную им бриллиантовую диадему он с верноподданническими чувствами преподнес королеве Виктории в день пятидесятилетия ее царствования. А свою жизнь вор-джентльмен завершил на службе британскому правительству.

ко злу. Если убийца — психопат, параноик, бежавший из тюрьмы или больницы, то нужна ли какая-нибудь мотивация его преступления? Построение триллера обычно не включает загадки, и все сводится к вопросу — удастся ли жертве избежать гибели и постигнет ли преступника наказание. Напряжение поддерживается при помощи откровенно мелодраматических приемов: парализованная жертва с ужасом ждет смерти, убийца заносит над ней нож или направляет на нее револьвер. Убийца-гипнотизер, погрузив жертву в сон, внушает ей, что она, по истечении нескольких секунд, должна пустить себе пулю в лоб (ему нужно время для алиби), и жертва, медленно отсчитывая секунды, столь же медленно поднимает револьвер и приставляет его к виску («Дом у озера» Хью Миллса, 1955); беглые каторжники ворвались на ферму и подвергают истязаниям и пыткам детей на глазах родителей, требуя денег. Глава шайки готовится застрелить ребенка (американский триллер «Часы отчаяния» Д. Найса, с успехом шедший на лондонской сцене); убийца пытается задушить очередную жертву, его руки сжимают ее горло («Чистая правда» Ф. Макки, 1954). И, конечно, в последний момент приходит спасение.

Сюжет в триллере часто строится на том, что в душе психопата вспыхивает страсть к преступлению. Бедная жена обнаруживает, что ее муж — убийца. И начинается страшная сказка при «Синюю бороду» наших дней. В триллере «Две миссис Кэрролл» (1935) М. Уола убийцей оказывается актер, чья психопатологическая страсть к преступлению соединяется с сексуальной жестокостью. Чудом спасаясь от смерти (муж ее отравлял медленно действующим ядом) первая жена спешит предупредить свою преемницу об угрожающей ей опасности. Та не верит, но, начав следить за мужем, убеждается в правде. Ее здоровье ухудшается с каждым днем. Муж-убийца достигает цели, и полиция может только задержать преступника. С убийцей-параноиком, пытающимся отравить жену (на сей раз газом) мы встречаемся в триллере П. Хамильтона «Газовый свет» (1938). Это маньяк, на чьей совести немало злодеяний. Детектив опережает убийцу, и жена «Синей бороды» спасена. Та же ситуация в триллере Ф. Уоспера (по А. Кристи) «Любовь к незнакомцу».

Нагнетая атмосферу страха, авторы триллеров пытаются окружить убийцу и преступление атмосферой особой таинственности. Подобная «романтизация» преступления отчетливо выступает в творчестве Э. Уильямса, автора печально известной пьесы «Ночь должна наступить» (1936). Автор не довольствуется изображением подготовки к убийству парализованной старухи. Он смакует подробности, показывая, как нарастает в его

герое (психопате) страх (тот боится ночи и под ее воздействием в нем пробуждается жажда крови), передающийся другим. В основе пьесы лежит идея зловещей увлекательности преступления. Поэтому племянницу старухи неудержимо влечет убийца. Он оказывает магнетическое воздействие и на жертву: ощущая опасность, она, тем не менее, тянется к нему. Преступник, прежде чем задушить старую женщину, заботливо подкладывает ей под голову подушку. Автор пытается убедить зрителя в том, что между палачом и его жертвой существует внутренняя и необъяснимая связь. Подлая эта «идейка» и не нова, и не оригинальна. Тем не менее по воинствующему антигуманизму и садизму пьеса Уильямса выделяется среди триллеров.

Драма Уильямса послужила для Шона О'Кейси поводом для выступления против триллеров и их растлевающего воздействия на сознание зрителей. Название его статьи «Убийство в театре» многозначно: речь идет не только об изображении убийства на сцене, но об убийстве с помощью таких спектаклей человеческой души. Шон О'Кейси писал, что лондонские театры дружно и весело ставят триллеры, а критики с увлечением решают кроссворды и загадки убийств. Кровь льется со сцены пиршественным потоком под самым носом критиков. Мужчин и женщин превращают в котлеты, а критики сидят очарованные успехами английской драмы, с наслаждением следя за тем, как труп упрятывают в погреб, а все на сцене и перед сценой напрягают свои жалкие умишки, чтоб разгадать, как он туда попал.

Увлечение детективами, триллерами, суспенсами симптоматично для общества, в котором преступление сделалось чем-то будничным. Конечно, между омерзительной кровавой живодерней, устраиваемой параноиком, и борьбой талантливого детектива с преступником у Конан-Дойля и Честертон — расстояние огромное. Но в репертуаре английского театра все большее место занимает триллер. О той опасности, которую представляет этот жанр, неоднократно, вслед за Шоном О'Кейси, писала и пишет прогрессивная критика. Как сложится будущее детектива, неизвестно. До тех пор пока детектив на Западе не выйдет на дорогу жизни и литературы, ему суждено повторять или варьировать «вечную ситуацию» или служить враждебным человеку силам.

Мы начали разговор о детективе с упоминания о пьесе А. Кристи «Мышеловка». Не напоминает ли нынешняя ситуация западного детектива мышеловку, в которую сами себя посадили хитроумные мастера жанра, пытаясь загнать туда зрителя?

Честную и правдивую пьесу трудно поставить в Вест-Энде: на ней нельзя заработать.

Джеймс Брайди

Своеобразного и интересного английского драматурга, шотландца по национальности Д. Брайди (настоящее имя О.-А. Мэйвор, 1888—1951) обычно относят к школе Шоу. Действительно, обоих писателей роднят неприятие буржуазной действительности, развенчание ее кумиров, благородная стихия гуманизма, юмор, любовь к парадоксу — и в построении действия и в диалоге, свобода от требований и законов коммерческого театра. Но есть и принципиальное различие. Шоу разоблачает основы капиталистического строя, его социальную природу и мораль, тогда как Брайди, игнорируя социальное начало, переносит критику общества в сферу идей, пытаясь взглянуть на мир с некой абстрактно-философской вышки. Он часто раздвигает действие до тех границ, за которыми исчезает историческая конкретность. По временам кажется, что драматург осуждает не буржуазный строй, а пороки человечества вообще. Отсюда глубокая противоречивость творчества Брайди, в котором правда жизни иногда подменяется умозрительными построениями.

Брайди не всегда умел подчинять свою фантазию строгим сценическим законам. Его драматургия кажется необузданной, стихийной, не приведенной в состояние гармонии и равновесия. Ни одна из его пьес (он написал их около сорока) не доработана до конца. Чаще всего превосходно начатая драма к финалу (третьему акту) обнаруживает признаки шаткости. Сам Брайди отвечал на упреки не без юмора: хорошо написать последнее действие может только господь бог, да и то это ему удается чрезвычайно редко.

Драматургия Брайди родилась из протеста против коммерческого театра. Писатель дал следующую, довольно яркую и убедительную характеристику современной английской сцены, не утратившую ценности и на сегодня (слова эти написаны в 1938 г.): «Лондонский театр не мог предложить своему зрителю ничего, кроме инсценировок детективных рассказов и эротических романов... У нас в порядке вещей ставить грязные фарсы и переносить место действия в спальни молодых женщин, принимающих у себя по дюжине любовников, у нас в порядке вещей показывать на сцене полуобнаженных девиц или разрешать комикам рассказывать со сцены грубые, вульгарные анекдоты. Все это можно услышать и увидеть ежевечерне в любом лондонском театре. Но показать хорошую пьесу из реальной жизни — этого цензура не разрешает».

Судьба пьес самого Брайди подтверждает его горькие слова. Театры объявили их малосценичными, критика сочла претенциозными и надуманными, настолько необычны и причудливы казались эти пьесы на фоне салонных комедий и фарсов с раздетыми девицами.

Медик по специальности, участвовавший в качестве врача в первой и второй мировых войнах, профессор медицинского факультета в Глазго, Д. Брайди был умным и пытливым художником, наделенным пылкой, неукротимой фантазией. Темы, образы, ситуации его пьес зачастую экстравагантны. Действие их разворачивается и в наши дни, и в библейские времена, и в средневековье, но где и когда бы ни происходили события, писатель не уходит от современности. Однако Брайди редко останавливается на социальных вопросах — его больше интересует этическая проблематика.

Героями многих пьес Брайди являются медики, нередко предметом конфликта оказывается столкновение позиций ученого и человека. Это одна из центральных тем драматургии Брайди. Он задавал вопрос: имеет ли право ученый презреть нравственные нормы, поставить интересы абстрактной науки выше жизни человеческой, — и отвечал на него отрицательно. Одна из первых пьес Брайди, связанных с этой темой, — «Анатом» (1928). В ней используются подлинные события, в которых участвовали казненные в Эдинбурге в 1828 году Бэрк и Хара, тайно снабжавшие прозекторскую трупами, — закон в ту пору запрещал вскрытие. Бэрк и Хара убивали людей, оскверняли могилы, а мертвецов продавали врачам. Преступники были казнены, а доктор Нокс, возглавлявший работу в прозекторской, чудом спасся от ярости толпы. События эти легли в основу

новеллы Стивенсона «Похитители трупов». Однако пьеса не похожа на рассказ великого писателя. Историю доктора Нокса легко было превратить в эффектную мелодраму (так и делали до Брайди и после него писатели, обращавшиеся к этой теме). Но драматурга не прельщала выигрышность ситуаций. Он выдвинул в своей пьесе проблему моральной ответственности. Доктор Нокс — талантливый хирург, но он противопоставляет себя людям, вернее, стремится встать над ними. Для него существует одна цель в жизни — наука. Но будет она служить человеку или нет — для Нокса — безразлично. Чтобы познать структуру человеческого организма, Нокс анатомирует трупы, не интересуясь их происхождением. Врач, чей долг бороться за жизнь, становится, не подозревая этого, пособником преступников, которые убивают людей для того, чтобы доктор получил нужное количество трупов. Молодой ассистент Нокса с ужасом видит, как Бэрк и Хара приносят тело молодой девушки, которую он еще вчера видел живой и полной сил. Сознание своего превосходства, столь характерное для Нокса, рушится в финале пьесы. Драматург вовсе не утверждает, что его герой должен был склониться перед церковью, запрещавшей анатомирование, как акт кощунственный. Он осуждает его за эгоизм и нежелание считаться с законами нравственности, тогда как служение науке требует чистой совести и чистых рук.

Тема науки и преступления, гениальности и нравственного, этического начала проходит и в других пьесах автора, в частности в одной из лучших его драм — «Спящий пастырь» (1937). Спящий пастырь — это добрый, но беспомощный бог, который хотел бы, но не знает, как помочь людям. В центре драмы — проблема гениальности и преступления, прослеженная на судьбе трех поколений. Действие происходит соответственно в 1867, 1886 и 1936 годах. Чарльз Камерон, талантливый, но безнравственный молодой ученый, стремящийся найти средства борьбы с туберкулезом, сам заблеивает чухоткой. Его беременная любовница, мстя своему соблазнителю, после его смерти уничтожает пробирики с бациллами — плод всей жизни покойного. Двадцать лет спустя мы встречаемся с дочерью Чарльза, Вильгельминой, унаследовавшей талант и цинизм отца. Она также ждет ребенка, но, не желая связывать себя браком, отравляет плебея-любовника. Искупление наступает в третьем поколении. Внук Чарльза, талантливый химик, находит сыворотку, побеждающую туберкулез. В Чарльзе человек и ученый выступают в гармоническом единстве.

К образу врача-преступника Д. Брайди обратился в пьесе «Доктор Анджелос» (1946). Как и в «Анатоме» события этой

«комедии с убийствами» навеяны подлинным происшествием — в 1865 году доктор Притчард был повешен в Эдинбурге за отравление жены и тещи. Однако писателя заинтересовала не сама ситуация и даже не мотивы злодеяния. В деле Притчарда был замешан его ассистент, из трусости или слабоволия покрывший преступление своего патрона и за это лишенный прав врача. Судьба этого ассистента и оказалась в центре внимания автора. Уголовное происшествие 1865 года совершенно переосмыслено Брайди.

Святоша, лицемер, ханжа, доктор Анджелос¹ действует всегда из низменных побуждений, прикрывая свои поступки благочестивыми мотивами. Его ассистент, молодой врач Джонсон, — человек честный и порядочный, но слабавольный. Он гонит от себя пробудившиеся подозрения и выдает свидетельство о смерти — сначала матери жены, а затем и жены доктора Анджелоса. Уступив один раз просьбе и угрозе своего принцепала, он стал соучастником преступления. Нравственный крах Джонсона и арест Анджелоса, изобличенного в убийствах, взаимосвязаны.

Лицемерие и ханжество — излюбленные объекты разоблачения у Брайди.

Драматург, подвергая критике узость мысли, скованной религиозными предрассудками, рисует в блестящей сатирической комедии «Мистер Болффри» (1943) парадоксальную ситуацию: пастор, принципиально отвергающий зло, верящий в библию как олицетворение абсолютного добра, оказывается лицом к лицу с сатаной. Остановившиеся на постой в его доме солдаты от скуки решают вызвать черта. И он является в облике приземистого священника кальвинистской общины, в сюртуке, цилиндре, с зонтиком. Его внешний вид нарочито буржуазен и наивно лишен inferнальности.

Пастор и дьявол вступают в ожесточенную религиозно-философскую дискуссию. Дьявол успешно доказывает, что первопричиной добра является зло, ибо только при наличии отрицательного начала может существовать положительное. Бытие сатаны оправдывает существование бога. Мистер Болффри (так зовут дьявола), овладев проповедническим искусством, побивает противника его же оружием. Потерпевший поражение пастор при помощи заклятий прогоняет дьявола, так как победить его в споре бессилён. Дьявол исчезает. Назавтра все убеждают друг друга, что все пережитое накануне было только сном.

¹ Не без иронии Брайди дал своему герою — убийце и лицемеру имя Анджелос (Angelus — название католической молитвы, обращенной к деве Марии).

Но к вящему смятению пасторши и всех обитателей дома, они обнаруживают забытый дьяволом зонтик, и вдруг на глазах присутствующих зонтик исчезает. Пасторша и пастор успокаивают себя тем, что добро восторжествовало — дьявол и его зонтик исчезли, а с ними остались Библия и их вера. И они садятся спокойно завтракать.

Особое место в драматургии Брайди занимают его парадоксальные «библейские комедии»: «Товий и архангел» (1930), «Иона и кит» (1932) и «Сусанна и старцы» (1937). В них мотивы и образы неканонических книг Ветхого завета иронически переосмыслены и осовременены. В этих пьесах Брайди всего ближе к Шоу. Старые легенды обретают острый и новый смысл, иногда не лишенный и политической актуальности, вообще столь редкой у Брайди. Библейские персонажи ведут себя как английские буржуа, а иные оказываются прожженными авантюристами.

Путешествие, которое совершают архангел Рафаил с молодым Товием по Средней Азии и Месопотамии, дает автору возможность осмеять современность. Однако лицемерию отдают дань не только жители земли, но и сам архангел, быстро усваивающий опыт людей, а кое в чем и опережающий их. С помощью нарочитых анахронизмов Брайди взрывает величавость библейского повествования. Диалог искрит остроумием и свидетельствует о блестящем мастерстве писателя.

Едва ли не самой значительной в ряду библейских комедий Брайди является «Сусанна и старцы», в которой в оболочке пародии заключен большой и серьезный смысл. Действие перенесено в Вавилон, а старцы — это почтенные судьи, друзья еврейки Сусанны и ее богатого мужа. Скрывая истинные помыслы, старцы приглашают Сусанну посетить их сад и искупаться в источнике. Когда она принимает предложение, перед ней появляются оба старика. Намерения их недвусмысленны. Тщетно взывает она к их совести, переходит от мольбы к угрозам. Старцы убеждены в своей безнаказанности, — никто не поверит молодой женщине, клеветущей на благородных и незапятнанных судей. На помощь Сусанне пытается прийти влюбленный в нее молодой грек, но стражи убивают его. И тогда старцы решают обвинить Сусанну в том, что она была застигнута в их саду во время свидания с чужестранцем. Лжесвидетели, привлеченные ими, подтверждают клевету. Сусанне грозит гибель, но мудрый Даниил, подвергнув старцев перекрестному допросу, разоблачает их ложь. Сусанна оправдана, а ее обвинители преданы суду.

Ни в одной из своих пьес Брайди с такой остротой не показывал лживость и продажность буржуазного правосудия, как в «Сусанне и старцах». А что он имел в виду не древний Вавилон и Иудею, а современную Англию, об этом прямо говорится и в предисловии к пьесе, и в самой пьесе. В государстве нет правосудия, но царит произвол. Если Сусанна оправдана, то это победа искусства опытного адвоката — Даниила.

Брайди показывает, как сливаются фанатизм, расовая ненависть, лицемерие и беззаконие. Миру зла, олицетворенному в образах судей Каждака, Бель-Коббиту и их присных, противостоят Сусанна — один из самых пленительных и грациозно-лукавых образов в современной английской литературе, и молодой грек Дионисос. Но в пьесе, где часто звучит веселый смех, таится горечь и печаль. Радостная, верящая людям Сусанна узнает безмерную подлость и измененность людей. Созданная для счастья, света и радости, добрая, умная, отзывчивая — она сама едва не погибла и невольно погубила другого. Пьеса завершается горьким выводом — или красота вообще не нужна людям, или они не достойны красоты. Мысль об этом тревожила писателя. Он пытался понять причину горестного несовершенства мира, думая, что истоки зла таятся в сфере морали, не связывая ее с законами социальными. Поэтому писатель так и не смог разрешить терзавших его сомнений. Он лишь ставил вопросы, не находя ответов.

Что может быть страшнее правды?

Джон Бойнтон Пристли

В 1931 году молодой прозаик Джон Бойнтон Пристли дебютировал как драматург. Пьеса его — «Добрые товарищи» — была автоинсценировкой (при участии Э. Ноблока) одноименного романа (1929). С тех пор Пристли написал свыше сорока пьес (включая и телевизионные). Многие из них обошли сцены мира.

Критикуя буржуазную мораль, Пристли редко поднимается до обличения принципов капиталистического общества. Относясь с симпатией к маленьким людям, выступая на защиту их прав, писатель, однако, призывает к мирному решению социальных конфликтов, к филантропии, революция его страшит, и если он рисует картины восстания, то обычно в отрицательном свете. Называя себя «социалистом», Пристли в годы холодной войны отдал дань антикоммунизму. В то же время у него можно встретить страницы, проникнутые ненавистью к фашизму, симпатией к нашей стране и ее культуре, страницы, взывающие к совести человечества и предупреждающие об угрозе атомной катастрофы.

Эти резкие «качания» писателя объясняются тем, что он не занимает твердой позиции в борьбе двух миров и легко подпадает под воздействие господствующих в данный период в Англии тенденций. По произведениям Пристли последних лет можно судить о колебаниях термометра «холодной войны» то в сторону потепления, то в сторону падения температуры.

Драматургия Пристли в художественном отношении неравноценна. Наряду с пьесами значительными он создал немало внешне развлекательных комедий-фарсов. Жанровая пестрота, характерная для писателя, отражает репертуарную практику

английского театра. В творчестве Пристли представлены психологическая, социальная и философская драмы, комедия. Очень часто у Пристли в одном произведении встречаются различные жанровые признаки. Писатель как бы осуществляет своеобразную гибридизацию.

Взаимопроникновение жанровых элементов, совмещение драмы и комедии свойственны литературе XIX—XX веков. Но если у великих учителей Пристли—Чехова, Шоу и Пиранделло — это совмещение было органично и помогало раскрытию противоречивого единства жизни, в которой смешное и горькое нередко неотделимо, то в творчестве Пристли самодовлеющие поиски новых драматических форм, новой сценической техники иногда выступают вне связи с содержанием. Однако в его лучших пьесах слияние различных жанровых признаков оправданно. Так, писатель смело сочетает психологическую драму с детективной. Но детективные приемы развития фабулы все же играют служебную роль.

Мотив тайны служит у Пристли только одним из средств раскрытия истинной сущности человека. И в этом нет различия между «Опасным поворотом» (1935) и, например, «Светлой тенью» (1950). В последней пьесе наличествуют все признаки чистого детектива: окруженная тайной смерть молодой девушки (до начала действия) оказывается насильственной, есть и убийца, и детектив-любитель. Но установление причин и обстоятельств смерти, изобличение убийцы играют второстепенную роль по отношению к основной цели, к которой стремится герой: узнать подлинный характер погибшей. Все остальное подчинено этой задаче.

В детективе обычно же все направлено к разгадке тайны смерти. Пристли интересуется тайна человеческой жизни.

Западные исследователи творчества Пристли предлагали следующую классификацию его пьес: драмы семейные — «Райский уголок» (1934), «Стеклоклетка» (1937), «Семейство Линденов» (1947); драмы о времени — «Опасный поворот» (1932), «Время и семья Конвей» (1937), «Я уже был здесь когда-то» (1937); сатирические фарсы о мелкой буржуазии — «Ракитовая роща» (1938), «Когда мы были женаты» (1839), «Мистер Кеттль и миссис Мун» (1955); пьесы о финансовой буржуазии — «Золотое руно» (1944); пьесы с нравственным тезисом — «Джонсон над Иорданью» (1939), «Они подошли к городу» (1943), «Инспектор пришел» (1946); драмы, построенные на эксперименте с новой сценической техникой — «Музыка вечером» (1938), «С тех пор в раю» (1947) и т. д. Подобная (и родственная ей) классификация представляет только кажущееся удобство;

группировка материала производится то на основе тематики, то элементов формы, не говоря уже о том, что пьеса «Время и семья Конвей» может с равным успехом фигурировать в разделе семейных драм, а определение «пьеса с нравственным тезисом» распространяется на всю драматургию писателя.

Пристли смело экспериментирует с драматической формой. Во многом он, однако, повторяет приемы других драматургов, разбивая сценическую иллюзию, превращая пьесу в «игру в жизнь», для того чтобы вслед за этим перевести игру в действительность (Пиранделло). От О'Нила идет смена «масок», как средства изображения внешнего и внутреннего мира героя («Джонсон над Иорданью»). Как и у Пиранделло, настоящая природа героев у Пристли обнаруживается не сразу, но по мере того, как отбрасываются скрывающие истину одежды. В лирической драме «Музыка вечером» (1938) молодой композитор, вместе с другим музыкантом, исполняет на званом вечере свой скрипичный концерт. Под воздействием звуков пробуждаются души героев, и перед зрителем раскрывается их внутренний мир. Три этапа жизни героев (а для одного из них и смерть) разворачиваются как реализация трех частей концерта. Функция музыки, как средства выражения мыслей и чувств героев, невоплотимых в слове, в драматургии Пристли очень велика. Звуки виолончели в финале «Семейства Линденов» передают драму одиночества героя, музыка раскрывает мир чувств Джонсона в пьесе «Джонсон над Иорданью» (музыку написал Б. Бриттен).

В творчестве Пристли нашли своеобразное развитие как традиции национальной литературы, так и завоевания мирового драматического искусства, от Ибсена и Чехова до Пиранделло. Писатель много размышлял над проблемами театра, и некоторые свои наблюдения сформулировал в книжке, возникшей из публичных лекций, — «Искусство драматурга» (1956), переведенной с сокращениями на русский язык.¹

Пристли-теоретик — убежденный защитник реализма. По его словам, «драма возникает тогда, когда сама жизнь входит в театр, а театр входит в жизнь». Но драма и театр — это не фотографическое воссоздание действительности, ибо искусство всегда условно. Вопрос в характере и мере условности. Осуждая формалистические и антиреалистические потуги некоторых молодых драматургов, Пристли писал: «Сейчас идет непримиримая война против так называемой реалистической, или натуралистической, традиции. «С нас довольно», — заявляют нам моло-

¹ «Театр», 1959, № 9.

дые денди, и если они возьмут верх, все на сцене будет напоминать зрителю, что он находится в театре. Но эти бунтари... пишут и говорят ерунду, так как не понимают, что хотят всего-навсего заменить одну театральную условность другой. И не более того».

Высшим проявлением реалистической традиции для Пристли является Чехов в интерпретации Московского Художественного театра. Основное качество драматургии — это проникновение во внутренний мир героев, раскрытие их духовной жизни. Как бы ни была буднична и сера действительность, говорит Пристли, ее изображение должно быть поэтично. И эту высшую поэтичность Пристли видит в творчестве Чехова и начисто отказывает в ней создателю так называемой «поэтической драмы» Т.-С. Элиоту.

Мастер острого динамического сюжета, точно выверенной конструкции действия, Пристли убежден, что подлинно художественное произведение (драма) возникает из единства живых характеров и напряженных драматических ситуаций.

Все формы и жанры, все виды построения сюжета хороши, если они обнаруживают правду характеров, говорит Пристли. И творчество самого Пристли, являющее приметы различных типов драматургии, свидетельствует об этом с полной очевидностью. Неудачи постигали писателя тогда, когда он изменял правде жизни, а победы приходили вместе с вторжением в искусство жизни.

При всем многообразии проблематики, драматургических форм и жанров, представленных в творчестве Пристли, наиболее отчетливо в нем выделяются пьесы о буржуазной семье и морали и цикл пьес экспериментальных.

Пристли прежде всего бытописатель и критик буржуазного общества, а не учитель жизни, каким хочет быть. И поэтому многие его «философские» драмы, оторванные от действительности, но ослеплявшие своей технической сделанностью, так быстро сошли со сцены. Сохранились же в репертуаре драмы, хотя формально и менее новаторские, но правдиво передававшие живые конфликты. К этому следует прибавить еще одно: найдя какое-нибудь интересное техническое решение, оригинальный прием, Пристли нередко возвращается к нему и настойчиво его варьирует: отсюда сходство построения у далеких в идейном отношении пьес, частая повторяемость приемов, не всегда подчиненных сверхзадаче.

Первая самостоятельная пьеса Пристли «Опасный поворот» (1932) явилась предвестницей большой группы драм и комедий, основанных на принципе кольцевого построения.

В чем его суть? Действие пьесы движется как бы по кругу или спирали. Прошлое вторгается в настоящее, то сливаясь с ним, то вытесняя его; лишь в финале восстанавливается временная связь, исчезают наплывы (воспоминания), конец смыкается с началом. Эта кольцевая форма в «Опасном повороте» подчеркнута даже формально. Прослушанная действующими лицами радиопьеса, завершаясь самоубийством главного героя (он узнал страшную правду и не смог дальше жить), предвещает действие драмы и как бы сливается с ним.

Случайная фраза вызывает своеобразную цепную реакцию: герои предпринимают попытку узнать истину о своих близких и о самих себе.

Но что есть истина? — задает Пристли вечный вопрос. — И можно ли ее обнаружить под покровом лжи, созданным людьми? «Опасный поворот» — пьеса об опасности поисков истины: правда человеческих отношений столь ужасна, что может погубить того, кто хочет ее постигнуть.

Мысль эта не нова. У Шиллера есть баллада «Саисское извояние под покрывалом». Юный искатель правды нарушил завет богов и сорвал в храме завесу, за которой находилось извояние Истины. Наутро он был найден полумертвым. Так ужасна оказалась Истина, предусмотрительно скрытая милосердными богами от людей.

Пьеса Пристли как бы развивает мысль Шиллера. Поиски правды приводят героев к катастрофе.

За маской добропорядочности скрываются ложь, обман, подлость. Один из героев, не в силах пережить правду, стреляется. Но что это? Реальная гибель героя драмы? Пристли отвечает двусмысленно. После того как прозвучал выстрел и раздался женский крик, зажигается свет, и герои драмы отходят от радиоаппарата. Следуют реплики действующих лиц, буквально повторяющие начало пьесы, но только до роковой фразы, вызвавшей драматические события: обойдя опасную реплику, диалог течет спокойно. Ложь продолжается.

Пристли предлагает два варианта финала: трагический, обусловленный тем, что покровы лжи совлечены с человеческих отношений, и «оптимистический», при котором ложь продолжается, поддерживая иллюзию счастья. Примиряющий вариант финала воспринимается иронически. От правды действующим лицам, хотя они ее смертельно боятся, не уйти. Может быть, самоубийство героя менее страшно, чем жизнь, на которую он обречен, зная истину.

Мысль пьесы бьется между правдой и ложью. Приемы и схемы детектива здесь наложены на ситуации салонной пьесы.

Но в салонной драме, как правило, нет преступников. В детективе должны быть сыщик, преступник и жертва. В пьесе Пристли произошло взаимопроникновение жанров. Все персонажи выступают в роли детективов и одновременно в качестве преступников и жертв. В этом драматургическое своеобразие пьесы, но в этом и ее идейная слабость. Если герои одновременно преступники и жертвы, если все несчастны и одиноки, а все одиноки потому, что такова природа людей,— то, значит, никто из них не виноват. Пристли отказывается рассматривать конфликт в сфере социальной и придает ему настолько всеобщий и умозрительный характер, что он теряет реальность. Постепенно интерес зрителя к развитию событий превращается в ожидание очередного разоблачения. Образы героев не развиваются, да и не могут развиваться — все замкнута в тесный круг, откуда нет выхода. Как искусно написана пьеса, так поразившая при первом знакомстве с ней (в чтении больше, чем в театре), ее мастерство холодно и не согрето подлинным волнением. Несомненно, что самый замысел драмы, рисующей крах иллюзий, за которые цепляются люди, подсказан Пиранделло. Пристли превосходно усвоил приемы итальянского мастера, но он не достиг глубины Пиранделло.

Эти приемы повторялись в последующих драмах и комедиях Пристли. Таков, в частности, фарс «Когда мы были женаты». Три супружеские пары, занимающие видное общественное положение в иоркширском городке, собрались, чтобы отпраздновать серебряную свадьбу. Они обвенчались четверть века назад в один и тот же день, в одной и той же церкви. Приглашен фотограф, чтоб увековечить это событие. Однако выясняется, что священник не обладал правом совершать обряд, и, следовательно, брак был сожителем. К тому же раскрывается правда о «счастливом» супружестве каждой из пар.

В финале пьесы все завершается благополучно, так как приходский регистратор, сделавший запись в метрической книге, был утвержден церковными властями. Пристли под занавес торопится смягчить высказанную его героями друг другу неприятную правду. Жена одного из действующих лиц, миссис Хелливелл, выражая мысль автора, заявляет: «Мы все должны наилучшим образом относиться друг к другу. Я думаю, что в этом заключается наше жизненное предназначение».

Пьеса заканчивается так же, как начиналась: фотограф готовится запечатлеть все три пары. Таким образом, перед нами фарсовый, облегченный вариант дилеммы «Опасного поворота»: неизвестно, что лучше — правда или спасительная ложь.

Более серьезно и смело Пристли выступил в пьесе «Инспектор пришел». Перед нами респектабельная, счастливая семья промышленника Берлинга, собравшаяся по случаю обручения дочери. Ничто не омрачает праздника. Неожиданно появляется инспектор Гулль, ведущий расследование дела о самоубийстве работницы Евы Смит, уволенной Берлингом. После увольнения Ева Смит, переменив имя, устроилась в мастерскую дамских платьев и шляпок, но была изгнана оттуда по настоянию дочери Берлинга Шейлы. В гибели девушки участвовали и остальные члены семьи Берлинга, а жених Шейлы был любовником Евы. Последний удар девушке нанесла жена Берлинга — член женской благотворительной организации, отказавшая ей в материальной помощи. Таким образом, Ева убита не кем-то одним, а всеми членами семьи Берлинг. Когда инспектор уходит, Берлинги, оправившись от удара, начинают сопоставлять факты и, узнав, что в полиции нет никакого инспектора Гулля, а в больнице нет девушки, покончившей с собой, успокаиваются, уверяя друг друга, что стали жертвой мистификации и что никто из них не повинен в убийстве.

Потрясенная всем происшедшим Шейла спрашивает родителей и бывшего жениха:

Шейла. Значит, ничего не случилось? Значит, нам и не о чем сожалеть, незачем извлекать урок, мы можем и впредь поступать так же?

Миссис Берлинг. А почему бы и нет?

Раздается телефонный звонок, сообщающий, что в больницу доставлена и там умерла отравившаяся работница. Полицейский инспектор направляется в дом Берлинга для допроса.

Действие снова — как бы по спирали — возвращается к началу, к исходному пункту. Совершенно ясно, что, задумывая пьесу, Пристли вспомнил о «Ревизоре» Гоголя,¹ пьесе, хорошо известной в Англии. Однако его драма близка не к гениальной комедии, а к ее позднему истолкованию, данному самим Гоголем в «Развязке «Ревизора», где действующие лица выступают как олицетворенные страсти и пороки, а настоящий ревизор символизирует Совесть. И, конечно, инспектор Гулль — это не реальный полицейский инспектор, ведущий следствие, а воплощение совести. Автор и его инспектор не столько судят Берлингов, сколько предупреждают о том, что они могут совершить преступление. Пристли говорит: «Каждый человек может погубить реальную Еву» (девушке не случайно дано имя первой

¹ На это указывает, в частности, название пьесы: "An Inspector Calls". По-английски заглавие комедии Гоголя обычно переводится "The Inspector-General" или реже "The government Inspector".

женщины на земле). Мысль пьесы заключается в призыве к гуманности — только она, по убеждению автора, способна устранить опасность прямого восстания жертв социальной несправедливости. И это чрезвычайно характерно для позиции Пристли, «социалиста», отвергающего учение Маркса и путь революционного переустройства общества. Буржуазное общество находится на вулкане, который в любую минуту может начать действовать, — говорит Пристли в пьесе «Люди в море» (1937), события которой происходят на палубе полусгоревшего трансатлантического парохода вдали от берега. Команда, в порыве ненависти к богатым пассажирам, подожгла пароход. Большинству удалось спастись в лодках. На борту остались двенадцать человек: восемь пассажиров, два офицера и два матроса. Радиостанция повреждена, пароход может в любую минуту затонуть. Побеждая страх и отчаяние, пассажиры, под начальством оставшегося на пароходе офицера, начинают бороться за жизнь. Радисту удается наладить связь с землей. Все спасены общими усилиями. В пьесе звучит тревога за судьбу буржуазного общества. Эта пьеса — предостережение: если не сделать никаких уступок, неизбежен взрыв классовой ненависти и пожар на корабле, олицетворяющем Европу. Во избежание полного крушения, необходимо с помощью компромисса добиться примирения с «судовой командой», т. е. пролетариатом, — позиция в высшей степени характерная для буржуазного художника, страшась революции.

Мысли, воплощенные в пьесах «Люди в море» и «Инспектор пришел», проходят и во многих других драмах Пристли.

Изображая жизнь обывателей маленьких провинциальных городов или предместий Лондона, Пристли обнаруживает превосходное знание быта, наблюдательность и иногда немалую сатирическую пронизательность. Спокойное, застойное, как болото, существование, вполне почтенные люди, но зачастую оказывается, что это только видимость.

В комедии «Ракитовая роща» главный герой Редферн, владелец уютного коттеджа в предместье Лондона, добропорядочный коммерсант. На самом деле он фальшивомонетчик, пускающий в ход поддельные банковые билеты и облигации. Всю свою деловитость, сметку и расчетливость, которые не помогли ему, когда он пытался жить честно (его писчебумажную лавку поглотила крупная фирма), Редферн вложил в преступление и живет припеваючи — правда, под угрозой быть пойманным сличным.

Но совесть его спокойна, ибо он не совершает большего преступления, чем банки, грабящие вкладчиков. В беседе

с полицейским инспектором, ведущим следствие, Редферн говорит: «А что касается банков, моя работа так же честна, как их, или так же бесчестна,— как на это посмотреть. И у вас нет никаких улик, чтоб отвести меня не только в тюрьму, но хотя бы за эту дверь». И действительно, между преступной деятельностью Редферна и практикой капиталистического государства нет существенных различий.

Одной из основных философских проблем, волновавших Пристли, начиная с «Опасного поворота», была проблема времени.¹ Но, стоя на идеалистических позициях, писатель дал ей и идеалистическое истолкование. По Пристли, жизнь отдельной личности и человечества представляет собой лишь форму проявления всемогущего времени и зависима от него. В драме «Время и семья Конвей» один из персонажей — Алан, осознав крушение собственной жизни и крах семьи, говорит: «Время ничего не разрушает. Оно только движет нас вперед и подводит от одного окна к другому... Суть в том, что сейчас, в эту минуту, и вообще в любую минуту, мы представляем лишь частицу нашего подлинного «я». То, что мы реально представляем собой,— это весь наш путь, все наше время, и когда мы дойдем до конца нашей жизни, весь этот путь, все это время будет представлять нас — подлинного тебя, подлинного меня». Концепция эта малооригинальна. Сам Алан признается, что он ее вычитал в книге. Правда, Алан не называет имени ее автора, но за него это делает Пристли в автобиографии «Полночь в пустыне». «Философия» времени, которую исповедует Алан, восходит, помимо Бергсона, к антинаучным спекуляциям англичанина Д.-Д. Данна и русского эмигранта, математика и мистика П. Д. Успенского. Согласно их «учению», время — универсальная сила и средство проявления истинной природы человека. «Мы живем во многих временах,— писал Данн,— и наша жизнь есть движение вперед (и назад) через поля времени. Прошлое продолжает существовать по-прежнему в настоящем (и в будущем), и мы ловим его мимолетные отголоски в наших снах».

Если бы Пристли лишь иллюстрировал мистические теории английских и русских идеалистов, его пьесы не представляли бы для нас ценности. Художник, к счастью, побеждает выученика мистиков. Так, лишь формально следуя теории Успенского

¹ Несомненно, что интерес Пристли к проблеме времени возник под воздействием романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», учения А. Бергсона и других идеалистических концепций. С другой стороны, интерес к проблеме времени обусловлен самой природой драматического искусства.

в пьесе «Время и семья Конвей», Пристли преодолевает его концепцию. Самый эксперимент с перестановкой событий (первое действие пьесы происходит в 1918 г., второе — в 1938, а третье снова возвращает нас к 1918 г.) не столько воплощает тезис Данна, будто бы человеческая жизнь — это лишь результат воздействия перемещений времени, сколько служит средством выражения художественного замысла.

Герои пьесы мечтают о счастье и радости. Но жизнь беспощадно разбивает надежды. Проходит двадцать лет. Прелестная и милая девушка Кэрол умирает, оставшиеся в живых — глубоко несчастны. Если бы пьеса на этом окончилась, перед нами была бы еще одна драма о потерянном поколении. Но Пристли снова возвращает действие на двадцать лет назад, в мир иллюзии и мечты. Зритель уже знает, чем обернулась эта мечта, а герои продолжают еще надеяться. Благодаря этому рождается драматическая ситуация, в которую вовлечены не только действующие лица, но и зрители. Пристли заставляет своих героев (наиболее чутких из них) уже в 1918 году испытывать глухую тревогу, страх перед грядущим. Так юная Кэй в финале первого действия, в момент высшего счастья, пытается увидеть манящее и пугающее будущее. Она глядит в окно на нечто только ей зримое. Быть может, события второго действия — не реальность, а лишь видение Кэй? В последнем акте она, единственная из всех, объята странной тревогой. Общая радость и веселье чужды ей: «Что-то посетило ее — нечто неуловимое, мимолетное видение, рой темных предчувствий, — она глубоко взволнована». В событиях 1918 года Кэй возвращается как свидетель того, что произошло двадцать лет спустя. В грезах ли, во сне ли она совершила путешествие во времени и вернулась назад. Она знает, что ждет их всех в грядущем, тогда как остальные, не подозревая опасности, по-прежнему полны безмятежной радости.

Пьеса Пристли бесконечно печальна. Автор ее явно стремился создать произведение, близкое по настроению пьесам Чехова, в особенности «Трем сестрам». Ситуация — жизнь трех сестер (у Пристли — четырех) и неудачника брата, женившегося на пошлой мещанке, — повторена английским драматургом. Тема несчастной и неразделенной любви также роднит обе пьесы. Но психологический ключ, тональность резко отличны. Пьеса Чехова призывает к действию — дальше так жить нельзя! Пристли, соглашаясь с тем, что жизнь тягостна, утверждает, что ее следует принимать такой, какова она есть. Писатель социальный конфликт пытается подменить метафизическим. Для его позиции особенно характерен образ одной из дочерей

миссис Конвей — Мейдж, называющей себя социалисткой.¹ Она единственная, кто в пьесе говорит о необходимости переустройства общества, но ее слова всегда звучат некстати. И наконец — жизнь беспощадно разбивает ее веру в социальное обновление.

Время (или Пристли?) всех жестче обошлось именно с Мейдж. Она превратилась в желчную, черствую старую деву, учительницу-педантку.² Давно увяли ее мечты о счастливом будущем, она забыла те социалистические идеи, которые исповедовала в молодости, теперь ее надежды связаны лишь с получением места начальницы женской школы. Конечно, Мейдж никогда не была социалисткой, хотя Пристли пытается уверить читателя в противном. Во многих последующих его пьесах революционеры чаще всего представлены как люди сухие, книжные.

Идеалистическая концепция времени, использованная в драме о семье Конвей, положена и в основу пьесы «Я уже был здесь когда-то» (название ее взято из стихотворения Д.-Г. Россетти). Теория Успенского, согласно которой человеческая жизнь есть некий замкнутый круг, вечное повторение и перевоплощение, — довольно модная на Западе, — привлекла Пристли своей кажущейся многозначительностью: человек, умирая, рождается вновь и в другом бытии повторяет — по кругу — весь пройденный ранее жизненный путь. Но в то же время Пристли не мог не понять, что пресловутая «теория перевоплощения» делает человека слепой игрушкой судьбы. Поэтому писатель противопоставил свободную волю личности неумолимому закону времени, якобы обрекающему человека на вечное круговое движение. Пристли показал попытку людей вырваться из-под власти времени и самим решить свою судьбу.

В небольшой частной гостинице «Черный бык» в северном Йоркшире (Пристли оттуда родом, и действие многих его пьес разворачивается в этой местности) остановились бежавший из фашистской Германии физик доктор Гертлер, двадцативосьмилетний школьный учитель Оливер Ферран, банкир Ормунд и его молодая жена Дженнет. Хотя в гостинице господствует полный покой, постояльцы испытывают непонятную тревогу. Им чудится, что они уже были здесь когда-то, встречались друг с другом, и чувства, которые ими сейчас владеют, являются отголоском чувств, пережитых некогда ими или их предшественниками. Всеми действующими лицами, за исключением

¹ Монолог Мейдж как бы вырастает из надежд на лучшее будущее, высказанных Тузенбахом в «Трех сестрах».

² Пародийное «переосмысление» судьбы Ольги из «Трех сестер».

доктора Гертлера, овладевает ощущение зависимости от чужой воли. Непонятная тоска гнетет банкира, и он пытается заглушить ее виски. Более того, страх («бегство от жизни», как определяет это Гертлер) заставляет его предпринять неудачную попытку самоубийства. Оливера Феррана и Дженнет влечет друг к другу, и это влечение переходит в любовь. Молодая женщина решает оставить мужа и бежать с возлюбленным. Доктор Гертлер, являющийся в пьесе олицетворением высшей мудрости (он ученик Успенского и в то же время Эйнштейна), находит разгадку тайны. Настоящее и будущее неразрывно связаны с прошлым: если человек несчастен, то потому, что его несчастья коренятся в былом. В предшествующем существовании человек испытал горе. В новом воплощении он переживает его снова. Судьбы людей движутся по спирали. И доктор Гертлер, экспериментирующий с памятью героев (он не только математик, физик, но и психоаналитик), воскрешает перед ними их прошлое существование. Дженнет и Оливер, оказывается, уже любили друг друга, бежали и пали в неравной борьбе с общественным мнением. Покинутый муж покончил с собой, а так как он был директором банка, то это повлекло за собой финансовую катастрофу. Влечение Дженнет и Оливера, попытка Ормунда застрелиться, предотвращенная Гертлером,— отголосок их прошлого бытия. Открыв героям тайну их тревоги, доктор Гертлер тем самым помогает ее преодолеть. Но Пристли идет дальше. Его персонажи решают восстать против власти времени. Они не хотят довольствоваться повторением навязанной им судьбы. Они будут сами, по-своему строить жизнь.

Мысль драматурга рвалась из тенет идеалистических и мистических концепций. Об этом свидетельствует и пьеса «Джонсон над Иорданью» — опыт создания современного моралите. Объясняя свой замысел, Пристли писал: «Мне хотелось в драматической форме по-новому изобразить жизнь человека. Для этого я решил избрать обыкновенного, среднего обывателя нашей планеты, осветить его самого и его жизнь новым светом и придать описанию его бесцветной повседневной жизни исключительную остроту и значительность». Углубляя эксперименты предшествующих пьес, Пристли стремился освободить своего героя от воздействия времени. «Я хотел изъять своих персонажей из условий времени и показать их, если можно так выразиться, в четырех измерениях». В пьесе сопоставлены живые люди и душа умершего. Одни живут и повинуются законам обычного реального времени; душа Джонсона им не подвластна.

Может показаться, что Пристли сочинил мистическую пьесу о «хождении души по мукам», тем паче что он ввел некоторые элементы тибетского религиозного учения о бардо — то есть трех ступенях перехода человеческой души от жизни к смерти, или вечности.

Однако у драматурга слишком трезвый и практический ум, для того чтобы следовать по пути мистики. Ему понадобилась мистическая концепция лишь как форма построения сюжета, но не как основа содержания.

Постепенный переход души Джонсона от привычек, выработанных ею при жизни (жажда накопления, распутство), к необходимости подчиниться неизбежному — расстаться с землей, служит для Пристли средством, при помощи которого он беспощадно расправляется с так называемыми реальными ценностями буржуазного мира. Так, в начале пьесы умерший тоскует не о красоте и прелести жизни (он постигает их лишь под конец своих скитаний), но о деньгах. И здесь писателю в рамках будто бы мистической пьесы удалось создать довольно злую карикатуру на буржуа и мещанина, тогда как последующее просветление и очищение Джонсона выглядят достаточно условно и неправдоподобно.

Действие начинается с похорон совладельца торговой фирмы Джонсона. Покойный оставил вдову, дочь и сына. Душа Джонсона еще не порвала всех связей с жизнью — ее тревожат вопросы материальной обеспеченности семьи, но они удивительным образом переплетаются с жадной наживы, которая составляла главное свойство его натуры. И потому умерший, озабоченный тем, чтоб сохранить деньги, направляется в контору, в которой прошла вся его жизнь. Весь привычный уклад конторской жизни предстает перед ним в виде нелепого ритуала. Четыре совершенно одинаковые секретарши с блокнотами записывают распоряжение мертвеца. Джонсон отнимает у семьи причитающуюся ей страховку и жадно набивает деньгами карманы. Подобным же образом ведут себя другие мертвецы, пытающиеся обокрасть наследников. Джонсон начинает свой путь к смерти как обыкновенный торгаш, для которого нет ничего более святого, чем деньги. Тем временем он должен пройти процедуру проверки, заполнить множество анкет и формуляров, ответить на десятки вопросов о смысле его жизни. Все протекает в привычных бюрократических формах (иные недоступны сознанию Джонсона). Для того чтобы ответить на все вопросы, Джонсон вынужден оглянуться назад, на прожитую жизнь. В его памяти воскресает прошлое, когда совсем молодым он пришел в контору в качестве клерка. Но в этом

прошлом нет ничего радостного. На основании его свидетельства был арестован полицией молодой клерк. Члены комиссии, экзаменующие Джонсона, не удовлетворены его ответами, и огромная фигура в маске смерти бросает в открытую печь все его бумаги. Из первой стадии (жажды накопления) Джонсон вступает во вторую, где проявляются чувственные свойства его натуры. Деньги, украденные у семьи, Джонсон пропивает в низкопробном баре. «Нужно в последний раз насладиться жизнью, если человек мертв»,— восклицает он. Его окружают люди со звериными масками. Среди них тот маленький клерк, которого некогда Джонсон выдал полиции. Он приводит к нему молодую девушку. Она тоже в маске. Какой-то юноша хочет спасти ее, и озверевший Джонсон убивает его. Падают маски, и Джонсон узнает в убитом своего сына Ричарда, а в девушке — дочь Фреду.

К счастью, это была не реальность, но то, что могло бы произойти (действие начиналось с рассказа дочери и сына о привидевшемся им страшном сне). Смерть разрешает Джонсону задержаться в гостинице, расположенной на краю мира. Это последний этап, отделяющий землю от вечности. Стены номера украшены любимыми с детства картинами, слышны голоса давно умерших и близких людей (матери и брата). В окнах появляются персонажи давно прочитанных и полузабытых книг. Образ школьного учителя сливается с фигурой Дон-Кихота. Раздаются звуки таинственной музыки и стихи Шекспира. Только теперь понял Джонсон, как бессмысленно прошла жизнь. Только в час прощания с ней, на «последней границе» постигает он красоту, которой мог бы стать обладателем. Чередой мелькают в его сознании лучшие и блаженнейшие минуты бытия — среди них первая встреча с невестой на бале, радость отцовства, совместный отдых с женой... Видения исчезают, спугнутые молитвой священника. Джонсон прощается с призраками детства, дружбы и счастья и уходит по пустынной дороге, озаренной мерцанием звезд. В последний час он осознал не только свою ошибку, но и ошибки других людей. «Я был глупым, жадным, невежественным человеком... Земля благороднее того мира, который мы на ней построили. Прощайте, радости жизни! Вы забудете обо мне, но я не забуду вас!»

Пристли не удалось создать универсальную модель человека, к чему он стремился. Его Джонсон, пока он не освободился от заблуждений прошлого,— рядовой английский буржуа. Ситуация, в которую он поставлен, при всей условности и мнимой мистичности, помогает выявлению тех свойств его

натуры, которые великий предшественник Пристли Голсуорси определил в заглавии одного из лучших своих романов — «Собственник». И в этой конкретности, вещности — достоинство писателя.

Пристли-художник сильнее там, где он сохраняет верность законам реализма. Такова пьеса «Изгнание из рая», или «Райский уголок» — название поместья, приобретающее символический смысл. События происходят в 1912 году в доме доктора Кирби, сохраняющем патриархальный уклад. Семья невелика — отец, дочь Лилиан, сын, вернувшийся из армии, старая служанка. Никто не упоминает о другой дочери доктора, Стелле, которая пять лет назад оставила семью, чтоб стать актрисой. Не найдя счастья ни в искусстве, ни в личной жизни, она, устав от долгих скитаний, хочет поселиться в поместье. Сестра встречает ее с нескрываемой враждебностью. Мечты Стеллы найти приют в родном доме рушатся. Она вынуждена примириться с мужем и вернуться в постылый театр. Но и Лилиан, безжалостная в борьбе с сестрой, не обретает счастья. Она осуждена судьбой остаться старой девой и быть сиделкой при больном отце. Несмотря на элементы идеализации английской поместной жизни, в пьесе Пристли есть психологическая правда, а самый конфликт между сестрами показан во всей жестокой обнаженности.

Тема разрушительного воздействия войны на сознание человека — одна из основных для Пристли. В пьесе «Время и семья Конвей» есть знаменательный диалог. Возражая жене, делец Эрнест Биверс замечает: «Сейчас — это вовсе не после войны. Это как раз перед следующей войной».

«Семейство Линденов» — написана после окончания второй мировой войны, когда нависла угроза новой, на сей раз атомной катастрофы. Пристли-художник всегда чутко отзывался на события времени, но Пристли-мыслитель далеко не всегда верно анализировал обстановку и находил точные и нужные слова. Главный герой драмы — историк Линден, профессор открытого при лейбористском правительстве университета в провинциальном английском городке. Мы застаем его в трудную пору: его педагогическая и общественная деятельность наталкивается на сопротивление университетского начальства. Пьеса начинается в день рождения профессора, когда по традиции в доме собираются близкие. Но, по существу, близких уже нет, ничто не объединяет семью. То, к чему приходят Конвей во втором, кульминационном действии, в доме Линденов случилось задолго до начала пьесы. Чужды друг другу — муж и жена, родители и дети. Только младшая дочь, студентка

Дина любит и понимает отца. Остальные смотрят на него как на странного, нелепого чудака, погрузившегося в никому не нужную старину и забывшего о долге перед семьей. Особенно агрессивна жена, ненавидящая провинциальный город, куда ее забросила судьба, и рвущаяся в Лондон. Для нее университет, в котором работает муж, только препятствие на пути в столицу. И она разжигает враждебное отношение начальства к профессору, чтобы заставить его уйти. Ничто не связывает с отцом и его двух дочерей — Мэрион и Джейн. Хотя картина распада семейных отношений, столь характерная для реалистической драматургии XIX—XX веков, занимает в пьесе Пристли большое место, писатель не ограничивается семейной проблемой. Его интересует мировоззренческий конфликт. Вторая мировая война и вызванные ею потрясения усилили кризис буржуазного общества. Пристли показывает этот кризис и гнетущий страх перед атомной катастрофой. Одни ищут забвения, другие уходят в воспоминания о невозвратном прошлом, третьи, и прежде всего сам Линден, пытаются найти действенные пути к взаимопониманию.

Профессор Линден — человек незаурядный. Автор хочет убедить нас в том, что у него есть вера в будущее, что он социалист. Однако его социализм целиком укладывается в рамки лейбористской программы. И когда Линден от критики противников переходит к изложению собственных взглядов, оказывается, что ему нечего защищать, кроме самых расплывчатых формул. Мужественный ученый скован по рукам и ногам навязанным ему автором лейборизмом. Линден-человек и Линден-политик не сливаются воедино.

Построив драму как цепь дискуссий, раскрывающих позиции и характеры персонажей, Пристли противопоставил профессору его дочь Джейн и сына Рекса. Уже в пьесе о Конвеях мы видели полукарикатурную фигуру «социалистки» Мейдж. Джейн — это Мейдж в новую эпоху. Старшая дочь Линдена — коммунистка, как характеризует ее автор. Однако в это поверить невозможно. Взгляды ее на устройство общества и на будущее узки, оторваны от реальности. Пристли обычно изображает коммунистов как сектантов, сознательно подавляющих в себе нормальные человеческие стремления. Такова и Джейн. Личная жизнь ее сложилась неудачно, и писатель объясняет это чрезмерной ортодоксальностью героини. На самом деле Джейн просто суха и педантична от природы. «Коммунизм» Джейн в такой же степени искусствен, как и лейборизм Линдена. И в результате в пьесе противопоставлены друг

другу не идейные противники, но умный, колючий, иронический Линден и скучная, слепо повинующаяся догмам Джейн.

Значительно ярче и убедительнее раскрыт конфликт отца с сыном Рексом. Рекс — удачливый биржевик, разбогатевший на войне. В решающем диалоге (вторая сцена первого действия) Рекс поверяет отцу нехитрую философию жизни. Война, и притом атомная, неизбежна. Значит, единственная цель — использовать для наслаждения остаток дней. «Куда ни глянь, — говорит Рекс, — везде одно и то же. Мы так долго не протянем. А когда начнут падать атомные бомбы и ракеты-снаряды, какая бы сторона их ни запустила, десять против одного — нам придет конец. Я иногда подумываю о том, чтобы удрать в Южную Америку, например, или в Восточную Африку, но чувствую, что это не для меня. Будь что будет, а пока что я намерен наслаждаться жизнью и брать от нее все, что можно». Опустошенность и цинизм Рекса — следствие потрясений войны, в которой он участвовал как солдат, результат гибели друзей, крушения всех надежд. И Рекс, потерявший веру в справедливость, добро, превратился в циничного спекулянта, наживающегося на крови погибших друзей и проповедующего культ наслаждений в преддверии гибели.

Пьеса завершается моральной победой одинокого, оставленного всеми, кроме младшей дочери, Линдена. Хотя формально он побежден, его боевой дух не сломлен.

Пристли нередко противопоставляет современности образ грядущего. Следует выделить три его утопии: «Они пришли к городу» (1943), «Сон в летний день» (1949) и «Уберите шута» (1958). Наряду с произведениями, принадлежащими писателям социалистического лагеря и рисующими будущее как осуществление лучших надежд человечества, на Западе появилось множество книг мрачных и безнадежных. Среди них есть откровенно реакционные антиутопии, грязные пасквили на социализм и коммунистическое общество будущего (Оруэлл). Некоторые антиутопии изображают грядущее как царство техники, поработившей человека, или изображают одичание и вырождение людей (Хаксли и др.).

Пьесы Пристли находятся на грани между классической утопией («Они пришли к городу») и апокалипсическим видением общества, в котором машина убила в человеке все живое («Уберите шута»). Краткое рассмотрение некоторых пьес интересно для характеристики общественной позиции автора.

В годы второй мировой войны даже реакционные круги английского общества вынуждены были апеллировать к народу, обещать после победы над врагом реформы и улучшение усло-

вий жизни. Консервативная и лейбористская партии состязались в описаниях грядущего рая. «Они пришли к городу», конечно, не буквальное перенесение на сцену лейбористской программы, но все же на пьесе лежит печать реформистской ограниченности.

У стен неведомого и таинственного города появляется небольшая группа представителей различных классов: парходный механик, официантка, делец и спекулянт, конторский служащий с женой, леди Локсфилд с дочерью Филиппой, сэр Джордж Чедней и старушка миссис Бэтли, всю жизнь работавшая на других. Все они пришли к стенам города из разных концов страны в результате какой-то катастрофы. Неизвестность, страх перед будущим заставляют с особенной яркостью проявиться врожденным чертам характера. В центре пьесы — образы рабочего-механика Джо, человека, прошедшего жестокую и суровую школу, и хотя не утратившего интереса к жизни, но недоверчивого и скептического, и бывшей официантки Элис, на долю которой выпало также немало испытаний, но надеющейся на счастье. Мечта живет и в сердцах дочери леди Локсфилд, и клерка Стриттона, и даже измученной жизнью миссис Бэтли. Никакой мечты нет у аристократов и спекулянта — они вполне удовлетворены своей жизнью и хотели бы скорее вернуться в привычный для них мир. Словом, небольшое общество, собравшееся у стен окутанного темнотой (действие пьесы начинается поздним вечером) города, представляет миниатюрное подобие Англии, разъедаемой классовыми противоречиями, — Англии, ждущей перемен, и Англии, смертельно боящейся изменений. Но Пристли страшится показать во всей остроте классовые и социальные конфликты. Проблема взята не в социальном, а скорее в этическом плане. «Отчего люди такие злые?» — спрашивает Элис. «Оттого, милочка, что они не могут получить своей доли счастья. . . Вот отчего», — поясняет миссис Бэтли. «И оттого они непременно хотят отнять его у других? Так, что ли?» — допытывается Элис, словно ей непонятны причины несправедливости. Элис всю жизнь мечтала о счастье. «Всегда, с самого раннего детства, я любила воображать, как я вдруг наткнусь на что-то чудесное, непохожее ни на что вокруг. Или открою дверь — и войду в какое-то волшебное царство». И вот перед ней и перед другими пришельцами из старого мира с первыми лучами рассвета распахиваются ворота прекрасного города Мечты. С разными чувствами туда входят герои пьесы — одни с широко открытыми глазами, другие недоверчиво и враждебно. Образ города предстает перед зрителями из рассказов вернувшихся

оттуда людей. От них мы узнаем, какой в городе социальный строй. В этом царстве справедливости нет частной собственности, денег, эксплуатации, все принадлежит государству и народу. Если город пришелся по душе Джо, Элис, Филиппе, миссис Бэтли и Стриттону, то на остальных он произвел удручающее впечатление: людей, не желающих работать, и спекулянтов там судят как преступников. В городе остается миссис Бэтли, впервые за всю жизнь обретающая покой и отдых, Филиппа, порывающая с матерью и прежней бессмысленной жизнью, Стриттон ради жены возвращается в постылый мир конторы. По другим причинам уходят из города те, кто должен был бы там остаться,— Джо и Элис.

Пристли намеренно осложняет образ Джо, сообщая фигуре рабочего черты скептического буржуазного интеллектуалиста. Джо называет себя революционером, но тут же заявляет, что не верит в революцию: «Не вижу я, чтобы люди были способны делать сообща что-нибудь хорошее. Только зло они делают дружно. Хорошее же, если и делают, так не вместе, а порознь. А ведь для того, чтобы из революции что-нибудь вышло, нужно, чтобы люди способны были дружно строить хорошую жизнь». «Условия у нас, прямо сказать, дрянь. Система никуда не годится. Но это меня еще не убеждает, что люди сумеют все вместе создать хорошую жизнь». Таков этот своеобразный «революционер», не верящий в революцию. Но, попав в прекрасный город, в котором, по-видимому, осуществлен идеал лейбористского государства, Джо уверовал в него. Почему же он уходит? Именно потому, что поверил в реальность счастья и считает своим долгом рассказать о нем другим. Джо и в финале пьесы по-прежнему остается реформистом. Призывы к взаимопониманию, которыми он заканчивает свое сценическое бытие, свидетельствуют о том, что ни герой, ни автор пьесы не знают путей преобразования мира. Видение лучезарного города остается зыбкой и неуловимой мечтой. Придется ждать, пока проповедь Джо перевоспитает людей, сделает их добрыми, хорошими и они сами начнут строить — на основе лейбористской программы — новые прекрасные города. Такой социализм не представляет опасности даже для самого отъявленного консерватора, ибо предполагает замену революции эволюцией.

В послевоенные годы буржуазная литература была затоплена книгами о грядущей атомной войне, книгами, изобилующими описаниями гибели городов и государств. Пьеса «Сон в летний день» занимает промежуточное положение в ряду утопических пьес автора. Пристли верит в победу ра-

зума над безумием, в возрождение человечества даже после ужасов атомной войны.

Конечно, в пьесе нет оправдания атомной войны, но вместе с тем нет и осуждения ее.

Не ограничившись созданием утопической идиллии, Пристли создал в другой пьесе картину мира, в котором царствует машина и где подавлено все живое. Если в XIX веке литература воспевала грядущий расцвет техники (Жюль Верн), то уже на рубеже XIX—XX веков наиболее прозорливые писатели (Г. Уэллс) указывали на то, что торжество машины при сохранении буржуазного строя может привести человечество к катастрофе — техника в руках капиталистов обратится против человека.

Реакционные литераторы пытались использовать концепции Уэллса, подставив на место капитализма социализм. Торжество машины, согласно клеветническим построениям этих авторов, означает унификацию, обезличенность, подавление личной свободы. Пасквилы на социализм Е. Замятина и Д. Оруэлла — лишь наиболее известные образцы. Пьеса Пристли, хотя не носит столь откровенного антисоциалистического характера, в общем следует в русле предшественников. Это — антиутопия. В классических утопиях обыкновенный человек, попав в идеальное государство, восхищался справедливым общественным строем неведомой страны, осуществившей вековые идеалы человечества; протестовали против нее лишь консерваторы (герои романов Р. Блэчфорда и А. Риннера). В пьесе Пристли «Уберите шута»¹ образ грядущего кошмарен. Основные события пьесы обрамлены прологом и эпилогом, происходящими в ночь на 1 января 1900 года. Собеседники спорят о том, что с собой принесет новое столетие. Завсегдатай цирка, польский доктор Колеский рисует картину грядущего расцвета цивилизации. Клоун Джой засыпает, его новогодний сон и составляет содержание пьесы. Он попадает в мир будущего, в государство Проект, построенное из стекла и бетона. Это царство бездушных машин, автоматических реакций и слепого подчинения анонимным приказам невидимого владыки. Все самостоятельные мысли и чувства обитателей этого царства техники подавлены и убиты. Если же рождается какой-нибудь свободомыслящий, то немедленно производится мозговая операция, превращающая человека в робота. Толпы расчеловеченных людей,

¹ Название пьесы «Уберите шута» (дословно — «Уберите дурака» «Take the Fool away») представляет цитату из «Двенадцатой ночи» Шекспира. Эти слова произносит Оливия, раздраженная островами шута.

живых машин трудятся тупо и беспрекословно. Никаких радостей у них нет. Даже веселье и смех вызываются с помощью специальных инъекций. Роботы готовят бомбы, строят ракеты для полета на луну и для грядущих войн. Царство Проекта у Пристли родственно картине будущего в романе Оруэлла.

Джой, символ неумирающего здравого смысла и юмора, не хочет подчиниться бессмысленной власти. Тщетно Психиатр стремится обуздать Джоя, угрожая надеть на него смиренную рубашку. Джой находит своих старых друзей, товарищей по цирку — Арлекина, Панталоне, полицейского, превратившихся в слуг Проекта, Коломбину и глупого Августа (рыжего), и призывает их к сопротивлению. Но все они, за исключением Коломбины, забыли о прошлом. Джой находит дверь, через которую можно уйти из мира кошмара. Клоун восстает против бесчеловечности «во имя людей, живущих так, как они этого хотят». Джой просыпается. Все еще длится новогодняя ночь. И он пьет, в преддверии наступающего века, за ушедшее XIX столетие.

Философия драмы, противопоставляющая мирный XIX век — катастрофам грядущего, наивна и примитивна. Но вместе с тем пьеса свидетельствует о том, что сознание писателя охвачено тревогой за судьбу мира, он опасается, что развитие техники в обществе, основанном на социальной несправедливости и насилии, чревато угрозами человечеству. Пристли написал несколько пьес для радио и телевидения, развивающих ту же тему и разоблачающих атомную истерию.

Драматургия Пристли прочно связана с традицией критического реализма. Писатель стремился идти по стопам Шоу. Однако критика буржуазного общества у автора «Опасного поворота» неизмеримо менее остра и глубока. Очень часто это критика только нравственных устоев, а не критика системы. Правда, Пристли называет себя социалистом, но тут же поясняет, что его «социализм» не имеет ничего общего с коммунизмом и марксизмом. В этом и заключается причина идейной слабости драматурга. Сглаживая социальные противоречия и стремясь примирить непримиримое, Пристли иногда пытается сочетать бескомпромиссность Шоу с утешительством Барри.

Подобный гибрид не может быть жизнеспособным. К счастью, такие попытки не определяют всей драматургии Пристли. Путь писателя не завершен, и хотя в последнее время роман в его творчестве явно оттесняет пьесу, нет сомнения, что автор «Опасного поворота» еще обогатит новыми достижениями национальную драму.

Место художника там, где жизнь,
действенная жизнь.

Ш о н О ' К е й с и

Едва ли после Шоу в английской драматургии было более интересное и более сложное явление, чем творчество Шона О'Кейси (1884—1964). Даже реакционная критика вынуждена против воли признать величие писательского и гражданского облика художника-коммуниста; правда, она спешит оговориться, что писатель велик там, где он отходит от политики. Но отделить О'Кейси-драматурга от его общественной позиции невозможно. Творчество О'Кейси очень своеобразно. Он щедро использует фольклорные традиции, сочетая комедийные и трагедийные образы, не боясь смеха в самых, казалось бы, патетических местах, прибегает к символике и условности. Менее всего применительно к пьесам О'Кейси можно говорить о чистоте жанра. Очень верно замечание одного английского критика о шекспировской природе творчества О'Кейси. По содержанию и по форме эта драматургия исключительно самобытна. Ни один английский драматург не сумел, рисуя жизнь, так полнокровно, по-шекспировски смешать темные и светлые краски.

Позиция О'Кейси определилась давно — она открыто и последовательно антибуржуазна. Для него театр — это искусство высокой идеи, служащее народу. Поэтому он высоко ценил творчество Шоу и ненавидел представителей развлекательной и охранительной драматургии.

Но Шон О'Кейси видел обаяние поэзии, красоты и в литературном произведении автора, чьи политические и эстетические позиции далеко отстояли от его собственных, как, например, у представителя «поэтической драмы» Т.-С. Элиота («Убийство в соборе»).

Драматургия Шона О'Кейси прочными узами связана с ирландской традицией. В борьбе ирландского народа за свободу и независимость национальной литературе и театру принадлежит почетная роль. Но подобно тому, как и самая борьба за освобождение от английского владычества носила классовый характер, не было единым и искусство борющейся Ирландии. Для одного вопрос о независимости сводился к свержению английского ига, другие (социалисты) справедливо считали, что ирландские помещики — такие же враги народа, как и англичане. Шоу в пьесе «Другой остров Джона Булля» раскрыл противоречивость ирландской проблемы. Особенно была она сложна потому, что и среди тех, кто стремился к освобождению Ирландии, не все сознавали ясно, какой должна быть свободная страна. Многие пытались найти свой идеал в прошлом. Не потому ли и Шоу без всякой симпатии отнесся к этой идейной сумятице? Феодальный маскарад никогда не привлекал его трезвого ума.

В ирландской драматургии предшествующего появлению О'Кейси периода выступают два основных направления: одно — связанное с творчеством выдающегося поэта Йетса, другое — с Д. Сингом. Несмотря на могучий лирический дар Йетса, пьесы его были далеки от современности. Он черпал материал в легендах и преданиях и воплощал его в формах неоромантических и символистских.¹ Когда же Йетс сходил с высот легенд и обращался к действительности, он чаще всего терпел неудачу.

Реалистическое направление представлено творчеством Синга, кровно связанного с духовным миром народа, и группы его последователей, в том числе С.-Д. Эрвина, О'Келли, Л. Робинсона. Они оказались предшественниками О'Кейси. Но и поэтический театр Йетса в его высших достижениях не мог оставить будущего драматурга равнодушным. Речь должна идти, конечно, не об эклектическом смешении направлений Йетса и Синга в драматургии О'Кейси, но о том, что, участь у жизни, свободно и ярко воплощая ее образы, передовой художник, сознававший необходимость не только национального, но и социального освобождения страны, сумел органически слить высокую правду жизни с поэтическим и героическим мироощущением.

Еще до О'Кейси ирландские драматурги обратились к разработке тем, связанных с жизнью и бытом дублинских рабочих, бедняков, обитателей ночлежек. Однако, памятуя о том, что

¹ Нельзя забывать о том, что молодость Йетса прошла в Париже, в кругу символистов, и что прямое воздействие на него оказал пресловутый Сар Пеладан, сумевший сообщить своему последователю мистически-религиозные взгляды на жизнь.

О'Кейси многим был обязан своим предшественникам, нужно подчеркнуть, что он пошел неизмеримо дальше них. Вернее — он начал там, где они закончили. О'Кейси был непосредственным участником забастовки союза транспортных рабочих 1913 года, участником жестоко подавленного английскими войсками восстания 1916 года, свидетелем долгой, напряженной и кровавой борьбы за свободу, приведшей в 1921 году к созданию буржуазного ирландского государства, в котором власть перешла от английских монополистов к ирландской реакции. Ранние (и не только ранние) пьесы О'Кейси отражают опыт этой борьбы, завершившейся победой власть имущих. Отсюда тот привкус горечи, который так явственно ощущается в пьесах О'Кейси. Писатель не идеализирует историю борьбы, он показывает, наряду со смелостью и мужеством, темноту, обскурантизм, провинциализм обывателей, склонность к бахвальству, увлечение романтикой конспирации. Ирландская буржуазия обвиняла О'Кейси в отсутствии патриотизма. Нет ничего более ложного, чем подобные обвинения.

Уж первая, поставленная в 1923 году пьеса О'Кейси «Тень стрелка» (вернее, «Тень героя») свидетельствовала о направленности драматургии писателя. Действие пьесы происходит в 1920 году в Дублине, в пору напряженной борьбы против английских захватчиков. Тема пьесы: истинное мужество — и показной, мнимый, театральный «героизм». Обитатели дома, населенного бедняками, мелкими торговцами, питаются слухами о новых выступлениях гражданской (революционной) армии, о предстоящих террористических покушениях на влиятельных английских чиновников. Они создают романтические легенды, на основе которых возникает фантастический образ героического стрелка гражданской армии, якобы скрывающегося в их доме. Все сходятся на том, что этот легендарный герой — поэт Доворен. На самом же деле он человек слабой воли, малого таланта и огромного тщеславия. Ему льстит общее преклонение (к нему даже обращаются с прошениями как к будущему владыке), и он охотно разыгрывает роль тайного революционера, тем паче что она сообщает ему героический ореол в глазах молодой работницы Минни Пууэлл, за которой он ухаживает. Да и есть ли опасность слыть «тенью стрелка», «тенью героя»? Однако, помимо тени, есть и настоящие борцы. Один из них — Мэгуайр, отдавший на сохранение соседу Доворена по квартире свой чемодан, вскоре погибает в схватке с полицией. Тем временем в трактире подвыпивший Томми Оуэн, желая привлечь общее внимание, хвастает, что он знает, под чьим именем скрывается стрелок и где прячут бомбы. Слух об этом доходит до полиции,

она окружает дом. Доворен и его сосед вспоминают о чемодане, оставленном у них, и, к своему ужасу, обнаруживают в нем бомбы. Страшась обыска, Доворен просит любящую его Минни спрятать чемодан у себя. Минни схвачена полицией и погибает, спасая любимого. Доворен в час опасности оказывается только тенью стрелка. Остальные жильцы после ухода полиции наперебой хвастают друг перед другом своими фантастическими подвигами.

Замысел драмы ясен: писатель хотел объяснить причины неудач борьбы за свободу Ирландии — отсутствие сплоченности, ясно осознанной высокой цели, косность и темнота обывателей (это не вина их, а беда). Однако в пьесе есть не только обыватели, но и настоящие герои. Это Минни и Мэгуайр. Пьеса разоблачает ложную романтику, романтику слова, не переходящую в дело. Не забудем, что в пьесе почти нет рабочих (за исключением Минни), все герои — представители мелкой буржуазии.

Пьеса «Юнона и Павлин» (1924) создана после образования ирландского государства. Мало что изменилось в жизни ирландских бедняков — нищета, обездоленность остались их уделом. Усилилось забастовочное и стачечное движение. «Юнона и Павлин» — пьеса, рисующая сложную обстановку в Ирландии начала 20-х годов. Перед зрителем — дублинская окраина. Основные герои — члены семьи Бойлей. Глава семьи — бездельник, враль, хвостун и фанфарон, прозванный Павлином, его жена Юнона, домохозяйка, скуповатая, ворчливая, на самом деле — человек большой души и благородства. На примере семьи Бойлей (у них есть дочь, молодая работница, и сын, издерганный, истерически возбужденный, физический и духовный инвалид), их соседей, друзей О'Кейси с поразительным мастерством раскрывает судьбу ирландских бедняков, которых жизнь столкнула на дно. Если семья Бойлей не распалась окончательно, то лишь потому, что мать и жена героически борется за нее. О'Кейси дает своей героине имя Юноны — римской богини, хранительницы домашнего очага. Но богине куда легче было справиться с Юпитером, чем ирландке с ее пропойцей мужем!

Неожиданно в семью Бойлей приходит богатство. Они должны получить около двух тысяч фунтов наследства. Начинается жизнь в кредит, в счет будущих благ. Не только меняется обстановка в доме, но и хозяин решает начать жить по-новому. Павлин, как бы пародируя шекспировского принца Гарри (который, став королем, отрекся от дружбы с Фальстафом), выгоняет своего прежнего собутыльника. Ирония заключается в том, что этот новый Гарри сам является Фальстафом.

Дочь, рассчитывая заполучить в мужья школьного учителя, прорывает с женихом, деятелем профсоюзного движения. Но наследство оказывается только мифом, и положение семьи становится еще безнадежнее. Школьный учитель бросает Мэри беременной. Сын Бойлей, предавший участников восстания, убит за измену. Юнона с дочерью, оставив пьяницу мужа, уходит из дому. Жизнь кончилась крахом. Однако автор утверждает силу духа Юноны. Это гордая, чистая сердцем простая женщина, которую не могла сломить страшная жизнь. Вера О'Кейси в народ и его любовь к нему нигде не получили такого полного выражения, как в образе Юноны. Жанровые, бытовые сцены не снижают трагедийности, но оттеняют ее. По-шекспировски смело вводит О'Кейси эти сцены в самые патетические эпизоды пьесы.

Снова к теме борьбы ирландского народа за свободу, к восстанию 1916 года О'Кейси обратился в драме «Плуг и звезды» (1926), постановка которой встретила резкую оппозицию реакционных кругов и вызвала враждебные демонстрации против автора, в результате чего он навсегда покинул Ирландию. С тех пор он жил в небольшом английском городе Торки. Это первая пьеса, в которой драматург непосредственно отразил события восстания, правда, показав не самую картину восстания (оно разворачивается за сценой), но прежде всего его воздействие на судьбы героев. Драматург дает почувствовать и опаляющее дыхание боев, и их напряженность, и горечь поражения. О'Кейси не боится сказать жестокую правду о погибших и уцелевших в битве. Здесь нет героев, бесстрашно, без лишних фраз, подобно Минни, идущих на смерть. Персонажи новой драмы либо обыватели, мещане, стоящие в стороне от событий и цепляющиеся за свое маленькое счастье, — как главная героиня Нора, — или те, кто увлечен лишь романтикой борьбы. Вожди восстания на сцене не появляются — их силуэты видны за окном. Стекло отделяет массу от руководителей, и это символично: они оторваны друг от друга, не связаны единой целью. Трагедия участников восстания в том, что они призваны совершить героический подвиг, хотя и не созрели для этого, не постигли цели, которой служат. Говоря словами И. Франко, уголь их душ не переплавился в алмаз.

Но О'Кейси не принижает мужества, проявленного восставшими. В то же время он показывает обреченность, жертвенность борцов, не надеющихся на победу. В этой обреченности, в отсутствии монолитности — причина поражения.

Так беспощадно и глубоко зондировать рану мог только писатель, горячо и пламенно любивший свою родину. Пьеса

настолько резко расходилась в трактовке событий с официальной версией, что ее автора заклеили кличкой клеветника.

После отъезда О'Кейси из Ирландии наступил новый этап его творческой деятельности, первым опытом которого явилась драма «Серебряный кубок» (1928), посвященная событиям первой мировой войны. Тема эта получила широкое отражение в мировой литературе, в том числе и в английской. Наряду с революционными и антимилитаристскими произведениями, появлялось немало пацифистских романов и пьес. Характерным образцом этого рода литературы является драма Р. Шерифа «Конец пути» (1928), имевшая огромный успех и выдержавшая за несколько лет в Лондоне 594 представления (цифра, невероятная для пьесы, действие которой разворачивается на фронте). Драма эта рождена личными воспоминаниями автора. Главный герой пьесы, офицер Стенхоп ненавидит войну и вынужден против воли четвертый год находиться в ее аду. Страх смерти не оставляет его, и он ищет спасения в виски. Стенхоп должен поддерживать дисциплину, быть суровым, жестоким, насиловать свою природу, скрывая от других страх.

Действие происходит в канун последнего наступления немцев в марте 1918 года. Если Стенхопу удастся пересилить себя, то лейтенант Хобберт охвачен всепобеждающим страхом смерти, и только угроза расстрела заставляет его подчиниться. Выполняя бессмысленный приказ, погибают офицер и шесть солдат, гибнет и молодой, только что сошедший со школьной скамьи, полный юношеского романтизма офицер Рэлей, брат невесты Стенхопа. Кровавая пасть войны поглощает одну жертву за другой, а победа все так же далека. Автор не идет дальше пацифистского отрицания войны. К тому же он сосредоточил все внимание на судьбе офицеров, то есть представителей привилегированных классов.

Шон О'Кейси резко отрицательно отнесся к драме Шерифа; ему были враждебны ее либерально-пацифистский характер, «стремление sprysnut' духами кровавое зловоние, заглушить стоны умирающих нежной музыкой». Для передачи бесчеловечности и несправедливости войны О'Кейси не захотел прибегнуть к фиксации будничных деталей окопного быта. Стремясь к обобщенности в военных сценах, писатель по-экспрессионистски сгустил краски, растворив индивидуальных героев в безликой массе, но сохранил элементы жанризма в первом и четвертом действиях, разворачивающихся в тылу накануне войны и после ее окончания. Таким образом, стилистика пьесы как бы обнаруживает двойственность.

Немецкая экспрессионистская драматургия неоднократно об-

рашалась к теме войны, рисуя страшную судьбу искалеченного ею человека. Но далее бессильного протеста она не принималась. В драме Э. Толлера «Немецкий инвалид» (1923), известной в СССР под заглавием «Эуген Несчастный», возвращающийся с войны солдат в результате ранения стал бесполом. От него к любовнику уходит жена, а сам он обречен на выполнение постыдных обязанностей в цирковом балагане. Обличение войны в такой трактовке превращено в трагический сексуальный анекдот. Конечно, О'Кейси знал пьесу Толлера, как были ему знакомы и произведения других экспрессионистов. Его драма выгодно отличается от них. Прежде всего, «Серебряный кубок» — драма, обличающая не просто войну, а войну империалистическую, антинародную.

Молодой, полный сил спортсмен Гарри Хиген завоевывает для своей футбольной команды победу и получает в награду серебряный кубок, на котором выгравировано имя победителя. Гарри счастлив, хотя ему и предстоит расстаться с семьей и любимой невестой Джесси. Все пьют за здоровье Гарри из его серебряного кубка. Гарри вместе с друзьями — Тэдди Форраном и Барни Бенгалом — отправляется на фронт. В первом действии общее настроение скорее праздничное, радостное. Оно изобилует жанровыми эпизодами, как обычно у Шона О'Кейси, великолепно передающими быт. Только отдаленное предчувствие беды звучит в песне святоши Сузи о страшном суде. Обилие жанровых сцен и тщательная выписанность персонажей с их мелкими будничными заботами обусловлены стремлением О'Кейси найти необходимый контраст для перехода от семейной идиллии к фронтовому аду.

В фронтовых сценах преобладают условная манера, резкие, экспрессивные линии. Здесь нет бытовых красок, ибо нет и самого быта, нет индивидуальностей, но однородная масса солдат. Война, говорит О'Кейси, обезличивает людей, превращая их в автоматы. Эта обезличенность подчеркивается тем, что у солдат, как у заключенных, отняты фамилии, замененные порядковыми номерами. Исчезает индивидуализированная речь, звучит скорбная литания, почти без изменений повторяются отдельные реплики. Действие происходит в монастыре, но это монастырь, возникший в бредовом видении. Может быть, и самые события второго и третьего действий — это кошмары одного из раненых? Но мысль Шона О'Кейси не сводится к такому бытовому оправданию страшной картины. Война и все, что она породила, — чудовищное искажение действительности. Отсюда — лазарет Красного Креста в развалинах монастыря, гигантская статуя девы Марии, распятие, привязанный к орудийному колесу солдат,

молитва монахинь за сценой, звуки органа и процессия раненых, стоны, вопли, проклятия и песнь, прославляющая смерть, которую поют безумные солдаты. Первыми жертвами истребительной войны становятся Гарри, превратившийся в калеку, и Тэдди, потерявший зрение. Из трех друзей остался цел только Барни, спасший Гарри от смерти.

Война окончилась, и действие переносится в обстановку мирной жизни. Война не только изуродовала солдат, она поразила духовно и оставшихся в тылу. Инвалиды никому не нужны: невеста ушла от Гарри к здоровому Барни. Серебряный кубок красуется в качестве трофея спортивного клуба, а появление калеки Гарри и слепого Тэдди на спортивном бале неприятно для тех, кто полон сил и здоровья и успел забыть о войне, забыть и о мертвых, и о живых — калеках. И хотя последний акт написан в «спокойной» реалистической манере, обычная нормальная жизнь, воспринимаемая глазами Гарри, кажется не меньшим кошмаром, чем военные сцены. Гарри не раздражается патетическими монологами. Он молчит, и молчание безжалостно раздавленного человека страшнее слов.

Экспрессионистская манера сказалась и в пьесе О'Кейси «За оградой» (1934), в которой драматург попытался передать картину духовного кризиса английского общества. В пьесе нет бытовых реалий. Герои не имеют имен и обозначены родовыми определениями — по возрасту, профессии, складу характера: Епископ, Девушка, Мечтатель, Садовник и т. д. Конфликт лишен жизненной основы. Но и в этой пьесе О'Кейси прославляет победу над страхом смерти, призывая к борьбе за человека.

В дальнейшем О'Кейси нашел цель в утверждении социалистического идеала, обретя и новых героев — рабочих. В его творчестве все отчетливее выступает революционная, антифашистская тема. События пьесы «Звезда становится красной» (1940, ее действие, как обычно, происходит в Ирландии) напоминают борьбу испанских республиканцев с Франко. Это первая драма О'Кейси, в которой лицом к лицу столкнулись коммунисты и фашисты; все свои симпатии и любовь автор отдал коммунистам. Он возвеличивает подвиг во славу свободы человечества и обличает подлую роль католической церкви в разжигании ненависти к красным. Правда, пьесе вредит известный схематизм и прямолинейность. Здесь еще нет ярких, полнокровных характеров.

Такой характер появился в трагедии «Красные розы для меня» (1942) — быть может, лучшей его драме. Писатель создал удивительно обаятельный лирический и в то же время героический образ молодого рабочего Айамона. Айамон обладает тон-

кой поэтической душой. Он влюблен в Шекспира, пишет стихи, рисует. Вся красота мира открыта для него. «Мне все нужно,— возражает он на совет матери остановиться на чем-то одном.— Не могу ни от чего отказаться». Образ красных роз, данный в заглавии, можно воспринять как утверждение идеала красоты и свободы. Речь Айамона патетически приподнята,— так велико его душевное богатство, что он не может говорить простым, будничным языком.

Раньше О'Кейси страшился патетики и даже иронически снижал ее. Найдя нового героя, он пришел к патетике героической, раскрывающей сущность характера. Айамон любит не только красоту поэзии и искусства, он любит жизнь. Это человек нового мира, кровно связанный с трудовым народом. Он не способен на компромисс. Тщетно пытается его невеста Шейла, хошенькая и трусливая мешаночка, помешать его участию в забастовке железнодорожников. Хотя причина забастовки кажется мелкой — хозяева отказались увеличить жалованье рабочих на шиллинг,— борьба идет во имя будущего. «Наша забастовка — это ваша забастовка. Что мы сегодня начинаем, то завершите вы завтра»,— восклицает Айамон. И такова сила его веры в возможность достижения счастья для тех, к кому он обращает свою речь, что распрямляются согбенные спины, молодеют и становятся прекрасными лица слушающих, и перед ними возникает картина не дымного и грязного, а прекрасного, светлого и лучезарного Дублина. В мировой драматургии немного есть сцен такой потрясающей поэтической силы, как это видение преображенного города.

Айамон погибает в неравном бою с полицией. Но смерть его прекрасна. Символом ирландского народа в пьесе выступают три женщины — Ида, Дина и Финула. При первом их появлении у них «лица, как маски, с застывшим выражением полной отрешенности. Лица испещрены морщинами — следами нищеты и страданий». И хотя одна из них молода, все они — старухи. Но под воздействием речей Айамона в них пробуждается жизнь. Они вступают в борьбу рядом с ним.

Пьеса О'Кейси отражает раздирающие Ирландию политические и религиозные распри. Есть среди персонажей и узколобые националисты, и мрачные изуверы-фанатики. Место последнего действия трагедии — сад протестантской церкви, куда должны принести для отпевания гроб с останками Айамона. Но ненависть врагов к Айамону не угасла с его смертью. Для штрейкбрехеров и фанатиков-протестантов Даусарда и Фостера крест из нарциссов, сплетенный героем,— всего только папистская эмблема. Их ненависть, впрочем, только выливается в религиозную

форму, а существо ее вполне светское — это ненависть мракобесов к революционерам. В то время как королевская конница и королевские солдаты бросаются в атаку на безоружных участников забастовки (за сценой), охваченные яростью Фостер и Даусард топчут крест из нарциссов.

В фигурах изуверов О'Кейси дал обобщенный образ поднимающегося ирландского фашизма. Хотя Айамон погиб, торжество Фостера и Даусарда преждевременно. Победили не они, победил Айамон.

События второй мировой войны вдохновили О'Кейси на создание поэтической трагедии «Листья дуба и лаванды» (1946). Это одно из наиболее сложных произведений драматурга. В нем сочетаются символика и реальность, фантастика и бытовая достоверность, широта обобщений и пристальное внимание к повседневному. Война бушует за пределами сцены — лишь голоса, звуки песни и марша, кадры на киноэкране доносят ее до жителей замка. Но война накладывает свою печать на всех героев пьесы. Действие обрамляют фантастические пролог и эпилог.

Пьеса рассказывает о дружбе коммуниста ирландца Дришога, сына старого садовника Филима О'Мерригена, и англичанина, сына хозяйки замка, Эдгара Хетерли, о любви этих юношей к прекрасным девушкам — работнице фермы Дженни и дочери фермера Монике, о гибели юношей на войне, смерти леди Хетерли, не смогшей пережить сына. Но жизнь неистребима. Моника носит под сердцем ребенка Дришога; он погиб — но на свет придет его дитя. Летчик Дришог, в уста которого автор вложил свои заветные мысли, говорит: «Если смерть — это конец, то тогда вообще нет ничего. Смерть — это только часть жизни». И в этом оптимистическом взгляде — коренное отличие О'Кейси от современной ему модернистской драматургии, утверждающей победу смерти.

В предыдущих пьесах О'Кейси был показан конфликт между ирландцами и англичанами. В «Листьях дуба и лаванды» англичанин и ирландец сражаются против фашизма бок о бок, после гибели их тела покрывают английское и ирландское знамена. Образ ирландца-коммуниста особенно значителен и важен, потому что во время второй мировой войны Ирландская республика, возглавляемая реакционной партией де Валеры, формально сохраняя нейтралитет, фактически поддерживала Германию. Столь же важен и образ старого ирландца Филима О'Мерригена, врага де Валеры и фашизма, отпустившего на войну единственного сына. Борьба с фашизмом — общее дело всех демократических сил. И в час, когда решаются судьбы мира, не до воспоминаний о старых спорах.

Ярче всех в пьесе выписан образ Дришгога, представителя лучшей части трудового народа, чистого сердцем, мужественного, полного пламенной веры в грядущее, горячей любви к Советскому Союзу. Но наряду с прогрессивными силами в Англии были и яростные противники демократии, враги Советского Союза, желавшие победы Гитлера. Такова миссис Тутинг.

Особую группу пьес О'Кейси составляют его комедии и трагикомедии, прославляющие победоносную молодость и бичующие паразитарное существование богачей, лицемерие, ханжество и изуверство церковников. В некоторых из этих пьес писатель применяет дерзкие и озорные приемы, в иные комедии вторгаются драматические и даже трагедийные образы, но общая тональность остается оптимистической. Начало циклу комедий было положено пьесой «Пурпурный прах» (1940), рисующей попытку двух богатых англичан реставрировать расположенный на территории Ирландии старинный замок эпохи Тюдоров. Действие происходит после завоевания страной независимости, и хотя англичане не претендуют на восстановление утраченных прав и власти, самая идея реставрации замка выглядит как попытка снова утвердиться в стране. Англичан встречают насмешки и ненависть. Работы по реставрации ползут по-черепаши, и, наконец, словно выведенная из себя тупостью пришельцев, река вырывается из берегов и заливает тюдоровский замок. Тщетно вопит один из любителей старины, англичанин Поджес: «Конец моему покою, и дом мой — моя гордость доживает свои последние минуты. Зима пришла, и бог свидетель, хотел бы я быть сейчас в Англии». Используя фарсовые и гротескные приемы, О'Кейси создал сатиру на тупоголовых английских нуворишей. Эта комедия является как бы эпилогом «Другому острову Джона Булля» Шоу.

Трагикомедию «Костер епископа» (1955) автор назвал «грустной пьесой в манере польки». Сочетание комических и драматических мотивов, клоунады и патетики, как мы знаем, характерно для всего творчества драматурга. Характерно оно и для «Костра епископа» — пьесы, в которой ярко выявилась ненависть О'Кейси к клерикализму. Писатель справедливо считал одним из худших зол слепое подчинение народа церковникам, обрекавшим его на прозябание в темноте и невежестве. Путь к свободе ведет через освобождение от ярма церкви. В маленький провинциальный ирландский город должен приехать его уроженец епископ. Ему готовят торжественную встречу. Местные власти собираются разжечь огромный костер, на котором будут сожжены книги и картины. Однако предполагаемый приезд епископа — лишь стержень сюжета, а основное действие

сосредоточено на раскрытии зловещей роли церкви в судьбе обитателей городка, церкви, разрушающей счастье и жизнь молодых и старых.

У богача, советника Религена, две дочери. Одна — Килин — восстает против власти церкви и обычаев. Полюбив батрака Дэниела, она решает выйти за него замуж. Другая дочь — Фурон покорна религии. Судьба обеих дочерей советника сложилась одинаково несчастливо. Церковь находит средство отнять счастье у Килин, дерзко нарушившей обычай и законы собственнического общества: церковь смиряет Дэниела и заставляет его отречься от любимой девушки. Гибнет и Фурон от руки Мануса Монро, которого любит, но от которого отказалась, дав обет безбрачия.

Но не все герои пьесы превратились в рабов. Есть среди персонажей старый батрак Слехон, мудрый, сердечный и отзывчивый. Он — живое свидетельство силы духа ирландского народа. «Костер епископа» по яркости жанровых красок и колоритности образов — одна из самых значительных пьес О'Кейси.

Мракобесие, невежество осуждает писатель в фантастической комедии «Петух-денди» (1949). Действие пьесы происходит в усадьбе разбогатевшего владельца торфяных разработок тупого самодура Майкла Мартрауна, женившегося вторым браком на молодой Лорне. Мартраун и бывший матрос Мэхен (теперь владелец парка грузовых машин) держат в подчинении весь округ. В свою очередь над ними господствуют изувер-священник Доминир и шарлатан Шаноар, пользующиеся темнотой и невежеством крестьян. К Мартрауну приезжает на побывку его дочь от первого брака, юная и прекрасная Лорелин, олицетворение языческой радости жизни. Недаром ей дано бесовское имя: она в свойстве с чародейкой Лорелейей. Красота Лорелин околдовывает окружающих, внося беспорядок в устоявшийся житейский уклад. Ее ненавидит отец, видящий в дочери ведьму. С появлением Лорелин в доме Мартрауна начинает хозяйничать нечистая сила. Огромный черный Петух опрокидывает и сбрасывает с алтаря сосуд со святой водой, разрывает в клочья цилиндр хозяина. Предметы домашнего обихода восстают против людей — стулья опрокидывают сидящих, бутылки прыгают со стола. Пение Петуха вызывает грозу. Нечистая сила веселится повсюду. Трусливые Мартраун и Мэхен призывают на помощь заклинателя Шаноара и священника Доминира. Но с Петухом, который оказывается довольно веселым и общительным созданием, легко справляется Вестник-Посыльный. Потешаясь над перепуганными обывателями, Посыльный заставляет Петуха маршировать гусиным шагом прусской пехоты или, что то

же самое, ирландской милиции. Нечистая сила, поясняет Ша-ноар, оживилась «из-за материализма, являющегося бичом божьим. Это материализм вызывает против нас адские силы». Доминир решает доказать величие бога: мимо двора Мартрауна проносят на носилках парализованную Джули, — она отправляется в Лурд, где к ней должно прийти исцеление. Так будет посрамлен дьявол. Тем временем буйство темных сил не ослабевает. Снова появляется и исчезает Петух, грохочет гроза, сверкают молнии. Страх овладевает не только хозяином торфяных разработок и его верным собутыльником, но и сержантом полиции. Пожарный велит всем укрыться по домам, потому что приближается Петух, принявший облик женщины. Озаренные солнечным светом, проходят три женщины — Лорелин, Мерион (служанка) и Лорна, убеждая мужчин не бояться Петуха, пить виски и танцевать. Разгневанный Доминир пытается остановить веселье. Но власть дьявола сильна: далеко не все покоряются священнику. И тогда, чтобы смирить дьявола, священник убивает отказывающегося ему повиноваться работника.

Доминир возбуждает толпу против Лорелин, и люди забрасывают ее камнями и кусками торфа. Священник изгоняет беса из дома — трясутся стены, кудахчут куры, каркают вороны, вопят совы, блещут молнии, падает древко флага Ирландии. Но победа нелегко достается священнику. Нечистая сила изловчилась подбить ему глаз и разорвать одежду. Однако Доминир чувствует себя победителем. Обращаясь к собравшимся во дворе, он провозглашает торжественно: «Все в порядке, друзья мои. Дом безопасен для всех. Злые духи изгнаны. . . Полиция и армия займутся теми, кто не добит. Мы можем снова вернуться к государственной лотерее». Он заставляет Лорну и Мерион войти в дом и прибрать там после битвы с нечистым. Лорелин отказывается подчиниться ему. К своему ужасу, Доминир узнает, что поведение Лорелин внушено ей чтением вредных книг. Слово «книги» для священника страшнее, чем дьявол.

Выполняя приказ священника, Мартраун и одноглазый Ларри, будущий причетник, трясаясь от страха, приносят две книги — том Вольтера и «Улисса» Джойса. Но Лорелин вырывает их и убегает. Снова появляется танцующий Петух. Перепуганный сержант стреляет в дьявольскую птицу. Поднявшийся вихрь срывает с сержанта штаны. И снова виновной оказывается Лорелин, которую озверевшая толпа избивает. Вслед за Лорелин уходят Лорна и Мерион. Из Лурда возвращается парализованная Джули: «Не свершилось чуда. Дева Мария не исцелила меня. Я утратила надежду». Всеми покинутый Мартраун спрашивает, что же ему делать. Вестник дает ему совет:

«Умереть. Это единственное, что ты и тебе подобные могут сделать с пользой для других».

Несмотря на причудливую фантастику, содержание «Петуха-денди» достаточно прозрачно. Святоши и изуверы пытаются подавить живую мысль, называя кознями дьявола любое проявление здорового человеческого духа. Но живое не может подчиниться насилию, извращающему естественное существо человека, и человек восстает. Нет чудес, козней дьявола, но нет и божьих чудес (исцеления больной сестры Лорны), есть люди, жаждущие счастья. А дьявол — это Доминир, Мартраун и им подобные.

Ни в одной из своих пьес О'Кейси с такой силой не обрушился на невежество и темноту народа, не бичевал лицемерие и изуверство церкви, как в «Петухе-денди». Но О'Кейси верит, что освободительный порыв ветра сметет всю нечисть.

Полная буйного и дерзкого аристофановского веселья, пьеса эта свидетельствовала о неисчерпаемой молодости великого ирландца, о его задоре, оптимизме и вере в родной народ и его грядущее освобождение.

В комедии «Барабаны отца Нэда» (1959) показана попытка ирландской молодежи сбросить духовный гнет и вернуться к традициям борьбы за свободу, забытым теми, кто захватил власть в Ирландии. Правда, это восстание молодежи носит условный характер, совершаясь в рамках театрального спектакля, в котором молодежь облачается в костюмы борцов конца XVIII века. О'Кейси объяснял в ранних пьесах причины неудач и поражений борцов за свободу Ирландии. В цикле рассматриваемых нами комедий он раскрывает причины, из-за которых победа обернулась поражением. Критика давно уже отметила ключевую функцию пролога к «Барабанам отца Нэда», действие которого происходит за тридцать четыре года до начала основных событий пьесы, когда англичане еще хозяйничали в стране. Карательный отряд, поджегший мятежный город, натравливает друг на друга двух смертельных врагов — Маккгилигена и Биннингтона. Когда один из солдат хочет их пристрелить, офицер отводит дуло его револьвера со словами: «Разве ты не видишь, что эти две крысы живыми причинят больше вреда Ирландии, чем мертвыми». Пророчество офицера сбывается. Рознь, вражда, ненависть и недоверие, усиливаемые и разжигаемые властью, стали одним из источников несчастий Ирландии, причиной ее внутренней слабости.

Против этой розни, против всех темных сил восстает в пьесе молодежь, борясь с приобретшими власть и силу Биннингтоном и Маккгилигеном. Разбогатевший Биннингтон стал мэром го-

рода, его недруг Маккгилиген — помощником мэра и подрядчиком. Ненависть друг к другу не мешает обоим совместно вершить грязные дела, в чем им деятельно помогает местный священник. В пьесе противопоставлены истинная радость жизни и лицемерное отречение от нее.

Так, служанка Бернадетта верит, что музыка, хорошие книги и картины позволяют полнее узнать жизнь и ее таинства.

Биннингтон (*выходя из себя*). Ну и вздор, просто кричать хочется! Таинство жизни! Да пойми ты, нет в ней никакого таинства. Ведь смысл жизни в том, чтобы взять, сколько удастся, и удержать все, что имеешь, в церковь ходить прилежно и соседей не обижать.

И «ура-патриот» Биннингтон, ненавидящий все чужеземное, следует своему правилу: урвать от жизни возможно больше. По словам его жены, он жертвует для Ирландии шиллинг, но кладет в карман фунт, украденный у нее же. Не лучше и Маккгилиген. Богобоязненные «патриоты», обворовывающие народ, спекулянты и торгаши, они яростно ненавидят «безбожный коммунизм».

В этот затхлый мир торгашества, ханжества и подлости, возникший на крови борцов за свободу Ирландии, врывается молодежь — участники фестиваля в костюмах героев освободительной войны. Полным поражением церковников и спекулянтов, торжеством духа молодости и справедливости завершается пьеса.

В комедиях О'Кейси постепенно ослабевают злая власть церковников. Люди высвобождаются из-под власти суеверий, сбрасывают ярмо предрассудков, и церковь вынуждена отступить. И, соответственно, все менее грозными, по мере роста сознания людей и их сопротивления, все более смешными и жалкими становятся попы: на смену изуверу приходят глупые и жалкие шуты, трагедию сменяет трагикомедия и комедия, чтобы не сказать — фарс.

Драматургия Шона О'Кейси, как и творчество его великого современника — Бернарда Шоу, — ярчайшее выражение социального оптимизма в английской литературе. Драматургия О'Кейси враждебна коммерческому театру. Писатель порывает с принципом «хорошо сделанной пьесы», полемизирует с ней. И коммерческий театр, в свою очередь, поспешил объявить его пьесы несценичными. Но могучая сила драматургии О'Кейси опрокинула расчеты его врагов. С каждым годом все более ясным становится глубокий демократический гуманизм творчества великого ирландца, проникнутого верой в человека и его победу над врагами. Творчество О'Кейси — это гимн молодости и жизни.

Ненавижу...
Джон Осборн

В послевоенные годы в английской драматургии появились новые имена, новые темы и герои. Позиции драматургов, обслуживавших коммерческие театры, заколебались.

Среди писателей, принесших на сцену политически острую проблематику, были Мона Бранд, Чарльз Фенн, Э. Маккол и другие. Бранд смело разоблачила английских колонизаторов («Чужие в стране», 1952). Темы других пьес Бранд связаны с вопросами мира и войны, международной солидарности трудящихся масс, осуждением британского империализма и расизма. Борьбе вьетнамского народа против колонизаторов посвящена драма Чарльза Фенна «Пожиратель огня» (1954). Непримири-мая враждебность интересов трудящихся и капиталистов, борьба за мир против сил войны, разоблачение лжи и лицемерия буржуазного общества — таковы темы пьес Маккола и других драматургов, большая часть которых связала свою деятельность с практикой передового лондонского театра «Уоркшоп» (Театральная мастерская), руководимого Д. Литтлвуд.

В середине 50-х годов состоялся дебют группы молодых драматургов, во главе с Д. Осборном и А. Уэскером. Буржуазная критика встретила творчество этих авторов в штыки, пророча им провал. То же утверждали и практики коммерческого театра. Случилось не так. Активизация пролетариата, усиление классово-вой борьбы не могли не сказаться на театре и драматургии. Критик К. Тэйнен, один из наиболее активных борцов за молодую драматургию, так характеризовал театр Англии накануне появления первых пьес Д. Осборна, А. Уэскера и других авторов: «Английский театр был всегда в высшей степени «классово

сознательным». Не только костюм, но язык и акцент действующих лиц характеризовали их общественное положение с той степенью точности, которую невозможно представить нигде, кроме Англии. Оценка отдельных персонажей определялась не их взглядами, но происхождением и классовой принадлежностью. Буржуазный автор и буржуазный зритель были совершенно согласны друг с другом: люди, находящиеся ниже определенного общественного уровня, не могли стать полноправными героями драмы. Подобное положение вещей изменилось только несколько лет назад. Заговорило новое поколение писателей, созревшее уже после второй мировой войны. Возникла быстро растущая группа молодых интеллектуалистов пролетарского происхождения. Это поколение, новое по возрасту и общественному составу, должно было задать себе вопросы: в каком мире мы живем? какое наследство мы получили от предшественников? Такие писатели, как Шейла Делани, Джон Осборн и Арнольд Уэскер, выступили с пьесами общественно-критического характера и одновременно выводящими на сцену слои «низшие» в качестве полноправных героев драмы».

Действительно, переломным событием в истории английского театра, и более того — всего английского искусства было появление в 50-х годах первых пьес, повестей, затем кинофильмов, посвященных героям, вышедшим из пролетарской среды. Произведения эти принадлежали молодым литераторам, не объединенным в какую-то группу, хотя это поторопились сделать за них буржуазные критики, наклеив на всех этикетку «сердитой», или «разгневанной» молодежи. Состав мнимой группы неоднократно менялся, но зачинателем ее был Джон Осборн, чья пьеса «Оглянись во гневе» (1956) фактически дала имя всему направлению. Впоследствии в группу «сердитых» критики зачислили Бредана Биена, Арнольда Уэскера, Шейлу Делани, Арнольда Копса и других. Отвергая общепринятые, основанные на лжи и неправде законы буржуазного общества, «сердитые» атакуют его святыни. В 1957 году вышла декларация, вернее, собрание индивидуальных высказываний (характерно, что и здесь каждый предпочел говорить сам за себя) «сердитой молодежи». Эта книга, выдержавшая ряд изданий, позволяет понять, чего не хотят ее авторы, но отнюдь не их положительную программу. Наряду с писателями, придерживающимися социалистических взглядов, среди участников сборника есть и литераторы, выступающие против социализма.

К. Тэйнен объяснял рождение новой драматургии протестом против окаменения и вырождения старого театра, пытавшегося утверждать ложь в искусстве. Старая драматургия, по его

словам, «посвященная проблемам устаревшим и ложным, создает идеологическую мистификацию, полезную для анахронистических политических и общественных отношений». Драматургия эта утратила связь с жизнью, с народом, ее цель — развлечение верхушки общества, тогда как основная масса трудового народа лишена нужного ей искусства.

Первой ласточкой была пьеса Д. Осборна «Оглянись во гневе». Буржуазная критика первоначально пыталась изобразить ее автора как опасного революционера, позднее, напротив, отождествить героев Осборна и других «сердитых» с американскими «битниками», молодыми люмпенами, чей протест выражался в проповеди сексуальной свободы и пьянства. Реакция никогда не отказывалась от клеветы как средства борьбы с врагом. А то, что в лице Осборна, Уэскера, Делани, Копса, Биена и других она распознала врага,— это бесспорно. Конечно же, гнев и протест, являющиеся основой пьес молодых английских драматургов, ничего общего не имеют с поведением «битников» и им подобных. Причина гнева «сердитых» — социальная. Этот гнев направлен против мертвых и окостеневших традиций кастового общества, называющего себя демократическим, но жидущегося на неравенстве. Герои драматургии «сердитых» — почти исключительно представители той молодежи, у которой нет никаких перспектив на будущее.

Может показаться, что в пьесе «Оглянись во гневе» бунт героя беспредметен. Но это не так. Молодой рабочий Джим Портер, окончивший университет, не мог найти работы по специальности. Он перепробовал множество профессий — был журналистом, агентом рекламы, продавцом пылесосов, теперь торгует в лавчонке кондитерскими изделиями. Из глубокой внутренней неудовлетворенности рождается его бунт, находящий свое выражение в нескончаемом истерически-возбужденном монологе, преимущественно обращенном к жене Элисон, которую он горячо любит и жестоко терзает, унижая и пытаясь заставить ее выйти из состояния спячки и мертвенного безразличия. Джим бунтует против лжи и лицемерия господствующих классов. Он упивается своей яростью и своим страданием, заставляя страдать других — прежде всего безответную Элисон, мстя в ее лице врагу (Элисон — дочь полковника, то есть представительница иной социальной среды). Но, восставая против социального неравенства, герой Осборна остается пленником иерархического общества, не могущим порвать с его законами. Джим бессилен что-либо изменить в мире, он не находит цели для приложения своих сил, и потому его бунт оборачивается против него самого. Но неверно было бы представлять себе Джима как психопата

или садиста, упивающегося чужим страданием. Он и сам страдает безмерно.

В образе Джима запечатлены некоторые черты, типичные для английской молодежи послевоенных лет: ее бунт, ее кажущаяся жестокость и детская растерянность, беспомощность перед жизнью. Грубость оказывается защитной маской, скрывающей душевную ранимость. Пьеса Осборна явилась свидетельством того, что не все благополучно в современной Великобритании.

Последующие пьесы Осборна не вызвали таких споров. Более того, часть критиков даже пыталась доказать, что писатель отошел от важных проблем действительности, утратил свой боевой темперамент, разменял его на фарсы, мюзик-холльные представления. С этим нельзя согласиться. Нелепо было бы ожидать, что Осборн станет без конца создавать вариации на тему «Оглянись во гневе». Не изменяя своему пониманию театра как средства воздействия на общественное сознание, писатель начал искать для воплощения новых тем новые формы, в частности, используя и принципы мюзик-холла. Так появилась пьеса «Комедиант» («Entertainer», 1957, дословно «Увеселитель», «Конферансье»). Тема распада семьи — одна из излюбленных в реалистическом театре XIX—XX веков. Осборн знает эту традицию, но во многом и полемизирует с ней. В его драме семейная тема сочетается с социальной.

Особенность структуры пьесы, несомненно, многим обязанной воздействию Брехта, заключается в том, что сцены, рисующие жизнь актерской семьи Райсов, чередуются с выступлениями главного героя Арчи Райса на сцене мюзик-холла. Сочетание и переплетение театра и жизни позволяют Осборну полнее и глубже показать на примере судьбы одной семьи картину противоречия буржуазной Англии. Райсы — неудачники, но неудачники, не примирившиеся, а восстающие против мира лицемерия и подлости.

Комик Арчи Райс, выступающий в мюзик-холле, пользуется любым поводом, чтоб высмеять официальную Англию. Один из сыновей Арчи, Франк, отказывается участвовать в постыдной войне с Египтом и становится жертвой политических репрессий, как «мятежник», другой погиб в плену. Увеселяя толпу зрителей, загубленный жизнью человек вносит в исполняемые им сонги глубокую горечь и ненависть. Напрасны были попытки критики увидеть в пьесе «трагедию паяца» — ничего общего с оперой Леонкавалло драма Осборна не имеет. Думается, что определение темы пьесы как трагедии человека, пережившего свою славу, тоже несправедливо. Арчи — неталантлив. Между

«Огнями рампы» Чаплина и драмой Осборна, хотя Арчи апеллирует к образу Чарли, мало общего. Всем строем образов пьеса направлена против власть имущих во главе с премьер-министром Великобритании, «для которого сочиняет увеселительные пьесы Ноэль Коуард». Для Арчи нет места в Англии. Он теряет отца, от него уходит жена, а его театрик будет закрыт за долги.

В 1958 году была поставлена пьеса Осборна «Эпитафия Джорджу Дилону», написанная им в сотрудничестве с Э. Крейтоном еще в 1953 году. Тема пьесы — бунт против устоев буржуазного общества — казалось бы, роднит ее с «Оглянись во гневе». На самом деле произведения противостоят одно другому.

Джордж, актер и драматург, в прошлом участник второй мировой войны, восстает против общества, которое ненавидит, а затем капитулирует, предав свои идеалы ради успеха и денег. Судьба его — отнюдь не трагедия загубленного таланта, а трагикомедия самовлюбленного эгоиста, пошедшего на сделку с совестью. Буржуазная критика усмотрела в пьесе восхваление ренегатства. К счастью, критика пыталась выдать чаемое за сущее. В последующих пьесах Осборн снова обманул ее ожидания.

В музыкальном обзрении «Мир Поля Слики» (1959) не только отражена горькая судьба талантливого человека (в данном случае журналиста), но обнажена чудовищная порочность буржуазной среды.

Тема бунта против общества и капитуляция одинокого бунтаря — центральная тема творчества Осборна. Она определяет и содержание его исторической драмы «Лютер» (1961). Лютер, опиравшийся на народ в борьбе за освобождение от уз католической церкви, затем изменяет ему, переходит на сторону князей. Свою жизнь он заканчивает в пьесе как филистер и мещанин. Несомненно, автор стремился следовать по пути «Галилея» Брехта, но задача эта оказалась для него невыполнимой. Сложность и противоречия эпохи не получили в пьесе глубокого раскрытия. Попытка объяснить предательство Лютера неврозом, а также нарушением нормальной деятельности желудочного тракта выглядит в лучшем случае наивно. . .

Буржуазная критика с удовлетворением отмечала, что революционные тенденции первых пьес Осборна в «Лютере» исчезли, увидев в этом желание драматурга приспособиться к буржуазной аудитории. Новым разочарованием для нее были две «пьесы для Англии», появившиеся в 1962 году. Одна из пьес — «Под одноцветным покровом» высмеивает, на примере молодой супружеской четы, уродства английской системы раздельного воспита-

ния девочек и мальчиков, пародируя одновременно популярную в светских комедиях Коуарда и Реттигена тему сексуальных извращений. Другая комедия — «Кровь Бамбергов» в английских условиях прозвучала едва ли не кощунственно: в ней автор посягнул на святыню трона, высмеяв брак сестры английской королевы — принцессы Маргарэт с придворным фотографом Армстронгом Джонсом.

Из последних двух пьес Осборна — «Шпион для меня» и «Доказательства отвергнуты», поставленных в 1964 и 1965 годах, наибольшее значение имеет вторая. «Шпион для меня» — это мелодрама, героем которой является начальник австрийской контрразведки Август Редль, избалованный в шпионаже и покончивший жизнь самоубийством незадолго до начала первой мировой войны. «Доказательства отвергнуты» — произведение большой эмоциональной силы. Это пьеса о душевном крахе и гибели героя — преуспевающего адвоката. Он растратил все свои духовные силы на дешевый разврат, пьянство, разгул и опомнился тогда, когда почувствовал, что жизнь кончена. Действие совершается как бы между сном и явью; атмосфера его напоминает произведения Кафки. Герою чудится, что он предстал перед судом и сам выступает в качестве собственного защитника. Но у него нет доказательств, которые могли бы смягчить вину. Пробуждаясь от кошмара сна, он попадает в кошмар жизни. Постепенно от него отворачиваются друзья, он теряет всех близких. И в финале герой добровольно занимает место на скамье подсудимых. Он виновен в том, что оказался недостойн имени человека. Но пьеса Осборна обвиняет не столько героя, сколько общество, буржуазную Англию, растлившую и убившую его душу.

Вслед за Осборном, который, по верному замечанию А. Уэскера, выломил дверь, открыв тем самым выход на сцену новым героям и новым проблемам, появилась плеяда молодых драматургов, завоевавшая право на существование в английском театре большой социальной темы. Мы остановимся лишь на двух наиболее примечательных и определившихся индивидуально. Основная группа молодых драматургов-реалистов, таких, как Биен, Уэскер и другие, утверждает общественную функцию театра, призванного служить зеркалом больших социальных явлений.

Наиболее остро и своеобразно тема протеста, неприятия буржуазного общества, преодоления созданных им мифов о царстве демократии и законности воплощена в творчестве Брендана Биена (1923—1964), ирландца, прошедшего трудный жизненный путь (он провел восемь лет — 1939—1947 в английской колонии

для малолетних и в английских тюрьмах за участие в попытке освободить от английского владычества Северную Ирландию). Как и многие передовые писатели, прежде всего Шон О'Кейси, Биен чужд националистических увлечений. Менее всего он был склонен к идеализации. Превосходное знание жизни, в том числе мира обездоленных, сообщает реалистический колорит его драматургии. Владая всем богатством изобразительных средств, он предпочитал писать трагикомедии. Всего ближе ему принципы драматургии Шона О'Кейси и Брехта, но писателю недоставало социального оптимизма. Отрицание зла у Биена сильнее веры в торжество справедливости. Однако пессимизм автора не имел ничего общего с цинизмом Жене, с которым его иногда неоправданно сравнивают. Тот ненавидит жизнь и воспроизводит ее в уродливых и искаженных формах. Биен же любил жизнь.

Пьесы Биена — «Смертник» («Славный парень», 1956) и «Заложник» (1958) — во многом опираются на горький опыт жизни автора. Место действия первой трагикомедии — ирландская тюрьма, события происходят в течение суток, предшествующих казни одного из уголовников (двойного убийцы). Смертник на сцене не появляется (он-то и есть «славный парень»). Все действие сосредоточено на ожидании казни. С поразительным мастерством показывает молодой драматург будничную жизнь в тюрьме и параллельно — нарастающее волнение заключенных в преддверии казни. Трагическое соседствует со смешным; пока надзиратель лечит ревматика-заключенного, тот выпивает большую часть метилового спирта, служащего лекарством для его больной ноги. Быть может, именно обыденность и сообщает особую силу обрисовке бесчеловечности и жестокости тюремного быта. Тюрьма в пьесе является символом буржуазного общества. В пьесе нет ничего от романтической и устрашающей атмосферы «Последнего дня осужденного на смерть» Гюго или от жестокой театральности «Рассказа о семи повешенных» Л. Андреева. Она потрясает кошмаром повседневности. Каждая фигура — и заключенные, и тюремщики — выписана с удивительной жизненностью. Даже среди подонков уголовного мира живет чувство солидарности, и из него рождается ненависть к казни — узаконенному убийству. И тюремщики тоже, в особенности Реган, главный герой пьесы, не могут примириться с необходимостью убийства. Реган с горькой иронией называет свою работу легкой — ведь казнят не каждый день. Лицемерие закона возмущает Регана, и он в иступлении кричит коменданту: «Весь этот цирк нужно устраивать в Крок-Парке (в Дублине. — А. Г.), ведь это делается на общественный

счет, и общество допускает, чтоб все это происходило. Ну что ж, они должны за свои деньги получить нечто большее, чем извещение о казни, прибитое на воротах». Бунт Регана ни к чему не приводит. В камере смертников находилось двое. Одному повешение заменили пожизненным тюремным заключением. Пока тюремное начальство перед камерой помилованного объясняет, насколько ему повезло, — заключенный вешается на связанной в полосы разорванной простыне. Этим завершается первое действие. Во втором — за стеной — совершается казнь. На сцене происходят похороны. Вместо надгробной плиты на стене вырезается номер камеры повешенного. Предсмертные письма его, адресованные родным, бросают в могилу, но их уносят могильщики-заключенные, чтобы продать падким на сенсации газетчикам. Жизнь в тюрьме возвращается в обычную колею.

Жестокая пьеса Биена протестует не только против тюремной системы и смертной казни, но и против социального устройства, которое порождает преступление и борется с ним при помощи убийства. Мелкие жулики и уголовники и тюремное начальство как бы являются моделью большого мира, в котором на свободе оказываются куда более опасные преступники. Драма Биена, несомненно, самое мощное обличение буржуазного правосудия в английской литературе после пьес Голсуорси.

Вторая драма Биена — «Заложник» (действие ее происходит в 1958 г.) развивает и углубляет воплощенные в первой пьесе мотивы. Боец ирландской революционной армии, убивший полисмена, схвачен англичанами и осужден на казнь. Ирландская террористическая организация, для того чтобы спасти его, похищает английского солдата, укрывает его в качестве заложника в подозрительном пансионате и предъявляет ультиматум английским властям: если казнят ирландца, будет убит и заложник.

Таков исходный пункт драмы. Но Биена не интересовала напряженность фабулы сама по себе. Замысел его глубже. Он не скрывает отвращения и презрения к полусумасшедшим, полуавантюристам, которые играют роль ирландских революционеров. Владелец пансионата, фанатик идеи ирландской независимости, на самом деле англичанин, сын протестантского епископа, он живет в мире иллюзий, не замечая, что созданный им в качестве тайной квартиры ирландских патриотов пансионат давно превратился в публичный дом. Было бы неверно в пьесе Биена видеть издевку над национально-освободительной борьбой. Независимая Ирландская республика, за которую пролито было столько крови, на самом деле выродилась в государство, в котором, по словам одного из персонажей, каждому предоставлена

возможность «свободно ходить по улицам, если он не участвует в забастовках, не ворует, не грабит и не ругает генерала Франко».

Борьба полубезумных фанатиков или прямых авантюристов и гангстеров-уголовников за «освобождение» ирландской территории, оставшейся во власти Великобритании, и присоединение ее к Ирландской республике не может увенчаться успехом и уводит народ от более важных задач.

Приведенный в убежище английский заложник, простой солдат, возбуждает живую симпатию у тех обитателей пансионата, которые не утратили человечности. Между служанкой пансионата Терезой и солдатом Уильямом Лесли рождается любовь.

Управление Северной Ирландии (составной части Великобритании) отказывается отменить казнь ирландца. Тереза, желая спасти Лесли, извещает полицию о том, где он спрятан. Полицейские тайные агенты (часть из них под чужим именем укрывалась в пансионате) окружают дом. Лесли погибает в перестрелке.

Биен создал ироническую трагикомедию с элементами фарса и использованием метода «отчуждения», когда актеры, как бы выходя из образов, в сонгах обращаются к зрителям. Убитый солдат поет насмешливую песню, персонажи дискутируют о пьесе, в которой участвуют, осуждая автора за отсутствие положительных идей. Условность формы и условность персонажей сочетаются с поистине фламандской колоритностью образов и языка. Швейковский юмор, брехтовская сатира служат цели осмеяния ложных идолов буржуазного мира.

Трудно было предвидеть, как мог сложиться далее творческий путь рано умершего Биена, едва ли не самого яркого представителя англо-ирландской драматургии.

Один из крупнейших молодых драматургов А. Уэскер — убежденный реалист. Буржуазная критика пыталась зачислить его в разряд бытописателей, презрительно окрестив представляемое им направление школой «кухонной раковины». Несомненно, Уэскер любит и умеет изображать мир простых людей — рабочих, фермеров, солдат — и подчеркивает свое пристрастие к быту самими заглавиями пьес — «Кухня», «Куриный суп с ячневой крупой», «Жареная картошка ко всем блюдам», хотя отнюдь не ограничивается описанием черного хода и кухни, как это стремились доказать Ноэль Коуард и Теренс Реттиген.

Уэскер прошел трудовую жизнь и, пока не стал драматургом, перепробовал множество профессий (слесаря, дровосека, повара). Завоевав известность, он остался жить в рабочем районе Ист-Энда и сохранил верность своим старым героям.

Слово Уэскера не расходится с делом. Помимо сочинения пьес, он активно участвует в деле создания народного театра, возглавив так называемый «Центр 42». Его политические взгляды — он считает себя социалистом — ближе к левым кругам лейбористов, хотя отождествить писателя с ними нельзя. Как и многие левые писатели Англии, Уэскер исповедует социализм скорее сердцем, чем разумом. И все же органический, естественный демократизм писателя-рабочего, темперамент борца делают его творчество близким трудовым массам. Уэскер сравнительно молод. Ему 35 лет.

Первая пьеса Уэскера, вызывающе названная автором «Кухня», написана в 1957 году. Она обнаружила и несомненный талант писателя, и его драматургическую неопытность. Несмотря на наивность построения, писателю удалось показать один из кругов капиталистического ада (кухню парижского ресторана). Но пьеса была только заявкой, реализованной в трилогии — «Куриный суп с ячневой крупой», «Корни» и «Я говорю об Иерусалиме» (1959—1960) — и в пьесе «Жареная картошка ко всем блюдам» (1962).

Трилогия, едва ли создававшаяся по строгому плану, неровна. Есть в ней сильные и слабые компоненты. Но в целом это значительное достижение английской литературы.

Пьесы трилогии не образуют единого, выдержанного в определенной хронологической последовательности сценического действия. События первой части происходят на протяжении 1936—1959 годов, третья часть начинается с середины 40-х годов. В совокупности все три пьесы дают как бы два параллельно развивающихся потока событий, лишь внешне связанных друг с другом. Автор рисует в крайних частях трилогии историю рабочей семьи на протяжении ряда лет. Поставленную перед собой задачу Уэскер охарактеризовал следующим образом: «Отдельные части трилогии связаны тематически. Основой всего является семья. Рассматриваемая под другим углом зрения — это пьеса об отношениях между людьми; в-третьих — и, может быть, это самое существенное, — это история людей, исповедующих определенные политические идеи в определенную эпоху и в определенной социальной системе. Существует несколько концепций социализма. В «Курином супе с ячневой крупой» идет речь о коммунизме. «Корни» посвящены проблеме личности. Это значит, что Ронни (главный герой трилогии. — А. Г.) считает, что учить можно только примером. «Я говорю об Иерусалиме» является опытом изучения социализма в духе Уильяма Морриса. Три названные пьесы образуют три аспекта социализма так, как они проявились в жизни одной еврейской семьи. Мои герои

не карикатуры, но реальные люди (хотя и вымышленные автором). Я солидаризируюсь с этими людьми и вместе с тем сержусь на них и на себя».

Только на первый взгляд начальная часть трилогии — «Куриный суп с ячневой крупой» — представляет собой историю семьи евреев-эмигрантов в Лондоне от 30-х до 50-х годов. Используя воспоминания своей юности, опираясь на подлинный жизненный материал, Уэскер проследил воздействие исторических событий на судьбах семейства Канов.

Герои пьесы в первом действии активно участвуют в борьбе с фашизмом — английским (типа Мосли) и испанским. Затем многие из них отходят от участия в политической борьбе. Уэскер многого не понимает в коммунистическом движении. Но его пьеса резко отличается от антиреволюционных пасквилей, в изобилии появляющихся на Западе. Уэскер пытается осознать причины перерождения людей, называвших себя революционерами и коммунистами, а позднее дезертировавших. И думается, что при всей неполноте картины многое схвачено им верно. В семье Канов только одна мать, Сарра, была и осталась до конца истинной коммунисткой, и ее образ не случайно является самым ярким во всей пьесе. Ее муж Гарри, человек слабой воли, по существу, лишь внешне связан с революционным движением — уже в первом действии Уэскер раскрывает те черты, которые позднее приведут его к духовному и физическому падению. Героический период борьбы с наступающим фашизмом (1936) уходит в прошлое. События второго акта разыгрываются десять лет спустя, после окончания второй мировой войны, когда власть в стране перешла к лейбористам. Наступает период «мирной революции», революции без буквы р — эволюции, видимости социальных реформ, демагогии и холодной войны. Достигнутая экономическая стабилизация, известный рост благосостояния и воздействие идей реформизма на часть пролетариата уводят слабых духом героев пьесы с поля битвы. Некоторые из них, как старшая дочь Канов Ада и ее муж, видят спасение в утопических планах возврата к природе, бегстве от машинной цивилизации в царство ручного труда — такова тема третьей части трилогии, намеченная уже в «Курином супе. . .»

Одна Сарра Кан сохраняет веру в свои идеалы. Ее надежды связаны с младшим сыном Ронни, талантливым, как ей кажется, поэтом. Однако надеждам этим не суждено оправдаться. Ронни, работавший поваром в Париже, возвращается в Лондон опустошенный, разбитый духовно. Его мать одна несла и несет на себе тяжесть ответственности за семью, вливая в каждого бодрость и силу. Однако Сарра не только мать и жена, хранительница

домашнего очага, но сознающий правоту исповедуемых идей человек, борющийся с трусостью, слабодушием. И в свое обращение к Ронни (финальный монолог пьесы) она вкладывает все свое чувство, убежденность и веру: «Я остаюсь коммунисткой! Хотя бы мне грозила смерть — я коммунистка... Всю свою жизнь я боролась. С твоим отцом и прогнившей системой, которая не могла ему помочь. Всю свою жизнь я работала в партии, которая является чеством, свободой и братством. Социализм — мой свет, можешь ты это понять? Я простая женщина, Ронни, и мне нужны свет и любовь... Нужно верить и чувствовать, чтоб жить...»

Первая часть трилогии обрывает на полуслове судьбу Ронни, и мы узнаем о дальнейшей его жизни из второй пьесы (где Ронни, правда, не участвует непосредственно, но определяет судьбу центральной героини) и третьей части трилогии.

Вторая часть трилогии — «Корни», рисующая жизнь крестьян и сельскохозяйственных рабочих, написана с использованием местного диалекта. В европейской литературе — это не новость, особенно в натуралистической драме, но для английского театра это было сенсацией.¹ Остудяющий неустанный труд — удел семьи Брайантов, простых, замученных жизнью людей, занятых только одной мыслью — сохранить работу и свести концы с концами. Старик Брайант, проработавший в свиарнике восемнадцать лет, болен, но пытается скрыть от хозяина свой недуг, в противном случае тот его немедленно прогонит. Пока его только переводят в подсобные рабочие на половинное жалованье. Управляющий (сын фермера, у которого работает Брайант) лицемерно уверяет старика, что он заботится лишь о его здоровье: «Я не хочу, чтобы ты окончательно надорвался, работая на меня». Бойтся, что его уволят, и зять Брайанта, несмотря на молодость, уже больной. Непосильный труд убивает людей — так погибает старый добродушный батрак Стени Мэнн. Его образ глубоко поэтичен и трагичен. Но страшные условия жизни не могли убить души героев.

На побывку к сестре, а затем в гости к отцу и матери из Лондона приезжает молодая работница Битти Брайант, невеста Ронни. Она — плоть от плоти своей семьи, но жизнь в городе, общение с Ронни, в которого она верит, как в оракула, заставляют девушку увидеть темноту и духовную пустоту, в которой живут ее родные. Она хочет разбудить их от спячки, зажечь в них огонь мысли, интерес к политике и культуре, но пытается

¹ За исключением «Пигмалиона» Шоу, диалектальность в английской драматургии использовалась чаще всего в качестве средства комического эффекта: герой, разговаривающий на диалекте, обычно смешной простак.

это сделать, повторяя мысли Ронни. У нее еще нет своих слов, а слова Ронни, хоть смысл их для нее не всегда ясен, должны, как ей кажется, действовать, подобно магическому заклятию. Битти ждет приезда Ронни, как праздника, и собирает для встречи с ним всю семью. Но вместо жениха прибывает его письмо, в котором он отказывается от союза с ней. Это тяжелый удар для Битти, хотя она и предчувствовала возможность разрыва. Пережитое испытание не раздавило Битти. Она, незаметно для себя, проснулась для новой жизни — и не под воздействием своего оракула, а потому, что в ней всегда жило любопытство к жизни, жгучее желание узнать причины животного состояния, на которое обречен народ. Итоги своих размышлений она излагает в финальном монологе. Рабочие, крестьяне принуждены пользоваться суррогатом настоящей культуры, чем-то третьесортным — комиксами, убогими телепередачами. Высокое искусство творится для избранных. Во всем, по мнению Битти, виновата инертность массы. «Когда писатели пишут, они не думают, что мы их поймем, и художники, когда рисуют, не думают, что нас это интересует, и композиторы сочиняют музыку не потому, что мы ее оценим. «Черт возьми,— говорят они,— массы слишком глупы, чтобы мы до них снисходили. . .» И что же нам остается? Певцы, что поют слащавые песенки, и авторы разных душещипательных книжек, и глупые фильмы, и женские журналы да воскресные газеты, и комиксы про любовь — вот что нам остается, а для этого от нас ничего не требуется, само идет в руки. «Мы знаем, где деньги лежат,— говорят все эти люди,— еще бы нам не знать! У рабочих они завелись, так дадим им то, чего они хотят. Хотят слащавых песенок и кинозвезд — пожалуйста. Хотят односложных слов — и это пожалуйста. Если им нравятся третьесортные вещи — ради бога! Это мы им дадим. Для них все сойдет, потому что они не просят большего». Ведь подлый коммерческий мир оскорбляет нас, а нам хоть бы что. . . Сами мы виноваты. . . (Внезапно замолкает, словно прислушивается к своим словам. Потом поворачивается с восторженной улыбкой.) Слышите? Я говорю. Дженни, Фрэнки, мама, я больше не повторяю чужие слова. . . (Словно перед ней открылось видение.) Господи, Ронни! Все-таки получилось у меня, получилось, я чувствую, что получилось, я начинаю сама, встаю на свои ноги, и начинаю. . .»

В уста Битти вложил автор свои заветные мысли об искусстве и культуре. Уэскер вовсе не питает иллюзий, что приобщение масс к искусству само по себе создаст возможности построения нового счастливого общества. Он говорит о другом: используя темноту и невежество народа, капиталисты осуще-

ствляют свою власть над ним, отравляя сознание суррогатами и отбросами. Каторжный труд порождает физическое и духовное отупение, облегчающее врагу его задачу. Необходимо проснуться от спячки. И сама Битти просыпается от духовной летаргии.

Несомненно, что это пробуждение Битти выражает веру Уэскера в духовные силы английского пролетариата. То, о чем говорит Битти, это конденсированное выражение позиции самого автора по отношению к «культуре для масс» и «массовой культуре», что в капиталистических государствах далеко не одно и то же. Как мы уже упоминали выше, Уэскер является деятельным борцом за создание театра для пролетариата, театра, который существовал бы на средства трудящихся и выражал бы его кровные интересы,— театра высокой идейности. Конечно, в условиях капитализма достижение подобной цели — задача более чем сложная, тем паче что Уэскер рассчитывает в осуществлении своей цели на помощь английских тред-юнионов, находящихся в орбите лейбористского воздействия. Ему удалось провести на конгрессе тред-юнионов в 1960 году специальную резолюцию (ее порядковый 42-й номер стал названием организованного Уэскером «Центра 42») о поддержке профсоюзами театра, кино, музыки и литературы. Уэскер пытается сделать подлинное искусство доступным трудящимся и изгнать все низкопробные суррогаты, которыми долгие вынуждены были ограничиваться рабочие.

Заключительная часть трилогии посвящена судьбе сестры Ронни — Ады и ее мужа, поселившихся вдали от города и сисящихся противопоставить машинной цивилизации изделия ручного труда, то есть реализовать мечты Уильяма Морриса о царстве справедливости и красоты. В «Корнях» есть упоминание об этом. Родственники Битти не могут понять, для чего горожанке переезжать в село. Тщетно она пытается объяснить им, что муж Ады делает мебель кустарным способом. Единственно понятное для них объяснение — это то, «что Лондон — неподходящее место для нормальных людей».

«Я говорю об Иерусалиме» рисует крах утопической мечты. Бегство из города, от механической цивилизации ничего не может изменить. Первопричина всех зол — не техника, а капитализм. И героям пьесы вскоре приходится понять, что от него не уйти и в самой глухой деревне. Дэви, муж Ады, кустарным образом изготавливающий красивые вещи, не может продать их односельчанам: уродливая фабричная продукция дешевле. Одна за другой наступают неудачи, а затем и вынужденное возвращение в постылый город. Но хотя пьеса завершается

поражением, в ней нет пессимизма. Такие люди, как Дэви и Ада, не могут погибнуть. Они полны веры в жизнь, в свою любовь, в труд, в своего ребенка. Символическая сцена, в которой Дэви как бы готовит дитя к встрече с жизнью, одна из самых поэтичных в пьесе.

Социальная направленность лучшей пьесы Уэскера «Жареная картошка ко всем блюдам» вполне определена. Драматург нападает на классовую систему Британского государства, воспитывающего господ из представителей привилегированного сословия и послушных рабов из детей иных классов. Название пьесы является метафорой: жареная картошка ко всем блюдам, дешевое блюдо, основной продукт питания низших классов; в данном случае это сами низшие классы.

Место действия — казармы и учебный плац новобранцев королевских воздушных сил, проходящих школу муштры. Но автор отнюдь не ограничивается изображением системы оглушения будущих солдат. Жизнь в казармах новобранцев устроена по законам буржуазного государства. В «Корнях» писатель показал, как тяжесть подневольного труда и суррогаты культуры оглушают массы; в «Жареной картошке ко всем блюдам» проблематика неизмеримо шире и значительнее. Здесь на первый план выступает бунт против кастовой системы, и хотя военному начальству удается сломить непокорных, Уэскер убедительно доказывает, что самая идея бунта не подавлена и что справляться с новобранцами будет все труднее и труднее.

Основной конфликт построен на борьбе офицеров с рекрутами, на сопротивлении новобранцев и попытке сломить их волю, подчинить военной дисциплине. Автор раскрывает различные мотивы бунта. В группе есть один представитель господ, Пип, предназначенный самим рождением быть офицером и бросивший вызов своей касте. Поссорившись с отцом, он не захотел использовать привилегии своего социального положения и оказался среди солдат. Но бунт Пипа носит показательный характер, как и его «демократизм». Он презирает «тупых, темных рекрутов» и стремится стать их вождем. Пип провоцирует бунт, ведет себя дерзко, демонстративно, сознавая свою безнаказанность; он вызывает у части товарищей восхищение молодечеством, тогда как другие чувствуют в нем чужака. Они не ошиблись, как не ошиблись и офицеры, разгадавшие природу бунта Пипа. Во время учебных занятий Пип нарушает дисциплину и отказывается выполнить приказ капрала: с криком броситься вперед и проколоть штыком чучело (модель будущего врага). За отказ выполнить приказ командира пола-

гается суровое дисциплинарное наказание. Но Пип — представитель высшей касты, и по отношению к нему законы не действуют. В переломной сцене пьесы (беседа лейтенанта с Пипом) наступает разгадка поведения дворянина. Лейтенант сначала объясняет подчиненному позицию начальства: «Мы не обращаем на это внимания, Томпсон. Мы слушаем, но не слышим, мы приглядываемся ко всему, но на известном расстоянии, смотрим, аплодируем, но не вмешиваемся. Терпеть — значит игнорировать. На что ты надеялся — на восхищение этих парней? Обожание? Твои друзья — кретины, Томпсон, кретины... Может быть, ты рассчитывал на полевой суд? Это слишком дорого стоит, парнишка! Хотел посидеть в карцере, получить наряды? Все это для хамья. А из тебя мы сделаем офицера, как обещали!» Несмотря на то, что Пип отказывается принять это предложение, лейтенант не теряет хладнокровия. Он наносит противнику неожиданный удар.

Лейтенант. Но что же за всем этим кроется, Томпсон, что? И ты и я хорошо это знаем. Чувство общности? Ни в коем случае. Чувство вины? Стыд за страдания ближнего? Нет, ты не испытываешь стыда. Комплекс неполноценности, скромность? Даже подумать смешно. В тебе нет и капли скромности, Томпсон, не так ли?.. Тогда что же? Мы оба это знаем, не так ли? Ты и я. Сказать тебе? Сказать откровенно и по секрету? Стремление к власти, могуществу. Слишком много было сильных и властных людей в твоём окружении, и конкуренция была велика, но среди маленьких, простых людей ты мог оказаться королем. Королем! Могучим и всевластным. Не так ли?

Пип капитулирует. На глазах у всех рекрутов, повинувшись приказу капрала, он «со страшным криком бросается на манекен и трижды пронзает его штыком». Обманув доверие товарищей, Пип переходит в лагерь их врагов. Вчерашний бунтовщик надевает офицерский мундир.

Образ Пипа — большая удача автора. Образ этот раскрывает подлинный смысл пьесы. Уэскер опровергает лживую легенду о фронтовом братстве офицеров и солдат, о «демократизме» армии, «демократизме» капиталистического общества. Барьеры классов можно уничтожить только вместе с классами.

С блистательным мастерством сатирика рисует Уэскер образы офицеров — от капрала до подполковника, разоблачая удручающую бесчеловечность муштры, убивающей все живое и превращающей человека в автомат. Естественная человечность рекрутов противостоит фрунту. Издевкой, унижениями, наказаниями, штрафами в людях подавляются все чувства. Один из солдат, затравленный и доведенный до отчаяния издевательствами, пытается бежать, но вынужден возвратиться

в ненавистные казармы. Он становится жертвой новых издевательств, дополнительной, усиленной муштры. И все же, хотя бунт подавлен, вернее — ушел в подполье, начальство не добилось победы. Рекруты не дают увести на гауптвахту тяжело заболевшего дезертира, хотя им самим грозит за это наказание. И тогда лейтенант дает возможность Пипу, уже не рядовому, а офицеру, похвалить рекрутов за дух товарищества, солдатской солидарности. Пип прославляет солдат, составляющих «соль земли». Но едва ли рядовые теперь поверят демагогии Пипа.

Пьеса Уэскера — одно из лучших произведений молодой английской драматургии, говорящее правду о капиталистическом обществе. Именно это и вызвало такую ярость реакции. Реттиген, как мы знаем, написавший пьесу «Огни на старте» — о «братстве» аристократов и плебеев летчиков особенно возмущился изображенной Уэскером картиной и заявил, что он не видел в военно-воздушных силах ничего подобного той муштре и тем изуверам-офицерам, которых показал Уэскер в своей пьесе. Позиции обоих авторов полярны. Жизнь солдат в драме Уэскера показана такой, какой ее видит рекрут, Реттигену ближе позиции Пипа, лейтенанта, подполковника. И он во время войны называл простых людей «солью земли», хотя и был убежден в том, что истинной солью земли являются представители его класса.

В пьесе Уэскера раскрыта не только физическая, но и духовная система оглуления солдат. Гротескно, как персонажи кукольного театра, на миг появившись и исчезнув, проходят перед рекрутами в четвертой сцене офицеры, произнося несколько фраз о необходимости быть дисциплинированными солдатами, беспрекословно подчиняться приказам начальства, избегать дискуссий. Подполковник бросает тысячи раз произносимую им фразу, что «агрессоры обладают и так силой, неизмеримо большей, чем мы». Неожиданно раздается вопрос одного из рекрутов: «Если агрессоры сильнее, то почему они на нас не нападают?» Вместо ответа подполковник исчезает, осведомившись о фамилии рядового.

Однако заставить солдат разучиться думать и задавать вопросы офицерам не удастся, и это самый опасный симптом. Во внешней покорности таится угроза взрыва.

К сожалению, Уэскер в своих последующих пьесах — «Их золотой город» (1964) и «Четыре времени года» (1965) не удержался на достигнутой им ранее высоте. Обе пьесы грешат абстрактностью, образы героев туманны и расплывчаты. Действие драмы «Их золотой город» охватывает годы 1926—

1990, события происходят в прошлом, настоящем и будущем, но не в прямой хронологической последовательности, а свободно чередуясь и возвращаясь из грядущего в прошлое. Тема пьесы — мечта о прекрасном золотом городе, в котором торжествует правда и красота, городе, который нужно начать строить уже сейчас. Главный герой драмы Эндрю Уэдхем, рабочий, становящийся строителем золотых городов, в сущности, за пределы архитектурных утопий не выходит. Это не живой человек, а олицетворенная идея, идея, оторванная от жизни. Уэскер, развенчавший в драме «Я говорю об Иерусалиме» не-реальность мечты своих героев, снова возвращается к ней, на сей раз для того, чтобы доказать осуществимость утопии. Попытка не увенчалась успехом. Но если в «Их золотом городе» есть хотя бы некоторые приметы времени, то в «Четырех временах года» и эти признаки отсутствуют. Герои освобождены от всяких связей с действительностью. В пьесе два героя, символизирующие извечную судьбу человека, — Адам и Беатриче. История рождения, расцвета и заката их любви составляет содержание пьесы. Адам и Беатриче, погруженные в мир чувств, не хотят знать о том, что совершается за пределами их микрокосма. Любовь для них важнее судьбы земли. Знакомый и печальный поворот. Хочется, однако, надеяться, что сначала сам Уэскер, а вслед за этим и его будущие герои поймут простую истину: счастье людей неотделимо от судьбы человечества.

Драматургия «сердитых» вызвала ярость и раздражение у реакционных критиков и литераторов, которые увидели в творчестве Уэскера, Осборна и других осквернение всех святынь буржуазного мира. Полнее и откровеннее всех классовую природу этой «критики» выявил глава консервативного направления в английской драме, живой символ всех охранительных тенденций — Ноэль Коуард. В цикле из трех статей, опубликованных в январе 1961 года, он попытался дать бой ненавистным ему «прогрессистам», заодно расправившись и с критиками. Выступление Коуарда столь откровенно и выразительно в своей классовой природе, что заслуживает быть процитированным. Коуард начинает с призыва, адресованного молодым драматургам, «пожалеть зрителей» и не нарушать законов театра. Драматург, — поучает Коуард, — должен считаться со зрителем, потому что зритель — это «курица, несущая писателю «золотые яйца». «Одна из кардинальных ошибок писателей «нового движения», по-моему, — их высокомерное отношение к среднему зрителю. По-видимому, причина заключается в том, что большинство этих средних зрителей составляет обычно презренная буржуазия. Вторая серьезная ошибка — это

то, что я бы назвал «снобизмом навыворот». До сих пор пьесы этих авторов занимают исключительно проблемами низших классов, из чего можно было бы сделать вывод, что только они заслуживают внимания. Это дешевая дидактика и грубая ошибка; абсурдно утверждать, что мысли и чувства представителей одного класса главенствуют над чувствами и мыслями представителей другого класса». Характерно, что самого Коуарда несколько не беспокоила «классовая односторонность», пока дело касалось жизни аристократической и буржуазной верхушки. Он встревожился, когда на сцену театра вторглись представители пролетариата, бедняки. Коуард писал далее: «Бессмысленно все время говорить о бродягах и проститутках». Правда, он тут же оговаривается, что не следует также писать исключительно о принцах и принцессах. «Бессмысленно и глупо верить,— утверждает Коуард,— будто бродяги, проститутки и домашние хозяйки, жарящие лук или стоящие за гладильной доской (здесь прямой выпад против «Оглянись во гневе»),— были солью земли и только они одни заслуживали внимания».

Далее Коуард обрушивается на представителей «молодой школы» за грубость и цинизм (он обвиняет в «неприличии» драматургов, принесших с собой правду на сцену!). Достается Ш. Делани за «Вкус меда», Уэскеру — за «Корни» и «Куриный суп с ячневой крупой».

С неприкрытым цинизмом пишет Коуард о том, что единственная цель драматурга (он судит на основании собственного опыта)— это получение возможно большей суммы; это касается,— говорит он,— и представителей «новой школы». «Подозреваю,— продолжает Коуард,— что их общественные теории и пренебрежение к доходам существенно изменились бы, если бы им удалось полтора года удерживать свою пьесу на афише какого-нибудь большого театра в Вэст-Энде и получить десять процентов сборов». Как мы знаем, художественный и материальный успех, пришедший к наиболее талантливым представителям новой школы, не изменил их взглядов на жизнь и искусство. Коуард пытается утешить себя тем, что пьесы Осборна и Уэскера не получают отклика зрителей, так как лишены каких бы то ни было достоинств. «Поток слов, пропаганда, жалость по отношению к себе, издевка над другими, претенциозность и преувеличенный реализм — таковы чаще всего повторяющиеся элементы их пьес... Я знаю, что большинство молодых писателей увлечено до безумия левым течением социализма и нуждой непривилегированных классов, что многие из них, быть может, в результате условий, в которых

выросли, питают предубеждение по отношению к любой форме того, что американцы называют «красивой жизнью». По мнению Коуарда, «политическая пропаганда заливает театр скукой, так как задача сценического искусства доставлять развлечение».

«Если молодой писатель пылает негодованием, видя общественную несправедливость, и не может согласиться с идеологическим status quo, я посоветовал бы ему избрать для выражения своих взглядов иное средство выражения, нежели театр. Он может писать памфлеты, романы, стихи, может призывать в Гайд-Парке рабочих к забастовке, может, наконец, заняться политикой. Для его же собственной пользы я советовал бы ему держаться подальше от театра».

Махрово-реакционное и циничное выступление Коуарда вызвало решительный протест прогрессивной критики и читателей. В дискуссии приняли участие и драматурги. Редакционная статья журнала «Play and players» под названием «Biter bit», что можно перевести «Попался, который кусался», показала все убожество рассуждений Коуарда, пошлость его проповеди финансового успеха как единственного мерила таланта художника. Если принять этот критерий, читаем в статье, «тогда Ричард Роджерс и Лионель Барт окажутся лучшими композиторами, чем Моцарт и Шуберт, а Мария Корелли — лучшей романисткой, чем Джен Остин и обе сестры Бронте».

Резко и гневно опроверг Коуарда критик К. Тэйнен, раскрывший политический консерватизм писателя. Показав, что пьесы молодых авторов пользуются успехом, а салонные комедии терпят провал, Тэйнен писал в заключение: «Капитанский мостик на тонущем корабле не очень пригоден для чтения курса навигационной техники. Сурово упрекая новых драматургов за то, что они убивают зрителей грязью, мусорными ямами и социалистическими догматами, мистер Коуард заметил, что «политическая или общественная пропаганда заливают театр скукой». Вероятно, существуют исключения из этого правила, и к их числу следовало бы отнести такие пьесы мистера Коуарда, как «Мир в наши дни», в которой «прогрессивный» английский интеллигент самоотверженно сотрудничает с нацистами, и «Относительная стоимость» — пьеса, завершающаяся тостом: «За окончательную и постыдную гибель наиболее неправдоподобной идеи, которая когда-либо волновала сердце человека: идеи общественного равенства».

Интересный и содержательный ответ драматурга Р. Болта показал полную безнадежность попытки Коуарда остановить развитие молодой драматургии, противопоставив ей обветшалые формы старой салонной комедии. «Развлекательные пьесы

вырастали в условиях общества, чувствовавшего свою безопасность,— писал Болт.— Это была комедия нравов, либо льстившая этому обществу, либо высмеивавшая его. В нынешнем обществе нет чувства безопасности. Оно объято страхом, так как живет в эпоху атомной бомбы. В период Реставрации комедия являлась формой индивидуального смеха элиты. В эпоху Уайльда общество было в безопасности, так как землю покрывала сеть железных дорог, по которым двигались Прогресс и Просвещение. В эдвардианскую эпоху зрители чувствовали себя в безопасности, потому что акции железных дорог все еще поднимались. В период между войнами в театр ходили не столько для развлечения, сколько для успокоения. И уже в эту пору развлекательная пьеса утрачивает свою чистоту и бескорыстность. Положение это продолжается и после 1945 года — до премьеры «Оглянись во гневе» Осборна. Это одна из первых пьес, которая порывает с ролью усыпляющего средства, пробивает ровный, гладкий фасад. И это первая пьеса, чей успех сравнялся с крупнейшими успехами современного театра. Беззаботный, отполированный стиль Коурда, например, уже бессилен выразить содержание, которым мы живем. Поэтому некоторые из наших молодых драматургов в глубине собственного существа ищут спонтанную чувственную правду. Нет, мы уважаем зрителей, но они изменились вместе с нами и испытывают те же чувства, что и мы. Поэтому, если речь идет о традиции, нам ближе линия трагедии, нежели комедии нравов. А ведь и здесь можно найти также приметы высшего драматического искусства».

Заклинания и угрозы Коурда бессильны помешать необратимым переменам в английском театре. Тенденция демократизации искусства, опоры на народные массы и воспроизведения их жизни побеждает.

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА

Французскую драматургию начала XX века характеризует пестрота направлений и стилей. Обострение кризиса капитализма, вступившего в империалистическую фазу, усилило его противоречия, и это сказалось на искусстве. Во французской литературе, и в частности драматургии, совершаются сложные процессы. Критический реализм — высшее завоевание национального искусства в конце XIX века — временно теряет свою гегемонию. Ему на смену приходят натурализм (Э. Брие, 1858—1932; Э. Фабр, 1869—1955; Ж. Жюльен, 1854—1919 и др.), неоромантизм (Э. Ростан, 1868—1918), драма символистская, основоположником которой во Франции становится бельгиец М. Метерлинк (1862—1949), религиозно-этическая (П. Клодель, 1868—1955), драма сюрреалистическая (А. Жарри, 1873—1907) и др. И в эту пору, как и всегда, творчество художника определялось его общественной позицией. Одни видели выход из кризиса в уничтожении буржуазного строя, в социалистическом переустройстве общества (Ромен Роллан), другие довольствовались компромиссом, призывая устранить особо вопиющие недостатки и установить классовый мир, третьи пытались поддержать рушащееся здание, четвертые делали вид, что в мире ничто не изменилось и царство буржуазии по-прежнему прочно. А некоторые в ужасе отворачивались от действительности, искали спасения в религии. Неизбежный крах буржуазного строя представлялся иным художникам гибелью всего человечества.

Упадочные, декадентские тенденции сказывались на творчестве писателей, еще недавно сохранявших верность принципам реализма. Ослабление позиций реализма во французской

драматургии выражалось и в том, что социальная драма, сочетавшая общественную проблематику с глубоким раскрытием внутреннего мира героев, теряет единство: исчезает жизненность конфликтов, место живых героев занимают условные персонажи, а психологические коллизии обедняются, герои изолируются от окружающей жизни. Пьесы эпигонов натурализма заменяют тему социальную сексуальной. Один из самых даровитых драматургов этого периода Ж. де Порто-Риш (1849—1930) посвятил весь свой талант одной теме — непреодолимости чувственной страсти, превращающей человека в раба. Психологическая драма этой поры занимается не столько душевной жизнью человека, сколько ночными сторонами его сознания, большой психикой. От этой драматургии идет прямой путь к творчеству французских писателей 20-х годов, строивших свои пьесы на психоанализе (А.-Р. Ленорман, 1882—1951) и др.

Символистская драма родилась как ответ на приземленную, натуралистическую пьесу, замкнувшую действие в узкие границы личных переживаний. Символисты хотели вырваться из этого частного и малого мира, поставить человека — абстрактного человека — перед лицом жизни и смерти или вселенной. Психологический анализ они заменяли примитивом, отвергнув завоевания мировой драмы, ориентируясь на схематические формы средневекового моралите. Но, конечно, символистская драма так же мало могла сказать о человеке и жизни, как и натуралистическая. У Порто-Риша люди были рабами страсти, у Метерлинка они оказывались рабами рока. Но Метерлинк был слишком крупным художником, чтобы беспрестанно повторять страшные сказки о слепых людях, заблудившихся в лесу, о всесии смерти и слабости человека. Если первые драмы Метерлинка отразили растерянность художника перед действительностью, страх перед надвигающимися социальными катаклизмами, то постепенно его творчество высвобождалось из-под власти гнетуще-безнадежных представлений о жизни, и драматург пришел к идее борьбы с роком, символом зла. Несомненно, эти изменения в сознании и творчестве писателя были связаны с его возросшим интересом к идеям социализма.

Не случайно именно Метерлинк создал самую яркую антибуржуазную сатиру в литературе со времен Золя и Лемонье — «Чудо святого Антония» (1903) и поэтическую сказку, доселе не сходящую со сцены советского театра, — «Синюю птицу» (1908). Лучшие пьесы Метерлинка проникнуты протестом против жестокости жизни, ненавистью к злу и насилию, то есть в конечном счете отрицанием несправедливости, хотя выра-

женным в зашифрованной форме. В отличие от многих своих современников, Метерлинк поднялся над буржуазностью. Он был гуманистом и от пассивного сострадания пришел к протесту против зла, от покорности к восстанию. Если персонажи его первых пьес были беззащитными жертвами, то новые его герои уже борются с насилием, как Монна Ванна (пьеса того же названия, 1902). Автор нашел их не только в мире легенд и преданий, но и в современности, среди тех, кто, подобно бургомистру города Сильмонда (одноименная драма, 1919), не склоняется перед врагом отчизны. Этой позиции Метерлинк сохранил верность и в годы второй мировой войны, которую встретил стариком.

Метерлинк обогатил выразительные средства драмы; отказавшись в ранних пьесах от внешнего действия, он придал новую функцию диалогу, паузе. Слово в его драмах не всегда прямо выражает мысли и чувства героев, самое существенное остается невысказанным, и о нем можно только догадываться. Многие открытия Метерлинка вошли в плоть и кровь драмы XX века.

Слабой была не только реалистическая, но и неоромантическая линия во французском театре. «Сирано де Бержерак» (1897) явился единственной подлинной удачей Э. Ростана. Эта пьеса прозвучала как ответ на бескрылость и будничность драматургии натурализма. Героическая комедия Ростана, воспевающая мужество и доблесть, утверждала благородные идеалы, но неоромантизм, оторванный от жизни, питавшийся литературными воздействиями, исчерпал себя в этом произведении. Ни Ростану и никому из его сподвижников не удалось ни повторить, ни тем более превзойти успех «Сирано». В бонапартистской риторике «Орленка» и надутым пафосе «Шантеклера» не осталось и следа былой героики.

С конца XIX века национальная драматургия не выдвинула, за исключением Ромена Роллана, писателя, по масштабу таланта достойного великого прошлого французской литературы. Создатели национального реалистического романа Г. Флобер, Э. Золя, Г. де Мопассан, Э. и Ж. Гонкуры, А. Доде, А. Франс, Ж. Ренар не сыграли аналогичной роли в театре. Театр стал вотчиной ловких и умелых постановщиков коммерческих пьес, на все лады обыгрывавших тему адюльтера то в форме будто бы психологических драм — А. Бернштейн (1876—1953), А. Баталь (1872—1922), то в фарсах или бездумных комедиях — А. Капюс (1857—1922), Т. Бернар (1866—1947), Ж. Куртелен, П. Вебер (1858—1929), С. Гитри (1885—1957), и самые одаренные представители этого жанра в годы, предшествовавшие

первой мировой войне,—Ж.-А. Кайаве (1869—1915) и Р. де Флерс (1872—1927). Лучшие из их пьес (чаще всего они писали вместе), например «Зеленый фрак» или «Король», не лишены сатирического заряда, особенно первая, остроумно высмеивающая формы выдвижения кандидатов и методы избрания во Французскую Академию. Впрочем, это не помешало позднее самому де Флерсу стать одним из «пожизненно бессмертных» — как называют в шутку членов Академии. Показывая аморализм представителей буржуазно-аристократического общества, большинство французских комедиографов этой поры повторяли ситуации новелл и романов Мопассана, но, в отличие от великого писателя, они либо избегали каких бы то ни было моральных оценок, либо оправдывали своих героев. Мерзавцы, изображаемые ими, всегда очаровательны, а их цинизм воплощает своеобразную «положительную программу» авторов. Не случайно некоторые из этих драматургов впоследствии оказались коллаборационистами, как, например, Саша Гитри.

А. Луначарский в своих «Парижских письмах» дал яркую характеристику французской буржуазной комедии 10-х годов XX века: «Пьеса («Удачный брак» Саша Гитри.— А. Г.) рисует нравы людей беспринципных, но прямо-таки элегантных и, в глазах автора, несомненно, весьма милых в своем легкомысленном цинизме. Эта легкая комедия беспросветного цинизма. Плуты-удачники, грациозные мошенники, симпатичные негодяи — это жанр, созданный Капюсом. Ничто так не свидетельствует об упадке нравов Третьей республики, как этот специальный театр порхающего бесстыдства, эта бульварная проповедь улыбающегося всепрощения по отношению ко всякой удаче тунеядцев, паразитов, благеров».¹ Ж. Порто-Риш также писал о Капюсе, но эти слова можно распространить и на многих других: «Капюс напрасно думает, что он находится в согласии с французской традицией. Да, мошенники часто выводились на сцену крупными писателями, но сатирическая цель при этом бросалась в глаза. Не то у Капюса... Он не осуждает своих героев, он словно старается завоевать для них наши симпатии. Все эти плуты — баловни автора. Они порочны, слабы, ко всему приспособляются, порой лицемерят и всегда награждаются удачей».²

Разумеется, аморальные фарсы и комедии не исчерпывают комедийной традиции французского театра. Раскрытие подлости и пошлости буржуазного мира слагает одну из тем дра-

¹ А. Луначарский. О театре и драматургии. Избранные статьи в 2-х томах, т. 2. М., «Искусство», 1958, стр. 78.

² Там же.

матургии О. Мирбо (1850—1917), хотя она и не укладывается целиком в границы комедии. Во всяком случае, сатирический образ капиталистического хищника Исидора Леша в драме «Дела есть дела» (1903) может стать в один ряд с фигурами буржуа, созданными великими французскими реалистами в прошлом. То же можно сказать о персонажах одноактной комедии Мирбо «Эпидемия». И в дальнейшем сатирическая традиция во французской драме и комедии не умерла.

После окончания первой мировой войны основным жанром французской драматургии становится сатира, обличающая тыловых мародеров, спекулянтов, нуворишей, разбогатевших на крови, показывающая горькую судьбу солдат, вернувшихся с фронта, продажность правосудия, вырождение буржуазной демократии. Не всегда критика была глубокой, и нередко авторы пытались сгладить противоречия. Однако никогда дотоле законы и мораль буржуазного общества не подвергались столь широкому пересмотру.

Среди комедиографов 20-х годов следует выделить М. Паньоля (род. в 1895 г.) и Ж. Ромена (род. в 1885 г.). В комедии «Торговцы славой» (1925) Паньоль и Нивуа разоблачают бесстыдную спекуляцию на патриотических чувствах и волчью мораль буржуазного общества.

Еще более острая и злая сатира — самостоятельно написанная М. Паньодем комедия «Топаз» (1928), показывающая перерождение, вернее, превращение честного школьного учителя Топаза в мошенника. Ранее рабски следовавший прописной истине, он увидел разрыв между усвоенной им моралью и практикой буржуазного общества. Но, привыкнув повиноваться «правилам», он начал искать другую, более выгодную мораль. Используемый в качестве подставного лица группой влиятельных негодяев, Топаз понял, что закон буржуазного общества — это обман и хищничество. С убежденностью неопита он вступает на новую стезю. «Топаз» — несомненно, одна из наиболее значительных сатирических комедий во французской драматургии 20-х годов.

Прочную и естественную связь с реалистической французской комедией обнаруживает Паньоль и в своих пьесах, воссоздающих жизнь простых людей — пекарей, матросов, мастеровых, посетителей марсельского портового кабачка. Лучшими в ряду этих пьес являются первые две части трилогии — «Мариус» (1929) и «Фанни» (1931). Уроженец Марселя, Паньоль с удивительным юмором воплотил образы обитателей этого города, задиристых, но на редкость добрых. Думается, что из всех больших писателей Франции конца XIX века именно Доде

со своим мягким, улыбчивым юмором и сентиментальностью («Тартарен из Тараскона») и Доде-сатирик всего ближе Паньолю.

Несомненно, драматург идеализирует своих героев, но эта идеализация не погашает жизненной правды. На фоне многочисленных упадочных, полных ненависти к человеку декадентских пьес честно сделанные комедии Паньоля выделяются особой теплотой отношения к человеку. Жанровая бытопись, ярко выписанный, залитый солнцем, пронизанный соленым морским ветром воздух — фон, на котором развивается действие, колоритный язык говорят о силе реалистических традиций французской драматургии. Последняя часть трилогии неизмеримо слабее. К сожалению, последующая эволюция творчества М. Паньоля свидетельствовала о его движении вправо.

Поэт-романист Жюль Ромен создал в 1919—1923 годах трилогию, посвященную похождениям ученого шарлатана Ив ле Труадека, который с помощью проходимцев и преступников оказывается номинальным руководителем реакционной «партии честных людей». В этой трилогии (ее первая часть «Доно-гоо-Тонка», написанная в форме киносценария, была позднее переделана в пьесу) Ромен подверг осмеянию многие святыни буржуазного мира. Герой комедии «Кнок, или Триумф медицины» (1923) — врач, который превратил свою профессию в источник наживы; имя героя сделалось во Франции нарицательным, как и имя героя пьесы Паньоля — Топаз.

Переход Ромена на реакционные позиции сказался и на его драматургии 30-х годов. Сатирик становится апологетом буржуазного общества.

В 20-е годы во французской драматургии активизируются различные антиреалистические направления, опирающиеся на учение З. Фрейда. Психоаналитическое направление во французской драме, представленное «школой» А. Ленормана, Ж. Сармена и других, сознательно противопоставляло себя классицистской и реалистической традиции национальной литературы. Ленорман писал: «Я стремился порвать с тем изображением человека, которое было принято при классицизме... Этого картезианского героя, которого не трудно понять, я отдал во власть разлагающих сил, бушующих в подсознании». Герой Ленормана — психопат, живущий среди кошмаров и призраков собственного воображения. Его безумие — средство защиты от реального мира. Эта асоциальная драматургия знаменовала собой одну из крайних ступеней разложения буржуазного театра. Влиятельной фигурой во французском искусстве является Ж. Кокто (1889—1963), в творчестве которого

причудливо сочетаются реалистические, неоромантические, классицистские, сюрреалистические тенденции. Его пьесы в значительной мере несут экспериментальный характер, но некоторые из них сыграли существенную роль в развитии французского театра. Это относится к драмам на античные темы, прежде всего к «Адской машине» (1934), разрабатывающей тему Эдипа и в известной мере предвосхищающей «Электру» Жироду, к психологической монодраме «Человеческий голос» (1930), драмам, рисующим буржуазную семью, например, «Ужасные родители» (1938) и др.

Сильной стороной реалистической французской драмы рассматриваемого периода было неприятие принципов и морали буржуазного общества, критика его институтов. Слабой — отсутствие положительных идей.

Особое место во французской драматургии XX века занимает Поль Клодель (1868—1955), художник, исполненный глубоких внутренних противоречий, пытавшийся осуществить на религиозной основе синтез античной трагедии, средневекового мистериального театра, испанской драмы (Кальдерон) и некоторых форм драмы японской. Могучий поэтический дар позволил ему переплавить противоречивые и разнородные элементы и создать свой собственный театр. Яростный враг буржуазии и ее морали, Клодель хотел противопоставить ей мораль религиозную. К счастью, Клодель-художник не всегда следовал за Клоделем-католиком, а его герои зачастую столь дерзки и непокорны, что писателю только с помощью изощренной казуистики удается кое-как свести концы с концами в финале, освятив самый бунт именем бога. Знакомясь с героями Клоделя, явственно видишь те физические и духовные усилия, которые они делают, заставляя себя подчиниться небу. Лишь немногим удается принести своей гибелью пользу другим, как героине «Благовещения» (1912), большинство же погибает напрасно.

А. Луначарский, которого едва ли можно заподозрить в симпатии к католической идеологии Клоделя, писал: «Драма Клоделя «Благовещение» есть призыв к героизму. Когда этот призыв гол и педантичен, он — нуль. Но когда он одет живой плотью, когда он полон электризирующей силы убеждения, он — искупление драмы. Ведь... смысл всякой подлинной драмы есть именно призыв к героизму».¹

Вершина творчества Клоделя — драма «Атласный башмачок» (1925). Это грандиозная мистерия, развертывающаяся в конце XVI века в Испании, Африке, Америке и Японии, на

¹ А. Луначарский. О театре и драматургии, т. 2, стр. 174.

суше, на море и на небесах. По Клоделю, человек — пешка в руках бога, и лишь на пути самоотречения и покорности он может обрести истинное счастье. Однако развитие действия взрывает христианскую идею.

Дон Родриго — авантюрист, конкистадор, солдат, верный слуга короля — полюбил прекрасную донну Пруэзе, жену сурового старого дона Пелагия. Повинуясь воле бога, Пруэзе после смерти мужа выходит замуж за ненавистного ей дона Камилло, коменданта крепости в Могадоре, последней твердыне испанского могущества в Африке. Но самопожертвование Пруэзе, как и верное служение королю дона Родриго, напрасно. Испания терпит поражения, теряет свои колонии, хотя св. Иаков и ангелы покровительствуют католической империи.

К неотвратимой гибели клонится мощь Испании, к смерти движутся и оба основных героя мистерии — погибающая при взрыве крепости Могадор Пруэзе и калека Родриго, проданный в рабство.

Вопреки католической тенденции, воспевающей отречение и отказ от любви, пьеса Клоделя славит любовь и верность как высшую ценность жизни. Гуманистическое звучание пьесы объясняет, почему ее постановка, осуществленная Ж.-Л. Барро в годы оккупации Франции фашистами, была столь горячо воспринята зрителями. Так проповедь покорности богу прозвучала в 1943 году как призыв к мятежу, восстанию человека. Конечно, Клодель этого не хотел. Но он принял новую трактовку своей пьесы, потому что был патриотом и ненавидел палачей родины. По Клоделю, любовь героев очищается в огне страдания и самоотречения, выжигаящем все ничтожное и эгоистичное. Во власти бога было разделить любящих, отнять у них надежду на счастье, но он был бессилен убить самую любовь. Поэтому трагедия Клоделя завершается, против желания автора, победой человека над богом.

Перегруженная пышной церковной риторикой, пьеса Клоделя представляет собой сложнейший и искуснейший сплав самых различных элементов: от патетики до грубого гротеска, от молитвы, обращенной к деве Марии, до крика реального осла, долженствующего появиться на сцене. Создавая настроение почти религиозного экстаза, Клодель тут же его разрушает, выводя на сцену театрального машиниста и показывая, как ставят кулисы, вешают ковры, подметают пол. Есть нечто барочное в этой пьесе, и все же могучая поэтическая образность, лиризм покоряют читателя. Тема гибели во имя свободы отчизны лежит в основе драмы «Жанна д'Арк на костре» (1943), послужившей основой для оратории Онеггера. Театр Клоделя

свидетельствует не только о таланте, но и о том, как бесплодна была жертва писателя, отдавшего свой поэтический дар служению мертвой идее католицизма. Только там, где Клодель вырывается из плена догмы, он создает образы, полные внутренней силы и энергии.

Центральное место во французской драматургии XX века занимает Ромен Роллан (1866—1944), в чьем театре как бы синтезированы основные завоевания национальной и мировой драмы. Его произведения утверждают высшую героиню — героиню борьбы за свободу, одухотворенный реализм и романтику. Роллан не принимал современной французской драмы и театра. Главная их беда, с точки зрения Романа Роллана, состояла в буржуазности, в том, что театр служил не народу, а пресыщенной верхушке общества. Для социалиста Роллана в равной мере были неприемлемы и выродившаяся романтическая традиция, и обветшавшая буржуазная драма, и проповедь католицизма (Клодель). Он писал о романтизме: «Этот театр — фанфарон и хвостун французского искусства. Он не дает себе труда ни думать, ни изучать, ни наблюдать, в нем нет ни правдивости, ни честности, он мастерски создает «блеф»... В самые последние годы Ростан решительно повернул театр к романтизму Гюго и Дюма-отца, несколько омолодив его своим южным задором, чуть-чуть приправленным арго по последней моде... Автор, забавляющий своим краснобайством, пылом, каламбурами, поэтическими гасконадами, если касался до сих пор трагических чувств, то лишь для того, чтобы показать, насколько ему эта область чужда. Он подменил их красноречивой угодливостью... хвастливым шовинизмом «Орленка» или набожностью полусвета в «Самаритянке».

Однако наибольшую неприязнь Роллана вызывает буржуазная драма, воспевающая буржуазные добродетели. «Что народу до буржуазных проблем, ограниченных рамками буржуазного мира?» — справедливо писал Роллан. Если неоромантическая драма (он называет ее «поэтическая») «лишена здравого смысла и правды, то буржуазная драма слишком мало поэтична». Защитник искусства героического, Роллан с гневом пишет о буржуазной комедии. «Утонченная и пресная, сентиментальная и развращенная, она отражает свою среду: праздную и вырождающуюся буржуазию, у которой нет уже силы ни любить, ни ненавидеть, ни осуждать, ни желать чего бы то ни было. Она нерешительно колеблется между слащавостью и порнографией, иногда сливая их в отвратительную и нелепую

смесь. Этот театр... оскорбление народу... Такой театр бесчестит нас самой своей славой. Он является домом разврата для Европы». Буржуазной драматургии и театру, в том числе театру мертвенного академизма, Роллан противопоставляет традиции века Просвещения, мысли и идеи Руссо и Дидро, Мерсье и театр французской революции 1789—1793 годов. Но в условиях господства буржуазии мечты Роллана о Народном театре, возрождающем традиции революции, остались неосуществленными. Грандиозный цикл «Драм революции» Роллана ни разу не был поставлен на сцене полностью. Между тем этот цикл не имеет себе равных во французской да и мировой литературе XX века. Подобно тому, как десяти томный эпос «Жана Кристофа» знаменует высшее достижение французского романа после «Ругон-Маккаров» Золя, восемь «Драм революции», после исторических хроник Шекспира, едва ли не самый значительный памятник этого рода, «Илиада французского народа», — как их называл автор. Драмы отражают все основные этапы исторической трагедии: подъем революционной волны, штурм и захват Бастилии, утверждение якобинской диктатуры, разгром жирондистов, ожесточенную борьбу внутри лагеря победителей, революционный террор, гибель Дантона, предательство интересов революции — заговор против Робеспьера, победу термидорианской реакции, изгнание тех, кто боролся в рядах революционеров, предчувствие новых социальных битв. «Драмы революции» писались на протяжении сорока лет (1898—1938), по строгому плану, хотя и не в последовательности изображаемых событий. Пролог цикла — «Вербное воскресение» создан тогда, когда основные драмы были написаны. Пьеса, посвященная народу, поднявшемуся на штурм старого мира, — «Четырнадцатое июля» написана в 1901 году. Последующие части — «Волки» (1898), «Торжество Разума» (1898), «Игра любви и смерти» (1924), «Дантон» (1899), «Робеспьер» (1938) и эпилог «Леониды» (1927). Писатель задумал «Драмы революции» в ту пору, когда близость новых революций только предчувствовалась, а закончил после победы Великой Октябрьской социалистической революции, потрясшей до основания мир. Роллан, пламенно приветствовавший Октябрьскую революцию, утверждал идею преемственности борьбы за свободу человечества. В финале «Робеспьера» последние якобинцы, уцелевшие от расправы термидорианцев, провозглашают бессмертие революции. Роллан пишет, что он бы хотел, чтобы «в музыке... в свободном, страстном и пламенном контрапункте «Марсельеза» перешла в мощные звуки «Интернационала», который, родившись из «Марсельезы», все более разрастаясь, затмил бы ее и по-

глотил». В «Робеспьере» драматург достиг глубокого понимания и событий революции, и ее героев. Но и в ранних пьесах он поднялся неизмеримо выше всех своих предшественников и современников, разрабатывавших ту же тему, включая Гюго, Диккенса и Франса. «Драмы революции» пронизаны духом историзма. Главный герой цикла — народ. Он изображен без прикрас — и как темная, инертная, страдающая масса, еще не смеющая подняться на своего извечного врага, и как мощная сила, опьяненная хмелем восстания. Народ еще не до конца осознал себя. На его темноте играют демагоги. Но в конечном счете народ прозревает истину. В отличие от предшественников, все сводивших к личным мотивам (ревность, ненависть, зависть), он объясняет гибель Дантона и Робеспьера социальными и историческими причинами. Дантон погибает потому, что остановился на полпути, считая, что цель уже достигнута, революция победила, тогда как борьба с ее врагами лишь вступила в новую фазу. Буржуазная революция не принесла свободы трудящимся массам, нищета осталась их уделом. Искусно используя недовольство народа, враги Робеспьера захватывают власть. В образе вождя якобинцев Роллан раскрыл трагедию революционера, понимавшего народные нужды, но бессильного их удовлетворить. И хотя Роллану всего дороже и ближе именно Робеспьер, последовательный и убежденный революционер (именно потому особенно ненавистный для реакционной буржуазии), он не скрывает его слабых сторон как политического деятеля и человека.

Роллан показывает силу и слабость буржуазной революции, объясняет причины ее поражения. Важное место занимает в цикле «Драм революции» проблема террора. Справедливо пишет Т. Мотылева: «Революция должна защищаться от своих врагов, она обязана быть сильной, а когда нужно, и беспощадной... Молодая республика находится в непрерывной острой опасности... Политика всепрощения в таких условиях была бы губительной. Однако Роллан заставляет читателя — или зрителя — задуматься: всегда ли верно, всегда ли в нужном направлении действовала карающая рука якобинской республики?.. Ошибки и крайности политики якобинского террора осуждаются Ролланом не только с позиций человечности, но и прежде всего с позиций самой революции».¹

Однако гибель революционеров — ведь под ножом гильотины умирали не только враги — не может изменить и оста-

¹ «Новый мир», 1966, № 1, стр. 235—236.

новить движения революции. Драмы Роллана утверждают ее высшую правду и справедливость.

«Драмы революции» — сложное полифоническое произведение. Если «Четырнадцатое июля» звучит как гимн победе и радости (ребенок, олицетворяющий собой Свободу, ведет народ на штурм Бастилии, как на праздник), то в дальнейшем перед зрителем пройдут трагедийные и неразрешимые конфликты. Иногда все же в драмах побеждает отвлеченный гуманизм и сострадание к жертвам террора оттесняет образ революции («Игра любви и смерти»).¹ В некоторых пьесах проявились не до конца изжитые иллюзии писателя. Особенно отчетливо они выступают в прологе и эпилоге цикла, где Роллан как бы выходит за границы истории революции. Он говорит об одном из героев «Вербного воскресенья» — принце Конти (образ вымышленный): «Он связывал будущее с прошлым, и если Революция могла быть избегнута, то только таким королем, как он». Конечно же, ни принц Конти, ни кто другой не мог предотвратить революцию, что сам Роллан показал с поразительной убедительностью, раскрыв и личные и социальные причины обобщенной ненависти народа и дворянства. В эпилоге цикла — «Леониды» герои пролога, непримиримые враги — аристократ, боровшийся с революцией, и якобинец — встречаются в изгнании, и оба преодолевают ненависть. Роллан писал в предисловии к драме: «Мы знаем, что нам не удастся соединить враждующих братьев. Но хотят они этого или не хотят, наши руки сталкивают их мордами вплотную. Братья-волки, кусайте друг друга, это тот же поцелуй! Вы единая кровь, единые зубы, вы — едины. И вы это знаете, но только не хотите признаться. Я говорю за вас, проклятые упрямы».

Здесь с писателем невозможно согласиться. И в эмиграции «братья-волки» остались врагами, как об этом свидетельствует история революций. Но идею цикла выражают не эти призывы к классовому миру, а картины борьбы, написанные Ролланом с несравненной силой и пластической выразительностью. «Драмы революции» — не цикл пьес для чтения, но подлинный театр. Действие движется стремительно, характеры очерчены живо, фигуры героев контрастны, каждая из сцен — поединок, напряженная борьба. Главный герой цикла — народ. Он присутствует везде, даже там, где действующие лица хотят от него укрыться. Незабываема сцена в «Торжестве Разума», в кото-

¹ Не случайно именно эта пьеса была восторженно встречена консервативными кругами и исполнялась во многих театрах. Следует, однако, помнить о том, что «Драмы революции» образуют целостный цикл и каждая из его частей приобретает новый смысл в соотношении с остальными.

рой жирондисты пытаются спрятаться от народа. Мертвый Марат настигает их. По улице движется погребальная процессия. «Факелы бросают на противоположную стену яркий дрожащий свет. Мало-помалу он проникает в комнату, где прячутся действующие лица, ища темноты. Под звуки траурного марша, в зловещем освещении, появляется Марат. Он лежит на колеснице, увенчанный лаврами, грудь его обнажена, а лицо повернуто к жирондистам, обвешанным вне закона: он как будто видит их, рот его искривлен застывшей гримасой. У находящихся в комнате вырывается невольный возглас ужаса, сливающийся с трепетным гулом толпы».

Роллан, сохраняя верность истории и ее героям, уплотняет события, перемещает их. Осмысля факты прошлого, он стремится извлечь из них предметный урок для настоящего, показать неумирающую жизненность традиций революции, подчеркивая связь 1793 и 1917 годов. Конечно, Роллан понимал коренные отличия между революцией, расчистившей поле для империи Наполеона I и царства буржуазии, и революцией пролетарской, социалистической. Но, сближая обе революции, он как бы указывал, что Октябрь воплотил в жизнь то, что было неосуществимой мечтой в 1793 году.

«Драмы революции» противостоят буржуазному театру. Вот почему этот гимн революции и был объявлен несценичным. Только наиболее смелые и прогрессивные деятели французской сцены решались ставить отдельные части цикла. Между тем понять его величие и грандиозность можно только в целостности и единстве. Не став достоянием театра, «Драмы революции» оказали мощное воздействие на развитие французской драматургии (пьесы Ж. Р. Блока, А. Салакру и др.), хотя подобной идейной и художественной высоты не дано было достигнуть никому.

Юпитер. Я подарю тебе бес-
смертие.

Алкмена. Для чего? Если
Юпитер (все равно, прав он или
нет) послал на землю смерть, я хочу
разделить судьбу моей планеты;
жизнь моя неотделима от других
людей, животных и растений.

Жан Жироду. «Амфитрион 38»

Крупнейший французский драматург 30-х — начала 40-х годов Жан Жироду (1882—1944) дебютировал как новеллист еще в 1908 году. Он пришел в театр с большим жизненным опытом участника первой мировой войны, дипломата, представлявшего Францию во многих странах мира, журналиста, объездившего Европу и США.

Творчество Жироду сложно и противоречиво. Буржуазный гуманист, он мечтал, сохранив незыблемым существующий строй, примирить социальные, политические и национальные противоречия, разрывавшие Европу; но, трезвый политик, он понимал нереальность этой мечты. Отсюда все возрастающий пессимизм его творчества, вытеснивший оптимизм его первых произведений.

Писатель в ранних пьесах подчеркивал незаинтересованность идеологическими спорами эпохи, не скрывал скептицизма и неверия в существование объективной истины. Его скепсис окрашен грустью: в нем есть печаль, но не цинизм. Грусть и скепсис — результат душевной усталости и общественной пассивности автора. Как и многие буржуазные художники, он тешил себя надеждой, что искусство в капиталистическом обществе может быть по-настоящему свободным и независимым, и ничто так не возмущало его, как вторжение политики в искусство. Но сама действительность заставляла Жироду задумываться над вопросами, которых он избегал.

Значительная часть пьес Жироду основана на мотивах Библии, мифологии, старинных легенд и преданий, на переработке сюжетов, уже использованных в литературе. Но эти мотивы

всегда трактованы по-новому. Герои его драм (будь то Электра, Алкмена, Юдифь) — люди XX века, вынужденные жить в условиях и обстоятельствах, противных их натуре. Отсюда их протест против предначертанной им роли, борьба с враждебными силами — богами, роком, злой волей других людей. Любимые герои Жироду — нонконформисты. Они не соглашаются подчиниться судьбе, предпочитая гибель. Пассивный в политическом отношении художник отверг покорность злу. И все же общественная позиция драматурга не могла не сказаться на его творчестве: герои Жироду в большей мере отвергают несправедливость, чем борются за торжество добра.

В преддверии захвата гитлеровцами власти в Германии, когда расисты всех мастей прославляли мистическую роль крови и расы, величие войны, Жироду создал драму «Зигфрид» (1928), свободную обработку ранее написанного романа, в котором осуждал национализм и шовинизм.

Герой этой пьесы — французский солдат, в прошлом писатель, потерявший в результате ранения память и попавший в немецкий лазарет. Германия становится его новой отчизной, немецкий язык — родным, борьба за величие Германии — единственной целью. Когда многое из его планов осуществляется, Зигфрид фон Клейст (так его теперь зовут) узнает от своего политического противника — немца, что его настоящее имя Жак Форестье и что он француз. Прошлое воскресает с новой силой, и Зигфрид оставляет Германию. В романе он возвращается в Лимузен, где родился, и здесь обретает себя.

Драма завершается иначе. Найдя убежище в замке, расположенном на границе Франции и Германии, Зигфрид, раздираемый борьбой противоречивых чувств, потеряв право считать родиной и Францию, и Германию, идет навстречу насильственной смерти.

Жироду — человек высокой латинской культуры был немало обязан культуре немецкой — и не потому только, что обучался в немецком университете. Он верил в единство общечеловеческой цивилизации, духовной матери всех людей. Война 1914—1918 годов и последовавший за нею неистовый взрыв шовинизма — не только в Германии, но и во Франции и других странах — не могли не ранить сознания тех, кто еще вчера верил в единство культур. Угару национализма поддались и такие писатели и поэты, как Г. Гауптман и Э. Верхарн. Среди тех, кто, подобно Роллану, болезненно переживал крах представлений об их общей «матери Европе», был и Жироду. Поэтому драма «Зигфрид» — это не парадоксальный драматический анекдот, а утверждение простой мысли, что нет и не

может быть человека без нации или человека, являющегося одновременно французом и немцем. Трагический конфликт Форестье — Зигфрида (ему полемически дано имя вагнеровского героя), равно любящего обе страны, заключается в том, что он не в состоянии сделать выбор между ними. Поэтому смерть для него остается единственным выходом.

Конечно, многое в пьесе сейчас выглядит устарело и навивно. Осуждение войны носит пацифистский характер. Но в «Зигфриде» остро схвачены черты германского милитаризма, рвущегося к власти. В пьесе расистскому мифу противостоит связь личности с народом, с духовной культурой родины. Для того, чтобы любить все человечество, необходимо любить отчизну.

Вместе с тем «Зигфрид» пропитан горькой иронией. Ирония эта усиливается в последующих пьесах Жироду. Присутствует она и в тонкой, изящной комедии «Амфитрион 38» (1929), написанной на сюжет, многократно разрабатывавшийся в мировой литературе (цифра 38 указывает на количество вариантов данной темы) — от римского комедиографа Плавта до Мольера, Ротру, Драйдена и Клейста. Даже памятуя о славных предшественниках Жироду, можно сказать, что его комедия — самое своеобразное и оригинальное воплощение мифа об Юпитере, влюбившемся в прекрасную Алкмену и принявшем облик ее мужа Амфитриона. Комедия Жироду полемизирует с предшествующими разработками темы. У Мольера двойной маскарад: Юпитер, принявший облик Амфитриона, — это Людовик XIV. Явившись в божественном облике в финале пьесы, он освящает невольное нарушение Алкменой супружеской верности. Героиня не испытывает никаких угрызений совести. На ней, матери будущего Геракла, как и на ее муже, почитает ореол соприкосновения с богом. Мольер издевается над придворными рогоносцами, делавшими карьеру на бесчестье жен, но не шадит и царя богов, то есть «Короля-Солнца». У романтика Клейста в центре драмы — Алкмена, женщина высокого нравственного благородства. Клейста занимает конфликт, возникающий в ее сознании, — стыд из-за невольного нарушения супружеской верности и в то же время чувство гордости, что она принадлежала богу и зачала от него. Конечно, духовный мир Алкмены у романтика Клейста переосложнен; а главное, как пронизательно указал Гете, автор перевел античный миф в христианский план, подменив Алкмену девой Марией.

Комедия Жироду должна была бы называться «Алкмена», ибо все развитие действия определяет ее пленительный образ.

Она ведет борьбу с Юпитером, восстает против воли царя богов, и ему удается добиться цели только с помощью хитрости и лжи. Но все же побеждает Алкмена. Перед Юпитером в пьесе Жироду два препятствия — верность Алкмены и постоянное присутствие Амфитриона. Чтобы заставить удалиться Амфитриона-полководца, Юпитеру нужно вызвать войну, тогда как Амфитрион, чтобы не покидать жены, отстаивает преимущества мира. Но мир, как говорит его слуга Созий, это только «перерыв между войнами». Каждую ночь на улицах города торжественно читаются прокламации Амфитриона... «Что может быть прекраснее мира? Что может быть прекраснее генерала, говорящего о мире?» Слова эти, звучащие как пародия на речи либеральных политиков, завершаются обещанием благоденствия и осуждением войны. Тем временем приходит весть, что афиняне предательски напали на Фивы (нападение спровоцировано Юпитером). Воин, принесший это известие, провозглашает хвалу войне так же убедительно, как ранее Созий славил мир. «Равенство, свобода, братство — вот что такое война! Вы, бедняки, жертвы фортуны, отомстите за себя врагу! Вы, богачи, вкусите высшее наслаждение, которое даст возможность связать судьбу ваших сокровищ, ваших радостей, ваших любовниц с судьбой родины». Используя привычные демагогические приемы, воин доказывает выгоды и безопасность войны. Никто не будет убит (в том числе мирные жители), а воины будут ранены в левую руку (левша получит рану в правую). Как все это похоже на речи буржуазных политиков и передовицы газет в самый канун и первые месяцы второй мировой войны, тогда еще носившей название «странной».

Война, чего люди не знают, вызвана богами. Амфитрион, неохотно расстающийся с Алкменой, успокаивает ее тем, что он скоро вернется. «Всякая война является последней войной. Нынешняя — это война между соседями, и она продлится недолго». Знакомые слова!

Война, которая в предшествующих разработках предания об Амфитрионе только называлась, у Жироду играет существенную роль, хотя в соответствии с общим характером комедии ее трактовка носит иронический характер. Вернее автор высмеивает лицемерие буржуазной политики (Жироду ее хорошо знал, так как долгие годы нес дипломатическую службу).

Юпитер появляется в облике Амфитриона, будто бы тайно вернувшегося из похода. Для царя богов внешность Амфитриона — лишь средство приблизиться к Алкмене. Он хотел бы сбросить личину и насладиться любовью как Юпитер. Но

ничего не подозревающая Алкмена стремится подтвердить брачный союз новым обетом. Она клянется, что покончит с собой, если нарушит верность Амфитриону. Для того, чтобы добиться любви Алкмены, Юпитеру мало принять облик Амфитриона. Алкмена заставляет его стать Амфитрионом духовно. И царь богов вынужден действительно превратиться в Амфитриона. Он с горечью замечает своему спутнику и слуге Меркурию, принявшему вид Созия: «Я перестал быть богом, я был Амфитрионом. Алкмена одержала надо мной победу. С того мгновения, когда мы возлегли на ложе, и до пробуждения я мог быть и был только ее мужем». Юпитер убеждается, что власть богов над людьми не абсолютна. И не потому, что Алкмена обладает какой-то сверхъестественной, божественной силой, но потому, что она — человек, женщина и, несмотря на свое греческое имя, француженка в полном и абсолютном смысле этого слова. В ней есть пленительное лукавство, изящество, духовная грация, чистота, женственность, легкомыслие — и непоколебимая твердость. Образ Алкмены — это гимн во славу французской женщины и достойный ответ на позорную литературу, которая изображала женщину как олицетворенную похоть и грязь. Юпитер говорит о ней: «Ее жизнь — это призма, в гранях которой живут и божественное, и человеческое; мужество, любовь, страсть преломляются в добродетели чисто человеческие — верность, доброту, постоянство. Проникнуть за эти грани бессильна наша власть».

Как ни пытается Юпитер победить Алкмену, он терпит неудачу. Меркурий, переоценивший всемогущество царя богов, объявляет миру, что Алкмена примет в своей опочивальне Юпитера. Меркурий соблазняет Алкмену перспективой стать возлюбленной бога. От встречи с Юпитером зависит рождение Геракла, героя, который уничтожит чудовища, угрожающие людям. Однако Алкмена отвергает софистику богов. Тем временем к ней приходит ее предшественница в любовных играх Юпитера — Леда. В отличие от Алкмены, Леда гордится своей связью с Юпитером и живет только воспоминаниями о ней. И Алкмена решает обратиться к Леде с просьбой заменить ее в ночь прихода Юпитера. Леда соглашается, но высказывает предположение, что и царь богов прибегнет к хитрости и явится в облике ее мужа. Когда служанка сообщает о прибытии Амфитриона, Алкмена принимает его за Юпитера, уклоняется от встречи, и вместо нее его обнимает Леда. Наступает час появления настоящего Юпитера, возвещаемый голосом с неба. Амфитрион встречает царя богов, чтобы защитить честь жены и умереть. Тщетно Юпитер соблазняет Амфитриона, обе-

шая открыть ему секрет производства пороха, проложить туннели и рельсы, пустить по ним поезда с войсками, построить корабли и открыть для них путь в океан. Амфитриону все это не нужно. Царь богов хочет встретиться с Алкменой. Алкмена пускает в ход все богатство своих чар, чисто женское лукавство и хитрость, чтобы победить Юпитера. Юпитер и Алкмена договариваются, что останутся друзьями, тогда как весь мир будет считать их любовниками. Но слишком легкое согласие Юпитера пугает Алкмену, которая догадывается, что он уже достиг своей цели. Она умоляет Юпитера дать ей забвение прошлого. Так вырастает легенда, «подобаящая богам». Юпитер вынужден отступить перед людьми. Даже обещание бессмертия, которое он дал Алкмене, ее не искусило. В ее женских, человеческих чарах таится чудо более великое, чем все, на что способны боги. Может быть, в общении с Алкменой и Юпитер стал человечнее. Пьеса показывает превосходство человека над богами.

Воспевая в своих ранних произведениях естественные и простые чувства, радость и полноту жизни, Жироду видел средство спасения человечества в бегстве от буржуазного общества (роман «Сусанна и Тихий океан», 1921). Однако он понимал, что счастье одинокого человека на необитаемом острове (тема названного романа) более чем иллюзорно. В комедии «Дополнительный эпизод путешествия Кука» (1935) он изобразил встречу дикарей полинезийцев с англичанами-колонизаторами, показал лживость буржуазной цивилизации, основанной на «трех священных принципах — труде, частной собственности и морали». Труд — это чужой труд, мораль — обман и ханжество, частная собственность — грабеж. Простодушные дикари никак не могут понять, почему те, кто трудится в Англии (горняки и матросы), не являются владельцами шахт и кораблей, и приходят к выводу, что «единственный способ разбогатеть в Англии — это украсть». Кстати, понятие «кража», неизвестное островитянам, приносят европейцы.

Ирония и насмешка — острейшее оружие писателя. Но иногда Жироду-скептик высмеивал и то, что легенда окружила ореолом. Критика сравнивала эти иронические опыты развенчания старых преданий с произведениями Франса и Шоу. Но те демаскировали только ложные святые, не посягая на истинные, а Жироду пытался развенчать подвиг Юдифи, совершенный во имя свободы отчизны. Уже в одноименной трагедии Геббеля была показана духовная победа «сверхчеловека» Олоферна над слабой Юдифью. Жироду пошел дальше. В пьесе (1931) Юдифь вовсе не хочет идти к Олоферну, но

священнослужители создали легенду о чистой и прекрасной деве, поразившей врага. И Юдифь принуждена была осуществить этот подвиг в действительности. Побуждаемая любопытством, она направляется в лагерь грозного завоевателя Олоферна и вместо тирана и убийцы видит жизнелюбца, героя и мудреца. Юдифь и Олоферн очарованы друг другом, и все же она убивает Олоферна, тем самым убивая свою любовь. Возвращаясь в родной город, приветствуемая жителями, Юдифь хочет открыть правду народу, но на ее пути становятся жрецы — им нужна не истина, а легенда. Отныне Юдифь отрекается от радости жизни, ведет жизнь отшельницы, бесильная забыть Олоферна. Так Жироду доказывает ненужность совершенного ею подвига.

«Амфитрион 38» и «Юдифь» выказали и сильные, и слабые стороны драматургии Жироду — блеск фантазии, оригинальность в разработке старой темы, остроумие диалога и в то же время — неверие в способность человека совершить подвиг. Борьба между человеком и богом, идущая в «Амфитрионе 38», завершается компромиссом.

Неверие в великую, одухотворяющую жизнь человека идею, скептическая ирония всезнающего мудреца (в образе Юпитера есть нечто от самого Жироду), грустная усмешка над судьбой человека помешали замечательному драматургу в эту пору создать произведения, утверждающие жизнь.

Жироду избегал каких бы то ни было идейных деклараций, подчеркивая в своих пьесах относительность любых идей. Но в пьесе «Парижский экспромт» (1937), являющейся, как обычно у Жироду, парафразой — в данном случае вариацией на тему «Версальского экспромта» Мольера, — он попытался декларировать свое понимание театра. На репетицию в театр, руководимый другом и единомышленником Жироду, выдающимся актером и режиссером Жуве, приходит представитель правительства, чтоб узнать, в чем нуждается коллектив. Жуве (вернее Жироду) излагает свою театральную программу. Как она бедна! Жироду — Жуве жалуется на то, что правительство мало обращает внимания на театр, не использует его по-настоящему. Для него идеал взаимоотношений между государством и театром — это Людовик XIV и Мольер, хотя писатель не мог не знать подлинной истории жизни гениального драматурга, преданного королем.

Жироду видел социальную несправедливость, расхождение между обещаниями буржуазной конституции и действительным положением вещей, но из увиденного сделал только тот вывод, что противоречия жизни могут быть, хотя бы иллюзорно,

сняты театром. По словам Жироду — Жуве, залы ежевечерне наполняют зрители, усталые от забот, измученные, озлобленные. «А мы, что мы делаем с ними? Успокаиваем их, разгоняем их скорбь. Мы даем этим истомленным рабам неограниченную власть над цветом, звуком и пространством. Мы вкладываем в эти автоматы живое сердце, в котором должно найтись место для оптимизма, надежды, чувствительности. Мы дадим им войну, на которой никто не погибает, смерть, после которой человек воскресает. Мы осуществляем равенство, действительное равенство по отношению к слезам и смеху... (подчеркнуто мной.— А. Г.). Миссия театра заключается в том, чтобы подготовить народ к пробуждению утром, полному радости при мысли о заданиях, которые он должен выполнить для государства». И далее, еще более откровенно: «Народ живет прекрасной жизнью в реальной действительности только тогда, когда существует жизнь воображаемая, жизнь его фантазии... Освещение ночью Эйфелевой башни прекрасно, но еще прекраснее освещение (театром.— А. Г.) сознания».¹ Иначе говоря, задача театра заключается не в том, чтобы бороться с реальным злом (а что оно есть, Жироду знает и вкладывает в уста Жуве соответствующие слова), а в том, чтобы создавать для обездоленных иллюзорный мир красоты и счастья, уводя их на несколько часов от тягот повседневности. Социальное равенство, как кажется Жироду, недостижимо, и единственной формой его, доступной людям, является равенство перед смехом и слезами, осуществимое только в театре. Верой и правдой служить государству, выполнять его задания и просвещать зрителей идеями, которые выдвигает буржуазное правительство, — таково, по мнению Жироду, высшее назначение театра. Программа не слишком богатая, но вместе с тем многое объясняющая в драматургии самого Жироду.

Избегая прямых высказываний о современности, Жироду предпочитал говорить о ней с помощью мифов и легенд. Хотя в «Амфитрионе 38» в центре событий — любовный поединок Алкмены и Юпитера, тема войны в ней занимает большое место. Но все же автор ограничивается разоблачением лживой пропаганды «устойчивого» мира, который на деле оказывается лишь преддверием новой, всегда «последней» войны. Подлинный мир торжествует в сердцах любящих друг друга Алкмены и Амфитриона, и пока он существует — ничто не

¹ По словам Жироду, театр обращается не к разуму, а к чувству и воображению зрителя.

страшно им. Боги возвращаются на Олимп, предоставляя людей их судьбе. Но сам Жироду понимал, что вопросы войны решают не отдельные личности.

За годы, отделяющие написание «Амфитриона 38» (1929) и «Троянской войны не будет» (1935), в Европе многое изменилось. В Германии власть захватили гитлеровцы. Чуткий художник не мог не почувствовать надвигающейся опасности. Жироду показал самую кухню подготовки войны. Писатель видел опасность и предупредил о ней, тогда как многие буржуазные политики обнаруживали удивительную, а нередко сознательную слепоту. В его пьесе по-прежнему сверкает юмор и герои состязаются друг с другом в изящных софизмах, но атмосфера действия другая. Спор о войне и мире, который велся в «Амфитрионе», стал основой драмы, а проблема любви, центральная для «Амфитриона», отодвинулась на задний план. Мы найдем здесь отголоски «Амфитриона» (взаимоотношения Гектора и Андромахи заставляют вспомнить о старой пьесе, да и образы Париса и Елены как бы представляют негативный вариант счастливой супружеской четы). Жироду показывает неизбежность и неотвратимость войны, бессилие пацифистов и непротивленцев помешать ей. В его пьесе нет народа, ибо для него не нашлось места в историософии драматурга. Судьбу людей решают правители, честолюбцы, демагоги и провокаторы — те, кому выгодна война. Характерно, однако, что Жироду-дипломат, отлично знавший, что война подготавливается не только в генеральных штабах, но и в кабинетах политиков и банкиров, в своей пьесе провокатором войны сделал не воина и не политика, но «интеллектуалиста» — поэта Демокоса. Гектор, страстный сторонник мира, утверждает, что «поэзия и война — родные сестры». Конечно, здесь речь идет о тех, кто поставил искусство, культуру, науку на службу ненависти. В гитлеровской Германии, да и в современной Франции Жироду мог видеть немало духовных наследников Демокоса, верных холопов войны.

Горький скепсис, окрашивающий пьесу, иронически уподобляет позицию Жироду Кассандре, предвещавшей несчастья, но бессильной их предотвратить. Вместе с тем было бы неверно усматривать в пьесе утверждение бессмысленности сопротивления войне. Жироду свободен от фатализма: ведь война начинается не потому, что в мире властвует непобедимый рок, но потому, что бойня кому-то выгодна. Писатель предупреждал современников об опасности, предостерегал от повторения ошибок прошлого. И здесь Жироду снова уподобился Кассандре, зловещие пророчества и предсказания кото-

рой отвергались современниками, предпочитавшими успокоительную ложь горькой правде.

Пьеса начинается словами Андромахи: «Троянской войны не будет» и, по существу, завершается репликой Гектора: «Будет война, Андромаха». Парис похитил Елену, жену греческого царя Менелая; греки требуют немедленного возвращения Елены, угрожая в противном случае войной. Троянцы разделяются на два лагеря: один, возглавляемый Гектором, хочет во что бы то ни стало избежать войны и настаивает на возвращении Елены; другой, к которому принадлежат Парис, царь Приам, старцы и поэт Демокос, готовы пойти на риск. Елена — бездушное существо — лишь предлог для конфликта. Не будь ее, нашелся бы другой повод. Война предрешена, и Гектору не удастся сохранить мир. Прибывают греческие послы во главе с хитроумным Улиссом и примитивным солдафоном Аяксом. И хотя троянцы согласны вернуть Елену, Улисс отказывается гарантировать безопасность Трои: царица вернется к мужу не такой, какой ее похитил Парис. Нет единодушия у богов. Воля Афродиты гласит: любовь — это закон мира, поэтому Гектор и Улисс не должны разлучать Париса и Елену под страхом войны. Афина Паллада возвещает: законом мира является разум, а любовь — это безумие. Ее повеление: Гектор и Улисс должны разлучить Париса и Елену под угрозой войны. Воля Зевса: те, кто видит в мире только любовь, столь же глупы, как и те, кто ее не видит. Истинная мудрость заключается в том, чтобы уметь и любить и не любить. Поэтому он отдает повеление Гектору и Улиссу разделить Париса и Елену, не разлучая их. В противном случае — будет война. Диалог оставшихся наедине для обсуждения вопроса Улисса и Гектора — центр пьесы. Оба они ведут спор о войне и путях ее предотвращения. Для Гектора становится ясным, что война неизбежна. Правда, Улисс сначала выдвигает софистскую теорию о предназначенности обоих народов к войне. Постепенно, однако, выясняется, что, помимо воли судьбы, есть и другие, более реальные причины. По словам Улисса, греки полагают, что «Троя богата, что ее амбары переполнены и что ее почва плодородна. Они считают, что им тесно на средиземноморских скалах. С выдвинутых в море мысов вашего побережья золото троянских святынь, ваших нив и полей посылает каждому греческому кораблю призывы, которых нельзя не заметить. Опасно обладать позолоченными святынями и полями, изобилующими золотым хлебом».

Троянская война начнется. Ее спровоцировал Демокос. Теперь факел перейдет в руки греков. Кассандра предвещает:

«Мертв троянский поэт... Теперь заговорит поэт греческий». Отворяются ворота войны, которые замкнул Гектор.

Сгущение темных красок в предвоенных пьесах Жироду, обусловленное его тревогой за судьбу мира, видно в «Ундине» и «Электре» (обе пьесы написаны в 1939 г.). «Ундина» — свободная переработка одноименной сказки немецкого романтика Ф. Ламот Фуке. Сюжет ее прост: русалка полюбила человека, он нарушил клятву верности и погиб. У Ламот Фуке во всем виновен человек. Сохрани он верность, все было бы иначе. По Жироду, счастье вообще недостижимо. Погибает рыцарь Ганс, а Ундина — таков жестокий закон жизни — забывает о нем.

Наиболее значительной драмой Жироду этого периода является «Электра» (1939). Едва ли в современной драматургии есть мифологическая тема, за исключением Эдипа, которая столь часто привлекала бы внимание драматургов. Относя ли действие к античной эпохе, как Жироду, а позднее — Сартр, или перенося его в совершенно иную среду, как в трилогии О'Нила «Траур подобает Электре», драматурги всегда переосмыслили легенду. Несомненно, что немалую роль в интересе к теме Электры в XX веке сыграло воздействие фрейдизма. Многим казалась заманчивой идея создания трагедии на основе слияния древнегреческого мифа и психоанализа. Ненависть Электры к матери легко было объяснить ее страстной, ревнивой любовью к отцу. В сложном построении трилогии О'Нила и этот мотив играет большую роль. Наличествует он и в драме Жироду. Более того — он здесь подчеркнут и развит. И все же пьеса Жироду совершенно не сходна с трилогией О'Нила. Электра французского драматурга — олицетворение безжалостной и бескомпромиссной справедливости, не считающейся с волей богов. Она идет к своей цели до конца, теряя все, что ей было дорого в жизни. У Эсхила, Софокла, Еврипида и Электра и Орест действуют согласно воле богов, хотя и против законов человеческих: дочь и сын убивают мать. Но для буржуазной драматургии XX века подобный конфликт неразрешим: боги утратили полноту власти над людьми, тогда как в античной трагедии они были судьями человека, той высшей силой, которая могла снять бремя ответственности с убийц-мстителей. Сартр нашел иное решение старой темы — об этом речь пойдет ниже. У О'Нила и Жироду нет освобождения героев. Их постигает кара. Электра жила надеждой на осуществление акта мести и ненависти. Достигнув цели, она утратила веру и смысл жизни, утратила — теперь уже навеки — Ореста.

У людей и богов в пьесе Жироду своеобразные взаимоотношения. Совершенное Эгистом, любовником Клитемнестры, преступление (убийство Агамемнона) столь отвратительно, что боги должны были покарать и его и город (вспомним чуму, поразившую Фивы, которыми правил отцеубийца и кровосмеситель Эдип). Этого не случилось, потому что, — говорит Жироду, — боги пребывают в полусне и, если их не тревожить, останутся безучастны к судьбам людей. Эгист знает, что нельзя будить богов, иначе можно вызвать их гнев. И Эгист, царствуя в Аргосе, стремится не привлекать внимания небожителей. Но их может разбудить Электра. Именно потому она опасна. И Эгист оказывается прав. Мщение Электры пробуждает спящих богов, и они обрушивают кару на город, убивая невинных.

На чьей стороне симпатии Жироду — на стороне ли бескомпромиссной защитницы справедливости Электры или Эгиста, который, убив Агамемнона, позаботился о том, чтобы город жил сытно и спокойно? Жироду избегает прямого ответа, быть может, потому, что и он тоже страшится разбудить богов. И все же беспощадность наказания, которое вызывает убийство Клитемнестры и Эгиста Орестом, свидетельствует о том, что жажда справедливости Электры в глазах Жироду чрезмерна. Враги вторглись в город, и он объят пламенем. Гибнут мирные жители. Рушится жизнь Электры. Эвмениды (в пьесе они выступают в облике маленьких девочек) отнимают у нее последнюю надежду.

Таков горестный и смятенный итог размышлений Жироду над смыслом человеческого бытия в преддверии второй мировой войны. Когда война разразилась, она застала писателя на посту генерального комиссара информации. Ему было поручено разоблачать геббельсовскую пропаганду. Жироду проявил гражданское мужество. В знак протеста против предательского сговора Петена с немецкими оккупантами он вышел в отставку и примкнул к движению Сопротивления. Писать было трудно из-за свирепой вишейской и немецкой цензуры. В эти годы французская литература вынуждена была прибегнуть к маскировке и «эзопову языку». Так поступали Сартр, Камю, Ануй и многие другие. Тяжелые годы оккупации помогли Жироду освободиться от многих иллюзий, понять необходимость активной борьбы с врагом. К сожалению, новый этап творческого развития писателя оборвался в самом начале. Гестапо раскрыло связь Жироду с движением Сопротивления (он был хранителем его архивов). Писатель был

арестован, подвергся жестоким истязаниям, в результате которых и умер в начале 1944 года.

Хотя в последних пьесах Жироду «Содом и Гоморра», «Для Лукреции», «Безумная из Шайо» (написанных в 1942—1943 гг.) нет прямых аналогий с оккупацией, драмы эти свидетельствуют о том, что писатель подверг переоценке старые мифы о прочности и силе буржуазной государственности («Содом и Гоморра»), о справедливости общественного порядка, сосредоточившего богатства в руках преступного меньшинства («Безумная из Шайо»), миф о буржуазной нравственности («Для Лукреции»).

Жироду пытался ответить на вопрос, почему Франция, его прекрасная Франция, так легко пала под натиском фашистских орд. Он не мог не видеть, какую роль в крушении республики сыграло предательство власть имущих, страшившихся сплочения демократических сил. И мысль о причинах краха он выразил в драме «Содом и Гоморра», в которой библейские образы воплощают современное содержание. Идея пьесы выражена зашифрованно. Однако понять аллегорию нетрудно. Это драма разложившегося общества, погибающего государства. Ключом к идее пьесы является пролог — беседа архангела и садовника. Содом богат, могуществен. Его армия сильна, склады полны товарами, везде изобилие, наука процветает, война не грозит населению. Но «неожиданно, за несколько часов болезнь поражает здоровый организм... Это болезнь государств. Она неизлечима». Жироду не дает прямого ответа на вопрос о причинах. Над цветущим Содомом нависла гибель. Страшная болезнь поразила жителей, разрушив связь между ними. Основой общества является союз мужчины и женщины, семья. Но в Содоме этот союз невозможен. Охваченные необъяснимым отвращением к представителям другого пола, женщины соединились с женщинами, мужчины с мужчинами. Осталось немного супружеских пар, да и те скоро погибнут. Бог, разгневавшийся на Содом, обрек его на уничтожение. Единственное средство спасения — найти хотя бы одну счастливую супружескую чету. Однако архангел напрасно ищет ее в Содоме. Еще цветет в саду алая роза, символизирующая красоту, но красота утрачена в отношениях людей. Женщины и мужчины превращаются во врагов, ведущих нескончаемые и бесплодные споры.

Они отвергли истину, ибо считают, что в мире царствует ложь. Болезнь, поразившая людей, — это болезнь общества, распавшегося на составные части. Банки ломаются от золота, но деньги потеряли цену. Закрома переполнены, но тысячи

людей умирают с голода. Сама природа поражена смертельной болезнью — тень обжигает летом, камень трескается от жары зимой. Воздух наполнен удушающим запахом серы, небо заволочло тучами. По знаку ангела, молния поражает людей, их ложь и преступления, превращая живых в пепел. Но и пепел не молчит. Яростный и бесплодный спор продолжается после смерти. Конечно, тема «содомского греха» является в пьесе только условным обозначением той болезни непонимания и ненависти, которая царит в буржуазном обществе.

Может показаться, что автор подставляет на место классового антагонизма — антагонизм пола. Но если вдуматься в смысл аллегории Жироду, то он не покажется таким туманным. Мир, в котором нет любви и взаимопонимания — основы человеческих отношений, мир, из которого изгнана правда, справедливость и красота, мир, в котором достаточно плодов земных для всех людей и в котором существуют голодные и несчастные, — такой мир должен быть уничтожен.

В пьесе «Безумная из Шайо» Жироду отказался от библейского маскарада, развернув действие в современном Париже. Здесь уже нет попытки возложить на всех людей одинаковую ответственность за преступления. Друг другу противопоставлены угнетатели и обездоленные, преступники и их жертвы. Угнетатели — это банкиры, директора акционерных предприятий, биржевые маклеры; бедняки — фантастический мир парижского дна: люмпены и безумцы. Жироду не знал пролетариата, реальных борцов с капитализмом. Пусть он рассказал сказку о том, как сумасшедшая графиня (на самом деле более разумная, чем многие, обладающие рассудком) спасла город от гибели, — за этой сказкой ощущается реальная жизнь, а главное — сумасшедшая действовала не одна, но опираясь на помощь обездоленных. Группа финансистов, «рыцарей наживы», и уголовников создает нечто вроде гангстерского треста для эксплуатации нефти, будто бы находящейся на территории Парижа. Для того, чтобы добыть эту нефть, нужно установить буры и построить вышки, разрушив предварительно большую часть города. Это угрожающее гибелью миллионам предприятие предотвращено благодаря вмешательству безумной графини, на помощь которой приходят служанка в кафе Ирма, юноша Пьер, спасенный графиней от гангстеров, тряпичник, жонглер, уличный певец. Вернее — это они, павшие жертвами буржуазного общества, открывают глаза безумной графине, живущей в каком-то воображаемом мире.

Тряпичник объясняет ей, что в жизни властвует бессердечный чистоган, а хозяевами являются финансисты. Он называет их альфонсами, паразитами человечества. Жироду устами тряпичника говорит о том, что мир превратился в рынок, где продается все, имеющее материальную ценность, говорит о превращении искусства в биржу, о проституировании театра и прессы. Рушилась вера автора «Парижского экспромта» в то, что театр силен своей связью с буржуазным государством. Писатель понял, что театр не может быть свободен в государстве, в котором все, в том числе творчество, продается.

Но тряпичник и его друзья ничего не сделали для того, чтобы покончить с несправедливостью. Они — разумные люди — знают, как трудно бороться с теми, в чьих руках власть. Но безумцы этого не знают, и поэтому сумасшедшая из Шайо решает действовать. Напрасно хотят разумные убедить ее отказаться от своего намерения: враги бедных могущественны и объединены в корпорации. На их алчности безумная строит свой план — завлечь запахом нефти всех врагов в ловушку, а затем уничтожить их. Она приглашает в подземелье, откуда потайная дверь ведет в парижскую клоаку, членов гангстерского предприятия, отворяет двери и, впустив их туда, захлопывает, навеки погребая преступников под землей. До этого она созывает таких же безумных, как она, для того, чтобы перед приведением приговора в исполнение подвергнуть обвиняемых (заочно) суду. «Невозможно тешить себя надеждой, что кто-нибудь, кроме нас, захочет научить мир разуму». Сумасшедшие не сразу соглашаются с ней, но графине удается убедить колеблющихся. «Когда станешь на путь уничтожения, нужно уничтожать многих. Вспомним об архангелах или о полководцах. Существуют прецеденты. Я не говорю уже о потопах... На этой основе строятся все сражения. Собираешь в одном месте всех врагов и убиваешь их. Если бы пришлось убивать поодиночке, отыскивая их по домам или на службе, это было бы невыносимо и легко могло утомить. Некоторые люди задают себе вопрос: для чего придуманы мобилизации и армии? Именно для этого». Разыгрывается комедия суда, в которой роль подсудимого — председателя гангстерского концерна — исполняет тряпичник. Его защитительная речь является вывернутым наизнанку обвинительным заключением по адресу капитализма. По его словам (тряпичник говорит не от своего лица, но так, как говорил бы банкир, окажись он перед судом), не он любит деньги, но деньги любят его. Он является их рабом. «Деньги — это воровство и грабеж, я их терпеть не могу, я презираю их, но они меня любят... Они терпеть

не могут порядочных людей, а я — негодяй. Они не любят умных, а я — кретин. Они не любят чувствительных, а я — эгоист. Поэтому они не оставили меня в покое до тех пор, пока я не набрал сорок миллиардов. И с тех пор они меня не выпускают». «Бедняки сами виновны в своей нищете. И поэтому они должны нести ее последствия. А богачи не несут ответственности за свое богатство».

Сцена суда, пародирующая буржуазное правосудие и выражающая мечту обездоленных о справедливости, — одна из самых ярких в пьесе. Здесь Жироду впервые, в свойственной ему иронической форме, подверг осмеянию капиталистическую систему.

На этом прервалось его творчество, прервалась его жизнь. Драматургия Жироду отразила пятнадцатилетие европейской истории — 1928—1943 годы, проблемы, волновавшие писателя и его современников. Он не был революционером, не был социалистом, но честным художником, гуманистом, страстно любившим родину, любившим людей. Он верил в конечную победу справедливости над изуверством, культуры над варварством, выразив эту веру, незадолго до начала второй мировой войны, в словах: «Линия Декарта и Вагнера сохранится и тогда, когда будут прорваны линии Мажино и Зигфрида».

Эвридика. Не гляди на меня... Дай мне жить... жить...

Орфей. Нет! Я тебя слишком люблю, чтобы жить.

Жан Ануй. «Эвридика»

Жан Ануй (род. в 1910 г.), дебютировавший в 1931 году, начал свой путь драматурга под прямым воздействием Жироду. Тема драмы «Путешественник без багажа» (1936) родственна «Зигфриду». Тот ключ, в котором Ануй решал проблематику своих пьес на античные темы, прежде всего «Антигону», был подсказан автором «Электры». Но, конечно, всего ближе Аную Жироду — создатель «Амфитриона 38». Однако между обоими драматургами больше различия, нежели сходства. Сравнявшись со своим учителем в мастерстве построения сюжета, в блеске и остроумии диалога, превзойдя его в широте и разнообразии форм и жанров, Ануй уступает Жироду в силе мысли, глубине разработки проблем. Интеллектуалист и мыслитель Жироду связан с великой традицией французской скептической мысли: Вольтер — Ренан — Франс. Ануй художник другого типа. Они прежде всего поэт театра, сценического действия. Для него слово вторично по отношению к ситуации, оно как бы одевает ее. Для Жироду-поэта вся магия театра в слове, которым он владел как немногие. Для творчества Ануйа характерно настойчивое и упорное возвращение к одному конфликту: столкновение нравственной чистоты и бескомпромиссности с беспринципностью и подлостью. Однако, избегая социального раскрытия конфликта, Ануй рисует жизнь как борьбу молодежи со стариками. Молодые в его пьесах всегда, по крайней мере в первых пьесах, выступают как носители чистоты, старики олицетворяют собой грязь и пошлость. Однако мечта о сохранении незапятнанной чистоты беспощадно разбивается жизнью — ведь и старики некогда

были молоды и тоже верили в идеалы. Старики пошли на компромисс, капитулировали перед действительностью, тогда как их дети отвергают путь компромисса. Они пытаются во что бы то ни стало охранить любовь и чистоту. Но в мире бессердечного чистогана, в мире буржуазном сберечь незамутненной полноту чувств невозможно. Жизнь грязнит все, — говорит Ануй.

Как бы ни была сильна вера молодости в свою правоту, побеждает зло, и героям Ануя приходится выбирать между капитуляцией или гибелью. Лучшие из них выбирают смерть.

Настойчиво и упорно для воплощения своей излюбленной темы Ануй использует форму «театра — жизни». Либо персонажи играют роль, на которую они приглашены (героини пьес «Приглашение в замок», «Леокадия», «Репетиция» и др.), либо на события драмы накладываются ситуации пьесы, разыгрываемой по ходу действующими лицами, чаще же всего мифологические или исторические герои, зная будущее, лишь играют свою жизнь перед зрителями, как Антигона или Жанна д'Арк. Иногда персонаж пытается сыграть роль исторической личности («Бедняга Битос»). Конечно, это вторжение театра в действительность обусловлено пиранделловской концепцией жизни и искусства. Отсюда намеренное подчеркивание условности, сознательное разрушение сценической иллюзии у Ануя. Жизнь — игра. Условна форма пьес Ануя, но безусловна нравственная чистота его благородных героев, идущих на смерть во имя жизни. Драматургия Ануя сложна и многозначна. Невозможно исчерпать содержание его пьес прямолинейной формулировкой. Но иногда (там, где дело касается проблем политических) эта многозначность превращается в расплывчатость основной идеи, что облегчает истолкование пьесы с реакционных позиций, как это было с «Антигоной». Писатель не хочет навязывать читателю и зрителю выводы, но создается впечатление, что автор вообще избегает прямой (не прямолинейной) постановки проблемы.

Ануй отнюдь не слеп к противоречиям буржуазной действительности, и хотя избегает слова «классы», предпочитая говорить о «расе» богачей и бедняков, конфликт многих его ранних пьес, таких, как «Горностаи» (1931), «Иезавель» (1932), «Дикарка» (1934) и другие, строится на непримиримом противоречии бедняков и богачей, разоблачении буржуазного общества, враждебного людям.

Героини первых пьес Ануя, выросшие в пошлой, мещанской обстановке, отвергают какую бы то ни было форму подчинения лживой морали. От Терезы в «Дикарке» ведет путь к таким

вершинным образом Ануя, как Антигона и Жанна д'Арк («Жа-воронок»). Наряду с пьесами, раскрывающими трагическое противоречие между стремлениями человека и миром, в кото-ром он обречен жить, есть у Ануя пьесы, дающие счастливое разрешение основного конфликта, невозможное в реальной жизни. Сам Ануй разделил свои драмы на две группы: одну, горящую доступную правду о действительности, он назвал «черной»; другую, создающую иллюзорно-счастливый, «поэти-зирующий» жизнь вариант, — «розовой». Поздние пьесы он также разделил на две группы: «острые» (точнее — колющие, скрипящие, скрежещущие) и «сверкающие», или «блестящие», пьесы. Намеренно подчеркивая разделение на горькую правду и красивую неправду, Ануй нередко разрабатывал одну и ту же тему в «черном» и «розовом» плане. Разумеется, счастли-вый, заведомо неправдоподобный вариант носит скептически-иронический характер. Ануй не верит в достижимость счастья на земле, и его «розовые» пьесы не столько рисуют жизнь такой, какой она могла бы быть, сколько свидетельствуют о попытке писателя в угоду буржуазному зрителю смягчить злую правду, сказанную в «черных» пьесах. Французская кри-тика часто проводила параллель между «черными» и «розо-выми» пьесами Ануя и «неприятными» и «приятными» пьесами Шоу. Думается, что здесь сходство чисто формальное. У Шоу меняются не идеи и выводы, но форма воплощения идеи.

Пьесы Ануя поражают жанровым и тематическим разно-образием: ему принадлежат психологические драмы и легкие салонные комедии, трагедии на мифологические и историче-ские темы и фарсы. Ануй, как и многие современные драма-турги, любит создавать новые варианты старых тем и сюжет-тов («Антигона», «Медея», «Эвридика»), стилизует пьесы в духе Мариво, Мюссе и Ростана. Творчество Ануя — своеобразный сплав традиций. Драматург пытается сочетать большую проб-лематику с жанрами и формами мелодрамы, сентиментальной и салонной комедии, оперетты и балета. Сам Ануй не скрывает своей связи с драматургией бульварных театров. Наряду с пьесами, утверждающими высокие и благородные идеалы, он написал несколько комедий и драм, вызвавших ликование реакционной критики. К сожалению, дух бескомпромиссности, характерный для молодых героев Ануя, не всегда свойствен самому автору.

Но в решающие и поворотные моменты французской исто-рии писатель вновь обретал себя и находил мужество сказать правду в лицо врагу. Прогрессивное начало представлено в творчестве Ануя ярче, чем косное или реакционное.

Первая значительная пьеса Ануя «Горноста́й» (1931) воплощает тему невозможности счастья в обществе, в котором властвуют деньги. Бедняк Франц любит и любим юной Монимой, наследницей богатой и надменной герцогини де Грана, чья гордость, вернее, деньги являются непреодолимым барьером для их счастья. Тщетно пытается Франц добыть деньги, чтоб спасти свою любовь. Бедность, по его глубокому убеждению, грязнит и убивает чувство. Однако все попытки напрасны, никто, в том числе американский делец, не дает ему денег. И тогда доведенный до отчаяния Франц убивает герцогиню, обеспечивая себе алиби. Единственное препятствие на его пути, казалось бы, устранено. Но Монима убеждена в том, что убийство совершено не во имя любви, а ради денег. Она отталкивает Франца. Франц, пошедший на преступление, чтобы защитить и охранить любовь, в глазах любящей его девушки оказывается преступником, действовавшим из корыстных мотивов. Деньги снова превратились в барьер, разделяющий любовников. Только после того, как Франц признается в убийстве и отдает себя в руки полиции, Монима возвращает ему свою любовь. Лишь в преддверии смерти Франц и Монима становятся равными. В реальной жизни, утверждает драматург, подобное равенство «богатых» и «бедных» неосуществимо.

В «Горностае» утверждается непреодолимость социальных и имущественных барьеров — тема, которая получит развитие в последующих пьесах Ануя.

Писатель создал и «розовый», оптимистический вариант темы — комедию-балет «Бал воров» (1932). Соответственно жанру смягчено преступление главного героя — из убийцы он становится грабителем (вор-джентльмен), влюбляющимся в племянницу доброй и сердечной леди Юрф, с симпатией относящейся к вору и благословляющей их брак. Для того чтобы уничтожить социальную и имущественную преграду между женихом и невестой, другой добрый джентльмен усыновляет взломщика. Разумеется, буржуазный зритель предпочел «розовую» комедию «черной», и «пьеса-балет» долгое время не сходила со сцены. Но Ануй, как мы знаем, чередовал свои «черные» и «розовые» пьесы. В том же году, когда появился «Бал воров», он создал новый, еще более мрачный вариант «Горноста́я» — «Иезавель».

Но между «Горностаем» и «Иезавелью» есть и существенное различие. Франц при помощи преступления пытался победить социальную преграду. В «Иезавели» нет и этой попытки. Марка отделяет от любимой не богатство, а ее чистота

и его постыдное прошлое и настоящее. Носителями зла является семья героя. Ануй мог бы повторить горькие слова Ж. Ренара: «Не всем дано счастье быть сиротой». Образы родителей в пьесах Ануя чаще всего символизируют пошлость и грязь. Эта пошлость и подлость, как трясина, засасывает Марка. Он любит и любим прекрасной, чистой и богатой Жаклин. Марк отвергает мысль о соединении с Жаклин. Он рассказывает ей обо всем подлом и гнусном, чего он был свидетелем и чего не может забыть. Для Марка нет выхода из страшного мира, в котором прошла его жизнь, нет перехода в чистый мир Жаклин. Тема непреодолимости прошлого отныне станет настойчиво и навязчиво повторяться у Ануя, иллюстрируя все тот же старый и пессимистический тезис об одиночестве и обреченности человека.

Только однажды, в пьесе «Пассажир без багажа» (1936), вернее, «Человек без груза прошлого», показал писатель разрыв с миром воспоминаний. Мы остановимся на этой пьесе ниже, а сейчас обратимся к драме, как бы развивающей и углубляющей мотивы, намеченные в «Иезавели», но в то же время переосмысляющей их. Героиня «Дикарки» (1934) Тереза, дочь капельмейстера маленького оркестра в кафе, тоже рано познакомилась с житейской грязью. Ее родители ничтожны и вульгарны, их интересы сосредоточены на деньгах. Тереза от скуки сошлась с пианистом, выступающим в оркестре, но любви к нему у нее нет. Огромным потрясением в жизни Терезы была ее встреча с молодым, талантливым и преуспевающим композитором Флораном. Они оба полюбили друг друга, и Флоран хочет жениться на Терезе. Но Тереза не может и не хочет обманывать любимого и открывает ему всю правду о себе, о своей семье. Флоран любит Терезу, но так как богатые и бедные, по Аную, — это разные расы, то понять друг друга им не дано. Именно добродетель и чистота Флорана (он сохранил их благодаря богатству) разделяют его и Терезу. На протяжении всей пьесы героиня бунтует. Она издевается над всем святым и дорогим Флорану, для того чтобы спровоцировать разрыв, хотя любит своего жениха. Флоран чужд тревоге, бушевавшей Терезу. И накануне свадьбы девушка возвращается к жалкому любовнику, который не может без нее жить. Она не способна быть счастливой, если другие несчастны. Счастье для нее вообще невозможно. В героине пьесы есть нечто от героинь Достоевского, от их духовного максимализма, неспособности идти на компромисс.

Вместе с тем нельзя закрывать глаза на то, что концепция Ануя двусмысленна: его благородные и бедные герои все время

подчеркивают невозможность войти в мир чистых и богатых людей. Их бунт — анархичен. Буржуазный зритель мог принять подобную концепцию, посочувствовать бедной Терезе и похвалить ее за то, что она помнит о границах, разделяющих ее и Флорана. Не случайно Ануй заменил понятие класс — расой. Парий бессилен войти в касту брахманов.

Итак, человек не может освободиться от прошлого, не изменив самому себе. Таков вывод «Дикарки».

В упомянутой выше драме «Пассажир без багажа» выступает герой, забывший о прошлом и поэтому ставший свободным от его власти. Человек, пораженный амнезией, — излюбленный персонаж пьес, рисующих судьбу солдата, вернувшегося с фронта. Но у Ануя тема эта повернута по-другому.

Из госпиталя выходит солдат Гастон, потерявший память. Многие семьи надеются увидеть в нем своего пропавшего без вести сына или брата, но он оказывается членом семьи фабриканта Рено. Гастон, в прошлом Жак, не узнает ни своей матери, ни брата Жоржа, ни его жены Валентины. Для того чтобы пробудить в нем воспоминания, ему рассказывают о его детстве и юности, показывают «трофеи» прошлого. И Гастон-Жак с ужасом убеждается, что он был извергом, мучившим людей и животных; был любовником жены брата, которая готова восстановить прежние отношения. Но Гастон отказывается принять прошлое. Случайно встретив ребенка, оставшегося сиротой, Гастон становится его опекуном.

В «Пассажире без багажа» Ануй раскрыл истинное обличье буржуазного общества, в которое не решались раньше войти его бедняки. Теперь его герои бегут из этого подлого и жестокого мира. Сходная ситуация разработана в пьесе «Был один узник» (1935), герой которой, осужденный за финансовое мошенничество, отсидел положенный срок в тюрьме и теперь вышел на свободу. Богатая семья встречает его с радостью. Но в тюрьме он постиг истинную цену жизни. Роскошь и блеск, основанные на подлости, ему ненавистны. И он вновь вырывается на свободу — из этой второй тюрьмы.

Бессилие освободиться от прошлого, доказываемое в цикле «черных» пьес, преодолевается в «розовых» благодаря возможности ухода в мир иллюзий. В «Свидании в Сенлис» (1937) господствует знакомая обстановка: гнусные родители, разврат и обман — словом, все, что так ненавистно порядочным героям Ануя. Герой комедии Жорж женился на богатой и вздорной женщине, которую не любит. Жизнь его нечиста и исполнена лжи. Жорж, ставший сутенером собственной жены, все

же морально не пал окончательно. Он верит, что настоящая любовь его переродит. И ему дано изведать такую любовь. Он встречается чистую и прекрасную Изабеллу и как бы возрождается к новой жизни. Жорж не может и не хочет открыть Изабелле правду о себе и потому конструирует воображаемую биографию, исправляет жизнь по собственному желанию. Он приглашает Изабеллу в нанятый им замок Сенлис, называя его своим родовым домом. Нанятые им актеры играют роль его добрых и любящих родителей, а лакей — роль старого и верного слуги. Так игра в жизнь заменяет жизнь настоящую (здесь явно ощущается воздействие Пиранделло). Для Жоржа эта игра необходима, чтобы иллюзорно освободиться от власти реальной и позорной жизни и встретиться с Изабеллой в мире мечты, а не постыдного адюльтера. Ведь в «родовом замке» у Жоржа нет ни мерзких родителей, ни пошлой жены, ни любовницы Барбары, ни ее мужа Робера. Конечно, «игра» не может длиться вечно, и правда опрокидывает картонный домик.

Если бы «Свидание в Сенлис» было написано в жанре «черных» пьес, действие завершилось бы печально, в лучшем случае — разрывом с Изабеллой. Но перед нами — «розовая» пьеса, а потому и финал у нее несбыточно счастливый: Изабелла, узнав правду, не покидает возлюбленного. Она уводит его из лжи и неправды в свой чистый мир. Жорж оставляет жену, богатство, а вместе с ними — любовницу, родителей и всех, кто жил за его счет.

В «розовой» комедии «Леокадия» (1939) — снова «игра в жизнь» (этот прием отныне станет частым в творчестве Ануя), овеянная легкой меланхолией. В романтической стране, которую следует искать скорее на страницах истории литературы (Мюссе или даже Ростан), нежели на географической карте, юный мечтатель принц Альбер встретил очаровательную актрису Леокадию, с которой провел три счастливых дня. Неожиданная смерть девушки погрузила принца в состояние духовной летаргии — он живет на грани сна и яви, только памятью об ушедшей. Для того чтобы пробудить в племяннике жажду жизни, старая и мудрая герцогиня приглашает в замок скромную парижскую модистку Аманду, внешне похожую на Леокадию. Девушка играет роль погибшей возлюбленной принца, сначала неудачно и робко, затем все более искусно. Однако, изображая Леокадию, она влюбляется в принца и, ревнуя его к умершей, начинает бороться с ней, пока окончательно не вытесняет ее из памяти Альбера. Герцогиня с грустью следит за тем, как тускнеет воспоминание

о Леокадии и принц оживает в объятиях реальной Аманды. Муж герцогини умер, но чувство к нему сохранилось. Она мысленно беседует с ним. И, увидев торжество Аманды, она сообщает живому в ее памяти мужу о вторичной и окончательной смерти Леокадии.

Эта «розовая» пьеса окрашена печалью. В том, что Альбер так легко забыл Леокадию, есть оттенок предательства. Ведь умершие живут только в воспоминаниях живых. Поэтому подлинной героиней пьесы является герцогиня, верная памяти о прошлом и своей любви.

После «Леокадии» драматург написал «Эвридику». Пьеса эта, созданная в 1940—1941 годах и впервые поставленная в оккупированном гитлеровцами Париже в 1942 году, — едва ли не самое пессимистическое произведение писателя. В ней выразились скорбь и отчаяние француза, увидевшего поражение родины. В пьесе, как в фокусе, собраны излюбленные темы и образы Ануя: неотвратимая власть прошлого, пошлость и грязь буржуазного мира, рождение чистой любви и невозможность достижения счастья в реальной жизни. Перенеся мифологические образы в современность, Ануй превратил «скал чарователя Орфея» в бедного скрипача, выступающего в барах и на вокзалах, а Эвридику — в маленькую провинциальную актрису. Ануй намеренно дегероизировал своих персонажей, окружив их нарочито будничными, обыденными подробностями, чтобы тем контрастнее показать рождение поэтической любви. Отец Орфея и мать Эвридики — жалкие, ничтожные люди, как и родители дикарки Терезы. Подобно тому как у Терезы был любовник, есть любовник и у Эвридики. Но Орфей, в отличие от Флорана, принадлежит к тому же миру, что и Эвридика. С первого взгляда они полюбили друг друга. Покинутый Эвридикой любовник Матье бросается под поезд, но это не останавливает девушку. Она и Орфей покидают близких. В грязном номере захудалой гостиницы прошла первая ночь любовников. Орфей ничего не знает об Эвридике — она кажется ему идеалом чистоты. Каждое слово Орфея погружает ее в отчаяние. Она хотела с помощью его любви освободиться от прошлого. Но открыть Орфею правду — значит оттолкнуть его навсегда. А лгать Эвридика, как все лучшие героини Ануя, не умеет. Девушка полна смятения и страха. Она робко спрашивает своего спутника:

Эвридика. Значит... если человек видел много отвратительных вещей в жизни, они навсегда остаются с ним?

Орфей. Да.

Эвридика. Все грязные картины, все люди, даже те, кого ты ненавидел, даже те, от кого бы бежал? Ты думаешь, что это все остается в человеке? И даже рука помнит все, чего она коснулась?

Тем временем жестокость и подлость вооружаются против любви. В номер гостиницы является бывший импресарио и любовник Эвридики — Дюллок. Он открывает Орфею историю своей связи с девушкой. Орфей теряет веру в возлюбленную. Эвридика погибает под колесами автобуса. Орфей встречается с неким господином Анри, коммивояжером. Этот загадочный, полуреальный-полумистический персонаж олицетворяет собой если не саму смерть, то ее слугу. Он жалеет «бедного маленького человечка» — Орфея, гладит его по голове, убеждает не плакать. Ведь смерть, по его словам, «добра, ужасно добра», она боится слез и скорби. Смерть — единственный друг человека.

Орфей не слушает утешений Анри. Он хочет снова обрести Эвридику, юную, легкую, улыбающуюся. И мосье Анри обещает осуществить его желание на том же условии, которое было выдвинуто в древнем мифе: Орфей не взглянет ей в лицо. Но слова «не взглянуть в лицо Эвридики» у Ануя значат и нечто большее — не возвращаться к прошлому. Когда Анри оживляет Эвридику, вернее, приводит ее тень, Орфей нарушает условие. Если раньше он идеализировал и обожествлял Эвридику, теперь он втоптывает свое божество в грязь. «Допрос» Эвридики может послужить иллюстрацией к тезису экзистенциалистов об извечном одиночестве человека и о том, что взаимоотношения двоих — это чаще всего ситуация палача и жертвы. Сам Орфей сравнивает себя и свою возлюбленную с узниками. Тщетно молит Эвридика о жалости, о прекращении пытки, о том, чтобы Орфей забыл о ее прошлом. Но он бессилен забыть. Когда Орфей слышит ласковые слова Эвридики, ему в них чудится отголосок слов, обращенных к Дюллоку. Орфей перестает верить Эвридике. Прочитав ее предсмертное письмо, полное бесконечной любви и скорби, Орфей в отчаянии умоляет Эвридику о прощении. Поздно. Она исчезает, так как он не выполнил условия. Полюбив Орфея, Эвридика стала другой, ее прошлое умерло. Пытаясь узнать «правду», Орфей лишь воскресил это прошлое и тем самым убил Эвридику.

И снова на помощь Орфею приходит господин Анри. Он предлагает ему пойти навстречу возлюбленной.

Орфей. Что же нужно сделать?

Господин Анри. Надень пальто, ночь холодна. Оставь город и иди прямо по дороге. Когда дома окончатся, остановись у подножия холма в небольшой оливковой роще. Это там.

Орфей. Что «там»?

Господин Анри. Там ты встретишься со смертью. В девять часов. Это скоро. Не заставь ее дожидаться.
Орфей. Увижу ли я снова Эвридику?
Господин Анри. Конечно.
Орфей (*надевая пальто*). Вот и хорошо. Прощай.
Господин Анри. До свиданья, маленький человечек.

И Орфей навсегда соединяется с Эвридикой в смерти.

Не следует забывать о времени, когда была написана пьеса, о состоянии безнадежности, в котором находилась часть французской интеллигенции, к которой примыкал Ануй. Герои пьесы не идут на компромисс. Если для любви и счастья нет места в жизни, не честнее ли уйти от жизни, противопоставив ей свою смерть? Смерть в пьесе Ануя выступает как альтернатива жестокой несправедливости жизни, убивающей любовь. Между тем, по Аную, только любовь способна очистить человека. И Эвридика, полюбив Орфея, стала другой. Отличие новой, чистой Эвридики от прежней недоступно для Орфея, который, несмотря на свое чувство, остается рабом собственнического мира. Уход в смерть означает не осуждение жизни, но осуждение определенного уклада, извращающего нравственную природу человека. Ануй не видит возможности изменить мир, освободить людей от проклятого наследия этого мира. Поэтому он оставляет своим героям единственный выход — смерть.

В годы оккупации Франции Ануй создал, быть может, лучшую свою пьесу — «Антигона» (1942). По словам драматурга, он остановился на этой теме потому, что это действительно великая тема. Для зрителей спектакля, показанного в 1944 году, не было сомнений, что Антигона и ее противник Креон олицетворяют две непримиримые идейные позиции. Конечно, Антигона Ануя не является участницей французского движения Сопротивления, а Креон — не портрет фашистского диктатора, но драматург явно хотел вызвать у зрителей определенные политические ассоциации. Сохранив исходные положения и имена персонажей трагедии Софокла, Ануй осветил их по-новому. Антигона у Софокла нарушает приказ фиванского царя Креона и предает земле тело виновного в государственной измене брата Полиника, так как, согласно верованию греков, иначе душа усопшего не обретет вечного покоя. У Ануя религиозный мотив не играет почти никакой роли: Антигона, выдвинув его в объяснение своего поступка, потом сама от него отказывается. Она и не погребает труп Полиника, отданный псам на съедение, но лишь символически присыпает его песком. Для нее важно

выразить протест, доказать незаконность повеления Креона. По ее словам, она это делает не ради мертвого Полиника, но ради себя. Она отвергает компромисс и следует голосу неподкупной совести. Почти дитя по душевной чистоте, незащищенности от жестокости жизни, она смело восстает против несправедливости, зная, что ее ждет смерть. Антигона любит жизнь, красоту, природу, любит и любима Гемоном, сыном Креона, мечтает быть его женой и стать матерью его ребенка. Словом, ей доступна вся полнота бытия, сознание прелести жизни. Между тем окружающим кажется, что ее поступок вызван желанием умереть. Антигона возражает сестре Исмене: «Разве я не хочу жить?.. А кто вставал утром раньше всех, для того чтобы нагое тело ощутило свежий воздух? Кто позже всех ложился спать, побежденный усталостью, всем существом предаваясь власти ночи? Кто плакал в детстве от того, что нельзя с собой захватить всех цветов на лугу?»

Даже направляясь в предрассветный час к месту, где стража охраняет тело Полиника, Антигона наслаждается прелестью еще не проснувшейся природы. «Сад еще спал, няня; я захватила его врасплох. Он даже не подозревал, что я его вижу. Сад прекрасен тогда, когда не ожидает встречи с людьми». И хотя Антигона страшится смерти, она сознательно идет на гибель. Поступить иначе — значило бы отречься от самой себя.

Прямой противоположностью Антигоне является Креон. Это отнюдь не прямолинейно-жестокий бессердечный тиран, но занятый грязной и тяжелой работой (политикой) человек. Если Антигона повинуется совести и сердцу, то Креон следует расчету — тому, что он считает политической и государственной необходимостью. По Аную, интересы личности и государства находятся в непримиримом противоречии. Отсюда неразрешимость конфликта Антигона — Креон.

Креон поступает в соответствии со своим пониманием государственной необходимости. Он помнит о том, что недавно произошло. Его племянник Полиник поднял мятеж против законной власти и пытался захватить город с помощью иноземных сил. Мятеж был подавлен. Полиник погиб в бою, как и борющийся с ним его брат Этеокл, которого Креон объявил защитником отечества. Но буржуазная политика основана на обмане и лжи. Креон открывает Антигоне, что и Этеокл был изменником. Трупы обоих братьев были так изуродованы, что отличить одного от другого невозможно. Прах Этеокла (хотя, быть может, это прах Полиника) с почестями предан земле. «Я не мог себе позволить роскошь, — замечает Креон, — иметь мерзавцев

в обоих лагерях... Этеокл, этот образец добродетели, ничем не лучше Полиника... У меня есть доказательства, что предательство, из-за которого тело Полиника гниет на солнце, готовил и Этеокл, покоящийся в мраморном саркофаге... Но я должен был одного из них объявить героем». Не во имя справедливости, которая награждает достойных и карает виновных, но только для устрашения народа Креон возвеличил одного из братьев и покрыл позором другого. Креон, в отличие от Антигоны, избрал путь компромисса и сделки с совестью. Он не верит в справедливость своих действий, но стремится найти им оправдание. По его словам, он согласился стать царем против воли, покривил душой, сказав «да» там, где следовало сказать «нет». Антигона обвиняет его в этом: «Тем хуже для вас. Я, Антигона, не сказала «да»! Какое мне дело до вашей политики... Я еще могу сказать «нет», я сама себе судья. А вы с вашей короной, с вашими стражниками, с вашей царской властью можете лишь осудить меня на смерть, потому что вы однажды сказали «да».

Тщетно Креон, споря с Антигоной, защищает свою правоту, доказывая, что в час испытаний необходимы люди, которые против воли и совести говорят «да» и спасают тонущую ладью государства.

Слова Креона в 1942 году, когда пьеса писалась, и в 1944 году, когда она ставилась, звучали как оправдание коллаборационизма. И поэтому Антигона, в образе которой есть отблеск героини Сопротивления, с негодованием и возмущением отвергает их. Напрасно Креон убеждает ее отречься, пожертвовать совестью ради счастья, ради любви к Гемону. Но счастье, за которое пришлось бы заплатить отречением от себя, невозможно для Антигоны. Она выбирает смерть. Креон действительно стремится избежать необходимости казнить Антигону, зная ее и собственную посмертную участь. Герой Ануя — это Креон не античной эпохи, а Креон поры оккупации. Поэтому, борясь с Антигоной и пытаясь подавить ее волю к сопротивлению, Креон хочет спасти себя и свою «правду». Капитуляция Антигоны означала бы не только очищение имени Креона от клейма убийцы, но и его моральную победу. Антигона тоже это понимает, и она не дает своему врагу торжествовать.

Обоим основным героям и комментирующему события хору (его роль исполняет один человек) известны с самого начала судьбы Антигоны и Креона. Они должны сыграть предназначенные им роли.

Рядом с Антигоной стоит Исмена — дотоле чуждая духовной тревоге своей сестры, бездумно наслаждавшаяся жизнью. Она пыталась отговорить Антигону от ее намерения. Но когда

Креон готов отдать приказ об аресте героини, робкая Исмена обретает силу следовать ее примеру. Она решается на это из любви к Антигоне, так как сознает невозможность жить без нее, ибо действительно жизнь без Антигоны невозможна — она олицетворяет собой совесть и честь. Подвиг Антигоны разбудил дремавшее в людях сознание долга. Исмена, как и ее сестра, пойдет к трупу Полиника, а затем и на смерть. Антигона обращается к Креону: «Слышишь, Креон? Она также. И кто знает, не последуют ли за ней и другие, узнав обо мне». Это-то и страшит Креона. Он не хочет превратить Антигону в мученицу, но другого выхода у него нет. Палач может только казнить, чтоб запугать людей, но гибель героя рождает новых борцов и мстителей. Террор и казни — орудия политики Креона. Он презирает людей. Убеждая Антигону в том, что всего важнее инстинкт жизни, Креон говорит:

Креон. Можешь ли ты представить себе мир... в котором звери сказали бы «нет» инстинкту охоты или любви? Звери повинуются закону жизни, мужественно следуя друг за другом по одной и той же дороге. И если один упадет, придут другие. Может погибнуть множество, но всегда останется чета, готовая родить детенышей, готовая идти прежней дорогой.

Антигона. Какая прекрасная мечта, не так ли? Мечта государей... Звери! Тогда все было бы просто.

Молчание. Креон смотрит на нее.

Диалог этот многозначителен. Креон выдает себя с головой. Его мечта — низвести человека до уровня зверя или животного, слепо покорного «инстинкту жизни». Восстание Антигоны грозит ниспровержением системы, установленной практиком Креоном. Креон, осудив Антигону на казнь, тем самым осуждает на смерть и единственного сына, который убивает себя над трупом невесты. Кончает жизнь самоубийством жена Креона, мать Гемона.

Защитник закона Креон остается один. Но и его час близок. Покорные любому режиму стражники, равнодушные ко всему, кроме своих малых личных выгод, так же спокойно, как они отвели на казнь Антигону, поступят и с нынешним государем. Хор — пролог, знающий судьбу героев пьесы, в самом начале вводя зрителей в действие, говорит о стражниках: «Сейчас они являются помощниками правосудия Креона, пока новый вождь Фив, вооруженный силой, не отдаст им распоряжение арестовать и Креона».

Ануй пытался быть объективным в споре Антигоны и Креона, дав возможность каждому высказать свою правду до конца. Конечно, это — кажущаяся объективность. Столкнув

в непримиримом конфликте защитницу справедливости и тирана, Ануя с горячей симпатией отнесся к Антигоне. Зрители, увидевшие пьесу в 1944 году, услышали в ней призыв к борьбе, сопротивлению нацистам. Такое истолкование пьесы было обусловлено не только объективным содержанием трагедии, но и эпохой, когда она создавалась и когда она была поставлена. В то же время нельзя закрывать глаза на то, что конфликт Антигона — Креон воплощен в пьесе нарочито абстрактно: приобретая вневременной, всеобщий характер, он теряет свою определенность, конкретность. Конечно, утверждения некоторых критиков, что трагедия является апологией Креона, ложны — именно креоны всех мастей отвергли драму. Но если в пьесе Креон не побеждает Антигону, то и ее победа (нравственная) ничего не изменяет. Ануй утверждает, что из века в век повторяются столкновения и судьбы героев. Всегда будут люди, готовые пожертвовать жизнью, и «реальные политики», осуждающие их на смерть. Этот конфликт неразрешим, утверждает Ануй, ибо интересы личности всегда противоположны интересам государства.

Французская прогрессивная критика послевоенных лет, отмечая достоинства пьесы, указала на то, что носители конфликта ведут иллюзорную борьбу, вернее, выполняют порученные им роли антагонистов. Они знают свою судьбу и, в отличие от героев обычной драмы, у них нет выбора. Они делают то, что их вынуждает делать рок или — автор.

Творчество Ануя послевоенных лет неровно. До появления «Жаворонка» (1953) — писатель создал ряд вариаций на старые темы. Так, в драме «Ромео и Жанетта» (1945), как бы являющейся развитием мотивов, намеченных в «Дикарке», перед читателем проходят знакомые фигуры и ситуации, быть может, приобретшие новую терпкость. В «Ромео и Жанетте» нет высокой идеи, того протеста, который определял действия Терезы. Духовный максимализм Жанетты лишен героического содержания. Тема «Ромео и Джульетты» безмерно сужена, и финальное самоубийство влюбленных является капитуляцией.

Драмы и комедии Ануя «Приглашение в замок» (1947), «Ардель» (1948), «Сесиль, или Школа отцов» (1949), «Репетиция, или Наказанная любовь» (1950), «Голубка» (Коломба) (1951) и «Вальс тореадоров» (1952), написанные до «Жаворонка», варьируют темы и образы раннего периода, сплетая иногда в рамках одного произведения мотивы «черных» и «розовых» пьес. Все большую роль начинает играть стилизация. Персонажи пытаются уйти в XVIII век, переодеваясь в изящные костюмы эпохи Регентства и Людовика XVI.

В «светских» комедиях — все равно «колючих» или «блестящих» — действуют циничные, жестокие, распутные аристократы. В этих персонажах есть нечто от «Опасных связей» Ш. де Лакло и героев маркиза де Сада. И, соответственно все более сгущающемуся пессимизму автора, вместо бескомпромиссных натур возникают образы людей, идущих на сделку с жизнью. Если же появляются излюбленные женские образы Ануя, то они оказываются побочными персонажами, а главное — капитулируют перед злом.

В пьесе «Приглашение в замок» действуют два брата-близнеца (их роли исполняет один актер, так как оба персонажа никогда не встречаются) — блестящий циник, не способный на искреннее чувство Орас и мечтательный, чистый сердцем Фредерик. Орас приглашает молодую танцовщицу Изабеллу (вспомним Аманду из «Леокадии»), которая должна сыграть роль знатной гостьи и увлечь Фредерика, заставить его забыть о холодной Диане, которой очарован Орас. Изабелла влюбляет в себя Фредерика и соглашается выйти за него замуж, но сердце ее принадлежит Орасу. Раньше героини Ануя гордо противопоставляли свою бедность — богатству и не хотели войти в чуждый им мир аристократов. Теперь они проникают туда и пытаются там закрепиться ценой компромисса.

В пьесе «Репетиция, или Осмеянная любовь» — снова блестящее светское общество, куда попадает прелестная, чистая и бедная девушка Люсиль. Действие разворачивается в замке циника и распутника графа, прозванного Тигром, явного потомка виконта де Вальмона из «Опасных связей» Ш. де Лакло. У графа есть любовница, у его жены — любовник. У приятеля графа, Геро, была возлюбленная, погубленная Тигром. Граф и его друзья решают разыграть в замке комедию Мариво «Двойное непостоянство». События драмы получают зеркальное отражение в перипетиях комедии Мариво и наоборот. Типично романтический прием демонстрации театра в театре понадобился Аную для того, чтобы показать двойную природу его героев. Люсиль приглашена участвовать в постановке комедии Мариво. Граф влюбляется в нее со всей искренностью стареющего донжуана, впервые испытывавшего настоящее чувство. Его тронули чистота и беспомощность Люсиль. Увлечение графа тревожит и его жену, и любовницу, поддерживающих между собой приятельские отношения. Искренняя любовь — нечто непонятное в их мире. Против нее соединенными усилиями выступают все — от жены и любовницы Тигра до его приятеля, который, мстя графу, соблазняет Люсиль.

В этой пьесе явственно звучит нота неверия в ценность

жизни. Насилие над чистотой доставляет садистское наслаждение героям, давно забывшим о том, что такое чувство. «Осмеянная любовь» — так гласит второе заглавие пьесы. Ранее любовь у Ануя всегда побеждала. Перед ее величием отступала и сама смерть. Теперь все перевернулось. Измельчали и героини. На место девушек-бунтарок, бросающих свое «нет» подлости, пришли «голубые героини», легко поддающиеся любому искушению.

Развенчание любви главенствует в самой мрачной, после «Иезавели», пьесе Ануя — «Ардель, или Маргаритка».

То, что драматург воспевал, то, во имя чего погибали его героини и герои, здесь осмеивается. Детская чистота, невинность исчезли. Перед зрителями и читателями проходят развратники: старики и молодые, члены семьи генерала Сен-Пе. Разврату «нормальных» людей противостоит любовь горбуны Ардель к бедному учителю, тоже горбуну (они не появляются на сцене). Подобно тому как в «Репетиции» все вооружилось против чувства Тигра, генерал и его семья пытаются осмеять любовь Ардели. Ардель и ее горбатый любовник кончают жизнь самоубийством. Опозоренная любовь уже не может восторжествовать. Побеждает пошлость.

В комедии «Орнифль» (1956), рисующей судьбу одного из потомков мольеровского Дон Жуана, старики и молодые как бы поменялись ролями. Граф Орнифль, сочиняющий фривольные куплеты, должен вызвать симпатии, а молодые влюбленные являются объектом насмешки. Отныне Ануй развенчивает многое из того, чему верил раньше.

В 1956 году радость реакции и сожаление друзей Ануя вызвала его пьеса «Бедняга Битос, или Ужин званых голов», в которой драматург прибегнул к историческому маскараду уже не для того, чтобы посмеяться над чистотой молодости, противопоставив ей умный цинизм стариков, но чтобы пародировать героев французской революции во главе с Робеспьером. Печальнее всего то, что, издеваясь над незадачливым поклонником Робеспьера, пытающимся играть его роль в современности, Ануй одновременно создал карикатуру на героиню Сопротивления, недвусмысленно оправдывая коллаборационистов. Правда, в фарсе «Шалый, или Влюбленный реакционер» (1959) он высучивает и консерваторов. Но как беззуба его насмешка!

Над всеми пьесами, написанными Ануем после окончания войны, возвышается «Жаворонок» (1953) и в известном смысле «Бекет, или Слава божья» (1959).

Идейное содержание «Жаворонка», как и построение пьесы близки к «Антигоне». Снова перед зрителем драма, исполнен-

ная персонажами, знающими свою судьбу. Жанне д'Арк, прежде чем она будет судима и осуждена, дана возможность сыграть главные сцены своей жизни. Кто же выступает перед зрителями в начале пьесы — историческая ли Жанна д'Арк, судимая инквизицией, героиня, в сознании которой проходят образы ее прошлого,¹ или актриса, вместе с группой актеров разыгрывающая эпизоды жизни героини? Вопрос этот имеет принципиальное значение. Думается, что на него ответить нетрудно. Конечно, перед зрителями — не история Жанны д'Арк, но спектакль, игра о Жанне д'Арк, как и «Антигона» — это игра о дочери Эдипа. Действующие лица, появляясь на сцене, «разбирают каски, шлемы или какой-то другой реквизит, оставленный после предыдущего представления, расставляют мебель». В ожидании выхода персонажи, вернее, актеры заняты каждый своим делом (например, мать Жанны вяжет, как и мать Гемона в «Антигоне»). Действие иногда прерывается репликами «технического» характера, например вопросом — кто будет играть голоса, слышимые Жанной, и т. д. Меняется последовательность событий — после сцены сожжения Жанна играет коронацию Карла IX, для того чтобы действие пришло к счастливой развязке.

Разумеется, эта игра не служит целям уничтожения сценической иллюзии. Для Ануя театр — единственная реальность, жизнь — только сырье для искусства.

Драма Ануя — несомненно, лучшая после Шоу разработка великого образа. В Жанне, героине пьесы Ануя, нет ничего от католической героини, ничего от бесстрастия святой или неподвижности памятника. Это — простая, чистая сердцем и душой девушка, почти девочка, дочь народа, живущая с ним одними мыслями. Голоса, которые она слышит в своей душе, это голоса родины, терзаемой врагами; тоска по правде и справедливости рождает образы ее воображения. Она называет их небесными. Если люди не видят счастья и красоты на земле, они поселяют эту красоту на небе. А для простодушной Жанны понятия добра и зла, бога и дьявола равнозначны красоте и уродству. Все прекрасное — это добро, уродливое — зло. Она верит в бога, потому что верит в человека. Для нее бог — то лучшее и благородное, что заключено в людях. А зло — это дьявол. И чудеса вовсе не похожи на то, чему учит церковь. «Настоящие чудеса — это не те фокусы или забавные физические опыты, что показывают нам... Настоящие чудеса, которым бог на небе улыбается от удовольствия, — те, которые люди

¹ Так построена оратория Клоделя — Онеггера «Жанна д'Арк на костре».

совершают сами благодаря смелости и уму, им богом данным».

Для церкви, судящей Жанну, для инквизитора и епископа Кошона человек — олицетворение греха, ошибок и бессилия; для Жанны человек — это разум, сила, душевная чистота и мужество. Спор о человеке и слагает основу драмы Ануя. Страницы жизни Жанны (Ануй сознательно опускает боевые сцены под предлогом отсутствия достаточного количества исполнителей) должны прояснить этот спор, носящий отнюдь не теоретический и богословский характер. Служителям церкви необходимо унижить человека, ибо религия покоится на признании его ничтожества. Поэтому в такое неистовство приходит каноник-фискал, когда Жанна защищает человека, поэтому сам великий инквизитор хочет сломить сопротивление героини. Спор Антигоны и Креона продолжается в «Жаворонке». Жанна, однако, вовсе не идеализирует человека. Она знает его слабые стороны, но она знает, что он способен на самоотвержение, на героизм. Церковь провозглашает лишь малую правду (вернее, большую неправду) о человеке, утверждая, что он порочен, и видит в нем опаснейшего врага, — об этом открыто говорит инквизитор.

Жанна осмелилась думать и поступать самостоятельно, как и Антигона. Она отказывается отречься от себя, и это решает ее судьбу. По словам инквизитора, церкви не так опасен дьявол, являющийся в конечном счете ее союзником, как человек — светлый, спокойный». Инквизитор и Кошон борются с Жанной, чтоб навсегда подавить бунт человека. Инквизитор, как и Креон, знает грядущую историю. И для того чтобы этого грядущего не было, он и пытается сломить девушку. Ее отказ отречься звучит для него угрозой. Он взывает к судьям: «Слышите вы слова, которые они все повторяли на костре, на эшафоте, на дыбе всякий раз, что нам удавалось их схватить? Слова, которые они будут повторять на протяжении веков с тем же бесстыдством, ибо преследование человека никогда не прекратится. Как бы мы ни были сильны, как бы ни была могущественна, как бы ни властвовала над миром идея, какой бы ни была жестокой, точной и великолепной работа полиции, всегда где-нибудь найдется человек, за которым надо будет охотиться; он постарается скрыться, его схватят, казнят. И он снова унижит достигшую вершин могущества идею просто тем, что скажет «нет», не опуская глаз». Сломить Жанну — значит восторжествовать над человеком. Церкви нужно ее отречение, а не мученическая смерть, которая окружит имя Жанны ореолом героизма. Этого не может понять только фанатик-фискал.

При помощи изощренной церковной казуистики епископу Кошону удается запутать Жанну и убедить ее принять отречение. И инквизитор славит бога, позволившего, чтобы «в последнюю минуту человек в этой девушке унизил себя и пал... чтобы на этот раз он сказал «да». Вместе с тем даже инквизитор испытывает странное чувство «недозволенной жалости» к Жанне. Сломленная, отрекшаяся Жанна осуждена провести всю жизнь в тюрьме. Она уже не опасна ни церкви, ни светским врагам — англичанам, олицетворенным в образе графа Варвика. Но отречение Жанны — ошибка, которую она спешит исправить. Ей, как и героине драмы Шоу, не нужна жизнь, купленная ценой отказа от всего, во что она верила. Преданная королем, которого она короновала, и вчерашними друзьями, она обретает в себе силы, чтобы избрать смерть во имя утверждения великой идеи. Физическому и духовному прозябанию она предпочитает костер. Диалог Жанны и Варвика строится сходно со сценой Антигоны и Креона. Как и Креону, Варвику противна роль палача. «Я не смогу видеть вашу смерть», — говорит он, обращаясь к Жанне. «Нужно набраться смелости... потому что она будет», — успокаивает его Жанна. И она всходит на костер. Инквизитор бледнеет, сознавая свое поражение. У него недостает сил смотреть на героиню. Он только глухо говорит самому себе: «Я никогда не смогу ее победить».

Образ Жанны — победа драматурга, сумевшего передать высокую правду истории. Но Жанна в пьесе одинока. Народ — пусть это и театральный народ — с равным любопытством смотрит и на Жанну-победительницу, и на Жанну, осужденную на сожжение. Судьбы истории решают в пьесе владыки. Трудно согласиться с художественной закономерностью финала пьесы, когда после сожжения играется сцена коронации. По мысли Ануя, это посмертное торжество Жанны должно было восприниматься иронически, как некая аналогия горькой сцене канонизации Жанны в эпилоге пьесы Шоу. Это картинка «из книжки для прилежных учеников». Скептическая ирония автора, однако, вступает в противоречие с содержанием пьесы. Тем не менее «Жаворонок» остается, наряду с «Антигоной», одной из лучших пьес писателя.

В известной мере приближается к ней историческая трагедия «Бекет, или Слава божья». Глубокий драматизм конфликта между английским королем Генрихом II и архиепископом Бекетом не случайно так часто привлекал внимание писателей.

Пьеса Ануя не похожа ни на мистерию Элиота «Убийство в соборе», ни на драму Фрая «Короткий плащ». Спутник и

друг циничного, жестокого, но умного политика Генриха, участник его оргий, покорно выполняющий королевскую волю, Бекет становится по воле монарха сначала канцлером, а затем примасом церкви в стране. Генрих рассчитывает, что на новом посту его друг будет ему так же верен, как и в качестве канцлера. Но он ошибся. Бекет предупреждает короля: «Став архиепископом, я не смогу быть вашим другом... я не буду служить богу и вам». Бекет перерождается. Ранее он отстаивал интересы короля в его споре с церковниками и служил величию королевской власти. Отныне он служит только богу, вернее—его славе, чести, достоинству (*honneur de Dieu*).

Дружба, связывавшая короля и архиепископа, рушится. Они превращаются во врагов. Король борется за свою власть, Бекет — за «достоинство божье». Конфликт этот неразрешим, и Генрих велит убить бывшего друга.

Почему Бекет из гуляки превращается в святого? Ануй предлагает несколько толкований. Он принимает версию о саксонском происхождении Бекета (в Англии правят норманны, а саксы являются народом угнетенным), выдвинутую в 30-х годах XIX века историком О. Терри и отвергнутую современной наукой. Следовательно, Бекет мстит угнетателям отчизны, которым до времени служил. Но этот мотив не является центральным. Не играют большой роли и религиозные мотивы, хотя они вынесены в заглавие. Что же остается? Бекета и короля, казалось бы, связывает дружба, испытанная и проверенная на деле. Но распутник, пьяница и тиран Генрих не может быть верным другом. Он унижал и оскорблял Бекета. Он отнял у него возлюбленную, и та в отчаянии покончила с собой. Сделавшись архиепископом, Бекет мстит за унижение человеческого достоинства (своего собственного и других людей). Слово о «достоинстве божьем» следует понимать как утверждение именно человеческого достоинства. Как и во многих других пьесах Ануя, Бекет становится носителем идеи духовной чистоты, высшего нравственного закона, во имя которого он идет на гибель.

Несмотря на преизбыток церковной терминологии, конфликт в пьесе лишен религиозного характера. Спор между антагонистами идет не о главенстве государства или церкви, но о том, должен ли человек избрать путь компромисса, уступок насилию, применяться к обстоятельствам, или, определив свою позицию, гордо и честно ответить «нет» на все искушения. Бекет пытается противопоставить несправедливости некую позитивную идею, в данном случае — идею достоинства божьего в человеке.

Он близок излюбленным персонажам Ануя, предпочитающим смерть позорной жизни. Соответственно, его антипод Генрих II оказывается новым перевоплощением Креона. Короля не смущает, как Креона, выпавшая ему роль, он принимает ее спокойно. Бекет выступает на защиту чести и достоинства, а король выражает ложь, подлость и обман «реальной политики». Бекет сохранил чистоту детскости, благородную бескомпромиссность. Но чему служит эта бескомпромиссность?

Горечь и безнадежность — конечный результат всех действий человека, — говорит Ануя. Борясь против Генриха II, отдав свою жизнь во славу «достоинства божьего», Бекет лишь укрепил царство своего врага. Сын угнетенного племени саксов, неоднократно, в бытность канцлером, спасавший жизнь короля от покушений соотечественников, Бекет своей смертью скрепил власть норманнов над своими собратьями.

Генрих II хитро использовал смерть убитого по его приказу архиепископа, назвав его творцом единой английской нации, возникшей из саксов и норманнов. Отдав приказ произвести строжайшее расследование обстоятельств убийства архиепископа, король, склоняясь над гробом Бекета, лицемерно говорит: «Достоинство божье, господа, — это великое дело, и, рассчитав все, приходишь к выводу, что выгодно иметь его на своей стороне. Так говаривал Фома Бекет, наш друг. Англия обязана ему своей решающей победой над хаосом, и мы повелеваем отныне, чтоб в этом королевстве его почитали и воссылали к нему молитвы, как к святому».

Таким образом, Бекет посмертно побежден своим противником. Спор о том, что выше — героическая защита личностью ее прав или «реальная политика», основанная на компромиссе, — приводит к торжеству реального политика. В пьесе действует еще один исторический герой — Людовик VII, который ухитряется сочетать качества обоих антагонистов. Он верен принципам «реальной политики», вероломен и хитер, но он в то же время полон горького сознания вынужденности своих поступков, житейской мудрости. Принцип компромисса торжествует в нем. Кстати, именно Людовик VII точно определяет позицию Бекета и его коренную слабость: нелюбовь к людям и любовь к идее. Людовик VII — арбитр в споре врагов, положительный резонер исторической драмы, сумевший осознать ошибки обоих врагов.

Таким образом, бескорыстное мученичество Бекета оказывается бесполезным. Таков печальный итог размышлений драматурга над историей.

В комедии «Грабительская ярмарка» (1962), посвященной борьбе Наполеона I с Людовиком XVIII, оба соперника показаны одинаково непривлекательно (их тождество подчеркивается тем, что обе роли должен исполнять один и тот же актер). Побеждает не Людовик, но Фуше, равно необходимый обоим правителям. Без полиции полицейское государство существовать не может. Ануй не осуждает и не возвеличивает Фуше, но признает его победу, как это сделали и персонажи его комедии. Хочется думать, что это не конечный вывод художника. Симпатии Ануй не на стороне подобных героев. Но его положительные персонажи могут только погибнуть — отвергнув компромисс и предпочтя смерть приятию зла и лжи.

Мария. Боже! Сжался!
Старый слуга. Нет!
Альбер Камю. «Ошибка»

А. Камю (1913—1960) начинал свой путь под знаменем экзистенциализма, но порвал с этим направлением в 1952 году. Как и Сартр, Камю был участником движения Сопротивления, стоял на антифашистских позициях. Но его философско-эстетические и политические взгляды в еще большей мере, чем у Сартра, представляли сплетение глубочайших и неразрешимых противоречий. Участник борьбы против германского фашизма, он утверждал бессмысленность и безнадежность борьбы против несправедливости; философ, считавший разум единственной непреходящей ценностью, он объявил сознание абсурдности бытия высшим завоеванием разума. Отрицая категории добра и зла (если мир абсурден, то ничто не имеет объективной ценности), он в своем творчестве отвергал зло. Можно было бы долго исчислять противоречия Камю, которые позволили реакции использовать в своих целях отдельные слабые стороны его творчества. Но бившаяся в мучительных поисках истины мысль Камю знала не только этапы падения, но и взлета.

Утверждая бессмысленность и абсурдность бытия, на которое обречен человек, писатель видит две формы преодоления этой абсурдности — пассивную (самоубийство) и активную — бунт, восстание против «иррационального молчания мира». Камю противопоставляет этот анархический и бессмысленный бунт — революции, в которую он не верит. Бунт не приводит и не может привести, по Камю, ни к каким результатам, он является лишь доказательством непокорности человека и силы его духа. В этом бунте находит выражение его разум, если в абсурдном мире есть что-либо разумное, кроме самой идеи

бунта. Камю, как и Сартр, отвергает веру в бога и надежду на потусторонний мир. Но писатель не верит в возможность лучшего будущего и на земле. По его словам, у человека «нет завтра». Он одинок в сознании абсурдности бытия и неизбежности смерти. На смену декартовскому «мыслю, следовательно, существую» Камю выдвигает сознание абсурдности мира как доказательство бытия. Но человек, предоставленный самому себе, в абсурдном мире должен, по Камю, быть стойким и победить презрением страх смерти. Лишенный надежды, он не имеет права упасть в отчаяние. Величие человека заключается в сознании иллюзорности жизни.

Особое место в философской системе Камю занимает проблема морали. Объявляя человека одиноким, свободным от связей с другими людьми, Камю рисковал превратить своего «абсурдного человека» в ницшеанца. Этого не произошло. Подхватив тезис Ивана Карамазова — «все позволено», Камю тут же поясняет: «Это не значит, что ничто не запрещено». То отвергая мораль, то утверждая ее, Камю пытался сконструировать систему общества, в которой абсурдный человек осуществлял бы свою «свободу» в пределах, заключенных между «все позволено» и «ничто запрещено». Эта эклектическая смесь из философии отчаяния Кьеркегора, аморализма Ницше и экзистенциалистских концепций Ясперса и Хейдеггера глубоко реакционна. Не случайно «учение Камю» было подхвачено врагами социализма. Свобода, основанная на сознании абсурдности жизни, провозглашаемая Камю и носящая буржуазно-анархистский характер, превращается позднее в апологию ренегатства. Так, уже на первой странице сборника философских эссе «Миф о Сизифе» (1943) Камю ссылается на Галилея, познавшего истину, но когда обстоятельства потребовали этого, будто бы легко отрекшегося от нее. Из этого Камю делает вывод: «В известном смысле он поступил верно. Истина не стоила костра. Вращается ли земля вокруг солнца или же солнце — вокруг земли — в сущности, безразлично. Это — ничтожная проблема. Многие кончают с собой, так как жизнь ничего не стоит. Другие столь же парадоксально позволяют себя уничтожить во имя идей или иллюзий, которые они считают основой жизни». Здесь нигилизм не только граничит с цинизмом, но переходит чуть ли не в оправдание трусости. Камю утверждал, что несущий бремя, но осознающий абсурдность мира свободнее тех, кто его угнетает, хотя бы он продолжал выполнять вечный и бессмысленный труд. Достаточно осознать безысходность и сделать ее собственной судьбой, превратить принуждение в добровольный подвиг, чтоб стать свободным. Именно поэтому Камю

и провозгласил свободным и счастливым Сизифа, осужденного Зевсом вечно поднимать на гору обломки скал, которые вслед за тем свергаются вниз. Выбор Сизифа вместо Прометея в высшей степени примечателен. Не забудем, что все это писалось в годы оккупации Франции фашистами, в годы подъема движения Сопротивления, участником которого был тот же Камю. Если творчество писателя было бы только иллюстрацией его реакционных идей, едва ли оно заслуживало бы анализа. К счастью, Камю-художник часто противоречил и опровергал им же созданную теорию. Лучшие его произведения призывали к сопротивлению насилию. Он показал и самое зло, систему тотального насилия и порабощения человека, рождение идеи борьбы и освобождения — не только отдельного человека, но и народа. Конечно, реакционная философская теория наложила печать на творчество Камю, но не убила в лучших произведениях его живой силы.

В юности Камю был актером, выступал на сцене, в частности, в инсценировке «Братьев Карамазовых» Достоевского, играя роль Ивана. Уже первая его самостоятельная пьеса «Калигула» (1939), позднее переработанная и поставленная в 1945 году с Жераром Филипом в заглавной роли, свидетельствовала о том, что Камю — прирожденный драматург. Суховатая, нарочито бесстрастная манера, свойственная его прозе и давшая повод критике сопоставлять его с крупнейшими французскими прозаиками XVII века, присуща и этой драме. Творчество Камю впитало некоторые элементы французского классицизма, в частности его рационализм. Есть известное сходство (при всем идейном и художественном различии авторов) между обрисовкой Калигулы у Камю и Нерона у Расина («Британик»). Найдя сюжет и основные ситуации «Калигулы» в «Жизнеописании двенадцати цезарей» Светония, Камю пересмыслил образ жестокого и сумасшедшего тирана, придав ему черты, близкие фашистскому диктатору. В этой пьесе он предоставляет героям кажущуюся свободу действий. Позднее Камю изменил метод и открыто выступил на стороне одного из противников, сделав его рупором собственных идей.

В «Калигуле» Камю пытается сохранить беспристрастие в споре между тираном и защитником свободы Хереей. Камю хочет, чтобы убийца полностью разоблачил себя собственными преступлениями, показывая зарождение в мозгу тирана безумной мысли — о праве на насилие и убийство во имя утверждения личной и абсолютной свободы. В пьесе дано и объяснение того, как подобная «идея» могла осуществиться: власть тирана зиждется на покорности, слепом подчинении его воле. Камю

подводит зрителя к единственно верному выводу: только сопротивление может положить конец власти палача. Вывод этот очень важен, и сделан он до начала второй мировой войны (пьеса написана в 1939 году), когда германский фашизм, поощряемый сознанием безнаказанности, осуществлял один за другим акты агрессии.

Фигура изверга и убийцы написана подчеркнуто внеэмоционально. Отношение автора к его герою как бы скрыто. Калигула не простой убийца, но идеолог зла. Он безумен, но в его безумии есть логика, и она покоряет даже тех, кого Калигула убивает. Это дало повод части критики обвинить Камю в равнодушии к этической проблематике, а другим утверждать, будто он создал апологию тирании. Этот вывод неверен, хотя образ Калигулы действительно двойствен.

Калигула — порождение упадочной, вырождающейся культуры, своеобразный ницшеанец — аморалист Древнего Рима. Он противопоставляет себя как личность обществу. После смерти своей сестры и любовницы он впервые сознает, что жизнь человеческая ему не подвластна, как недостижима луна, которой он тщетно хочет овладеть. Бессильный даровать жизнь, он может ее отнять.

Убийство нужно Калигуле для утверждения абсолютного превосходства над людьми и доказательства индивидуальной свободы.

Калигула облакает преступления в оболочку законности, выворачивает наизнанку здравый смысл, сохраняя его форму. Он заявляет: «Нужно только быть логичным до конца... Для меня необходимы виновные. Я покажу всем то, чего еще никто не видел: единственного свободного человека в этом государстве». И Калигула приходит к выводу, что абсолютная свобода одного достижима лишь на основе порабощения других: «Всегда бываешь свободным за счет другого. Это абсурдно, но нравственно». Поэтому в царстве Калигулы виновны все. Единственный способ сравняться с богами или даже превзойти их, — говорит Калигула, — это быть жестоким к людям. В мире нет святых, нет правды — это единственная правда, которую дано узнать человеку. И, осуществляя свои преступления во имя власти, Калигула, как ему кажется, окончательно утверждает свою свободу. На самом деле он становится рабом собственного безумия и обрекает себя на гибель. Рабское подчинение тирану растлевает души — тот, кто покоряется палачу, сам становится преступником. Жестокость Калигулы внушает патрициям страх, но у некоторых вызывает восхищение. Так, молодой

Сципион, отца которого казнил Калигула, преклоняется перед убийцей — и превращается в соучастника его злодеяний.

Разоблачая изуверство тирана, заставляющего отцов присутствовать при казни сыновей, тирана, унижающего человеческое достоинство, тирана, чье безумие разгорается жарким пламенем по мере того, как все покорнее и раболепнее становятся патриции, Камю не щадит и их. Это жалкие труссы, холопы, способные только роптать, когда вблизи нет Калигулы. Поэтому и сцена заговора, возглавляемого единственным мужественным и мудрым патрицием Хереей, носит гротескный, трагикомический характер. Патриции перечисляют нанесенные им обиды: отнятое Калигулой имущество (прежде всего это), казни, ссылки, унижения. Но они бессильны подняться над личным и защитить идею свободы. Это понимает Хереа, стремящийся вооружить патрициев на защиту поправленных Калигулой прав. По словам Хереи, Калигула, «на наше несчастье, превращает свою философию в трупы». Кровь будет литься до тех пор, пока тиран сознает свою безнаказанность.

Но абстрактность, неисторичность мышления Камю выразилась в том, что, рисуя образ антагониста Калигулы, защитника справедливости Хереи, писатель вложил в его уста слова о «великой идее», исповедуемой тираном, идее, которой нечего противопоставить, но которую необходимо победить хитростью. Неожиданно палач и насильник превращается в идеолога абсолютного зла. Исчезает социальная и историческая правда. Мудрый Хереа бессилён обосновать веру в торжество жизни. Старый патриций ощущает себя «абсурдным человеком». Он борется не за будущее, но только за сохранение настоящего. Правда, почувствовав им самим созданное противоречие, Камю поспешил вложить в уста Хереи слова: «Потерять жизнь — это немного. Но видеть, как рассыпается смысл жизни, как исчезает смысл нашего существования — вот что невыносимо». Херее не сразу удастся убедить трусливых патрициев вступить в борьбу. Только страх за себя побуждает их начать сопротивление тирану. Осуществляя свой «идеал свободы», Калигула неизбежно приближает час собственной гибели. Одно преступление следует за другим. Он насилует жену патриция, заставляет другого радоваться казни сына. Заметив в руках сенатора Мерейи флакон, Калигула обвиняет старика в том, что тот принял противоядие (на самом деле это было лекарство от астмы). Калигула называет сенатора преступником. Если император действительно хотел его отравить, то, приняв противоядие, патриций воспротивился воле государя. Если же Калигула не намеревался убивать старика, а тот прибег к лекарству, он оскор-

бил государя подозрением. В обоих случаях он мятежник. «Милостивый» Калигула согласен судить Мерейю не за все преступления, а только за одно из них. Приговор — смерть. И палач заставляет старика выпить яд.

Калигула чувствует, что его подстерегает опасность. Он становится еще безжалостней, действия его теряют всякий смысл.

Зная, что Херея возглавляет заговор, он не предает его казни, делая вид, что никого не боится. Патриции набрасываются на сумасшедшего тирана и пронзают его мечами.

Позднее Камю написал другой финал. Затравленный палач, страшась расплаты, кончает жизнь самоубийством. Несомненно, этот финал, созданный после окончания войны, был подсказан концом Гитлера.

Умирающий Калигула восклицает: «Я еще жив!» Это подлинные слова исторического Калигулы. Но в пьесе они приобретают новый, угрожающий смысл: смерть безумного тирана не означает уничтожения «идеи» истребления человечества. На смену Калигуле могут прийти другие. Этот финал звучит как грозное предостережение.

Пьеса Камю написана о живой современности, и прежде всего о фашизме. И все же, несмотря на антифашистский характер драмы, есть в ней некая двойственность. Разоблачая преступления Калигулы, автор в то же время не избежал опасности известной его героизации. Конечно, в центре трагедии не может стоять мелкий и ничтожный человек. Гитлер, кровавый шут и палач, не был трагическим героем, хотя захват им власти был источником трагедии народов. Камю раскрыл не трагедию народа (его вообще нет в пьесе), но судьбу тирана, одержимого идеей абсолютной власти. В метафизическом истолковании Камю конфликт оторвался от реальной почвы. Поэтому зло, олицетворением которого является Калигула, это зло «бескорыстное», воспринимаемое как категория моральная, а не социальная. Все, что совершает Калигула (казни, насилие, грабеж), служит самоутверждению. Он действует для того, чтобы доказать свою безумную теорию. Между тем злодеяния фашизма преследовали вполне конкретные политические и социальные цели, они отнюдь не были «бескорыстны».

При всей противоречивости и абстрактности постановки проблемы «Калигула» — значительное явление в творчестве Камю.

В годы оккупации писатель написал драму «Ошибка» («Недоразумение», 1944), разрабатывающую излюбленную экзистенциалистами тему извечного одиночества человека, его неспособности узнать и понять другого. «Ошибка» — одно из самых

мрачных произведений писателя. Многими нитями оно связано с предшествующими его книгами. Герой повести Камю «Чужой» (1942) Мерсо, попавший в тюрьму за совершенное им убийство, находит обрывок старой газеты, в которой описана история одного преступления. Пьеса воспроизводит основную схему событий, как они изложены в газетной заметке, но раскрывает их внутренний смысл.

Две женщины, мать и дочь, содержат постоянный двор. Они мечтают накопить денег и уехать в сказочно-прекрасную приморскую страну, где царит вечная весна, и для этого грабят и убивают постояльцев. Жизнь ожесточила обеих, особенно Марту, дочь. По ее словам, единственное, что в ней осталось от человека,— это желание любой ценой осуществить свою мечту. Мать, во всем покорная дочери, находится в состоянии оцепенения и духовной летаргии.

С повестью «Чужой» драма связана не только сюжетно, но и психическим складом героев. Странное душевное оцепенение роднит Мерсо в повести и мать в пьесе. По существу, они оба мертвы задолго до того, как уйдут из жизни. Правда, старуху мучат воспоминания. Но это не угрызения совести, а сознание «ужасной утомительности» преступления. Она устала убивать, как другие устали жить.

На постоянный двор заходит незнакомец, приехавший из той далекой страны, где море сверкает под солнцем. Это — Жан, не узнанный женщинами сын и брат, временно скрывающий свое имя. Хотя Жан и разбогател, он не нашел счастья в своей солнечной стране. Его душа охвачена страхом вечного одиночества, от которого он надеется избавиться в родном доме. То, что он богат, решает его судьбу. В то же время матерью и сестрой овладевает тяга к незнакомцу. Старуха даже по ошибке называет его «мое дитя». Жан не может не почувствовать странной обстановки постоянного двора, единственный слуга которого глух и молчалив. Упрямая и злая воля Марты побеждает слабое сопротивление старухи. Они душат Жана, одурманенного питьем, а затем выбрасывают его труп через окно. Марта внушает матери, что в содеянном нет ничего страшного. «Это вовсе не преступление, ведь мы лишь уничтожаем чужое и неизвестное нам существо». Помогая разбирать имущество убитого, глухой слуга находит его паспорт — и женщины понимают, кого они убили. И с тем же странным равнодушием, с каким Мерсо в повести «Чужой» узнает о смерти своей матери, героиня «Ошибки» узнает о смерти сына. Ее голос звучит спокойно. У матери атрофирована способность выражать свои чувства. Но она решает покончить с собой. И то, что о своем

решении сыноубийца говорит неестественно спокойно, производит эффект более сильный, чем если бы она рвала на себе волосы и билась в истерике. Она выносит себе приговор: «Мать, не узнавшая своего сына, должна закончить свои расчеты с землей». Любовь к далекому сыну вносила смысл в ее жизнь. Убив свое дитя, она потеряла смысл жизни. И старуха бро-сается в реку.

Марта не испытывает угрызений совести. Ее преследует только сознание, что напрасны были жертвы, страдания, надежды на лучезарную страну. Она проклинает судьбу, убитого, жалуется на несправедливость, на то, что не получила от жизни ни капли радости. В этом монологе раскрывается предельное падение человека, окаменевшего в эгоизме и жестокости. Марта выступает как духовная наследница Калигулы. Перефразируя слова Каина, она говорит, что не обязана была оберегать своего брата. Ее мысли, и чувства, и слова полны лютой ненависти и злобы. Марта с жестоким удовольствием сообщает пришедшей жене брата, Марии, обо всем, что произошло. Она ненавидит Марию за то, что та была счастлива. Она ни разу не называет убитого братом, но только мужем Марии, и не скрывает, что убила из-за денег. Упреки Марии ее не задевают. «Преступление — это одиночество», — восклицает она. Издеваясь над Марией и подстегивая ее отчаяние, она советует ей воззвать к богу, быть может, он вернет ей мужа. И Мария, простирая руки к небесам, умоляет бога сжалиться над ее скорбью. Появляется глухой слуга и спрашивает, звали ли его. Мария повторяет отчаянную мольбу, обращенную к богу.

Мария. Сжался!
Старый слуга. Нет!

Он произносит на протяжении всей пьесы только две короткие реплики. Но функция их очень важна. Небеса не слышат страданий человека. Единственный ответ на просьбу — отказ. И то, что отказ исходит от глухого слуги, соучастника преступления, приобретает особый смысл: если бог есть, значит, он глух и виновен в злодеяниях на земле так же, как люди.

В пьесе показана неосуществимость мечты о счастье, ибо в жестоком мире чувства людей подчинены власти денег. Но Камю считает, что причина заключена не в социальных условиях, а в человеке. Постигнуть механизм общества, основанного на насилии и преступлении, писатель был бессилен. Замкнув своих героев в тесные комнаты постоянного двора, этого безысходного ада, Камю лишил их надежды. Нет бога на небесах, нет справедливости на земле.

В романе «Чума» (1947), центральном произведении Камю, при всей его противоречивости, есть просвет, намечен какой-то выход в борьбе человека с силами зла. В этом аллегорическом романе, тема которого связана с оккупацией Франции и героической борьбой Сопротивления, все события выступают в нарочито зашифрованном, мифологизированном виде. Но зашифрованность обусловлена не цензурными опасениями (книга вышла в свет через несколько лет после освобождения), а представлениями самого автора о жизни. Военное поражение Франции и система террора, установленная оккупантами, изображены в виде чумной эпидемии, поразившей город Оран, эпидемии, разносимой крысами. Причины возникновения эпидемии неизвестны, а между тем смерть уносит все новые и новые жертвы. Одни пытаются бороться, другие пассивны, третьи видят в эпидемии проявление божьего гнева, наказание за грехи. Но и те, кто сопротивляется, и те, кто занял пассивную позицию, бессильны остановить катастрофу. Они не могут спасти заболевших. Остается — изолировать больных. Автор намеренно поставил современный город в условия, подобные средневековому, медики которого не знали никаких лекарств от заразы. Камю хочет противопоставить злу — в данном случае болезни — не средства медицины, но мужество и несломимую силу духа человека-борца. Таким борцом является в романе доктор Рье, увлекающий своим примером все новых и новых сторонников — врагов чумы. Эпидемия была сильна до тех пор, пока люди были ей покорны либо даже являлись ее «сообщниками», помогали ее распространению: спекулянты, торговцы, преступники (символ коллаборационистов). Сплотившись, люди победили врага.

Но при всей значительности этого романа, изображение фашизма в нем внеконкретно. Чума в романе (а чума — это фашизм) — стихийное, неподвластное людям бедствие, появившееся неведомо откуда и скрывшееся неизвестно куда. Между тем фашизм — отнюдь не загадочен, его происхождение хорошо известно. Вместе с тем «Чума» свидетельствовала о том, какие поистине нераскрытые возможности были заложены в таланте Камю, как тесно было этому таланту в рамках концепции «абсурдного» и «мятежного» человека.

Тему «Чумы» Камю разработал по-новому в пьесе «Осадное положение» (1948), используя лишь исходную ситуацию: чума овладевает городом. В романе чума страшна, потому что невидима. В драме необходимо было персонифицировать чуму, сохранив индивидуальные образы противоположного лагеря.

Действие пьесы из Орана, где протекают события романа, пе-

ренесено в Кадикс — явный намек на франкистский режим. Камю с горячим сочувствием относился к борьбе испанских республиканцев за свободу. События пьесы претендуют на обобщенность, показывая чудовищность и бесчеловечность фашизма не только в его испанском, но в немецком и в любом другом воплощении. Эпоха действия — неопределенная, условная, слияние современности и средневековья.

На небе загорается комета, предвещающая наступление несчастья. Народ охвачен ужасом. Калека, циник и человеконенавистник Нада (Никто) рад общему страху.

Нарастает глухое и непонятое волнение жителей Кадикса, ожидающих беды. Раздаются сигналы тревоги, и из уст в уста переходит слово «чума». Местные власти предпринимают меры для борьбы с эпидемией. Обыватели возносят молитвы к небу. Именитые горожане превращают свои дома в крепость, куда не должна проникнуть чума. Под звуки глухих ударов у губернаторского дворца появляются пришельцы — мужчина в черном мундире, напоминающем эсесовский (Чума), и женщина в черном с белым — секретарша (Смерть). Они захватывают власть. Достаточно Смерти сделать краткую пометку в блокноте (вычеркнуть чье-либо имя), как человек умирает. Чума провозглашает в городе осадное положение, устанавливает новый порядок. Принципы новой системы, слугами которой становятся бывший губернатор и судья, — беспрекословное повиновение, молчание, сотрудничество с Чумой и Смертью. Те, кто подчинятся, сохранят жизнь, мятежники умрут. Камю создает страшную и в то же время гротескную картину тотального фашистского режима, воспроизводя в преобразженном виде реальные факты оккупации. Приказы и распоряжения Чумы пародируют законы, установленные нацистами. Чума вводит систему удостоверений, дающих их обладателям право на жизнь. Лица, не получившие удостоверений, уничтожаются. Под страхом смерти запрещается оказывать помощь осужденным. Доносы и предательство поощряются дополнительным продовольственным пайком. Во избежание распространения ложных слухов осужденные обязаны ходить с кляпом во рту. Власть чумы растлеивает людей, дает выход гнуснейшим порокам. Преступники переходят на сторону нового режима. Но как и в «Калигуле», насилие рождает не только покорность, но и сопротивление. Дочь судьи Виктория (Победа) и студент Диего (ее возлюбленный) не поддаются страху. Недаром Чума, пытаясь разобщить людей, объявила любовь вне закона. Диего восстает против владычества Смерти. Он побеждает страх и освобождает одного из приговоренных, вырывая у него кляп изо рта. Диего ударяет Смерть по лицу; она

отступает. Сила ее зиждилась на покорности и трусости людей. Над теми, кто победил страх, смерть бессильна. В тот миг, когда первый житель поработанного города восстал, проясняется небо и свежее дыхание моря, свободной и непокорной стихии, овеивает лица людей. Мужество Диего передается другим. Но борьба только начинается. Власть Смерти не сломлена, у нее немало подручных. Для того чтобы победить Диего, Чума поражает Викторию. Юноша предлагает взамен свою жизнь. Самоотвержение Диего спасает город. Смерть и Чума уходят. Но полнота победы не достигнута — губернатор и судья снова принимают «бремя правления». Нада, страшись расправы, кончает с собой.

Все же тема сопротивления, борьбы выступает в драме слабее, чем тема насилия и террора. В сущности, героическое начало сведено к образам Виктории и Диего, раскрытым преимущественно в лирическом плане. В пьесе много противоречий и недомолвок. Сцены дискуссий между Чумой и Диего, которого она убеждает покориться или уйти из города, растянуты и невыразительны.¹ Но зато с огромной силой показана диктатура Чумы, фашизма. Реакционные критики, стремясь ослабить силу удара, пришедшегося по фашизму и его приспешникам, пытались доказать, что речь в пьесе идет о любой форме подчинения человека государству. Конечно же, это неправда.

Пьеса Камю направлена против фашизма и прежде всего — против его наиболее гнусного выражения, то есть гитлеризма. И никакие кривотолки не в состоянии поколебать этой направленности «Осадного положения». Но пьеса обличает не только фашизм, но и лживую, лицемерную буржуазную демократию, олицетворенную в образах губернатора и судьи.

При всей своей неровности, пьеса Камю свидетельствует об антифашистской позиции автора. Аллегорическое моралите, как определила критика жанр пьесы, явилось последним значительным драматическим произведением Камю.

В конце 40-х годов Камю, отошедший от участия в борьбе за демократические идеалы, переживал тяжелый идейный кризис, последствия которого самым роковым образом сказались на его творчестве. В книге «Возмущенный человек» (1951), вызвавшей восторг реакции и справедливый гнев прогрессивных сил (в частности, с Камю, после выхода этой книги, порвал Сартр), писатель пытался осудить революцию. Он подверг «пересмотру» историю человечества, его освободительную борьбу, чтобы

¹ Несомненно, что на этих сценах сказалось воздействие «Мух» Сартра (споры Юпитера и Ореста).

прийти к выводу, что все попытки переделать мир были напрасны. Камю оклеветал французскую революцию 1793 года и Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Эта реакционная книга свидетельствовала о глубоком падении Камю, об его ренегатстве.

Поэтому и драма Камю «Праведники» (1949), написанная до появления в печати «Возмущенного человека», но при-мыкающая к нему по своей идейной направленности, не могла дать верной картины революционной борьбы.

На пьесе сказалось увлечение Достоевским, и в частности его романом «Бесы», вернее,— не увлечение гениальным писателем, показавшим с неповторимой силой мир страдания и несправедливости, но реакционным историософом, то есть именно «архискверным Достоевским» (выражение В. И. Ленина). Обратившись к одному из эпизодов русской революции 1905 года, Камю сосредоточил действие на истории боевой дружины эсеров, подготовившей убийство великого князя Сергея, представив эту дружину как единственную революционную группу тех лет. Мы знаем, что Ленин и большевики резко отрицательно относились к индивидуальному террору, справедливо считая, что свергнуть самодержавие могут только организованные народные массы. Каляев и другие террористы, как ранее народники, были мужественными революционерами, но их гибель была напрасной.¹

Ленин в статье «О боевом соглашении для восстания», написанной под свежим впечатлением убийства великого князя Сергея, противопоставил «интеллигентскому террору» старого типа массовое и еще неорганизованное рабочее движение современности, указав, в частности, на события 9 января как на преддверие грядущей революции. Будущее показало историческую правоту Ленина: расстрел демонстрации 9 января 1905 года сыграл поворотную роль в отношении масс к самодержавию. Убийство великого князя привело лишь к необузданному белому террору.

Но для Камю правда истории ничего не значила. Его заинтересовала моральная сторона поведения террористов: когда покушение было подготовлено, Каляев не бросил бомбу в проезжавшую мимо карету, так как в ней помимо великого князя находилось двое маленьких детей (племянница и племянник). Об этом Камю упоминает в книге «Возмущенный человек» (раздел «Нежные убийцы»). Суть вопроса, как его формулирует Камю, сводится к следующему: имеет ли право революционер

¹ Пьеса написана на основе воспоминаний Б. Савинкова, и он сам выведен в «Праведниках» под именем Бориса Анненкова.

во имя счастья грядущих поколений пожертвовать жизнью одного или двух детей? Романтик революции, Каляев отвечает отрицательно. Его антагонист Степан Федоров, для которого не существует нравственных проблем, прямой потомок Верховенского-младшего из «Бесов», утверждает, что цель оправдывает средства. Так возникает мнимый конфликт пьесы — вопрос о праве на убийство ребенка во имя «счастья человечества». Уже самое выдвижение этой ложной дилеммы свидетельствует о том, что Камю пытается подставить на место Ивана Каляева Ивана Карамазова. Вспомним знаменитый диалог Ивана и Алеши в пятой книге «Братьев Карамазовых». Иван допытывается у брата:

— Скажи мне сам прямо, я зову тебя — отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно крохотное созданище... ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!

— Нет, не согласился бы, — тихо проговорил Алеша.

— И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького замученного и, приняв, остаться навеки счастливыми?

— Нет, не могу допустить.

Альтернатива Достоевского и Камю ложна. На крови детей и взрослых зиждется власть старого мира. Против него во имя свободы человечества и в конечном счете во имя счастья детей, как символа будущего, поднимаются миллионы борцов.

Спор Каляева со Степаном в пьесе образует идейное ядро драмы. Камю противопоставляет не столько различные концепции революции, сколько веру в личную мораль (Каляев) — отказу от морали во имя якобы общего блага (Степан). Степан измучен каторгой, полон ненависти к миру. Он — фанатик. Для него не существует нравственных принципов. Жизнь человека ничто, в том числе и жизнь ребенка. Он утверждает, что во имя будущего должно забыть о детях, принести их в жертву. Для Каляева, «поэта» революции, дети олицетворяют будущее. Поэтому он и не может поднять на них руку. Каляев, как и Степан, верит в террор. Но, в отличие от своего антагониста, убежденного, что нравственные принципы должны быть отброшены ради идеи, Каляев верит в нравственный закон. Тот, кто убивает врага, должен взамен отдать свою жизнь, — утверждает он. Каляев в пьесе переживает нравственный кризис; от теряет на время веру в революцию и ничего не может возразить на аргумент допрашивающего его начальника полиции. «Если во имя

идеи нельзя убить ребенка, заслуживает ли идея того, чтобы ради нее был убит великий князь».

Каляев действительно чувствует себя убийцей. Ему нечего ответить на слова палача Фоки, который сравнивает его с собой.

В драме Камю нет жизненной правды, нет правды революции. Исторический Каляев ничуть не похож на того убогого христосика, который выведен в пьесе. Подлинный Каляев отказался подать прошение о помиловании не потому, что стремился искупить свою вину, но потому, что хотел встретить смерть достойно революционера.

На «Праведниках» сказались концепции «Возмущенного человека». «Праведники» — воинствующая попытка опровергнуть революцию, объявить насилие (а не индивидуальный террор) нарушением нравственного долга.

Драматургия Камю отражает глубокие противоречия его сознания. Там, где художник исходил из опыта антифашистской борьбы, он создал произведения, направленные на защиту человека, там, где побеждали ложные концепции, где Камю изменил идее борьбы за будущее человечества, рождались произведения реакционные.

Пример Камю подтверждает простую истину — не может быть искусства там, где нет правды жизни, где отрицается революция, свобода, счастье человечества.

Орест. Не нужно было создавать меня свободным.

Жан-Поль Сартр. «Мухи»

Военное поражение Франции — результат предательства правящей верхушки — оккупация страны фашистскими войсками явились жестоким испытанием духовных сил французского народа, испытанием, которое он выдержал с честью. Несмотря на жестокий террор, движение Сопротивления охватило всю страну. С врагом боролись люди, придерживавшиеся различных политических взглядов, патриоты, которым нестерпимо было видеть родину поработанной. В одном лагере с коммунистами были и представители других партий. Водораздел в ту пору обуславливался не политическими взглядами, а отношением к свободе Франции и к фашизму. Основной цементирующей силой были коммунисты. Многие из тех, кто ранее подчеркивал свой аполитизм, в час испытаний оказались на стороне патриотов, хотя немало литераторов запятнало себя коллаборационизмом.

В условиях фашистского террора открытое провозглашение в театре идей Сопротивления было невозможно. Поэтому одной из форм защиты национальной свободы на театре было обращение к мифологии, легенде, в которую вкладывалось новое содержание. Для прогрессивных писателей, патриотов в годы оккупации легенда, миф являлись средством приближения к современности. Нельзя забывать о том, что во Франции система гуманитарного и общего образования использует культуру античную, прежде всего — латинскую.

Не удивительно, что первые наиболее значительные произведения французской драматургии военных лет, утверждавшие — каждое по-своему, в соответствии с общественной позицией автора, — темы сопротивления врагу, борьбы, свободы и тирании, опирались на мифологические сюжеты. Конечно, далеко не каж-

дая пьеса заключала зашифрованное «применение» к современности. Так или иначе, но мифологически-легендарные образы французской драмы военных лет были не случайными — они развивали в новых условиях одну из высоких традиций национального театра. Правда, нередко те же темы использовались реакционными литераторами для пропаганды иных идей. Так, А. де Монтерлан, в годы оккупации сотрудничавший с немцами, в своих будто бы исторических пьесах, созданных в 1941 и 1942 годах, прославлял величие испанского католицизма XV века, а на материале португальской истории той же эпохи — покорность и послушание как высшую доблесть.

В эти годы дебютировал в драматургии молодой философ, которому суждено было позднее стать одним из крупнейших общественных деятелей и писателей Франции, — Жан-Поль Сартр (род. в 1905 г.).

Путь Сартра-драматурга, как и Сартра — философа и общественного деятеля, изобилует противоречиями. Участник движения Сопротивления, антифашист, драматург, в чьих произведениях заклеены расизм и гитлеризм, он в то же время и автор пьесы «Грязные руки», в искаженном виде показывающей образы коммунистов и использованной «активистами» «холодной войны». Необходимо понять особенности Сартра — художника и мыслителя, причины его заблуждений. Именно такую позицию заняла советская критика, которая (в отличие от буржуазной, поднимающей на щит все слабое и ущербное в Сартре) стремится подойти к нему исторически. Несомненно, Сартр — убежденный антифашист. Но в борьбе с реакцией, по крайней мере на раннем этапе, он стоял на абстрактно-гуманистических позициях. В его взглядах на мир и жизнь преобладало пессимистическое начало. Жизнь внесла существенные коррективы в сознание Сартра. Оккупация Франции поставила перед ним, как и перед всеми французами, проблему выбора — либо сражаться за свободу родины, либо покориться врагу. Сартру предстояло преодолеть противоречия собственной философской концепции.

В книге «Бытие и небытие», вышедшей в 1943 году, но написанной ранее, Сартр доказывал, что, вырванный из небытия, «заброшенный в жизнь» человек обладает абсолютной свободой действия. Однако единственной реальностью бытия является ожидание смерти (отсюда чувство тревоги и страха, которое испытывает человек). Абсурдность и бессмысленность бытия (по Сартру, смерть — это конечный результат жизни, возвращение в небытие) исключает возможность действия. В то же время Сартр утверждает, что человек сам выбирает свою судьбу. Философ, отняв у человека сознание целесообразности

существования, обрек его на медленное духовное умирание. Если жизнь — это абсурд, то не все ли равно — свободен ли человек или влачит унижительное существование? Понятие свободы, о котором говорил Сартр в своих ранних работах, — это категория не социальная, а метафизическая. Свобода может осуществиться лишь в сознании человека. Если бы Сартр сделал логические выводы из собственной концепции,¹ то как мыслитель, человек и патриот он был бы действительно обречен на смерть. К счастью для себя, он оказался не слишком верным последователем собственной философии. Его первая пьеса «Мухи» была поставлена в 1943 году в оккупированном Париже, в том же году, когда вышла в свет упомянутая выше философская работа «Бытие и небытие». Но пьеса Сартра в известном смысле являлась коррективом, а отчасти и отрицанием ряда положений, высказанных в трактате.

Ревизия экзистенциалистского учения, предпринятая Сартром в его известной работе «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946), была отчасти предварена в пьесе. В ней впервые сформулировано многое из того, что позднее получило оформление в книге. Уже не проблема «бытия, обреченного на смерть», но проблема «свободы выбора» встала перед Сартром. «Осуществляя себя в деянии» (впервые появляется эта формула), человек становится личностью, делающей свой выбор. Но эта абсолютная и беспощадная свобода означает независимость не только от верховной сверхчеловеческой власти (бога), но и от власти установленных обществом законов и морали. Осуществляя себя в деянии, действуя или бездействуя (что также является действием — отрицательным), человек сам создает категории морали. Отсутствие бога возлагает особую ответственность за деяния на самого человека. От него одного зависит, какой путь выбрать — борьбы или подчинения, подвига или трусости. «Человек не является ничем другим, кроме того, каким он сам себя делает...» Но перед кем же ответствен человек — только ли перед своей совестью или и перед другими людьми? Пытаясь ликвидировать противоречия своей концепции, Сартр утверждает, что свобода личности и «свобода выбора» связаны с интересами общества и человечества. Если, однако, отдельный человек должен помнить о том, что на него устремлены взоры других людей, то тем самым Сартр вынужден признать, что эта свобода не столь уже безгранична. Человек находится в непрерывной стадии становления. В этом Сартр видит коренное раз-

¹ Как известно, учение Сартра является обобщением идеалистической философской системы, восходящей к датскому мыслителю Кьеркегору и продолженной в трудах немецких философов Хейдеггера и Ясперса.

личие между человеком и предметом — тем, что уже существует в завершённом виде. И Сартр снова возвращается к тезису о свободе человека. Именно свобода, на которую осужден человек, и ответственность за свое деяние, которую он ни с кем не может разделить (ни с богом, которого нет, ни с законами, которые не обязательны), порождают антиномию: человек сознает свою свободу и сознает ответственность за нее. Отсюда рождается чувство тревоги (ранее оно объяснялось страхом смерти), боязни ответственности. Но свобода, говорит Сартр, выражается также в желании уйти от свободы.

Основное противоречие философии Сартра — проблема отношения человека к обществу. Писатель выдвигает тезис о том, что по отношению к другим людям человек не свободен. А так как подобное состояние для него неестественно и он пытается его разрушить, освободиться от необходимости подчиниться другому человеку и более того — подчинить его себе (рабство, как обратная сторона свободы), то отношения между людьми есть процесс непрестанной борьбы.

Экзистенциализм Сартра, в особенности на начальном этапе, был асоциален, ибо, утверждая абсолютную свободу отдельного человека и вражду как единственную форму сознательного бытия людей, он отвергал возможность существования общества — даже если оно построено на иной, нежели капитализм, основе. По существу, классовую борьбу экзистенциализм подменяет борьбой абстрактных категорий. Происходит это потому, что сама проблема человека рассматривается Сартром оторванно от социального бытия. Стоило ли освобождать человека от веры в бога, для того чтобы превратить людей в существа, раздираемые противоречием между предоставленной свободой и невозможностью ее осуществить?

Как же воплощена концепция свободного человека, делающего свой выбор, в экзистенциалистской трагедии «Мухи»?

«Мухи» написаны на тот же сюжет, что «Электра» Жироду, но идейное содержание пьесы Сартра в значительной мере противостоит пьесе его предшественника. У Жироду все действие ведет Электра. Орест — лишь орудие в ее руках. Ее воля, ее страсть и сила вызывают убийство Клитемнестры. У Сартра в центре — Орест, Электра же, сначала сильная своей ненавистью, после убийства душевно надламывается и капитулирует. Но было бы неверно видеть в «Мухах» только антитезу драме Жироду. Хотя Сартр писал свою пьесу с явным стремлением опровергнуть основные тезисы своего предшественника, он прежде всего решал самостоятельную задачу: создание трагедии, призывающей к борьбе с фашистской тиранией. Конечно,

экзистенциалистское восприятие мира и тезис о борьбе с насильем вступали в противоречие, и Сартру не удалось в полной мере его преодолеть. Было и другое противоречие, на которое указывала критика. Центральный тезис пьесы — свобода выбора, через который осуществляется становление человека, — не мог с абсолютной убедительностью раскрыться в рамках трагедии на античную тему, где все поступки героев предопределены богами. Мифологический Орест не властен поступить иначе, чем он поступает. Сартр, ставя его перед выбором, создает искусственную конструкцию, превращая Юпитера в антагониста Ореста. Однако пьеса Сартра — не только попытка нового толкования старой темы. Переосмысление ее так глубоко, что, по существу, кроме исходных сюжетных положений и имен героев в пьесе мало общего с мифом.

В Аргос после длительного отсутствия никем не признанный возвращается Орест, сын царя Агамемнона, убитого царицей Клитемнестрой и ее любовником Эгистом. Преступление, совершенное пятнадцать лет назад, сделалось основой созданного Эгистом государственного правопорядка, покоящегося на внушении народу чувства коллективной вины и страха перед богами. В Аргосе царит террор — фашистский террор. Сам Эгист не только не скрывает своего злодеяния, но и подчеркивает его, чтобы народ разделил с ним вину за преступление. Так утверждается некий коллективный комплекс вины. Преступление породило страх и превратилось в орудие политики, средство подчинения массы. Для того чтобы люди не забывали о сраде греха, боги послали на Аргос тучи отвратительных жирных мух, от которых никто не может спастись. В мертвом городе живет страх. Но выбор Ореста еще не сделан. Он воспитан на скептической и иронической философии (взгляды Ментора, сопровождающего Ореста, родственны мировоззрению Жироу), он еще не ступил на путь деяния. Пока он ощущает только свою отчужденность от жителей Аргоса (они виновны — Орест не виновен) и тщетно пытается преодолеть ее. Но страх и покорность аргосцев ему чужды. Ироническая мудрость Ментора превратила его в нигилиста, «освобожденного от всех обязанностей, от всех верований, в человека, лишеного семьи, веры, профессии». Орест готов служить любой идее, зная, что ни одна не стоит того, чтобы ей служили. Но Орест, — этого не понимает его учитель, — не испытывает счастья от постижения этой нигилистической мудрости. Перед ним нет цели, и у него нет свободы, абсолютной свободы, которая дает человеку возможность выбора. Встреча с Электрой, сцена устрашения людей призраками мертвых пробуждают в нем гнев. Но власть

предрассудков, традиций и религиозных верований тяготеет над ним, и Орест не сразу может от них освободиться. Полный смятения и страха, он обращается к Юпитеру за помощью. Царь богов присутствует на сцене. Он лишен каких бы то ни было признаков внутреннего величия. Это хитрый, лукавый и мелкий бог (как бывает «мелкий бес»), не брезгующий фокусами, вполне довольный порядком, который он, с помощью Эгиста, установил в Аргосе. Юпитер требует от людей слепой покорности. От царя богов у него осталось только имя, да и то, чтобы подчеркнуть своеобразное «самозванство» Зевса, Сартр дает греческому богу римское имя — Юпитер. В ответ на мольбу Ореста о помощи, Юпитер, подобно иллюзионисту в цирке, устраивает небольшое «чудо», дабы убедить Ореста в том, что истинное добро — в покорности. Ответ Юпитера убивает в Оресте веру в богов, и он становится свободным. Но чувство свободы, на языке Сартра, означает не радость, но отчуждение от других людей, чувство холодной пустоты. Орест, обращаясь к Электре, говорит: «Ты сделалась такой далекой... Все изменилось! А недавно рядом со мной было нечто живое и теплое. Теперь что-то умерло. И все кругом сделалось пусто». И, став свободным, он осуществляет выбор; принимая на себя ответственность за преступление и трусость жителей города, Орест решает уничтожить Эгиста и Клитемнестру. Этим путем он хочет освободить народ и, победив убийством, разделить судьбу жителей города.

Эгист — тиран и убийца — сам полон ужаса и ощущения пустоты. Но если пустота в душе Ореста означает свободу решения, то у Эгиста она знаменует тишину смерти. Такой опустошенный, беспощадный палач и нужен Юпитеру. С его помощью он может управлять людьми. Царь богов и людей является отличным полицейским. Он умеет играть любую роль, но доброта, которой он так кичится, — лишь маска. Втайне он боится и ненавидит людей. В беседе с Эгистом Юпитер становится откровенным. Вероятно, так разговаривали гитлеровцы в 1943 году со своими ставленниками. «Прикажи немедленно схватить молодого чужеземца Филеба (Ореста). Кинь его вместе с Электрой в тюрьму — и забудь о них. Ну? Чего ты ждешь? Призови стражу!» Юпитер, ничтожный и подлый фигляр, пытается внушить Эгисту представление о себе как о фигуре трагической, величественной. Он поверяет Эгисту великую тайну: она заключается в том, что «люди свободны. Они свободны, Эгист. Ты это знаешь, но они не знают». Тайну эту давно разгадал Эгист и на ней построил свою власть. Его задача заключалась в том, чтобы народ слепо подчинился грозному владыке. «Я хотел,

чтобы каждый подданный даже в одиночестве своем чувствовал, что мой грозный взгляд проникает его сокровенные мысли. Но я пал жертвой этой игры. Я вижу себя теперь только таким, каким они видят меня. Я склоняюсь над бездной их душ — мой образ там, в глубине отталкивает и привлекает меня. Всемогущий бог, ведь я существую только как олицетворение страха моих подданных». Эгист повторяет на земле образ Юпитера, также созданный страхом и покорностью людей. Он и Эгист являются сторонниками и защитниками порядка — того порядка смерти и насилия, который устанавливали гитлеровцы во всех завоеванных ими странах. Именно потому, что это порядок, основанный на страхе и рабстве, для обоих так опасен Орест, знающий, что он свободен. А боги не могут отнять у человека завоеванную им свободу. Это могут сделать только люди. Юпитер говорит Эгисту: «Если свобода уже вспыхнула в душе человека, боги ничего не могут сделать. Тогда только люди, другие люди — только они должны решать, отпустить ли его на свободу или задушить». Но Эгист бессилен помешать Оресту. Осуществляя акт справедливости, Орест убивает Эгиста и Клитемнестру. Он выполнил свой долг, хотя тяжесть его безмерна (ведь Орест убил мать); сознание правоты помогает ему, тогда как Электра раздавлена ужасом. Эринии, богини мщения, окружают Ореста и Электру, укрывшихся в храме Аполлона. Но Эринии, как и боги, порождены чувством страха и слабости людей. Поэтому они мучат Электру, но отступают перед Орестом. Юпитер предпринимает последнюю, отчаянную попытку подчинить Ореста. Грозный бог, выступавший в роли ярмарочного шарлатана и полицейского, теперь прибегает к приемам провокатора. Он обещает Оресту за отказ от свободы прощение и власть над Аргосом. В сущности, Юпитер хочет склонить Ореста и Электру к коллаборационизму. Они должны, как их предшественники — Клитемнестра и Эгист, держать народ в страхе и покорности. От уговоров и просьб Юпитер переходит к угрозам. Царь богов мобилизует все свое красноречие, подкрепляя его световыми эффектами и усиливая свой голос с помощью мегафона. Так религия старается обуздать мятежника. Но дух Ореста неукротим. И вот уже царь богов превращается в слабого и измученного человека. Он не грозит, а просит Ореста покориться, укоряя его в неблагодарности.

Юпитер. Кто же тебя создал?

Орест. Ты. Но не нужно было создавать меня свободным.

Юпитер. Я даровал тебе свободу для того, чтобы ты мне служил.

Орест. Теперь моя свобода обратилась против тебя.

Орест открывает Юпитеру, как совершилось в нем освобождение. Отбросив послушание и покорность, Орест «оказался вне времени и почувствовал себя одиноким в этом жалком, маленьком мире, как человек, потерявший свою тень, и небо оказалось неожиданно пустым и не было уже никого, кто бы мог мне приказывать». Одиночество Ореста — это изгнание, отрешенность от людей.

Обращаясь в финале пьесы к толпе жителей Аргоса, которые хотели побить камнями убийцу, Орест объясняет им, что, приняв на себя пролитую кровь и преступление, он избавил их от страха и вечного покаяния. Мухи, посланные богами на город, тучей окружают Ореста. В притче о флейтисте, который увел за собой крыс, наполнявших город (парафраз легенды о Гаммельнском крысолове), Орест дает понять толпе, что теперь она свободна.

Аллегория пьесы достаточно прозрачна, и особенно понятна была она жителям оккупированного, парализованного террором Парижа. Сартр показал источник власти германского фашизма и его подручных, стремившихся связать немецкий народ страхом общей ответственности за совершенные преступления.

Драма Сартра, воспринятая в контексте исторических событий того периода, прозвучала как призыв к борьбе с врагом и его союзниками, к преодолению страха. Языком метафоры и аллегории писатель говорил французам о самом главном — о борьбе с насилием.

Но в угоду своей философской концепции Сартр превратил Ореста не только в героя, принимающего на себя всю тяжесть подвига, но в человека, действующего одиноко и противопоставляющего себя народу. Как ни тяжела была оккупация, боролись с ней сотни и тысячи патриотов. Орест, отвергая власть Юпитера и его законы, отвергает и законы общечеловеческие. Его образ превращается в некую иллюстрацию экзистенциалистской программы. Восстав против богов, он только по видимости приблизился к людям. Отвергнув науку «ментора», Орест пошел на выучку к экзистенциализму. Его финальный монолог — популярное изложение этого учения — звучит мертво, чуждо. По-видимому, Сартр это сам почувствовал, заставив Ореста сказать: «Слова, которые я произношу, слишком велики для меня и болезненно ранят мои губы». Но беда не в этом. Печально то, что проповедь абсолютной свободы и права человека на утверждение своей воли объективно могла означать не только то, что хотел сказать Сартр. Если Орест имеет право на абсолютную свободу, то почему ее лишен Эгист? Или Юпитер? Ведь и реальные противники французских Орестов тоже

утверждали свое абсолютное право на господство. В других конкретных условиях «Мухи» Сартра могли прозвучать (и звучали) отнюдь не как произведение антифашистское. Эта трагедия в ФРГ истолковывалась как пьеса, чуть ли не утверждающая свободу от этических норм. Конечно, такая трактовка навязана автору, но самая возможность подобного толкования симптоматична. В пьесе сказались и сильные и слабые стороны писателя. Сильные там, где его пером водило сердце патриота, где его вдохновлял пример героев Сопrotивления; слабые — где он нарушал логику им же самим созданных образов в угоду ложной концепции.

Всего ярче в пьесе отражена тема насилия и преступления, как символов тирании. Бледнее — вся положительная часть, связанная с идеей борьбы за свободу.

Год спустя (1944) Сартр написал одноактную драму «Замкнутые двери» (вернее, «Нет выхода»), воплощающую экзистенциалистскую, асоциальную концепцию человека, который в общении с другими осуществляет функцию палача или жертвы, вернее, и палача и жертвы. Это одна из наиболее мрачных и безотрадных пьес Сартра. В «Мухах» Орест пытался прорваться к свободе, восставая против коллективного страха, и добивался цели. В «Нет выхода» самая мысль о бунте нелепа. Герои пьесы мертвы и находятся в аду. Иначе говоря, у них нет свободы выбора, они лишь пожинают плоды сделанного выбора: ведь человек может, по Сартру, выбрать путь и чести, и позора, и храбрости, и трусости; герои драмы выбрали путь трусости и позора. Рисуя ад, являющийся зеркальным отражением земной жизни, писатель хотел создать некую универсальную модель общества и человека. Но нет абстрактных людей в мире, где есть не только капиталистическое, но и социалистическое общество. И пьеса Сартра в такой же малой степени может претендовать на всеобщность, как и «В ожидании Годо» Бекета, преддверием которой она является.

Действие драмы происходит в аду, куда попадают расстрелянный за дезертирство и трусость бразильский журналист Гарсен, детоубийца Стелла и лесбиянка Инез. Ад представляет убранный во вкусе Второй империи комнату — гостиную с камином, без окон и зеркал, с ярким, никогда не гаснущим электрическим светом. Обстановка напоминает номер в гостинице. В современном аду нет котлов с кипящей смолой и других традиционных аксессуаров. Трое грешников со страхом ждут пыток, пока не догадываются о правде.

Инез. Физических пыток нет, а ведь это — ад. Значит, никто к нам не придет. Никто. Мы останемся здесь одни — навсегда! Разве не так? Но здесь

кое-кого не хватает. Нет палача... Они сэкономили на обслуживающем персонале. Вот и все. Прибывшие сюда сами себя обслуживают, как в закусочных-автоматах...

С т е л л а. Что вы хотите сказать?

И н е з. Каждый из нас будет палачом для остальных.

В финале пьесы, после того как трое обреченных провели «пробный сеанс» вечной пытки, Гарсен произносит слова, являющиеся ключом к замыслу Сартра: «Ад — это другие».

Безграничный земной ад — пролог замкнутого в своих пределах ада по другую сторону жизни. На земле была бесконечная возможность причинять страдания другим, иначе говоря — кажущаяся свобода выбора. В аду не ограничено только время пытки — вечность, а сама пытка определена пребыванием в обществе других преступников и палачей под их неотступным взглядом, как и возможность (вернее — неизбежность) взаимодействия ролей палача и жертвы. В аду нельзя молчать, так как мысли слышны, и они страшнее слов. В аду нельзя закрыть глаза, нельзя отдохнуть и уснуть. Вечно живой мертвец находится под непрерывным контролем других мертвецов, обреченных, как и он, на пытку.

Этот ад устроен не дьяволом, говорит Сартр, и не богом, которых нет. Ад устроили люди. Всякая форма общения — гласит формула Сартра — это взаимная пытка. Но избежать общения невозможно. В аду нет зеркал, и обреченный не может увидеть своего лица (он потерял собственную индивидуальность); единственное зеркало — это взгляд других обреченных. Но, помимо них, есть воспоминания о людях, оставшихся на земле. Таким образом, формулу «ад — это другие» следует понимать расширительно: «другие» не только те, с кем отныне нераздельна пытка, но и те, кто остался на земле. Ад — это невозможность забыть и уйти от себя. Поэтому, когда неожиданно открывается дверь, никто из троих не делает попытки бежать, Освобождение недостижимо. Пытка бесконечна.

Центральный мотив человеческих взаимоотношений, каким он представляется Сартру, — палач и жертва, столь существенный для экзистенциалистской философии, восходит к маркизу де Саду. Наследие этого классика «черной» литературы приобрело актуальность в годы гитлеровской диктатуры. Интерес к его творчеству характерен и для модернистской культуры буржуазного Запада. Нас интересует не тематика Сада — картины чудовищной сексуальной извращенности, нечеловеческих истязаний и унижений человека, но его анархистско-индивидуалистская позиция, защита абсолютной свободы проявления инстинктов, апофеоз аморализма и жестокости. Источник зла,

по Саду,— это человек, являющийся насильником, терзающим других людей. И мир, изображаемый сумасшедшим маркизом,— это замкнутый, изолированный от окружающего замок, в котором люди истязают друг друга.

«Учение» де Сада, заново открытое сюрреалистами, вошло одной из составных частей в экзистенциализм, чего не отрицают и представители этого течения. Ситуация, герои и прежде всего центральный мотив драмы Сартра восходят к де Саду. Это не случайно. Тема мучительства, истязания, унижения человека, его дегуманизации стала неожиданно современной в годы оккупации и концентрационных лагерей.

Сартр, писавший пьесу в дни позора и унижения, которые испытала его родина под пятой фашизма, помнил о бесстыдстве предателей, о трусости буржуазии. В нарисованном им аду нашлось место только для отбросов общества, для ренегатов и убийц. Назначение ада и состоит в том, чтобы служить выгребной ямой человечества. Но этот ад не может претендовать на то, чтобы служить моделью общества, хотя бы и буржуазного.

Годы оккупации должны были понудить Сартра пересмотреть многие его взгляды. После окончания войны и освобождения Франции он написал драму о движении Сопротивления — «Смерть без погребения» (1946), в которой противопоставил борцов за свободу Франции — их палачам. Можно сказать, что в новой драме Сартр помещает персонажей «Мух» — Ореста и Электру — в обстановку «Замкнутых дверей». «Смерть без погребения» — произведение очень сложное и очень противоречивое. Образ революционера Канориса, заключенного в тюрьму петеновскими сподвижниками гитлеровцев, связан с героической борьбой Сопротивления. Таких героев у Сартра еще не было. Однако в пьесе мы сталкиваемся и с рецидивами старых концепций, заставляющими вспомнить о «Замкнутых дверях». Но все же драма свидетельствовала о новых тенденциях в творчестве Сартра. Разумеется, это было не случайно. Писатель, который в годы войны сделал единственно возможным для себя выбор, участвуя в движении Сопротивления, понявший, что и у «абсолютной свободы» есть предел, что освободиться от общества нельзя, пережил идейную эволюцию. В его теоретических и философских трудах все явственнее проявляется интерес к проблемам исторической и социальной ответственности человека, взаимосвязи личности и народа. Свободу Сартр будет искать не в бегстве от людей, а в совместной борьбе против социального зла. Характерно, что именно в это время Сартр выдвигает вопрос об исторической ответственности художника.

«Писатель живет в своей эпохе. Каждое его слово получает отзвук. И молчание тоже. Я считаю Флобера и братьев Гонкуров ответственными за репрессии, которые наступили после поражения Коммуны, ибо они не написали ни единой строки, чтобы им помешать. Быть может, кто-нибудь заметит, что это не их дело. Но разве процесс Каласа был делом Вольтера? Или осуждение Дрейфуса было делом Золя? Любой из этих авторов в исключительных обстоятельствах определил свою личную писательскую ответственность. Оккупация научила нас по-новому смотреть на жизнь».

«Смерть без погребения» — во многом результат этого пересмотра позиций.

На чердаке школы, превращенной петеновцами в застенок, томятся захваченные в плен партизаны — мужественный и сильный духом Канорис, молодой учитель Анри, интеллектуалист Сорбье, Люси и ее четырнадцатилетний брат Франсуа. Враги пытаются узнать, где скрывается командир отряда — Жан. Арестованные ожидают допроса и пытки. Опытный и зрелый боец, революционер и, по-видимому, коммунист, Канорис держится стойко и храбро. Неизвестность волнует Анри, типичного экзистенциалиста; боязнь, что он не сможет выдержать пытки, тревожит Сорбье; и страх, животный страх охватывает самого юного — Франсуа. Его никто и ничто не может успокоить. Он, как зверь, кружит по камере. Единственный совет, который ему дает сестра, — сидеть тихо, ровно дышать, притвориться неживым. «Я замерла и спокойна», — говорит Люси. Канорис ободрит товарищей, внушая им, что не нужно бояться палачей. Но Сорбье страшится себя, своего слабого тела, которое не выдержит боли и заставит его заговорить. Однако никто из узников не знает местонахождения Жана. Данная ситуация не впервые выступает у Сартра. В его довоенном рассказе «Стена», открывающем одноименный сборник новелл, использовано сходное положение. Сопоставление пьесы с рассказом покажет, как далеко отошел писатель от прежних позиций. Рассказ призван доказать алогизм жизни, ненужность героизма. Участник гражданской войны в Испании схвачен вместе с двумя другими (один из них подросток), и жандармы Франко пытаются узнать, где скрывается партизан Рамон Гри. Только один из заключенных, тот, от чьего имени ведется рассказ, знает правду. Его осуждают на казнь (двух товарищей уже расстреляли), но обещают помиловать, если он выдаст друга. Сартр следующим образом излагает ход мыслей своего героя: «Конечно, я знал, где укрывается Гри... Я знал, что не выдам его убежища, разве что меня подвергнут пытке (к счастью, они этого не собирались

делать). Все это было predetermined, и во всяком случае меня не интересовало. Я хотел только понять мотивы собственного поведения. Я предпочитал умереть, но не выдать Рамона Гри. Почему? Ведь меня уже ничто с ним не связывало. Моя дружба к нему умерла незадолго до рассвета, вместе с любовью к Конче, вместе с желанием жить... Его (Рамона.—А. Г.) жизнь не имела большей ценности, чем моя, все жизни ничего не стоили... Правда, я знал, что он может принести Испании больше пользы, чем я, но я готов был послать Испанию в (...) и туда же послать анархистов... И тем не менее, хотя у меня была возможность спастись, выдав Гри, я не мог на это решиться... Мне самому это показалось смешным: обычное упрямство». И, желая посмеяться над фалангистами, рассказчик называет нарочито нелепое место, где будто бы укрывается Рамон,—кладбище. «Вы найдете его в каком-нибудь склепе или в сторожке могильщиков». «Я представлял, как они (фалангисты.—А. Г.) обшаривают склепы. Я воспринимал эту ситуацию как бы со стороны, как человек незаинтересованный: усатые фалангисты и люди в мундирах лихорадочно обыскивают пустое кладбище—в этом было нечто бесконечно смешное». Затем рассказчика переводят из камеры смертников к рядовым заключенным, и он узнает, что Рамон найден. Оказывается, он ушел из убежища, в котором скрывался, и спрятался... на кладбище, в сторожке могильщиков. Он отстреливался и был убит. Рассказ кончается следующими словами: «Мир начал кружиться у меня в глазах... я хохотал от всего сердца, и даже слезы выступили у меня на глазах...» Рассказ утверждает бессмысленность героизма, абсурдность ситуации, когда человек готов пойти на смерть, ни во что не веря. Автор не случайно выбрал ситуацию, снимающую возможность подвига. «Смешна» и абсурдна гибель Рамона, но не менее «смешна» и абсурдна была бы смерть рассказчика.

В новелле Сартра, помимо рассказчика, есть еще два персонажа — мальчик и пожилой ирландец, оба они боятся смерти, и автор не щадит натуралистических подробностей, показывающих этот страх. В новелле нет ничего от героини — он сознательно снижает ее. В пьесе Сартр избирает ту же ситуацию, но трактует ее иначе: между рассказом и драмой легли события войны и оккупации, пребывание самого Сартра в фашистском застенке. Узники, выведенные в пьесе, как уже было сказано выше, не знают местонахождения Жана. Но неожиданно ситуация катастрофически меняется. Жандармы вталкивают на чердак задержанного ими подозрительного бродягу, имя которого им неизвестно. Узники с ужасом видят, что это Жан. Те-

перь слабые и трусы могут, не вынеся пыток, выдать тайну. Сорбье, которого приводят с допроса, с отчаянием ожидает новой встречи с палачами. На допрос уводят Канориса, и герой мужественно выдерживает истязания.

Сартр показывает во втором действии палачей за их сатанинской работой, показывает самую пытку, которой подвергают Анри. Натуралистическая и ужасная сцена, однако, понадобилась Сартру не для того, чтобы оглушить зрителя. Нужно было раскрыть звериное существо фашизма во всей его чудовищности. К сожалению, писатель нарушил художественную правду, принеся в сцену мучительства ложный мотив: Клоше, опытный и умелый палач, тонкий психолог, знающий меру человеческих сил, истязает Анри, не только испытывая удовольствие, но и жалея истязуемого. Автор словно внушает читателю мыслишку, что между палачом и жертвой есть связь, в уродливо-искаженном виде напоминающая взаимоотношения врача и больного. Не добившись цели, палач уводит Анри. Вводят Сорбье. Начинается новая пытка, и под угрозой истязаний он обещает рассказать все, если его развяжут. Сорбье слабый, но честный человек. Он не в состоянии вынести пыток, но не хочет стать предателем. Поэтому он избирает самоубийство, выпрыгивая из окна. Палачи велят привести Люси. Уже два часа продолжается ее допрос. Мучительное нетерпение и страх за нее овладевают узниками, особенно Жаном, которому вдвойне тяжело: из-за него пытаются женщину, женщину, которую он любит. Жандармы приводят Люси — она в полуобморочном состоянии. Ее подвергли тяжчайшим истязаниям и насилью. Сартр не щадит ни героев своей пьесы, ни зрителей.

В третьем действии автор вводит персонажей в экзистенциалистский ад. Перепуганный Франсуа не сможет выдержать предстоящей пытки, и заключенные, чтобы предупредить предательство и спасти Жана, душат его. Нужно сказать прямо, что эта сцена вносит в пьесу мотивы, искажающие ее героическую направленность. Образ подростка введен только для доказательства экзистенциалистского тезиса о крайней ситуации. Автора больше занимает возможность аналитического показа страха, чем проблема гуманизма. Во имя революции и свободы люди отдавали жизни. Были, конечно, наряду с героями трусы и предатели. Были и казни предателей. Справедливо писала критика, что трусость Франсуа не означает, что он непременно бы выдал Жана. Поведение же тех, кто его осудил на смерть и убил (перед убийством Анри и Канорис просят у него прощения — сцена отвратительная в своей фальши), заставляет усомниться в их гуманизме и благородстве.

Сцена эта ложна, как и почти все в третьем, худшем действии. Эта фальшь и ложь predeterminedены абсолютной неубедительностью образа Жана, легендарного командира отряда партизан, за которого идут на пытки узники, ради которого убит Франсуа и покончил с собой Сорбье. Неудача обусловлена как безжизненностью фигуры Жана, так и ложностью ситуации. Жан — единственный бездейственный персонаж в группе партизан. В то время как все остальные проходят через пытку или встречают смерть, он испытывает лишь нравственные терзания. Но зрителю нет дела до его переживаний: он отдает свое сочувствие тем, кто действительно страдает и не копается в себе. Жан, командир партизан, обрисован как жалкий хлюпик. Не может быть героем тот, кто, ломая руки, созерцает, как другие отдают за него жизнь. Пребывание Жана на сцене понадобилось Сартру для введения дополнительных мотивов, уже окончательно уводящих пьесу в сторону. По мере того как узники подвергаются пыткам ради Жана, между действующими лицами вырастает стена отчуждения. И эта стена отделяет самых близких некогда людей — Люси и Жана. Можно поверить, что у измученного гнусным насилием человека вырвется слово укора по адресу невольного виновника пытки. Но Люси заявляет, что ей, истязуемой, палачи ближе Жана. «Я ненавижу их, но я связана с ними, а они со мной... Я чувствую, что я ближе к ним, чем к тебе». (Подчеркнуто мною.— А. Г.)

Люси послушно повторяет то, что ей суфлирует Сартр. Но и он лишь цитирует маркиза де Сада, утверждавшего наличие связи между палачом и жертвой.

Жана освобождают. Так как он собирался подбросить свои документы одному из убитых партизан, то узники могут спасти свою жизнь, сообщив, что командир погиб. Но пытки сломали Анри и Люси. Идея, ради которой они боролись, не существует. Осталась лишь ее оболочка. Узники убиты одним из фашистов.

Нигде, быть может, с такой яркостью не выразились противоречия Сартра, как в этом произведении. В финале героическое сопротивление патриотов обесмысливается. Они охраняют тайну, тайну, которой уже нет. Так положительные персонажи, за исключением Канориса, попадают в положение главного героя «Стены».

И все же, несмотря на то, что развитие событий в последних действиях как бы перечеркивает предшествующее, мы не должны забывать о том, что Сартр сказал в первых двух актах: о нечеловеческой жестокости фашизма и прежде всего — о доблести и мужестве борцов Сопротивления. Вместе с тем пьеса

свидетельствует о ложности экзистенциалистской концепции, приводящей художника к искажению истины.

Дальнейшее развитие творчества писателя свидетельствует о том, как мучительно билась его мысль в поисках выхода. Прямое воздействие на Сартра оказывала политическая современность, борьба демократических и реакционных сил. Желание сохранить особую, независимую позицию иногда приводило к тому, что писатель попадал в зону притяжения сил холодной войны («Грязные руки»). Но, к чести Сартра, нужно сказать, что он не остался невольным попутчиком реакции. После поездки в Соединенные Штаты он написал драму «Добропорядочная девка»,¹ направленную против американского расизма. Пьеса носит камерный характер, в ней четверо главных персонажей — Лиззи, «добропорядочная девка», негр, сын сенатора, сенатор Кларк и несколько эпизодических. Узел драматических событий завязан туго, действие развивается стремительно. Однако привлекает в пьесе не мастерство построения сюжета. Идейная ясность позиции автора разочаровала буржуазных критиков, поспешивших объявить драму «агиткой».

В маленький американский городок на юге — типичное расистское болото — из Нью-Йорка приезжает девица Лиззи Мак Кей. Ей не очень везло в жизни, она устала и хотела бы завести трех-четырех любовников — пожилых и почтенных. Таков немудреный идеал Лиззи. До политики ей нет дела. Но Лиззи не удается остаться в стороне от политики. В одном купе с ней ехали двое негров. Ввалились фашиствующие белые молодчики; один из них застрелил негра, другому негру удалось бежать. Преступник — довольно влиятельный, богатый промышленник — арестован, его ждет суд. Единственное средство спасения — это доказать, что он защищал честь белой женщины, которую негры хотели изнасиловать. Для этого нужно, чтобы Лиззи подписала соответствующее заявление. Тогда белый избежит суда, а негр, за которым охотится весь город, подвергнется линчеванию. Хитро составленный план, однако, терпит провал. Проститутка Лиззи честнее добропорядочных горожан. Она отвергает пятьсот долларов, которые ей предлагают. Агенты полиции грозят Лиззи тюрьмой, но она отказывается подписать лжесвидетельство. Но там, где бессильны угрозы, вступает в действие ложь, обман, олицетворяемые сенатором-реакционером, умеющим прикинуться либералом. Он одурманивает Лиззи

¹ Свободная переработка пьесы, утвержденная автором, под названием «Лиззи Мак Кей» идет на сцене Театра им. Моссовета. В разборе пьесы мы опираемся на оригинальный текст.

демагогической декламацией на тему о двух сыновьях Америки — белом и черном, между которыми Лиззи должна выбирать. Сенатор выступает перед потрясенной проституткой «от имени американского народа»: «Лиззи, кому нужен негр, которого ты защищаешь? . . . Я вскормил его, а что он дал мне взамен? Ничего, совсем ничего. . . Второй мой сын Томас (белый. — А. Г.) — полная его противоположность; он, правда, убил черного — и это плохо. Но он мне нужен. Это стопроцентный американец, окончивший Гарвардский университет, сын одной из наших старейших семей, офицер, — а мне нужны офицеры, — у него на фабрике работают две тысячи рабочих, которые превратятся в две тысячи безработных, если он умрет. Он — вождь, наш защитник от коммунизма, профессиональных союзов и евреев. Его долг — жить, а твой долг сохранить ему жизнь. Это все. А теперь выбирай». Сенатор взывает не только к «гражданскому» сознанию Лиззи, но и к ее чувству, рисуя образ бедной седой матери Томаса, возлагающей все свои надежды на то, что Лиззи спасет ее сына. Он внушает ей, что, подобно тому как у Америки есть два сына — белый и черный, существует и две правды — мнимая и подлинная. Во имя этой второй, высшей, Лиззи должна подписать лжесвидетельство. И Лиззи, загипнотизированная речью сенатора, величием собственной миссии, соглашается. Но очень скоро она убеждается в том, что ее обманули; благочестивый сенатор дает понять Лиззи, что он хочет взять ее на содержание.

Разъяренная толпа травит негра, который прячется у Лиззи.

При переработке пьесы в сценарий (1952) Сартр изменил финал: Лиззи открыто выступает на защиту негра — не только перед бандой громил, которая хочет его линчевать, но и перед полицией, угрожая застрелить каждого, кто посягнет на его жизнь. Этот же финал в 1954 году он внес в текст драмы при ее постановке в Москве. Буржуазная критика сочла переделку неоправданной, а некоторые даже пытались обвинить советский театр в «искажении замысла автора». Сартр в беседе с критиком К. Тэйненом подтвердил, что конец пьесы принадлежит ему.

Но и в первом варианте финала позиция автора достаточно определена. В решающей жизненной ситуации Лиззи сделала единственно правильный выбор.

Пьеса «Грязные руки» (1948), которую Сартр написал вслед за «Добропорядочной девкой», явилась следствием печальной, но кратковременной смены политических позиций автора. «Грязные руки» — не только самое ложное из всего написанного Сартром, но самое вымученное и слабое его произведение.

Образы коммунистов, появляющиеся на страницах трилогии Сартра «Дорога свободы» (1945—1949), прежде всего — Брюно в третьей книге романа, свидетельствуют о том, что Сартр плохо знал тех, о ком писал. Но ему импонировали мужество, сила воли Брюно (он попал в плен к фашистам) и в то же время отталкивали его убежденность в правоте исповедуемых им принципов (фанатизм!), узость взглядов и «вождизм». Так в сложном сплетении привлекательных и отрицательных черт пытается писатель нарисовать образ коммуниста. Дело не в личных свойствах характера Брюно. Герои Сартра — чаще всего олицетворение идей. Брюно — не человек из плоти и крови, а модель, схема. В годы написания романа и пьесы «Грязные руки» Сартр вел полемику с коммунистами.

Буржуазная критика, ранее укорявшая Сартра за то, что он перешел на позиции коммунистов, приняла пьесу с восторгом, как подлинную сенсацию.¹ Но широкого зрителя политическая проблематика «Грязных рук» вообще не заинтересовала. В пьесе его привлекла лишь любовная, мелодраматическая линия сюжета. Характерно, что при переводе пьесы на английский язык ей дано было название «Преступление на почве страсти». К счастью для Сартра, он вскоре понял совершенную им ошибку, запретил постановку пьесы и ее экранизацию.

В сатирической комедии, вернее — фарсе, «Некрасов» (1956) Сартр высмеивает антисоветские провокации буржуазной печати, действующей по прямому заданию реакции и финансовых кругов. Блеск и острота мысли, свойственные публицистике Сартра, в известной мере проявились и в этой пьесе, хотя в художественном отношении она, к сожалению, уступает лучшим его произведениям.

Сартр разоблачает «кухню» антисоветских провокаций, круговую поруку, связывающую политиков, финансистов, газетчиков и проходимцев. Но в его пьесе враги выведены такими беспомощными кретинами, что все их козни и интриги смахивают на детскую игру.

И полицейские, и политики, и продажные писаки напоминают паяцев. Единственный живой человек в пьесе — это проходимец Жорж де Валера. Он остроумен, находчив, энергичен, не лишен своеобразного чувства чести. Конечно, Сартр хотел показать, что даже вор и аферист честнее порядочных буржуа, но так как положительные герои, за исключением радикальной журналистки Вероники, на сцене не появляются (о них лишь

¹ В следующей своей пьесе «Некрасов» Сартр рассказал, как создаются подобные «сенсации».

говорят), то де Валера оказался не только «честным вором», но и вообще честным человеком.

Новое обращение Сартра к драматургии — «Дьявол и господь бог» (1951) явилось попыткой утвердить себя в неизведанной им дотоле области — исторической трагедии. Главное действующее лицо — Гец, то есть Гец фон Берлихинген, герой одноименной трагедии Гёте. Драма Сартра ничего общего не имеет с «штюрмерской» драмой великого поэта. Пьеса Сартра — это и современность, опрокинутая в прошлое, и история, истолкованная с сегодняшних позиций. Во многом пьеса, построенная как своеобразная историческая хроника и философский диспут, является незавершенным опытом преодоления экзистенциалистских крайностей, хотя во многом и сохраняет верность экзистенциализму.

Пьеса Сартра, повествующая о событиях Крестьянской войны в Германии 1524—1525 годов, не столько воспроизводит их, сколько ставит проблему выбора жизненного пути; проблемы зла и добра существуют в ней не только как этические категории (крах сартровского Геца обусловлен попыткой абстрагировать эти понятия), но и как социальные.

Вормс — город, восставший против архиепископа, осажден войсками жестокого кондотьера бастарда Геца (Сартр незаконным происхождением объясняет комплекс своего героя).

Во главе восставших горожан — пекарь Насти, человек, связанный с народом и защищающий его интересы. По его предложению арестованы в качестве заложников двести священников. Архиепископ хочет заставить горожан покориться и собирается послать к Гецу за помощью. Восставшие убивают архиепископа, но тот перед смертью передает священнику Генриху ключ от подземного хода, ведущего к лагерю Геца. Генрих должен доставить ключ Гецу: войска последнего ворвутся в город, освободят священников и вырежут двадцать тысяч бедняков. Генрих — сын крестьянина — должен принести в жертву либо священнослужителей, либо своих братьев по классу.

Гец, Насти и Генрих — антагонисты: Насти — представитель народа, Гец верит, что служит злу, то есть дьяволу, Генрих считает себя избранником божьим, оружием его власти и другом бедных. Но развитие действия покажет, что только Насти верно определил свой земной удел, остальные ошибались. «Божий избранник» и «друг бедных» Генрих на самом деле ненавидит бедняков. Если он колеблется передать ключ Гецу, то потому, что страшится принять ответственность на себя. Он предпочитает переложить ее на других — если не на бога, то хотя бы на дьявола, то есть на Геца. Сам Гец пока не знает ко-

лебаний. Он считает себя олицетворением бескорыстного зла. Он избрал свой путь как антитезу добру. В лагерь Геца приходит Насти, пытающийся доказать ему, что он отнюдь не бескорыстен, творя зло, ибо укрепляет власть богачей. Он предлагает ему восстать против имущих и вместе с народом строить царство божие на земле.

Гец. На какой основе?

Н а с т и. Все люди равны, и все они братья: все дети божии, и бог в каждом из них... Каждый живет на земле перед лицом всех и одинок в душе своей перед лицом Божиим... А законом для всех да будет любовь.

Насти объясняет Гецу, что перед ним один только выбор — либо стать равным другим, или превратиться в холопа князей. Но Гец еще верит или делает вид, что верит в свою свободу. Он не хочет быть рабом ни народа, ни князей. Его привлекает и вместе с тем страшит дерзостная возможность бросить вызов богу — казнить двадцать тысяч бедняков и тем самым вновь распять Христа. Все же Гец медлит, ожидая, что бог сотворит чудо и не даст ему совершить убийство. Но небеса молчат. «А чуда все еще нет! — восклицает Гец. — Я начинаю думать, что бог предоставил мне свободу действий. Спасибо тебе, боже, спасибо. Благодарю тебя за обесчещенных женщин, за поднятых на копыя детей, за мужчин, замученных насмерть». И, обращаясь к Насти, он называет бога старым обманщиком, который отдал ему ключ, а сам хочет уйти от ответственности, заткнув нос, чтобы не чувствовать смрада убитых. И Гец все предоставляет случаю. Он играет со своей возлюбленной Катериной в кости. Если выигрывает — будет по-прежнему творить зло; проигрывает — станет делать добро. Гец проигрывает и принимает решение пощадить город, снять с него осаду. Но его решение — не результат случая. По словам Катерины, Гец плутовал, чтобы проиграть. Став на путь добра, Гец терпит неудачу. Он раздает крестьянам земли, но крестьяне не верят ему и отвергают его дар. Та же сверхчеловеческая гордость, которая ранее вела Геца по стезе зла, сказывается и теперь. Его действия носят вызывающе подчеркнутый характер. Он целует прокаженного, но тот предпочитает индульгенцию, которую ему дарит торговец. Умирает Катерина, которой в бреду чудится, что ею овладели бесы. Гец умоляет бога поразить его проказой, дабы Катерина уверовала, что бог отпустил ей грехи. В отчаянии, проклиная свое бессилие, он пронзает руки, ноги, бедро (воспроизведя стигматы Христовы), смазывая кровью распятие и вместо елея — лицо Катерины. Этот бессмысленный и абсурдный акт, однако, позволяет Гецу завоевать ранее ему недоступную

симпатию народа и любовь самой благородной его представительницы — Хильды. И тогда Гец, вопреки богу, создает идеальный, счастливый город, «Царство солнца», реализованную утопию. Это — островок счастья, изолированный от окружающего мира, в котором льется кровь. Царство это должно опровергнуть утверждение Генриха о невозможности добра. Жители счастливого государства не знают или не хотят знать о горе и страдании других. Но истинного счастья нет и в «Царстве солнца», и это яснее всего понимает Хильда — олицетворение лучших качеств народа.

Гецу не дано укрыться от жизни в своей обители блаженства; он снова оказывается перед выбором. Восстают против своих баронов крестьяне, но у них мало оружия, а главное — нет начальника, знающего военное искусство. Вождем крестьян должен стать Гец, иначе они погибнут. Но Гец отказывается, так как считает, что из слуги добра он вновь превратится в орудие насилия. «Сегодня я их брат и вижу их невинность. Завтра я их вождь и вижу только виновных, перестая рассуждать и только вешаю». В лагере восставших его встречают с ненавистью. Тщетно пытается Гец напомнить крестьянам, что он роздал свои земли согласно законам любви. Бывший холоп феодалов Карл, измученный подневольной жизнью, опровергает Геца, утверждая, что в основе его поступка не любовь, а гордость. . . «Твоя любовь от дьявола, она отравляет все, к чему ты прикасаешься». Обращаясь к крестьянам, Карл провозглашает: «Земля принадлежит вам, и тот, кто говорит, что отдаст ее вам, — обманщик, так как дает то, чем не владеет. Отнимайте землю! Отнимайте землю и убивайте, если хотите стать людьми». Слепая ненависть, порожденная веками гнета, ведет крестьян. На сторону крестьян переходит Настя. Гец проклинает восставших, видя в них только силу разрушения. Но, ни к кому не примкнув, Гец уходит в одиночество, снова пытаясь разрешить вопрос, как отличить добро от зла. «Царство солнца» разрушено. Восставшие вальсгеймские крестьяне требовали, чтобы его жители к ним присоединились. Мстя за отказ, они сожгли город. Так потерпел неудачу эксперимент Геца, и Хильда убеждается, что небесам нет дела до людей и человек может любить человека лишь против воли божией.

Опустившийся, павший духом Гец живет вдали от людей. Но и в пустыне одиночества его находит Генрих, упрекающий Геца в том, что, служа добру, он творил только зло. Опыт прожитой жизни позволил Гецу прийти к единственно возможному выводу: страдания людей вызваны их верой в бога, в бога, которого нет.

«Бог меня не видит, бог меня не слышит, бог меня не знает. Видишь эту пустоту над нами? Это — бог... Молчание это — бог. Бог — это одиночество людей. Я сам выбрал зло, сам выдумал добро. Я обманывал, я сам творил чудеса, я сам себя обвиняю, я один могу себя уничтожить, я — человек. Если бог существует, человек — ничто. Если человек существует... Генрих, я открою тебе самую остроумную вещь на свете: бога нет. Его не существует. Заплачем от радости. Аллилуйя, аллилуйя. Мы свободны. Нет ни неба, ни ада, есть только земля». Генрих, предавший и церковь и народ, не в состоянии понять Геца. Поверить ему — значит признать собственное поражение. Ведь, изменяя народу, он тешил себя надеждой, что служит богу. Если же бога нет, то он — Генрих — жалкий изменник, отвергнутый людьми и церковью (он лишен сана и отлучен). В слепой ярости Генрих бросается на Геца, пытаясь его задушить: «Не хочу перестать ненавидеть, не хочу перестать страдать». Так в ходе развития драмы служитель религии превращается в апостола дьявола. Защищаясь, Гец убивает Генриха. Еще раз жизнь преподала Гецу предметный урок, доказав невозможность осуществления абстрактного добра. Крестьяне снова предлагают ему возглавить восстание, и Гец принимает их предложение: «Я искал чистой любви. Какая наивность! — говорит он. — Любить — это значит ненавидеть общего врага; я обвенчаюсь с вашей ненавистью. Я хотел добра — глупость; на этой земле и в наши дни зло и добро нераздельны; я согласен быть злым, чтоб стать добрым». Но, признав правоту Насти, присоединившись к восставшим, Гец, в соответствии с экзистенциалистской доктриной, остается по-прежнему одиноким. Утратив веру в бога, он не обрел истинной любви к людям. Гец следующими словами определяет свои взаимоотношения с крестьянами: «Я буду в них пробуждать ужас, ибо нет у меня другого средства проявить свою любовь; я буду им приказывать, так как нет другого средства заставить их слушать; я останусь один под этим пустым небом, поднявшимся над головой, ибо нет у меня другого средства быть с вами. Итак — война, и я буду ее вести».

Пьеса Сартра полна глубоких и неразрешимых противоречий. Она в большей мере призвана подтвердить мнимую правоту экзистенциалистского взгляда на жизнь, нежели раскрыть действительную антиномию действительности. Гец — очередной вариант экзистенциалистского героя, новое воплощение Ореста, долженствующее доказать извечное одиночество человека. Конечно, он не единственный герой драмы, ему противостоит Настя (о Генрихе мы не говорим, ибо этот антагонист Геца приходит к краху), образ которого обрисован с сочувственным

интересом. Но все же Насти для Сартра — чужак. Сартр отдает должное его мужеству, энергии, фанатической суровости и прямоте следования избранному пути; но Насти слишком прямолинеен и прост для того, чтобы стать любимым героем Сартра. Он предпочитает переосложненность, борьбу противоречий, не приводимых к единству. Перед Насти не стоит проблема выбора, его жизненное призвание ясно изначала. Это тоже не вызывает симпатий Сартра, предпочитающего героев, которым предстоит решить головоломную задачу, осуществить выбор в ситуации, специально для них построенной. Но переосложненный — не значит сложный, а простой — не значит упрощенный. Гец остается характером, искусственно сконструированным, нежизненным, как и большинство носителей экзистенциалистских идей. Насти действует как фигура служебная, лишь помогающая главному герою принять верное решение. Так было и в «Смерти без погребения». Сартр по-прежнему считает, что решающей силой являются персонажи, подобные Анри, Жану, Гecu. На самом деле историю творят народ и такие его представители, как Канорис и Насти. Так было и в XVI и в XX веке.

Снова — в который раз! — философ связал руки художнику.

Драма Сартра «Альтонские затворники» (1959) — произведение антифашистское. Здесь нет метафизического спора между добром и злом, позиции автора более определенны, как и ситуации, в которых находятся его герои. Автор сурово и беспощадно осуждает фашизм и тех, кто ему служил верой и правдой. И те, кто был рабски предан Гитлеру, и те, кто поощрял его, — равно виновны.

Пьеса направлена против германского фашизма. Но, по словам Сартра, он думал не только о гитлеровских палачах, но и об офицерах и солдатах, выполнявших палаческую «работу» в Алжире. И все же даже это антифашистское произведение Сартра не лишено противоречий. Характерен ответ Сартра на вопрос английского критика К. Тэйнена, почему он отказался от намерения написать роман о движении Сопrotивления: «Ситуация тогда была чересчур проста. Это не значит, что легко быть мужественным и рисковать собственной жизнью; но мне представляется, что выбор был чересчур прост, так как не было сомнения, на чью сторону стать. Жизнь неизмеримо осложнилась, сделалась более романтической с писательской точки зрения. Написать роман, герой которого погибает в рядах движения Сопrotивления, защищая идею свободы, — это было бы чересчур примитивно. В наше время вопрос о политическом выборе выглядит гораздо труднее». Сартр не любит ни простых положений, ни ясных характеров. Мысль его блуждает, избегая

прямых путей. Его внимание привлекают натуры, мятущиеся в неразрешимых противоречиях, мучительно копающиеся в самих себе. Их-то он любит изучать как психолог, препарировать как анатом. Экзистенциализм включает в качестве одного из своих составных элементов психоанализ. Естественно, что для различных психоаналитических упрощений существо, угнетаемое комплексами, представляет больший интерес, нежели здоровый, нормальный человек. В «Альтонских затворниках» нашли свое выражение и психоаналитические мотивы экзистенциализма. Сартр, боясь упрощенности, переосложнил свою драму. Антифашистская направленность пьесы зачастую заслоняется мотивами фрейдистскими.

В путях противоречий бьется не только герой пьесы, но и мысль самого писателя.

Драма Сартра противостоит романам и драмам, созданным в ФРГ, ставившим своей задачей оправдать гитлеровцев или, по крайней мере, переложить ответственность за содеянные преступления только на нацистов и эсесовцев. Достаточно вспомнить хотя бы «Генерала дьявола» К. Цукмайера, пьесу, в которой действует храбрый и честный генерал авиации Харрас. По мысли автора, Харрас — благородный германский рыцарь, олицетворяющий воинскую доблесть, враг фашизма и спаситель его жертв. Он не участвует в преступлениях нацизма и не несет за них ответственности. Более того, он сам является жертвой. Драма Цукмайера имела успех, особенно у бывших гитлеровских генералов, ныне состоящих на службе у правительства Федеративной республики и в НАТО. Другие авторы пытались обелить представителей финансового капитала, выкормившего гитлеризм, третьи — а таких было большинство — норовили снять ответственность за преступления с палачей и возложить ее на тех, кто отдавал приказы пытать и умерщвлять миллионы, то есть ограничить список виновных Гитлером и Гиммлером. «Защитники» ссылались на то, что убийцы лишь подчинялись воинской и государственной дисциплине. На многих судебных процессах в ФРГ фашистские палачи были оправданы.

В противовес защитникам фашизма, Сартр утверждает, что нет морального различия между палачом, облеченным всей полнотой власти, и его слугой, таким же убийцей, как его хозяин.

Политическая позиция, которую занял Сартр, ясна и недвусмысленна. Писатель не ограничивается утверждением полной ответственности человека за содеянное. Он показывает, как пришел человек к преступлению, какие силы толкнули его на это. В драме Сартра представлены как бы два мира: реальный,

связанный с образом старшего Герлаха, владельца альтонских верфей, одного из богатейших промышленников Германии, того, кто сотрудничал с Гитлером, не разделяя его взглядов, но помогая ему набрать силы, и мир ирреальный, фантастический, кошмарный, в котором живет Франц, старший сын главы семьи, бывший гитлеровец, тринадцать лет кряду пребывающий в добровольном заточении, чтобы ничего не видеть и не слышать. Только его сестра Лена, с которой он находится в кровосмесительной связи, посещает его, приносит ему пищу и убирает его комнату, связывая его с реальным миром. Франц произносит защитительные речи, которые тут же записывает магнитофон, речи, обращенные к грядущим потомкам. В этой иступленной одержимости сартровского Франца есть не только поза и актерство. Разум еще не окончательно погас во Франце, но лишь в безумии может он найти спасение от правды. Поэтому он пытается убедить себя, что Германия погибла, уничтожена, умирает,— видя в этом оправдание для себя. Он заперся в своей добровольной тюрьме. Но и тюрьма слишком просторна для Франца. Ему необходимо замкнуться в более тесном пространстве, куда не могут проникнуть ни слабый луч правды, ни сознание ответственности. Последним убежищем преступной совести Франца и является его безумие, которое он сам разжигает.

Атмосфера комнаты Франца по-своему напоминает обстановку «Замкнутых дверей». Но новый и более страшный смысл получает знаменитая реплика «Ад — это другие». Другие в данном случае — жертвы, те, кого убил, замучил Франц и от воспоминаний о которых ему не уйти. Ад, царящий в душе Франца, находит свое выражение в непрестанном истерическом возбуждении, душевном пароксизме, которые гипнотически воздействуют на других. Люди, попав в эту камеру пыток, движимые любопытством (и не только любопытством), как, например, Иоанна, жена брата Франца, вновь и вновь туда возвращаются, бессильные вырваться из-под власти этого человека.

Здесь Сартр соскальзывает на кривую тропинку психопатологии. Во Франце есть нечто притягательное, неотвратимо влекущее к нему людей — не только отца и сестру, но и сторонних: не просто загадочность и таинственность, но извращенность, преступность, безумие. И он, пользуясь своей властью, экспериментирует над людьми. Он мучит Лену и Иоанну, и это мучительство не только не отталкивает, но и привлекает их. Снова — не названная — всплывает тема неразрывной связи между палачом и жертвой. Понадобилось разоблачение чудовищного преступления Франца в Смоленске, для того чтобы Иоанна увидела в нем не «современного Гамлета», но обычно-

венного убийцу, рядового гитлеровца и освободилась от гипноза его власти. Сартр чрезмерно преувеличил магическую силу внутреннего мира Франца, осложнив пьесу фрейдистскими сексуальными мотивами: ненависть Лены к отцу — нереализованный «Эдипов комплекс», кровосмесительная связь Лены с Францем и стихийное влечение Иоанны к тому же Францу.

Подробно показывая душевные муки Франца, писатель мог, против своего желания, вызвать сочувствие к нему. Ведь далеко не каждый гитлеровец, виновный в смерти людей, такой ценой платил за свои злодеяния. Эйхман не испытывал раскаяния, да, вероятно, и его подручные тоже. Вскрывая подноготную Франца, писатель менее всего стремился его оправдать. Тщательный анализ внутреннего мира Франца нужен ему для объяснения того, как тот сделался преступником. Позиция Сартра — это позиция следователя, а не адвоката. Все, что происходит в душе Франца, и все, что происходит в комнате, должно с помощью брехтовского «отчуждения» показать Франца-палача. Мы не видим его за «работой». Даже наплывом не возникают образы замученных им смоленских партизан, ничего не сказавших под пыткой, о них только упоминается. То, что продельывает Франц над Леной и Иоанной, духовно их истязая, и призвано заменить не показанную непосредственно «практику» Франца на фронте.

И все же невозможно счесть художественно необходимыми все психологически-сексуальные эксперименты Франца. Экзистенциалист Сартр борется с реалистом и по временам, к сожалению, побеждает его.

Тема моральной ответственности, основная в пьесе, воплощается в образах старшего Герлаха и Франца. Они кровно — в буквальном и переносном смысле — связаны друг с другом. Старший, один из хозяев довоенной Германии, помог Гитлеру прийти к власти. Его связь с нацистами подчеркнута в пьесе характерной деталью. Герлах не был членом нацистской партии. Но когда ведомству Гимmlера понадобилась территория для нового концентрационного лагеря, Герлах предоставил принадлежащий ему земельный участок. Франц, в ту пору молодой романтический идеалист, пытался узнать, для чего отец это сделал.

Отец. Что же тут объяснять? У Гимmlера есть заключенные, и он должен их разместить. Если бы я отказал, он купил бы другой участок.

Франц. У других.

Отец. Конечно. Немного дальше на восток, немного далее на запад, и тех же узников мучили бы те же капо, но у меня появились бы враги в правительстве.

Концентрационный лагерь у самого парка Герлахов открыл Францу страшную правду гитлеризма. Но его всего более потрясло не поведение палачей, а узников. Они, под воздействием пыток — как ему кажется, перестали быть людьми и вызвали в нем страх и отвращение. Сартр очень тонко намечает будущий путь Франца, наследника богатейшего промышленника страны, знающего, что в мире, где хозяином является отец, ему ничто не угрожает. Жалость и презрение, любопытство и уверенность в собственной безнаказанности побуждают Франца укрыть в своей комнате одного из узников, бежавшего из лагеря. Гестаповцы на глазах у Франца убивают беглеца, выданного старшим Герлахом, а сам Франц должен отправиться на фронт. Таков первый жизненный опыт юноши, воспитанного в строгих принципах лютеранской морали, в сознании своей избранности и силы. Как и отец, он вначале презирал Гитлера и его свору. Но Франц верил в силу и, чтобы оправдать себя, свою трусость, поверил в силу Гитлера. Так фашизм и война сделали его судьбой, и Франц сам себе задал вопрос: «До каких границ я должен был сохранять ей верность?» Он сохранил «верность» до последней границы, совершил все преступления, которых требовал гитлеризм: он убивал, пытал, насиловал, зная, что совершает зло. Франц с самого начала презирал не палачей, а заключенных в концентрационном лагере; если же он предоставил убежище одному из беглецов, то, может быть, не столько из жалости, сколько для утверждения своего превосходства. Сознание бессилия после того, как спасенный им узник был выдан отцом, смертельно ранило гордость Франца. Быть жертвой он не хотел. Гитлеризм предоставил ему возможность стать палачом. На войне он получил верховную власть над жизнью и смертью своих подчиненных. «Солдаты у моих ног,— вспоминает Франц.— Один только приказ: держаться. И я держался. Я отбирал живых и мертвых: ты пойдешь сегодня, ты дашь себя убить; ты останешься... У меня была высшая власть». В ту минуту, когда спасенный им узник был убит гитлеровцами, погиб свободный человек, родился раб и убийца, будущий эсесовец. Война довершила перевоплощение Франца. В финале пьесы он с циничной откровенностью поверяет отцу тайны своей грязной души, рассказывает о том, как им овладело маниакальное стремление заставить говорить пленных советских партизан, заставить для того, чтобы доказать собственное превосходство. «Я возьму все на себя, подтвержу мою власть действием, единственным в своем роде — превращу живого человека в червя, сам займусь узниками, унижу их: они заговорят. Власть — это пропасть, я вижу ее дно: для меня не-

достаточно выбирать мертвецов среди живых — при помощи за- жигалки и перочинного ножика я завоюю царство человеческое».

Отец (*спокойно*). Они заговорили?

Франц. Кто? Ах! (*После паузы*.) Нет. (*После паузы*.) Умерли.

Так «романтик» оказался ницшеанцем, а сверхчеловек — рядовым гитлеровцем. В решающих сценах объяснений с отцом, то возникающих путем наплыва из прошлого, то происходящих в современности, оба — и отец и сын — пытаются определить свое отношение к Гитлеру и гитлеризму. Отец хочет убедить Франца и самого себя, что виновна только небольшая группа нацистских руководителей. «В худшем случае их наберется три дюжины. Так пусть их повесят, а нас реабилитируют. Наконец, окончится этот кошмар... Что я сделал, чтобы заслужить презрение мира? Мои взгляды ни для кого не были тайной». Но Франц опровергает самозащиту отца, доказывая, что виновны все, кто служил Гитлеру. «Мы ненавидели Гитлера, другие его обожали: какая разница? Вы снабжали его военными кораблями, а я трупами. А если бы мы его любили, разве бы мы делали что-нибудь другое?» По Францу, виновны старшие, помогавшие Гитлеру прийти к власти. Но и эта формулировка содержит лишь частицу правды. Во время последней встречи с отцом Франц находит более точное определение их взаимоотношений: «Два преступника: один судит другого во имя принципов, которые оба нарушили».

Страшнее всего для Франца было возрождение Германии, поднявшейся из руин, «экономическое чудо», созданное на американские деньги. «Германия должна издохнуть, или я — обыкновенный преступник», — в иступлении кричит Франц. Но милитаристская Германия живет. Отец терпеливо объясняет сыну, что произошло за годы его добровольного заточения. «Благодаря поражению Германия превратилась в самую мощную силу в Европе. С этим ничего не поделаешь. (*После паузы*.) Мы являемся яблоком раздора и ставкой в игре. За нами ухаживают, все рынки открыты перед нами, наши фабрики работают: мы превратились в гигантскую кузницу. Поражение было ниспослано богом, Франц. У нас есть пушки и масло. У нас есть солдаты, сын мой. Завтра у нас будет бомба. Тогда мы восстанем и стряхнем наших опекунов, как блох».

Но сознание мощи возродившейся Западной Германии не придает силы старому Герлаху: у него рак горла и ему осталось жить не более шести месяцев. Он так же мертв, как и Франц. Нераздельные в своем преступлении, отец и сын кончают жизнь самоубийством. Но комната Франца не останется

пустой, его место займет Лена. Рак горла, поразивший старого Герлаха,— не только физическая болезнь. Это смертельная болезнь класса, символ его неизбежной гибели.

Пьеса Сартра остается мощным обличением фашизма, обличением тех, кто выкормил и выкармливают зверя.

Последняя по времени написания драма Сартра — «Троянки» (1965) является свободной творческой переработкой одноименной трагедии Еврипида, поставленной около 2400 лет назад (415 г. до н. э.). Обращение автора «Мух» к этой трагедии, конечно, не случайно. Едва ли во всей античной драматургии есть произведение, которое в наше время звучало бы так современно. Филологи спорят о том, что послужило поводом к написанию «Троянок»,— неудачная ли экспедиция против Сицилии или предательское истребление афинянами всего мужского населения острова Мелас и превращение женщин в рабынь. Важно то, что трагедия осуждает преступную войну. Сартр не только сохранил всю силу гнева Еврипида, но насытил драму современностью,— его версия явно и подчеркнуто направлена против колониальных, захватнических войн XX века, прежде всего против агрессии во Вьетнаме. Сартр ввел упоминания о «грязной войне» (*la guerre sale*) в Азии и в Африке. Развивая короткие упоминания Еврипида, Сартр противопоставил войну справедливую, которую ведут защитники родины, войне несправедливой и захватнической. Он придал новую функцию прологу. У Еврипида боги равнодушно и спокойно предвещают гибель Трои, как бы освящая и санкционируя грядущие злодеяния победителей. У Сартра появляется эпилог, в котором предсказана гибель победителей. Пролитая ими невинная кровь падет на их головы. Несчастливая Гекуба, царица Трои, потерявшая близких, ставшая рабой Одиссея, превратится в скалу, о которую будут разбиваться морские волны. Лагерь пленниц-троянок обрисован Сартром как лагерь концентрационный. Время от времени появляется посланец победителей, Талфибий, возвещающий новый жестокий приказ и уводящий в рабство или на смерть очередную жертву.

Сартр передал сгушающийся драматизм событий без риторики и внешнего пафоса. Троянки — Гекуба, Кассандра, Андромаха, у которой отнимают единственного сына — он будет убит (победители видят в нем будущего мстителя), мужественно переносят испытания. Тему страданий жертв войны, гибели государства (победители поджигают развалины Трои) писатель переключил в трагедию неизбежного возмездия и расплаты палачей. В этом особенность суровой драмы, которую создал Сартр — антифашист и непримиримый противник милитаризма.

Наша задача — изображение человека, борющегося за свободу и мир.

Арман Салакру

Сложный путь развития прошел один из крупнейших французских драматургов современности — Арман Салакру (род. в 1889 г.), обратившийся к драматургии в 20-х годах. Первые его пьесы — «Человек, разбивающий тарелки» (1923), «Мост Европы» (1927) и другие отражали душевное смятение интеллигенции 20-х годов, ее страх перед будущим. Автор дерзко ломал традиционные формы, нарушал сценическую иллюзию, вводил импровизацию. Повторяя опыты героев Пиранделло, действующие лица из пьес Салакру превращались в актеров, играющих пьесу в пьесе, и, наоборот, актеры, импровизирующие спектакль, незаметно для себя становились участниками реальной драмы. Сюжетика, образы, самая структура пьес были запечатлены воздействием сюрреализма. Писатель еще только делал первые шаги, искал свою тему, средства выразительности. Пьесы Салакру не разрабатывали больших социальных проблем. Но в них звучал страстный протест против неустроенности мира, против убожества буржуазной семьи («Свободная женщина», 1934), против вынужденной растраты духовной энергии на спекуляции и наживу (драма «Атлас-отель», 1931). Салакру показывает гибель героя в начале драмы «Незнакомка из Арраса» (1935), ретроспективно раскрывая его прошлую жизнь: видения как бы пронесаются в сознании человека в момент самоубийства. Он постигает, что жизнь была прожита напрасно, так как состояла из заблуждений и ошибок, что единственным лучом надежды, блеснувшим на его пути, была встреча с незнакомкой из Арраса, имени которой он так и не узнал. Не измена жены с его лучшим другом послужила решающей

причиной самоубийства Улисса (так зовут главного героя драмы), но неудача всей жизни.

Драма обличает ложь и обман, господствующие в буржуазном обществе. Эту же тему несут и другие пьесы драматурга — «Яростные» (1934), «Обыкновенный человек» (1936).

В пьесе «Земля кругла» (1936) Салакру обратился к истории. В центре событий драмы — захват монахом Савонаролой власти во Флоренции. Новый правитель объявил враждебными богу все завоевания человеческого разума, создания культуры и искусства. По его приказу на площадях запылали костры из книг и картин. Рисуя сцены изуверства, фанатизма, неистовой злобы, Салакру обличал современный фашизм. Конечно, аналогии условны и Савонарола не похож на Гитлера. Однако Салакру лишь оттолкнулся от образа исторического Савонаролы. Его пьеса обращена к современности. Тупой фанатизм, ненависть к разуму и науке, пытки, истязания, власть инквизиции господствуют во Флоренции 1492 года. В то время как свершаются великие географические открытия (каравеллы Колумба прокладывают путь в Америку) и наука устанавливает, что земля кругла, бесноватый монах во имя господне гонит и преследует свободную мысль. Образ «круглой земли» приобретает значение своеобразного символа. Замкнутый круг знаменует неизбежность повторения исторических событий — то, что произошло в 1492 году, повторяется несколько веков спустя. Смысл пьесы не в этой более чем сомнительной и малооригинальной «философии», но в обличении варварства и насилия.

В годы войны и оккупации Франции Салакру участвовал в «Национальном фронте». В 1944 году он вступил в состав вооруженных сил Свободной Франции и боролся в рядах освободителей родины вместе с Ж.-П. Сартром. В годы оккупации Салакру написал историческую комедию «Солдат и колдунья» (1944), казалось бы, никак не связанную с событиями современности. Маршал Морис Саксонский тщетно пытается сначала соблазнить и купить, а затем овладеть насильно артисткой странствующей труппы Жюстиной Фавар. Но всемогущий маршал терпит поражение. Ни деньги, ни соблазны, ни угрозы не могут покорить красавицу. Едва ли нужно пояснять нехитрый смысл этой пьесы, в которой ум, красота, обаяние, верность Жюстины олицетворяют прекрасную и свободолюбивую Францию.

Пьеса «Ночи гнева» родилась под воздействием движения Сопротивления. Первоначально Салакру посвятил освободительной борьбе цикл из десяти радиопередач (начатых в декабре 1944 и завершившихся в марте 1945 года) — «Дни, о которых

поют». В «Ночах гнева» использовано примененное в «Незнакомке из Арраса» ретроспективное построение действия. Но на этом сходство и кончается. Данный сценический прием в «Незнакомке» раскрыл судьбу только одного героя, его личную драму. В новой пьесе он служит совершенно иной цели. Пьеса начинается с выстрелов. Участник движения Сопротивления Ривуар убивает предателя Бернара и шпиона гестапо Пизансона, но последний успевает смертельно ранить самого Ривуара. Дальнейшие события объясняют смысл происшедшего. Начав со сцены казни предателей и подлого, из-за угла, убийства патриота, драматург сразу ввел зрителя в гущу событий, столкнув в непримиримом поединке патриотов и коллаборационистов. Откровенная условность приемов — мертвые оживают и объясняют мотивы своего поведения — не вступает в противоречие с реалистическим характером пьесы, в которой с предельной ясностью, как в бою, друг другу противостоят оба лагеря.

Салакру показал группу борцов Сопротивления во главе с Жаном Кордо и предателей буржуа, продавших родину врагу и сотрудничающих с немцами. Действие пьесы развивается стремительно, напряженно. Но зрителя увлекает не столько мастерство построения сюжета, сколько страстный патриотический, гражданский дух, высокий гуманизм пьесы.

В послесловии к пьесе Салакру писал, вспоминая ночи гнева и тревоги времен оккупации: «Разве мы не поняли тогда, что художник, не вступающий в борьбу, отказывается от своего права мыслить».

Нам повторяли: ваше стремление показать на сцене человека, борющегося за свободу и мир, ваше стремление ввязаться в борьбу убьет театр. . .

Но нужно разобраться. О чем идет речь в мире сегодня?

О страстной борьбе за мир и за достоинство человека. . . Нет, художник не может более замыкаться в башне, даже если она из слоновой кости. Самые упорствующие в своем заблуждении не могут теперь не знать, что жизнь художника неразрывно связана с жизнью его страны».

Пьеса использует острые сценические ситуации, но она свободна от сенсационности. Более того, это скорее драма дискуссий, чем непосредственного действия. Автора занимают прежде всего мотивы человеческого поведения. Мы узнаем уже в самом начале, что внешне добропорядочный буржуа Бернар выдал гестапо своего раненого товарища и друга, бойца Сопротивления Жана. Но предатель и его жена Пьеретта пытаются оправдаться, доказать, что они ни в чем не повинны, что они хотели только одного — жить тихо и спокойно. Коллаборационист

Пизансон не ищет оправданий. Начав с дезертирства, он становится шпиком, агентом гестапо. Образам коллаборационистов противостоят фигуры борцов Сопротивления, написанные ярко и смело.

Центральный герой носит имя Жан — то же имя, что персонаж драмы Сартра «Смерть без погребения». Но, конечно, не это рождает ощущение, что пьеса Салакру полемически направлена против пьесы Сартра. Во многом совпадают основные ситуации. Герой попал в руки гестапо, его подвергают жестоким истязаниям, чтоб принудить заговорить. Персонажи Сартра ведут себя по-разному: одни мужественно, другие страшатся выдать тайну врагу, одни чувствуют себя одинокими, другие испытывают странную связь с палачами. Жан в пьесе Салакру не одинок. Он — подлинный герой. Палачи ломают ему раненую руку, выдавливают глаза. Три дня он стойчески выносит нечеловеческие пытки, для того чтобы дать соратникам возможность скрыться. На четвертый, когда его муки достигают предела, он сообщает немцам сведения, которые уже не могут повредить его товарищам. Он чувствует себя одиноким лишь во время пытки, когда убеждает себя в том, что он действительно ничего не знает. Отведенный в камеру, он снова обретает связь с друзьями и женой. Жан из гестаповского застенка обращается к друзьям по борьбе с рассказом о том, как его истязают, и предупреждает об опасности.

Герои Сартра погибают напрасно. Жертва их была бесцельна. Герои Салакру отдают свои жизни во имя свободы родины и счастья грядущих поколений. Спор между героями Сопротивления и предателями — это спор о главном: о смысле жизни, о том, кем должен быть человек. Спор этот продолжается и после смерти. Пизансон хочет убедить Жана, что для них обоих все кончено, так как они оба мертвы.

Жан. Нет! Для меня не кончено!.. Нет! Товарищи продолжают борьбу. Настанет день, люди будут счастливы и свободны. Они не узнают, что я умер ради них, да я и не требую этого. Мне нужна только уверенность, что они будут счастливы. Поэтому мне не страшно, я умираю с улыбкой.

Для предателя Пизансона непонятно чувство Жана. Он — один, тогда как Жан жил не один и умер не в одиночку.

Этот же спор о жизни ведет Жан с Бернардом и завершает его прямым обращением к зрителям.

Пьеса Салакру — значительное явление французского реалистического театра. Это — правдивый рассказ о неизвестных героях, погибших за родину, и о трусах, предавших ее.

Яркую сатиру на буржуазную добропорядочность представляет комедия Салакру «Архипелаг Ленуар» (1947). Для бур-

жуа, говорит Салакру, нет ничего более святого, чем деньги. Деньги сильнее любви, родственных связей, дружбы, морали. Пьеса эта достойно продолжает славную традицию критического реализма во французской драматургии.

Значительным произведением Салакру явилась его пьеса «Бульвар Дюрана. Хроника забытого процесса», написанная в 1960 году и впервые поставленная в октябре 1961 года, в Гавре, городе, в котором происходили события драмы. Пьеса основана на подлинных фактах и в то же время достигает высокой степени обобщения. Главный герой пьесы — Жюль Дюран — историческое лицо. События разворачиваются в 1910—1918 годах. Измученные нечеловеческим трудом и низкой заработной платой, портовые рабочие в Гавре принимают решение о забастовке. Возглавляет борьбу секретарь союза докеров Жюль Дюран. Арматоры и биржевые дельцы видят в нем главного врага и решают во что бы то ни стало обезвредить его, рассчитывая, что тогда будет легко сломить сопротивление забастовщиков. С этой целью они пытаются сначала подкупить Дюрана, а затем, потерпев неудачу, угрожают выгнать с работы его отца, главу большой семьи. Но и эта попытка заставить Дюрана капитулировать терпит неудачу. Забастовка продолжается. Тогда владельцы судов используют смерть штрейкбрехера Капрона. При помощи подставных лжесвидетелей Дюрана обвиняют в том, что он призывал к убийству Капрона. В ход пущена машина буржуазной юстиции. Суд, вопреки истине и показаниям рабочих, опираясь на подтасованные факты, выносит Дюрану смертный приговор. Казнь откладывается со дня на день. Дюран, отрезанный от мира, провел в камере смертников восемь лет. Все эти годы во Франции шла борьба за спасение его жизни.

Письмо, защищающее Дюрана, опубликовала в «Юманите», тогда еще органе социалистов, вдова убитого штрейкбрехера. В 1918 году суд оправдал невиновного. Но восьмилетнее ожидание казни сломило Дюрана — это был разбитый и безумный, никого не узнающий старик. Из тюрьмы он перешел в психиатрическую больницу, где и скончался в 1926 году. Именем замученного рабочего назван был в Гавре бульвар.

Пьеса Салакру построена на материалах судебного процесса, на письмах Дюрана, газетных отчетах. Это мужественное и честное произведение. Дюран — отнюдь не герой; он жертва классовой ненависти капиталистов. Сила пьесы — в показе непримиримых противоречий, разделяющих рабочих и буржуазию. Слабость ее — в отсутствии подлинных героев, представителей революционного пролетариата.

Владимир. О чем разговаривают мертвецы?

Эстрагон. О своей жизни.

Владимир. Разве им мало того, что они были живы? Разве им мало того, что они мертвы?

Эстрагон. Мало.

Сэмюэл Беккет. «В ожидании Годо»

Испытание железом и кровью, через которое прошло человечество в годы второй мировой войны, неисчислимы жертвы, понесенные на фронтах, в тюрьмах и концентрационных лагерях фашистской Германии, апокалипсическое видение атомных взрывов, истребивших сотни тысяч жизней в Японии, не могли не потрясти сознание людей. Многие верили, что из мук и несчастий родится новый, более справедливый мир. Случилось не так, и отнюдь не по вине тех, кто был убит на фронте или в газовых камерах.

Угроза новой, еще более истребительной бойни нависла над миром. Если атомная война все же не была развязана, то не потому, что этого не хотели империалисты. Мощь социалистического лагеря, возглавляемого Советским Союзом, воля человечества к миру оказались сильнее фанатической ненависти к коммунизму. Но угроза войны не исчезла. Как сказал один из европейских буржуазных политиков, человечество продолжает жить в «тени бомбы», разделенное на противостоящие лагеря. Борьба за мир сплотила прогрессивных представителей интеллигенции капиталистических стран, но значительное число буржуазных литераторов, вместо того чтобы бороться против опасности войны, предпочло жить «в тени бомбы», не замечая ее, либо включилось в пропаганду новой войны.

Немало буржуазных литераторов в странах Европы и США, потрясенных злодеяниями фашистов и страхом перед будто бы неизбежной новой войной, из опыта истории сделало ошибочный вывод: мир безумен, существование человека бессмысленно и безнадежно, гибель человечества неизбежна. Литература эта,

исполненная отчаяния,— живое свидетельство тягчайшего кризиса буржуазной культуры.

Среди различных упадочных течений современного буржуазного искусства особое место занимает так называемая драматургия абсурда. Ее представители не образуют единой школы, но их роднит общий взгляд на мир. Жизнь для них — не процесс и развитие, но предчувствие неотвратимо надвигающейся катастрофы.

Швейцарский писатель Ф. Дюрренматт сказал с горькой иронией, что единственная реальность современного мира (он говорил о буржуазном обществе)— это страх перед атомной бомбой. «Мир существует, поскольку существует бомба». Этот парадокс в применении к драме абсурда получает своеобразный смысл: действительно, для С. Беккета и его подражателей единственная реальность — это ожидание смерти. Именно потому они и провозгласили абсурдность основным законом действительности. Творчество писателей, исповедующих эту враждебную жизни «теорию», асоциально, иррационально, антигуманистично.

Человек для этих литераторов — существо одинокое, чуждое другим (столь же одиноким людям), не могущее вступить с ними в контакт, обреченное на жизнь, являющуюся преддверием смерти. Общество — это только сумма одиноких, предоставленных самим себе особей.

«Теория» абсурда формировалась под воздействием учения датского философа XIX века Кьеркегора, воспринятого экзистенциалистами, в частности Сартром и Камю. Нам уже пришлось говорить об этом выше.

Камюзовская концепция абсурдного мира и одинокого человека оказала влияние на становление драматургии абсурда, хотя ее развитие во многом пошло по иному пути.

Творчество Беккета (род. в 1906 г.) и Ионеско (род. в 1912 г.) — наиболее влиятельных представителей этого направления — утверждает бессмысленность бытия и обреченность человека. Над героями Беккета и Ионеско, при всем различии этих писателей, тяготеет власть незримых сил, и они покорно подчиняются ей. Бессмысленно восставать против абсурда, хотя столь же бессмысленно подчиняться абсурдному приказу. Но так как у людей нет свободы выбора, они предпочитают повиновение — бунту. Удел человека, по Беккету, — пребывать в сознании безнадежности своего существования и ждать конца. Иначе говоря — жизнь есть лишь длительная агония.

Драматургия абсурда рождается из чувства страха перед жизнью. Единственное средство преодоления его — это смерть.

Не случайно термин «затравленный человек» (*l'homme traqué*) стал ходовым на Западе. Необъятна литература, посвященная изображению «всеобъемлющего чувства страха и отчаяния одинокого человека», которое буржуазными социологами, философами и историками объявлено чуть ли не главной приметой эпохи.¹

Так как мир изначально абсурден, то в несправедливости общественного устройства оказывается повинна не система капитализма, установившая господство богатого и паразитарного меньшинства над трудовым большинством, но алогичность жизни. Противоречия, жестокость и несправедливость капиталистического общества, его законов, на протяжении веков высмеиваемых и разоблачаемых прогрессивным искусством и литературой, освящаются в творчестве представителей школы абсурда и, «повышаясь в ранге», возводятся во всеобщий, универсальный закон. Поэтому бессмысленной и абсурдной провозглашается любая попытка бороться с несправедливостью. Нельзя насильственно преодолеть то, что заложено в природе человека,— говорят новоявленные философы и эстетика. Понятно, что эта концепция вполне устраивает властителей буржуазного мира, которые готовы простить авторам даже неверие в бога на небесах, поскольку они не подрывают веры в богов земных.

Соответственно тезису о бессмысленности мира, драматургическая практика представителей абсурда широко применяет метод алогизма. Это антисоциальное искусство — антиреалистично. Действие, если можно говорить о действии там, где отсутствует развитие, нарочито обесмысленно и нелепо. Персонажи не могут понять друг друга, как будто они разговаривают на разных языках. Мир одного человека непроницаем для другого. Каждый живет «в себе». Воплощая тему одиночества, расчеловеченности и отрешенности (люди — это совокупность изолированных друг от друга единиц), Беккет показывает, как персонажи либо слепнут и глохнут на сцене («В ожидании Годо»), либо они слепы от рождения («Конец партии» и «Все, кто погибнет»). Таких героев любит и непохожий на Беккета Ионеско. Для него слепота и глухота не столько следствие болезни физической, сколько проявление духовного одиночества, невозможности общения. Слепой, глухой и немой человек для

¹ Теоретики и практики абсурда объявили своим предтечей Ф. Кафку, чье творчество, однако, при всех его противоречиях, неизмеримо сложнее, богаче и разностороннее. Прежде всего, оно полно жалости и сострадания к униженному человеку. Между тем литература абсурда смакует унижение и падение человека.

драматурга абсурда — идеальная модель. В одной из пьес А. Адамова, в 30-х годах отдавшего дань теории абсурда, но позднее отошедшего от нее, человек постепенно теряет руки и ноги, что должно зрительно выражать его духовное омертвение. Но и герои, обладающие всеми пятью органами чувств, в пьесах Беккета и Ионеско предстают освобожденными от социальных связей, лишены каких бы то ни было индивидуальных свойств или качеств характера. Театр абсурда дает искаженную картину действительности, клеветает на человека, рисует жизнь как предчувствие смерти или умирания.

Буржуазная печать всячески стремилась подчеркнуть универсальный характер метода абсурда. М. Эсслин, один из главных теоретиков нового метода, пишет, что, хотя родиной драмы абсурда была Франция, крупнейшими его представителями явились ирландец Беккет, армянин Адамов, румын Ионеско, американец Олби, англичанин Пинтер. Разве не служит это, — заявляет Эсслин, — доказательством «всечеловеческого характера драмы абсурда», выражающей общие всем людям тенденции одинаковыми или родственными приемами, не прибегая к осмысленному слову, ибо оно в современной драме постепенно теряет свое значение?! Едва ли можно выразиться яснее. Внеациональные, космополитические черты драмы абсурда абсолютизируются и превращаются в выражение чувств и мыслей всего человечества.

Те же мысли положены в основу коллективного сборника статей «Смысл или бессмыслица?» («Sinn oder Unsinn?»), вышедшего три года назад в ФРГ. Вопрос в заглавии носит чисто риторический характер. Авторы — М. Эсслин, Р. Гримм, Х. Холден, К. Вельке — конечно, не сомневаются в глубочайшей значительности искусства абсурда (хотя именно это-то и абсурдно) и стремятся доказать, что корни творчества Беккета и Ионеско уходят в глубь веков, зачисляя в разряд предшественников и соратников, кроме греческих авторов... Шекспира, Мольера, Блока и Брехта! В данном случае важно не столько стремление подыскать почтенных предков, сколько попытка обосновать универсальный, внеациональный характер школы. Этот тезис с особенной отчетливостью сформулирован в кратком предисловии к сборнику, принадлежащем одному из его редакторов, — В. Йеги. Автор сначала задает вопрос, является ли абсурд и гротеск всего лишь клоунадой, надувательством, бессмыслицей или художественным обобщением той духовной ситуации, в которой находится человечество? Конечно же, отвечает Йеги, последнее. В самом деле, если гротеск и абсурд — это обобщение ставшего гротескным и бессмысленным мира, то во всех

странах, вне зависимости от языка и национальных особенностей, эта гротескность должна получить одинаковое воплощение: ведь все люди, независимо от государственных и социальных границ, ощущают одну и ту же абсурдную сущность действительности. А как быть с социалистическими странами? Оказываются, в тех из них, где еще сохранилась «известная духовная свобода», будто бы наблюдается совершенно та же картина, что и во Франции и Швейцарии. Таким образом, абсурд является универсальной и вненациональной формой выражения хаотичности мира, возможной там, где господствует «духовная свобода». Там же, где этой пресловутой «свободы» нет, писатели вынуждены воспевать разумность и целесообразность действительности, хотя на самом деле они в нее не верят.

Автор выдает с головой себя, а заодно и всю прославляемую им «школу». Неверие в разум и неверие в человека как индивида и сочлена общества, отрицание смысла жизни и утверждение иррациональности и бессмыслицы объявляются проявлением «духовной свободы», тогда как прославление жизни и разума человека, идеалов справедливости, зримо осуществляемых на наших глазах, братства и равенства людей — это результат отсутствия «духовной свободы» и диктатуры государства! Думается, что выбор между царством разума и абсурда сделать нетрудно, и постепенный спад интереса к творчеству Беккета и Ионеско свидетельствует, что подобный выбор многими уже сделан. Но все же «школа» абсурда жива и влиятельна. Поэтому к ней стоит приглядеться.

Театр абсурда, возникший в послевоенные годы, в известной мере использует опыт некоторых писателей предшествующей эпохи. Однако, говоря об А. Жарри (1873—1907), сюрреалистах, Р. Витраке и театре абсурда, следует помнить не только об их сходстве, но и коренных отличиях.

Драматургия абсурда восприняла лишь внешние элементы творчества своих предшественников — тягу к примитивизации и схематизму. Однако Жарри и его последователи, при всей экстравагантности содержания и формы, были антибуржуазными сатириками. В центре пьесы Жарри «Король Убу» (1896), вызвавшей на премьере неслыханный скандал, — образ тупого и жестокого солдафона, захватившего власть и ставшего диктатором. Пьеса направлена против мира стяжательства, насилия, лицемерия. Не случайно имя Убу сделалось нарицательным, олицетворяющим животную грубость, подлость, предательство, презрение к народу, всепоглощающую страсть к наживе — реальные качества буржуа и милитариста. Сила обобщения, заложенная в этой гротескной пьесе, такова, что

зрители и читатели позднейшей эпохи узнавали в Убу реальных фашистских диктаторов. Современный французский критик Клод Руа писал об этом: «В образе Убу нас прежде всего поражает его неисчерпаемая актуальность. Король Убу пророчески напоминает многих — от Гитлера до генерала Мак Артура. Он оказался счастливый прототипом всех «вооруженных тыкв», которые сначала пытаются лишить человека разума, а затем гонят его на убой».

От Жарри драматурги абсурда взяли не его ненависть к буржуазии, а элементы деструктивные: разрушение сценической иллюзии, нарочитые алогизмы в построении действия, диалога и т. п.

Другой предтеча театра абсурда, Рожер Витрак (1899—1952), пародировал в своей «буржуазной драме» «Виктор, или Власть детей» (1928) традиционную семейную пьесу. Но содержание ее выходит за пределы чисто литературной пародии. Главные герои пьесы — девятилетний Виктор и шестилетняя Эстер — это дети, утратившие детскость. Повторяя поступки и слова взрослых, они обнажают тем самым бездонный аморализм буржуазного общества.

Когда пьеса Витрака была возобновлена в 1962 году (в постановке Ж. Ануя), она была встречена зрителем с энтузиазмом, и единственный, кто был сконфужен, это Ионеско: многие элементы его театра уже были заключены в комедии Витрака.

Теоретики и практики драматургии абсурда объявляют основным средством раскрытия мира гротеск, отвергая возможность создания современной трагедии. В этом с ними согласны и некоторые писатели, стоящие на иных творческих позициях. Так, Дюрренматт писал: «Наш мир пришел к гротеску, как и к атомной бомбе, подобно тому как гротескны апокалипсические образы Иеронима Босха. Гротеск — только чувственное выражение, чувственный парадокс, форма для чего-то бесформенного, лицо мира, лишенного всякого лица». И далее: «Трагизм, однако, все еще возможен, хотя уже невозможна чистая трагедия». Действительно, Беккет свои пьесы о смерти человека облакает в формы фарса, клоунады; к сходным приемам прибегает и Ионеско.

Сэмюэл Беккет (род. в 1906 г.), ирландец, в прошлом секретарь и ученик Джойса, пишущий по-французски и по-английски, начал свою литературную деятельность с опытов в прозе — произведений, столь же далеких от повести или романа, как и его сценические сочинения — от драм. Бескрайний пессимизм слагает атмосферу первой пьесы Беккета — «В ожидании Годо»

(1953), оставшейся в известном смысле классическим выражением неверия в человека и страха перед жизнью. Такое произведение могло появиться только в «тени атомной бомбы». В пьесе нет действия даже в потенции. В начале пьесы персонажи находятся в последней стадии своего существования. Конец и начало пьесы можно переставить — ничто не изменится. Перед читателем и зрителем разворачивается бесконечная и мучительная агония. Один французский критик уподобил пьесу ожиданию вечности в приемной зубного врача. Время в драме служит разворачиванию сценических событий и их восприятию зрителем; спектакль возникает из контрапунктического сочетания двух этих временных потоков. Но в пьесе Беккета время — только проявление бесконечности, всей своей невероятной тяжестью обрушивающейся на жалких героев.

Где-то в селе (или городе), почти лишенном людей, около одинокого сухого дерева в пыли сидят двое опустившихся на дно жизни бродяг — Владимир и Эстрагон (Диди и Гого). Оба безмерно измучены, но все же у них тлеет слабая надежда. На что? Неизвестно. В пути, в темноте они встретили некоего Годо, который обещал прийти к ним. Бродяги не знают, кто он и может ли он им помочь. Но они его ждут, заполняя бесконечность ожидания пустой болтовней, вспоминая Библию, рассуждая о смерти Христа, совершают бессмысленные действия, то обуваясь, то разуваясь; им почти нечего есть, они делят надвое репу и медленно, очень медленно съедают ее. Очищаемая репа становится символом жизни, пожираемой временем. Проходит жестокий и надменный богач Подзо, погоняющий кнутом запряженного, как лошадь, слугу Лукки, слепо покорного своему хозяину. Образы Подзо и Лукки, очевидно, призваны воплотить взаимоотношения капиталиста и рабочего, но автор, подчеркивая свою «объективность», рисует и того, и другого одинаково темными красками. Впрочем, других и нет на его палитре. Зато все оттенки — от серого до черноты мрака — здесь представлены. Подзо — грубый и подлый хам. Лукки — покорный раб. Подзо пожирает цыпленка, швыряя наземь кости. Лукки жадно смотрит на них и хочет поднять, но один из бродяг, Эстрагон, тоже претендует на остатки. Подзо в восторге восклицает, указывая на Лукки: «Я всегда оставлял ему кости». В отвратительной сцене, когда Эстрагон оглаживает кости, а Лукки молча глядит на отнятую «пищу», выступают не богач и бедняк, а человек, низведенный до уровня животного. И Подзо и Лукки равно гнусны. В пьесе «Годо пришел» (1966), написанной югославским драматургом М. Булатовичем, освобожденный Лукки превращается в жестокого тирана. Эту мысль писатель взял

у Беккета и только развил ее. Социальное растворяется в биологическом. Таков метод ирландского драматурга.

В первом действии Лукки молчит и покорно выполняет приказ хозяина. Но в нем тоже живет зверь. Без причин он ударяет одного из бродяг ногой в живот. Во втором акте он начинает говорить. О чем? По приказу Подзо Лукки, как попугай, произносит лишнюю всякого смысла речь. Монолог Лукки выражает взгляды Беккета: слово бессильно передать реальный смысл и служить связью между людьми. Оно только звук — не более. Мысль не выразима с помощью слова. Ведь и диалог бродяг состоит из каких-то словесных обрывков, из языкового мусора. Ни словом, ни делом человек не может помочь другому. Беккет иллюстрирует этот тезис. Когда хозяин тянет Лукки за поводья, тот падает, и бродяги, пытаясь поднять Лукки, снова валят его на землю. То же происходит во втором акте. Неверно было бы рассматривать эти сцены только как цирковые номера (хотя все персонажи ведут себя, подражая клоунам¹). «Клоуны» Беккета несут «философскую» нагрузку, поэтому даже пинки, которыми они обмениваются, должны скрывать некий внутренний смысл.

После того как Подзо, таща за собой Лукки, уходит, появляется мальчик и сообщает бродягам, что Годо придет не сегодня, а завтра.

Второе действие как будто повторяет первый акт. Но это не так. Хотя ничего не произошло, изменилось многое. Бездна надежды усилилась. Миновал день или год — неизвестно. Бродяги состарились и окончательно пали духом. Они на том же месте, под деревом. Владимир еще ждет появления Годо, вернее, пытается убедить приятеля (и себя) в этом. Эстрагон утратил всякую веру. Снова появляются и исчезают Подзо и Лукки. Богач ослеп и сошел с ума. Бродяги в отчаянии. Им и раньше приходила в голову мысль о том, что не худо бы повеситься. Они пытаются покончить с собой, но веревка обрывается, а другой у них нет. Герои Беккета могут только ждать. Впрочем, и это не совсем точно. В последних пьесах писателя у них отнято ожидание. Снова появляется тот же мальчик (характерно, что он не узнает бродяг) и, как в финале первого акта, сообщает, что Годо придет не сегодня, а завтра. На вопрос бродяг, как же выглядит Годо, мальчик говорит только, что у него седая борода. Бродяги решают ждать.

¹ Некоторые критики стремились вести их генеалогию от шутов (могильщиков) в «Гамлете». Едва ли нужно опровергать этот вздор. Клоуны Беккета так же похожи на героев «Гамлета», как сам Беккет на Шекспира.

На этом пьеса заканчивается.

Критики и комментаторы этой драмы, обошедшей сцены многих стран, по-разному разгадывали сокровенный смысл таинственного Годо. Кто он? Одни отождествляли его с богом (God или Gott), другие — со смертью (Tod). Но, в сущности, это безразлично. Придет ли Годо или нет — ничего не изменится для бродяг, символизирующих судьбу человечества. Беккет показал жизнь как кошмар и ад, мерой которого является бесконечность. Поэтому ожидание Годо — не столько надежда на обретение смысла жизни, сколько ожидание прекращения мук. Годо — бог ли он или смерть — означает конец. Люди должны ждать конца, так как сами они бессильны приблизить или ускорить его (неудачная попытка самоубийства). Некоторые критики пытались доказать, что пьеса полна оптимизма и не отнимает у людей надежды. Если под надеждой понимать ожидание смерти, то пьеса действительно «оптимистична».

Само появление этой пьесы и ее постановки на сценах мира симптоматично. Это свидетельствует о том, как глубок кризис буржуазного искусства. Очевидно, философия отчаяния и пассивного ожидания нашла отзвук в сердцах многих зрителей буржуазного театра. Им тоже осталось только ждать. Чего — неизвестно.

Первая пьеса Беккета оказалась вместе с тем и лучшей. Последующие его драмы воплощали те же идеи, лишь варьируя приемы «В ожидании Годо».

В пьесе «Финал» («Конец игры», 1957) нет и ожидания, так как действие (которого нет) происходит (ничто не происходит) после гибели мира (очевидно, в результате атомной войны). Еще не умерли до конца отребья людей — слепой и парализованный Гамм, его сын и слуга Клов. В мусорных баках, здесь же в комнате, находятся два человеческих обрубка — Нелл и Нагг, родители Гамма, — во время катастрофы у них оторвало конечности. Автор вводит в пьесу омерзительно натуралистические подробности физиологической жизни этих калек. Отношения сына к его родителям полны садистской жестокости. Умирает в своем баке Нелл, и бессильно плачет Нагг. «Он плачет? Значит, он жив», — замечает Гамм. Клов, уходя, говорит: «Все завершилось. Это — конец». И это действительно конец. По сравнению с «Концом игры» страшный мир «В ожидании Годо» может показаться идиллией. Там еще существовало время и ожидание. Здесь нет ничего, кроме мусорных баков, саркофагов, ждущих человечество. Помимо безнадежности и отчаяния, здесь получила развитие тема унижения, расчеловечения человека, намеченная уже в «В ожидании Годо».

В пьесе «Последняя магнитофонная лента Краппа» (1958) дряхлый, опустившийся шестидесятидевятилетний старик слушает рассказ о своей жизни, записанный на магнитофонную ленту, сопровождая в паузах это повествование комментариями. Так сопоставляются прошлое и настоящее, расцвет жизни и умирание, убеждая Краппа в том, что жизнь прожита бессмысленно, что конец близок. Слушая собственный голос, Крапп пожирает бананы, швыряя кожуру на пол. Так жизнь пожрала самого Краппа. Молчание, сменяющее в финале звук магнитофона, знаменует приближающуюся смерть. Человек научился при помощи техники сохранять тень прошлого, голос былой любви, но он бессилён продлить молодость, сохранить жизнь. И эта пьеса утверждает извечную тему Беккета — неотвратимость смерти.

В одной из последних своих драм, иронически названной «Радостные дни» (1960), Беккет создал еще один вариант излюбленной им ситуации. Если в прежних пьесах персонажи не могли передвигаться из-за паралича воли или тела, то в «Радостных днях» главная героиня Винни (фактически пьеса состоит из ее гигантского монолога) заживо погребена (зарыта по пояс) в землю и, не замечая этого, не перестает весело болтать, обращаясь к своему мужу (он находится за холмом и почти не виден). Винни выполняет каждодневный обряд — молится, чистит зубы, принимает лекарство, снимает и надевает очки, раскрывает зонтик, но эти естественные действия в ее положении приобретают абсурдный характер. Беккет и стремится показать нелепость обыденного. Муж Винни — Вилли ползает на четвереньках (подобно герою одного из романов Беккета), время от времени подает реплики, выполняя бессмысленные поручения жены. По мере того как Винни все глубже погружается в землю (в начале второго акта она уже зарыта по шею), ею овладевает состояние эйфории: она радуется любому ответу, каждому движению мужа, видя в этом проявление его любви и заботы. Муж и жена не могут ни понять, ни даже подойти друг к другу — в буквальном смысле слова: она зарыта, он полупарализован. Винни живет только воспоминаниями о прошлом, которые она принимает за реальность. Тема извечной отчужденности и одиночества человека здесь переведена на язык зрительных образов. Безысходность положения Винни в данном случае олицетворяет одиночество человека, живущего иллюзией связи с другими людьми, не понимающего абсурдности и бессмысленности своей жизни. Таковы «Радостные дни» в изображении Беккета.

Однако и это не предел. Персонажи «Радостных дней» могли хотя бы свободно двигать руками, а один из них — даже ползать на четвереньках. В драме Беккета, называющейся просто «Пьеса», или «Игра» («Play»), поставленной впервые в 1963 году, три персонажа (две женщины и мужчина) замкнуты в урны, из отверстий которых торчат их головы. Автор поясняет, во избежание возможных недоразумений, что эти урны — «receptacles for the ashes of the dead», то есть «вместилища праха (пепла) мертвецов». На этот раз, кажется, действительно достигнут предел. Хотя, кто знает...

В творчестве Эжена Ионеско (род. в 1912 г.) наиболее полно представлена система философских и эстетических взглядов «школы» абсурда. Воззрения писателя на идеологическую содержательность носят сугубо негативный характер. Он ничего не утверждает, но только отрицает. В одной из своих полемических статей Ионеско писал: «Осуществление какой бы то ни было миссии по отношению к миру, попытка придать ему какое бы то ни было направление, попытки спасти его — это задача создателей религиозных систем, моралистов или политиков, которые, как мы в этом убедились, могут причинить больше зла, чем добра. Драматург же попросту сочиняет пьесы, в которых выявляет свои страдания или страдания других...» «Любое произведение искусства, носящее сугубо идеологический характер, не имеет ценности... общественная сторона, по-моему, чаще всего только внешняя, поверхностная сторона действительности... Каждое произведение искусства (если оно не псевдоинтеллектуально и не ограничивается, как у Брехта, одной только идеологией) находится как бы вне идеологии, не может быть ограничено только одной идеологией». И в другой статье Ионеско снова обрушивается на Брехта — самого страшного своего противника, представителя социалистического театра. Для Ионеско искусство — не средство познания действительности, но одна из форм утверждения фиктивного представления о ней. Содержательность, идейность — это, с точки зрения Ионеско, качества, чуждые искусству. Свобода от каких бы то ни было общественных функций, чистая игра фантазии, алогизм, приведение к абсурду — вот в чем видит Ионеско назначение театра. В упомянутой статье он писал, что основная цель искусства — превратить действительность в фикцию. Характерно, что Ионеско видел «коренную ошибку» Брехта в том, что в его пьесах не осуществляется превращение жизни в фикцию «из-за противоречащего духу искусства дидактизма, отягчающего его произведения идеологической функцией».

Каким же должен быть этот «свободный от идеологических функций» театр? В нем не может быть воссоздания действительности (ибо действительность мнима), все должно быть подчеркнуто, преувеличено. Задача театра, по Ионеско, дать гипертрофированное выражение нелепости жизни, теряющей в своей преувеличенности всякое правдоподобие (а его Ионеско считает смертельным врагом театра), расчленив все на составные элементы, перемешать и создать некую новую действительность. Цели подобного расчленения должен прежде всего служить язык. Он ни в коей мере не может выражать мысль и чувство. С точки зрения Ионеско, именно власть традиции, быта, нравов, привычек привела речь к окостенению. Поэтому он и пытается показать, что люди разговаривают на омертвелом языке, не обладающем реальной содержательностью. Герои пьес Ионеско, как и персонажи произведений Беккета, бессильны понять друг друга, их речь не обладает коммуникативными свойствами. Диалог в пьесах Ионеско не только не выполняет функции связи, общения, но утверждает разобщенность людей: вместо живого, страстного, насыщенного мыслью и чувством диалога появляется либо диалог, построенный на нарочито нелепых фразах самоучителя иностранного языка, на газетных штампах, некий механический стереотип, осколки слов, случайно застрявшие в подсознании, либо — мычание глухонемого. У персонажей Ионеско нечленораздельна не только речь, но и мысль. Это не люди, а механические подобия людей, то есть роботы, как верно сказал английский критик К. Тэйнэн. Можно прибавить, что, по-видимому, электронный мозг, управляющий движениями этих роботов, испорчен. Предоставленные самим себе, они некоторое время еще механически выполняют полученные задания, но вскоре наступит момент, когда они остановятся. Основа поведения людей-роботов в пьесах Ионеско — абсурд. Поэтому автор даже рекомендует театрам играть «против текста». Он утверждает, что «на основе бессмысленного, абсурдного, смешного текста можно построить спектакль серьезный, торжественный, и, наоборот, чтобы избежать смешной и дешевой слезливости и чувствительности, можно на основе текста, носящего драматический характер, создать спектакль шутовской, подчеркнув при помощи фарсовых приемов трагическое содержание пьесы».

Объясняя свое пристрастие к комедии, Ионеско писал, что комизм с наибольшей полнотой выражает абсурдность и безнадежную безысходность современного мира, которые бессильна выразить трагедия. Таковы некоторые положения эстетических манифестов Ионеско. Конечно, в них, как и в пьесах этого

автора, немало элементов бравады, оригинальничания, стремления шокировать читателя (ведь зрителя, по словам Ионеско, следует «хватить дубинкой по голове»). Но воинствующее отрицание идеологии, идейной содержательности, социальной, общественной функции театра, выпады против Брехта — это уже не только эпатация. В последующие годы сам Ионеско на время отказался от позы незаинтересованного человека и создал пьесу «Носорог» (1959), которая, при всей своей уклончивости и двусмысленности, все же направлена против фашизма и конформистской позиции буржуазной интеллигенции. В другой пьесе — «Воздушный пешеход» (1962) Ионеско представил в виде кошмара апокалипсическую картину атомной войны, показал трусость и подлость обывателя. Нельзя сказать, что даже первые абсурдные пьесы Ионеско совершенно лишены антибуржуазной направленности. Но критика обывательщины, конформизма, рабского подчинения установившимся формам быта, как и сатира поздних пьес, носит у Ионеско расплывчатый характер и не задает основ буржуазного мира. Успех Ионеско у буржуазной элиты — лучшее свидетельство политической благонадежности писателя. Последняя пьеса Ионеско «Голод и жажда» была поставлена в 1965 году на сцене Комеди Франсез.

В одной из бесед с западногерманским журналистом швейцарский драматург М. Фриш остроумно заметил, что картина абсурдного и нелепого мира, встающая со страниц пьес Ионеско, призвана убедить зрителя в том, что реальный мир, вопреки своей абсурдности, вовсе не так плох и что диктатор должен был бы рекомендовать всем театрам ставить пьесы Ионеско.

Ионеско объявил мертвой и обветшалой традицию классического театра, учение Аристотеля о драме и провозгласил принцип антитеатра. Действительно, на первый взгляд он отказался от всех принципов старой классической драмы. Однако только на первый взгляд. По существу же Ионеско использует, преимущественно в плане пародии, сюжеты и формы буржуазной драмы, нередко прибегая и к традициям мелодрамы или бульварного фарса.

Первой пьесой Ионеско, положившей начало его скандальной известности, была одноактная комедия под нарочито нелепым заглавием «Лысая певица» (1949), названная так только потому, что в пьесе нет и речи о лысой певице. Комедия эта высмеивала тупость и банальность буржуазного бытия, власть мертвых привычек и традиций, окостенение, автоматизацию мышления и языка. Автор сознательно использовал для построения бессмысленного диалога идиотически-дословные переводы из французско-английского разговорника. Действие происходит

в доме Смитов, рядовых английских буржуа. Единственной их индивидуальной чертой является полное отсутствие индивидуальности. Муж читает газету, жена вышивает скатерть. Бесмысленное и привычное сливается. Часы в шесть часов вечера показывают девять и бьют семнадцать раз. Беседа супругов не просто банальна, она гипертрофированно нелепа. Слова не несут никакого смысла.

Мистер Смит вычитал в газете, что Бобби Уотсон умер. Разговор на эту тему может длиться бесконечно, так как каждая последующая фраза не только ничего не объясняет, но все запутывает. Бобби Уотсон, скончавшийся два года назад, был похоронен за полгода до смерти. Покойный был бездетен, но у него оказалось двое детей. Все члены семьи Уотсон носили одно и то же имя — Бобби, были коммивояжерами, ходили друг на друга — женщины и мужчины. Это не просто сцепление бессмыслиц, но утверждение неотличимости и одинаковости людей. Как распознать человека, если при всех обстоятельствах он всегда только Бобби и коммивояжер?

Герои «Лысой певицы» и являются представителями бесконечной семьи Бобби Уотсонов, продуктом массового производства. Когда в гости к Смитам приходят Мартины (супружеская чета), то они в такой мере похожи на них, что нас несколько не удивляет, что в финале комедии Мартины оказываются хозяевами и ведут разговор, неотличимый от беседы Смитов. Кто из них в действительности хозяин и кто гость — непонятно, да, в сущности, и безразлично. Ведь те и другие — представители бессмертного племени Бобби Уотсонов. Диалоги четырех персонажей предельно нелепы. Сначала они состоят из подобия фраз, затем фразы рассыпаются на случайные слова, подбираемые по чисто звуковому принципу. Люди швыряют друг в друга осколками фраз и слов. Действия нет и быть не может. Отдельные персонажи, например брандмайор, появляются на сцене вне какой бы то ни было логики и смысла (как в фарсе) и бесследно исчезают. Действие завершается так же, как началось, с тем несущественным различием, что бессмысленный диалог на сей раз ведут новые кретины.

В пьесе «Урок» (1950) автор, по утверждению французского критика Тушара, якобы хотел показать жестокую и разрушительную силу слова, которое, подчиняясь власти тоталитаризма и фашизма, обращается против человека. По мнению М. Эслина, в пьесе «Урок» речь становится орудием власти над человеком. «Ионеско создал политическую аллегория: язык превращается в инструмент власти, один из существеннейших признаков тоталитарной диктатуры». Конечно, Ионеско не писал

ничего подобного. Его пьеса утверждает бессмысленную жестокость жизни, ее алогизм.

К некоему профессору приходит на урок ученица. Профессором, начавшим занятия спокойно, постепенно овладевает иступление, он забрасывает ученицу словами во все убыстряющемся темпе, усиливая стремительность и силу натиска. Ученица, теряясь все больше и больше, загнипнотизированная магическими бессмысленными формулами, а главное — эмоциональным напряжением иступленной речи, подчиняется воле профессора, превращаясь в жалкую игрушку. Она беспомощно повторяет только одну фразу: «У меня болят зубы». Профессором же, по мере того как его жертва становится покорной, овладевает все большее неистовство. Он сам во власти разбуженной им же стихии разрушения. Профессор при помощи слов, вернее — не самих слов, а ритма и интонаций, насилует чужое сознание. Ионеско подчеркивает сексуальную подоплеку гнусной сцены. Когда жертва находится в полной прострации, профессор наносит ей удар воображаемым ножом. Убийство, хотя оно происходит только условно, осуществляется наяву: ученица убита, как если бы ее поразил реальный нож. Автор так подробно и любовно демонстрирует акт интеллектуального, сексуально окрашенного садизма, как будто любит ее им. Слово из средства, объединяющего людей, превратилось в оружие убийства. В этом смысле пьеса Ионеско действительно «идеологична». Писатель отнюдь не драматизирует событий, не заставляет читателей и зрителей ужасаться. Он воплощает им измышленную ситуацию в формах фарса, рассчитанного на смех зрителей. «Смешно» то, что убитая девушка не первая и не последняя жертва маньяка. Он до нее убил тридцать девять женщин, и пьеса завершается приходом новой ученицы, которую постигнет та же судьба.

Особое место в драматургии Ионеско занимает фарс (автор назвал его «натуралистической комедией») — «Жак, или Подчинение» (1955), в мистифицированной форме ставящий проблему конформизма. Пьеса эта воссоздает приемами гротеска историю подавленного бунта в рядовой мещанской семье. Жак, сын буржуа, восстал против подчинения бессмысленным обычаям. О, конечно, он никакой не мятежник и тем более не революционер. Самое восстание его намеренно оглулено: Жак отказывается соблюдать принятые в быту условности. Этот поступок потрясает основы, на которых покоятся традиции. Бунт должен быть подавлен, а мятежник поставлен на колени. Против него мобилизованы все средства — от укоров и просьб матери, сестры и отца до угроз. В финале Жак капитулирует и подчиняется тем

условностям, которые отвергал, восклицая: «Я обожаю картошку со свиной». Автор высмеивает и «восстание» героя, и его капитуляцию. Нелепо затрачивать столько сил на то, чтобы заставить Жака полюбить картошку на свином сале. Но нелепо и противиться этому. В пьесе подчеркнута абсурдность поведения героев, речи персонажей состоят из бессмысленных фраз-стереотипов. Реплики строятся не по смыслу, а по созвучию, подбираются слова, лежащие рядом или рифмующиеся: *progresser* (преуспевать), *transgresser* (нарушать) и т. д. Сестра называет Жака «дорогим братом, дорогим собратом, дорогим соотечественником» (*frère — confrère — compatriote*). Упрекая сына в неблагодарности, мать напоминает ему, что была для него не только матерью (*mère*), но и другом (*amie*), супругом (*marie*), моряком (*un marin*) и... гусыней (*l'oisie*). По-видимому, героиня пьесы вспоминает образ французских сказок — «мою мать гусыню» (*ma mère l'Oie*).

Жак, подчинившись обычаям, приняв картошку с салом, должен стать таким, как его родители, сестра, дед и бабушка, и, наконец, вынужден жениться. Жак колеблется в выборе между двумя сестрами — Робертой I и Робертой II. У одной из них только два носа, тогда как Жаку необходима жена не менее чем с тремя носами. (Означают ли что-нибудь эти носы — например, сумму приданого — неизвестно). И Жак выбирает трехносную Роберту II, у которой вдобавок девять пальцев. Сопротивление вчерашнего мятежника сломлено. И семья отплясывает танец в честь победы над бунтовщиком. Пьеса осмеивает нелепый бунт, но она направлена против любой попытки нарушить подчинение установленным в буржуазном обществе законам, любой формы восстания.

Из ранних пьес Ионеско наибольший успех выпал на долю «трагического фарса» — «Стулья» (1952), подобно «В ожидании Годо» Беккета, обошедшего многие сцены мира. Пьеса эта обросла грудой комментариев, долженствующих раскрыть ее метафизический смысл. Едва ли стоит заниматься рассмотрением предложенных решений. При желании можно на голом короле увидеть златотканые одежды и описать их. Думается, что в пьесе Ионеско не было и нет какого-то таинственного смысла. Это не значит, конечно, что, подобно персонажам сказки Андерсена, автор только дурачит зрителей.

В «Стульях» — старая излюбленная тема абсурдного театра: бессилие человека преодолеть собственное одиночество. Уже в предыдущих своих пьесах Ионеско показал, с каким искусством он разрушает драму. В «Стульях» достигнут дальнейший «прогресс». Автор порвал со всеми традициями, отказался от

сюжета, действия и характеров и, вслед за Беккетом, выдвинул конфликт человека с воображаемой действительностью. Человек живет не в реальном мире, вступая в конкретные отношения с другими людьми, но в мире, созданном его больной фантазией, населяя этот мир призраками.

Действие происходит в пустой комнате заброшенного, полуразрушенного дома, расположенного на берегу моря. В этом пустом доме ютятся полубезумные старики — муж с женой. Но живут они в странном и призрачном мире, да и сами они только призраки, а их мысли и слова — тени слов и мыслей. Это обломки живых существ, нищие, все существование которых было цепью унижений и неудач. Тем естественнее для них уйти в мир иллюзий, где они могут по своему желанию свободно конструировать жизнь. Но оба старика находятся в стадии полного маразма, показанного с жестокой натуралистичностью (театр абсурда, отвергающий реализм, охотно прибегает к воспроизведению всего низменного и ущербного в человеке). Старик-психопат убежден в своем величии. Чем слабее работает его больная мысль, тем горделивее представляет он свою роль в истории, тем охотнее вторит ему старуха жена, которую он называет Семирамидой. Но от самовозвеличивания старик легко переходит к отчаянию; человек, который мог быть, по словам жены, «королем, редактором, актером и маршалом», плачет, как ребенок, и зовет на помощь давно умершую мать. А затем им снова овладевает вера в его «великую миссию».

В предисловии к пьесе Ионеско писал: «Мир иногда кажется мне лишенным смысла, а действительность — реальности. Это ощущение отсутствующей реальности, поиски другой — забытой и неназванной действительности — я и хотел выразить при посредстве своих персонажей, чьи связи с жизнью разрушены и у которых нет ничего своего, за исключением их страха, их сожаления, пустоты их жизни. . . Все это можно выразить только с помощью гротеска, так как страдания героев — лишь трагическая карикатура».

Ионеско отчуждает героев от реальной жизни и погружает их в небытие. Живы они или мертвы — все равно, так как жизнь стариков неотличима от смерти. Правда, они разговаривают, но ведь, по словам Беккета, и мертвые тоже ведут беседу о жизни.

Для того чтобы поделиться с человечеством своим опытом, старик пригласил (ему это только кажется) знатных гостей. Для них он приготовил речь, и специально позванный оратор огласит ее. Восхищенная решением мужа, старуха проверяет,

всех ли, кого нужно, он позвал (снова следует нарочито абсурдный словесный ряд — излюбленный прием Ионеско).

Старуха. Позвал ли ты сторожей? Епископов? Химиков? Кочегаров? Скрипачей? Делегатов? Председателей? Полицейских? Купцов? Портфели? Хромосомы?

Старик. Да, да, и почтовых чиновников, и трактирщиков, и артистов. . .

Старуха. А банкиров?

Старик. Пригласил.

Старуха. А рабочих? Чиновников? Милитаристов? Революционеров? Реакционеров? Психиатров и психопатов?

Диалог строится как своеобразный монтаж слов. Но монтаж этот не столь уж невинен. Для героев Ионеско, как, впрочем, и для него самого, безразличен смысл слова, важно его звучание. А с данной точки зрения, слова: революционеры и реакционеры, рабочие и милитаристы (*les proletaires, les militaires*) и даже психиатры и психопаты равнозначны друг другу. Вот к чему приводит полное освобождение слова от социальной семантики.

Слышен плеск воды — дом находится на острове. Раздаются звонки, возвещающая прибытие посетителей. Гости на сцене не появляются, они существуют только в воображении стариков, но последние ведут себя так, как если бы гости действительно прибыли.

Пока один из стариков занимает «гостей», другой приносит стулья для новых и новых приглашенных. Вслед за дамой приходит полковник, старики представляют их друг другу, но полковник ведет себя чрезмерно фамильярно по отношению к даме. Плеск воды. Звонки. Появляется прекрасная дама, в которую некогда был влюблен старик, превратившаяся в уродливую ведьму, и ее муж — конструктор, оказывающийся более чем галантным кавалером. Теперь старуха вынуждена отражать его настойчивые ухаживания. Она убеждена в собственной неотразимости. Ей льстит ухаживание воображаемого поклонника, хотя оно и носит грубый характер. Ведь и образы гостей, и их поведение созданы большим воображением стариков, они выражают их вытесненные желания. Нарастание истерического возбуждения хозяев влечет, как следствие, прибытие все новых посетителей. Старуха тащит стулья, и вскоре вся сцена уставлена ими. Но количество гостей увеличивается, стульев не хватает, недостает и программ вечера, которые продает хозяйка (программки так же «реальные», как и гости), давка и волнение среди приглашенных увеличиваются — вернее, усиливается волнение стариков, предвкушающих высшее торжество их

жизни. В толпе призраков, заполняющих сцену, старики теряют друг друга из виду.

Старикам предстоит пережить еще большее потрясение. В гости прибыл сам император, но они не могут сквозь толпу приглашенных пробраться к нему. Наступает торжественная минута — появляется оратор, который должен познакомить собравшихся с истиной, к которой пришел старик. Оратор, в отличие от гостей, реальное лицо, но, по словам Ионеско, он должен казаться фигурой нереальной. Хозяева потрясены его появлением. «Он существует»,— восклицает старуха. Сейчас станет явью мечта. Оратор раздает незримым гостям автографы. Старик приходит в экстаз. Предваряя оратора, он обращается с благодарностью ко всему человечеству. Снова Ионеско пародирует штампы торжественных речей. Дожив до осуществления мечты, старик и старуха решают покончить с собой во славу общества и выбрасываются из окон в море. Оратор делает отчаянные попытки заговорить. Вместо слов вырываются нечленораздельные звуки, так как он — глухонемой; затем оратор мелом пишет на доске, стоящей возле трибуны, одно составное слово — «Хлебоангел» или «Ангелохлеб» (Angerain), а затем таинственный шифр из нескольких букв. Под хохот, ироническое покашливание и шепот невидимых гостей (сидящих на стульях) пьеса завершается.

Как ни истолковывать эту пьесу исходя из ее двойного жанрового обозначения (трагический фарс)— то ли как драму бессмысленных иллюзий выживших из ума стариков, воплощенную в фарсовой форме, то ли как анекдот о беспредельной человеческой глупости, разыгранной двумя клоунами,— «Стулья» остаются выражением нигилистической позиции автора. Бессмысленны и смешны не только иллюзии старого кретина, в которые верит его кретинка-жена (старость и болезни — неисчерпаемый источник «юмора» в абсурдном театре),— смешна возможность возвестить миру и человечеству новую истину, смешна вообще любая попытка изменить и реформировать мир,— говорит Ионеско. Поэтому зрителю и читателю предлагается хохотать над тем, как, дрыгая ногами, старики прыгают в воду, а глухонемой, мыча, пытается что-то поведать призракам. В «Стульях» Ионеско продолжает борьбу с идеологией, заодно высмеивая попытку обновления человечества. Да, в сущности, и человечества-то ведь нет! Есть лишь тени, существующие в воображении безумных стариков, да еще глухонемой, успешно подтверждающий идею Ионеско о невозможности общения через слово.

Пустоту и бессмысленность существования, извечное одиночество человека пытался Ионеско выразить в одноактной коме-

дии «Новый жилец» (1954); отчужденность человека, его бессилие найти доступ к сердцу другого — в трехактной пьесе «Амадей, или Как от него избавиться» (1954). Эти пьесы, как и предыдущие, представляют собой развернутые метафоры. Предмет, вещь становится выражением некоего сокровенного смысла.

Болтливая консьержка вводит нового жильца в снятую им пустую комнату. Неважно — квартира это или тюрьма. Носильщики начинают вносить вещи и мебель нового жильца: сначала вазоны с цветами, подставки для вазонов. Жилец озабочен тем, чтобы возможно удобнее разместить мебель. Он чертит мелом посреди комнаты круг и ставит в центре его кресло. Здесь он будет жить. А носильщики вносят шкафы, буфеты, шифоньеры. Из окна видна улица, заполненная носильщиками, направляющимися к дому. Шкаф закрывает окно, в комнате днем включают свет. Мебель все прибывает, она окружает жильца, она стоит вдоль рампы и закрывает героя от зрителей, только его голос еще доносится до них. Когда уже на сцене буквально негде повернуться и носильщики сообщают, что вся мебель доставлена, голос жильца благодарит их и просит погасить свет. На этом пьеса кончается. Очевидно, она должна передать давящую власть вещей и бессилие человека освободиться от их гнета.

В пьесе «Амадей, или Как от него избавиться» метафора более сложна, да и само содержание обладает видимостью глубины. Супруги — писатель Амадео и его жена Мадлен Бучиньони — живут в небогатом квартале. Любовь, если она когда-нибудь существовала, давно кончилась. Неожиданно они обнаруживают в комнате, примыкающей к гостиной, ноги неведомого трупа, в углу — гигантские шампиньоны. Ноги мертвеца растут, вскоре они целиком заполняют одну комнату и просовываются в двери другой. Они продолжают расти, приходится перенести мебель. Из-за мертвеца уже невозможно жить — он занял всю квартиру. Тема пьесы — смерть любви. Труп растет по мере того, как возрастает отчуждение, разделяющее супругов. Это в то же время символ их угасшей любви.

Впервые в творчестве Ионеско в пьесе «Убийца по призванию» (1958) появился «положительный герой». Но как он слаб и немощен!

Беренже благороден и безволен, он ненавидит несправедливость, хотя и не может с ней бороться. Слабость Беренже — выражение идейной слабости писателя. Но, несмотря на это, самое появление этого героя знаменательно. Ионеско начинает замечать окружающий мир. Правда, грани действительности

крайне расплывчаты и туманны, столь же неопределенны приемы людей, действующих в этом мире, словно все совершается не наяву, а во сне или в тяжелом кошмаре.

В «Убийце по призванию» (пьеса выросла из рассказа «Фотография полковника») действие происходит в только что отстроенном городе, созданном для счастья людей. Однако жители его обьяты страхом. Таинственный убийца совершает одно преступление за другим, бросая тела своих жертв в фонтан. Это безумец и садист. Он действует в сговоре с полицией, которая его покрывает, — убийца не трогает полицейских. Атмосфера взаимного недоверия и ненависти, царящая в городке, облегчает убийце его «работу». Беренже, честный интеллигент, потрясен злодеяниями, и после того как преступник убивает его невесту, решает уничтожить злодея. Беренже нападает на след злодея. На пути его возникает множество препятствий — то он теряет след, то полиция намеренно задерживает его. Попутно Беренже знакомится с жизнью обитателей города, от которой дотоле стоял в стороне. Женщина-диктатор сулит народу всевозможные блага и реформы. «Я обещаю вам все изменить. Но для того чтобы все изменить, нужно оставить все без изменений, кроме названий». Она же провозглашает лозунг: «Борясь со старыми мифами, создадим новые». Ночью на безлюдной окраине Беренже сталкивается лицом к лицу с убийцей. Вся сцена (вернее, действие) состоит из монолога Беренже, старающегося понять мотивы поведения врага. Но убийца молчит, он только пожимает плечами и хохочет. Постепенно Беренже теряет уверенность в своей правоте. Он умоляет убийцу сжалиться над людьми и не убивать их. Убийца хохочет. Совершенно раздавленный, Беренже роняет револьвер, становится на колени перед убийцей. Тот молча подходит к нему и заносит нож. Убийца оказался сильнее гуманиста.

Естественно, что прогрессивная критика отвергла подобную концепцию, а коммунистическая пресса резко осудила пьесу за нигилизм и капитулянтство. Вероятно, слова критики не прошли мимо Ионеско. Автор позднее вернулся к образу Беренже, и в пьесе «Носорог» этот герой действует по-иному.

«Убийца по призванию» свидетельствовал все же о появлении каких-то новых тенденций в драматургии Ионеско, о его стремлении выйти за пределы созданной им системы, подобной мебельной тюрьме, в которую замкнул себя герой пьесы «Новый жилец». Возможно, что известную роль сыграло отношение зрителей и критики, пресытившихся однообразными приемами и трюками автора. Пьеса «Носорог» (1959) явилась переработкой одноименного рассказа Ионеско, но по сравнению с ним она

обогащена новыми мотивами. Сохранив некоторые элементы своей поэтики, Ионеско в «Носороге» сделал попытку изобразить общество, пораженное смертоносной духовной болезнью. Это едва ли не первая пьеса Ионеско, в которой человек действует в среде других. Правда, в «Носороге» все, что окружает главного героя, поражено стихией разрушения, охвачено психозом. Но Беренже понимает, что болезнь грозит смертью не только ему, но и всему человечеству. Хотя Беренже не может остановить болезнь, но он отказывается подчиниться, уступить звериному началу. Беренже слаб и одинок. Других положительных героев Ионеско не знает. Но ранее все его персонажи, как, например, Жак, подчинялись, капитулировали, даже если речь шла о малом. Другие вообще не были способны на бунт. А Беренже не склоняется перед насилием, хотя и не может понять, что его слабость порождена одиночеством. Во всяком случае, «Носорог» знаменовал известный сдвиг в творчестве писателя.

На замечания критиков, что, создав пьесу, в основу которой положена определенная идея, он отступил от принципов театра, лишенного идеологии, Ионеско отвечал, что он не столько враг идеологии, сколько противник перенесения в драму идеологических дискуссий.

На самом деле, даже пародируя и оглупляя в своих предшествующих пьесах философские и идейные споры эпохи, Ионеско вел дискуссию. В «Носороге», хотя Ионеско этого старался избежать, он принужден был занять определенную позицию. Объясняя замысел пьесы, в одном из многочисленных интервью писатель указал на то, что исходным мотивом для него явились изуверство и фанатизм, овладевающие сознанием массы. «Самым ярким и страшным примером был гитлеризм в Германии. Волна фанатизма вызывает, как эпидемия, изменения в сознании. Люди меняют свои убеждения, изменяются сами и готовы истребить тех, кто не разделяет их взглядов. За ними следуют другие и так далее. Все это происходит не в сфере интеллекта, но чувства... И люди не только становятся похожими, но превращаются в диких зверей, например носорогов. Именно это непонятное явление, поразившее меня, а вероятно, и многих других, я и хотел выразить в образах... Жители одного городка постепенно превращаются в носорогов. Сначала был только один носорог, потом появилось два, три, затем больше. Превращаются в носорогов и те, кто сначала сопротивлялся... В конце концов мир становится чудовищем».

Ионеско и не пытался понять социальную природу гитлеризма. Он ограничился метафорическим изображением

враждебных людям сил. Но, не поняв социальной природы фашизма, его происхождения и подлинного характера, Ионеско мог дать лишь абстрактно-умозрительную концепцию происхождения зла. Под воздействием непонятого массового психоза в человеке (и человечестве) пробуждается звериное начало и слепая жажда разрушения вырывается наружу.

Конечно, подобная трактовка (она внутренне близка «Чуме» у Камю: и там и здесь фашизм — это болезнь) сужает и огранчивает идейное содержание пьесы.

Но все же драма эта в известной мере выражает тревогу автора за судьбу человека и созданных им духовных ценностей.

Автор принужден был возвратиться к коренным элементам драмы, которые он ранее отвергал и без которых нет искусства. Поиски средств воплощения проблемы повлекли за собой возрождение действия, осмысленного диалога, появление живых героев. Фантастический образ становящихся носорогами расчеловеченных людей выражает, пусть в расплывчатой форме, конкретное содержание. Честный, хотя и слабый Беренже противостоит стаду, людям, постепенно превращающимся в животных. Это превращение совершается не столько в форме физических (хотя это тоже имеет место), сколько психологических изменений. На глазах Беренже его приятель Жан становится зверем. У Жана и раньше существовали все предпосылки стать носорогом. Теперь они реализовались. Его вспыльчивость превратилась в бешенство, необузданность. Он не способен любить людей. «Пусть они не становятся на моем пути,— восклицает он,— или я их раздавлю!» Он выступает с апологией носорогов, отвергая этические принципы, во имя возвращения к первозданности, что Беренже совершенно справедливо истолковывает как утверждение закона джунглей. Жан призывает растоптать и уничтожить созданную человечеством цивилизацию. Для него понятия гуманизм, разум — всего только пошлая сентиментальность и банальщина. . .

Превратившийся в носорога Жан едва не убивает Беренже, которому только чудом удается спастись. Он замыкается в своем доме, его окружают носороги и люди, решившиеся стать носорогами. Мотивы, которыми они руководствуются, различны: одни хотят власти, другие боятся выделиться из массы, третьими движет любопытство, четвертыми — сила инерции. В ряды носорогов вступают кардиналы и аристократы, чиновники и пожарные. Друзья Беренже переходят в ряды носорогов, утверждая, что они верят в правду носорогов. Ионеско убедительно показывает, что основной причиной предательского конформизма буржуа является животный страх. Последний удар —

возлюбленная Беренже, Дайси, переходит к носорогам. Подобно другим, она лихорадочно ищет оправдания своей капитуляции. Но какое значение имеют аргументы, если человек капитулирует перед зверем?!

Если бы «Носорог» был написан Ионеско не в 1958, а, скажем, в 1952—1953 годах, несомненно, пьеса завершилась бы полной капитуляцией человека и абсолютным торжеством носорогов. Новый Ионеско противопоставляет буржуазному большинству единственного несдавшегося человека в царстве зверей и животных — Беренже. Он сознательно выбрал слабого, не очень мужественного человека, пьяницу, мечтателя. Мир, который создал Ионеско, не вмещает героев, это царство не трагедии, но фарса, пусть даже трагического. В беседе с журналистом Ионеско сказал о своем Беренже: «Интеллектуалист, житейски слабый, одинокий. Но он сосредоточил в себе все человеческие ценности. Он противопоставил себя истории, если этот процесс изменений и превращений мы назовем историей или историческим мифом. Он разрушает этот миф. Такими одиночками были, в сущности, вначале все революционеры... Он борется всем своим существом».

Пьеса завершается монологом Беренже, утверждающим его решимость остаться человеком до конца. Обращаясь к окружающим его носорогам, он кричит: «Нет, я никогда не превращусь в носорога, никогда, никогда! Я не могу измениться... Ну, что ж, пусть будет так! Я стану защищаться против всего мира! Мое ружье, мое ружье!.. Я буду бороться против всего мира, буду бороться против всех! Я — последний и до конца останусь человеком! Я не капитулирую!»

При всем том, что пьеса открыла новые черты в творчестве Ионеско, «Носорог» — произведение противоречивое. В жизни не одинокий интеллектуалист, а миллионы борцов противостояли фашизму и сломали его. В пьесе искажены пропорции. Миллионы борцов сведены к одному слабому, но честному Беренже. Философия истории Ионеско не вмещает народа. Она оперирует только понятием единицы. Эпидемия заразила весь городок и, как можно думать, всю страну. Но, исчисляя тех, кто перешел на сторону носорогов, Ионеско не называет рабочих. Но он не называет их и среди тех, кто поднялся на борьбу со зверем. Трудового народа в пьесе нет. События истории совершаются в столкновении мыслящей личности со стадом буржуазных конформистов. По словам самого Ионеско, его больше всего интересовал процесс (и его причины) одичания и вырождения личности, охваченной массовым психозом. Внеконкретность изображения конфликта, его изолированность от реальной

действительности привели не столько к обобщению, сколько к тому, что события пьесы приобрели чрезмерно туманный характер.

Об известной двусмысленности содержания «Носорога» писала «Юманите». Прогрессивные театры, ставившие драму, стремились подчеркнуть ее антифашистский характер, к чему в общем стремился и автор, хотя он не до конца реализовал свое намерение. В то же время реакционные круги на Западе приняли пьесу враждебно — это доказало, что адресат понял, против кого направлены стрелы.

Беренже, не убитый ножом преступника и не павший в единоборстве со зверями, появляется в третий раз в комедии «Пешком по воздуху» (1962) в облике писателя, приехавшего на модный английский курорт с женой, слабой, беззащитной, угнетаемой комплексами, и дочкой Мартой. Быт этого курорта, бессмысленное поведение англичан обрисованы с немалой дозой сатирического яда. В своей бытовой части, образующей как бы фон действия, и в первой половине пьесы, состоящей из цикла интермедий, Ионеско не только использует приемы, уже неоднократно применявшиеся им в прошлом, но прибегает к намеренным реминисценциям. В образах англичан и англичанок воскресают комические чудачки его старых пьес. Когда по ходу действия английскую девочку заставляют петь, а мальчишка, дергая ее за косичку, срывает с нее парик, то автор дает понять, что он, наконец, вывел на сцену «Лысую певицу». Но в общем в первой части пьесы господствует относительная идиллия и ничто не предвещает наступления зловещих событий, если не считать того, что с пролетающего мимо самолета на дом Беренже падает бомба, не вызывая, впрочем, никаких жертв; да еще во сне жене Беренже является представитель похоронного бюро, грозящий ей судом, так как ее покойный отец, которого она собиралась хоронить, жив. Впрочем, и то и другое можно считать привычным для Ионеско гротеском. Тем временем Беренже, к вящему изумлению англичан, обнаружил способность летать и ходить по воздуху без всяких приспособлений. Увлекаемый любопытством, он улетает, оставляя в страхе и смятении свою жену. Ею снова овладевают кошмары. Она видит, как типичный, рядовой англичанин, носящий имя Джона Буля, превращается в убийцу. Он в упор из автомата расстреливает детей. Родители детей соглашаются с логикой убийцы, что лучше быть убитым «на несколько лет раньше, чем на две минуты позже». Принеся в жертву детей, отцы и матери надеются отсрочить собственную гибель, льстят убийце. Но им не удается спастись. Джон Буль поясняет, что «поскольку они теперь не

должны заниматься воспитанием детей», то могут добровольно отправиться на казнь. И англичане покорно следуют за своим палачом. Развертывается сцена, словно перенесенная в театр со страниц «Процесса» Кафки. Тайнственный трибунал судит жену Беренже Жозефину, не предъявляя ей никакого обвинения. Стремясь доказать свою невиновность, она все более и более теряется под воздействием нарастающего страха и только умоляет трибунал не убивать ее. Молчание суда парализует ее волю. Тщетно дочь убеждает мать, что ужас создан ее воображением и что достаточно напряжения воли, чтобы прогнать наваждение. Но у Жозефины нет сил сопротивляться. Появляются виселица, человек в белом и палач. Жозефина убеждена в своей вине, вернее, в том, что она осуждена, и единственное, на что она еще способна,— это бороться за жизнь. Она отказывается подойти к виселице. К счастью, все это не явь, а кошмар.

Торжествующая дочь восклицает: «Видишь, мама, это не было правдой. Все зависит от тебя. Если ты захочешь, это и не будет правдой».

Однако не от всего человек властен освободиться, объявив это кошмаром. Кошмары, терзавшие Жозефину, были отражением правды, которую узнал во время своего полета ее муж. Раздаются взрывы падающих бомб, и небо озаряется пламенем. Из полета возвращается Беренже. Его обступают англичане во главе с Джоном Булем, утратившие гротескные и страшные черты, спрашивая, что он видел. Но рассказ Беренже кажется им чудшью, обманом. Видения Беренже воспринимаются как ожившие страницы Апокалипсиса — Апокалипсиса водородной бомбы.

Беренже. Я видел шествие обезглавленных... оно продолжалось бесконечно... Потом я увидел гигантскую саранчу, падших ангелов, побежденных архангелов... Я видел бескрайнее небо, объятые огнем. В нем сгорали праведники... Я видел ножи, видел могилы... Разверзшуюся землю... Обрушившиеся горы, океаны крови и грязи... Дождь бомб, падающих на бескрайние, опустошенные равнины, ледниковые периоды и царство огня.

Но Беренже не может заставить людей поверить рассказу. Англичане расходятся, возмущенные бестактностью француза. Ему никто не верит, кроме дочери и жены.

М а р т а. Полетим вместе.

Б е р е н ж е. Но куда, куда?

Ж о з е ф и н а. Полетим вместе дальше, дальше ада.

Б е р е н ж е. К несчастью, мои дорогие, это невозможно. Дальше нет ничего.

Ж о з е ф и н а. Как нет ничего?

Б е р е н ж е. Ничего. Только бездонная бездна.

Слышны взрывы петард, взметается красное пламя. (Ионеско остается верен себе: фейерверк устроен по случаю английского (!) национального праздника — 14 июля, то есть годовщины взятия Бастилии.) Пьеса завершается словами: «Это еще не конец — это еще не конец».

Растерянность, страх — чувства, все более властно сказывающиеся в последних пьесах Ионеско. Автор не скрывает автобиографичности образа своего Беренже.¹ В самом начале пьесы тождество персонажа и автора подчеркнуто в сцене интервью, которое дает писатель газетчику. Конечно, не следует принимать всерьез всех выдумок Ионеско. Но та подчеркнута личная тема, которую несет образ излюбленного героя, заставляет внимательно прислушаться к тому, что он говорит. Если ранее драматург словно поддразнивал зрителей и критику, заставляя наиболее нелепых и глупых своих персонажей либо осуждать, либо восхвалять собственные пьесы, то в «Пешком по воздуху» место насмешки над тупостью рецензентов заняли иные темы. Если это пародия и издевка, то уже над самим собой. Беренже — Ионеско упорно и настойчиво твердит, что ему (писателю) незачем и не для чего писать. «Некогда у меня была необъяснимая сила, которая побуждала меня писать или действовать, хотя я в глубине души был нигилистом. Но теперь я уже больше не могу... Писательская деятельность не может больше меня развлекать. Литература должна куда-то вести, но не ведет...»

Беренже хочет остаться нонконформистом, как его тезка в «Носороге», и в то же время врагом всякой идеологии. Беренже-драматург не хочет и не может писать для театра. Он не верит, что литература и искусство могут «действительно отразить неслыханную сложность жизни. Мы живем среди ужасающего кошмара; никогда литература не могла передать мощь, остроту, самый пульс жизни, а сегодня еще менее, чем раньше. Для того чтобы сравняться с жизнью, литература должна стать в сотни раз более жестокой, в сотни раз более ужасной. А если бы она даже и сделалась более жестокой, то и тогда она дала бы лишь смягченную, уменьшенную картину действительной жестокости,— а также и всех чудес мира».

Но причина духовной болезни Беренже, отвергающего познавательную природу искусства, заключается не в мнимом бессилии литературы воссоздать образ мира, а в страхе писателя (как героя, так и его создателя) перед действительностью,

¹ До этого Ионеско вывел самого себя на сцену в интермедии «Импровизация Альмы» (1955), направленной против Б. Брехта.

перед жизнью, а еще в большей мере — перед смертью. Он открыто говорит газетчику (элемент пародии заключается не в исповеди Беренже, а в том, как глупый и пошлый интервьюер интерпретирует его исповедь): «Мы бы могли все это вынести, будь мы бессмертными. Я парализован, потому что знаю: я должен умереть. Конечно, в этом нет никакого откровения. Это истина, о которой мы забываем... дабы что-то сделать. Я уже ничего не могу сделать, я хочу вылечиться от смерти».

Но Беренже не дано излечиться от страха смерти, он испытывает безмерный ужас, когда видит картину гибели человечества. Единственное утешение, что образ, представший его глазам, был только преддверием катастрофы, предупреждением о ней. «В данную минуту это еще не конец». А если катастрофу не предотвратить?

Кошмары Жозефины и видения Беренже отражают одно и то же чувство — страх смерти. Но если в «Пешком по воздуху» страх перед смертью — лишь часть картины гибели мира, то в пьесе Ионеско «Король умирает, или Церемония» (1963) есть только одна тема — смерть личности и человечества. Герой этой, на наш взгляд, слабейшей из пьес Ионеско тоже носит имя Беренже. На сей раз это король фантастической страны, царствующий в неопределенную эпоху «современного средневековья». Король безнадежно болен — это ему внушают его бывшая жена Маргарита, олицетворение злодейства и жестокости, и придворный медик, который одновременно является хирургом, палачом, бактериологом и астрологом. Болен ли король действительно или нет — неизвестно. Но сила внушения такова, что он неизбежно должен умереть. Смерть наступит в конце спектакля, приговор этот сообщается королю в самом начале пьесы. Все последующее — лишь подробный показ постепенного духовного и физического умирания человека и последовательного исчезновения окружающего мира. Уменьшается, корчится и сжимается, как шагреновая кожа, королевство. Ионеско пользуется запасом своих трюков, но они не смягчают и не делают более выносимой в общем довольно скучную (а не страшную) пьесу, в которой клоуна заставляют играть трагедию смерти, пока он не умирает в самом деле. Беренже хочет жить, он сопротивляется смерти. Постепенно, подчиняясь правилам навязанной ему игры, он теряет власть над своим государством, затем над собственным разумом и телом. В финале глухой, немой, слепой, отрезанный от всего мира, он умирает, вернее, исчезает, растворяется во мраке. Вместе с ним исчезает и его государство. Трагедии из смерти клоуна не получилось, фарс тоже не вышел, возник какой-то гомункулус

с претензиями на философские обобщения и опирающийся на цирковую эксцентрику. Можно поверить Беренже — Ионеско в том, что он действительно не хочет умирать, но едва ли уж это такое оригинальное желание!

В драме в трех частях «Голод и жажда» (1965) возвращаются прежние реакционные тенденции творчества Ионеско; они особенно отчетливо выступают в последней части пьесы. Первые две — только прелюдия к ней. Некий Жан, интеллектуалист и мечтатель, оставляет дом, жену и ребенка и отправляется на поиски неведомого. Он попадает в какую-то общину или монастырь, оказывающий путникам гостеприимство. На самом деле этот монастырь — тюрьма, в которой пациенты подвергаются посредством пыток перевоспитанию и принудительному очищению. Жана принимают, кормят, а затем подвергают допросу, последствия которого оказываются для него неблагоприятными. Перед Жаном разыгрывают специальную дидактическую интермедию. Это — центр пьесы. Более того, сама пьеса написана для этой интермедии. В ней Ионеско дает выход своим истинным симпатиям и антипатиям. Ионеско ненавидит Брехта. Он впервые выразил свою неприязнь, пародируя систему эпического театра в «Интермедии Альмы». Но в «Голоде и жажде» он решил дать Брехту открытый бой: Ионеско вывел Брехта на сцену под призрачным именем Брехтола, одного из участников интермедии. Брехтол — заядлый материалист, отрицающий существование бога. Другой участник представления — Трип, интеллектуалист, близкий к кругам христианских социалистов. Оба они посажены в клетки, их подвергают пыткам, они объявляют голодовку. Однако голод побеждает. За тарелку супа Брехтол изменяет себе и отрекается от атеизма. Он утверждает бытие бога. Трип отрекается от бога, заявляя, что верит только в суп. Таково содержание интермедии, разыгранной перед героем драмы, долженствующей доказать, что голод и жажда сильнее всех убеждений. Интермедия переполнена отвратительными натуралистическими подробностями. Даже часть буржуазной критики отнеслась к пьесе отрицательно. Кайзер (ФРГ) писал о рассматриваемой сцене: «Что все это должно означать? Что можно заставить атеиста молиться, замкнув его в клетку, подвергнув пытке и держа у него под носом тарелку супа? Многие именно так и представляют мотивы человеческого поведения. Ионеско, пытавшийся ударить по Брехту, использовал для этого театральную метафору, подтверждающую справедливость взглядов Брехта. Именно Брехт неоднократно применял подобный прием. На сцене показаны пытка и чистка мозгов, заставившие Брехтола капитулировать. Все это доказы-

вает ни больше ни меньше, что материалистические основы мышления Брехта справедливы».

По окончании интермедии Жан хочет уйти, однако оказывается, что он должен предварительно отслужить некоторое время монахам. Он уже никогда не выйдет на свободу. Этим мнимомногозначительным финалом завершается драма, постановка которой на сцене Комеди Франсез означала признание академическим театром вчерашнего авангардиста.

Формально Жан Жене (род. в 1907 г.) не принадлежит к представителям «школы» абсурда, как не является и последователем экзистенциалистской системы. И все же представление о мире как царстве злых сил, характерное для Жене, роднит его с Беккетом и Ионеско. Особенности биографии Жене, несомненно, сказались на его творчестве. Исправительный дом, тюрьма, служба в Иностранном легионе, дезертирство, снова тюрьма, помилование благодаря ходатайству Клоделя, Сартра и Кокто — предшествовали началу его литературной деятельности. Свою жизнь Жене изложил в автобиографии, озаглавленной просто и скромно — «Дневник вора». Правда, Сартр в книге, посвященной Жене, назвал его «святым», «комедиантом» и «мучеником».

Драматургия занимает важное место в творчестве писателя, являющегося автором нескольких прозаических книг (романы). Жене принципиально отвергает мораль — не только буржуазную, но любые нравственные устои. По его убеждению, универсальной силой, правящей миром, является зло.

Зло выступает в пьесах Жене как абсолютная категория. Взаимная ненависть правит миром, — утверждает писатель. И хотя он видит социальное неравенство, социальную несправедливость, они предстают в его пьесах как проявление всемогущего зла; гнет и порабощение, изображаемые Жене, обусловлены биологически — природой человека, а не общественными условиями. Поэтому драматургия Жене не служит и не может служить, вопреки утверждениям его поклонников, делу борьбы с насилием. Жене принципиально отрицает возможность реалистического воссоздания мира. Его герои — не живые люди, но маски людей; вернее, это их призраки. То, что происходит в пьесе, — не действие, а игра, условность которой подчеркивается автором, ибо театр — это отражение обмана, царящего в мире.

В драме «Балкон» (1954) действие происходит в публичном доме. Его хозяйка Ирма хочет удовлетворить не только

сексуальные, но и «духовные» потребности своих богатых клиентов. Она создает для них мир иллюзий. Здесь каждый может осуществить свою мечту: сделаться, например, епископом и в то же время насладиться грешной любовью; согрешив с одной из девиц, тут же отпустить её грехи; желающий может превратиться в судью, допрашивающего воровку, угрожая ей пыткой (ассистирует судье в роли палача муж воровки, в действительности — альфонс и вышибала); третий посетитель превращается в генерала, предпочитающего сражения в комнатах того же публичного дома реальным битвам. Однако Жене, стремившийся показать, что буржуазное общество — это только «веселый дом», пытается расширить свою аллегорию и для этого вводит в пьесу картину трагически завершающегося восстания, направленного против власти диктатора. Тема эта звучит в «Балконе» кощунственно. Во время восстания погибают королева и ее министры; начальник полиции назначает посетителей публичного дома епископом, генералом и судьей. Ирма становится королевой, но полноту власти над этими марионетками сохраняет начальник полиции. Революция раздавлена, убита певица Шантал, выступавшая на баррикадах, а руководитель восстания Рожер, для того чтобы отомстить миру, облачившись в костюм начальника полиции, в одной из комнат публичного дома совершает... самооскопление! (Этот неопишуемый акт происходит за сценой.) В финале начальник полиции превращается в фашистского диктатора, оживают мертвецы во главе с Шантал и Рожером. При постановке пьесы П. Бруком в Лондоне финал был изменен. В момент апофеоза снова раздаются выстрелы — восстание продолжается. Гибель одних и появление других — судей, епископов и генералов — ничего не меняет в обществе, говорит Жене. Но ничего не меняет и попытка восстания. Торжествует насилие, ложь, и человек осужден пресмыкаться и ползать в грязи. Не потому ли он и ищет утешения в иллюзии, которую ему дает публичный дом?

Тема унижения и ненависти лежит в основе одноактной драмы Жене «Горничные» (пьеса написана в 1946 г., поставлена в 1954). Дом кокетки; горничные сестры Клер и Соланж ненавидят хозяйку и мечтают о том, чтобы убить ее и ее любовника. Сначала они совершают акт убийства в иллюзорном плане: игра в преступление предшествует его осуществлению в реальности. Клер изображает госпожу, а Соланж играет ненавидящую ее Клер. Но и Клер, выступающая в качестве хозяйки, ненавидит сестру, играющую роль горничной. Воображаемая и реальная ненависть сливаются, и происходит реальное убийство. Предназначенный для госпожи яд добровольно

выпивает играющая ее роль Клер, чтобы погубить сестру. Совершая акт самоубийства, она инсценирует убийство. И Соланж будет казнена за него.

Жене любит игру в театр — отраженное зеркальное отражение. Но никогда еще он не устраивал такой головоломки, как в пьесе «Негры» (1958). Здесь показан спектакль, разыгрываемый негритянской труппой перед белыми зрителями одной из колоний. Реальные негры изображают условных злых негров, то есть таких, какими их видят ослепленные расовой ненавистью белые. Но и белые зрители — тоже негры.

Если даже поверить в сочувствие писателя освободительной борьбе африканских народов, надо признать в лучшем случае неудачной основную концепцию пьесы. Расовая ненависть выступает в драме как непреодолимый барьер, исключающий возможность взаимопонимания. Таков конечный вывод пьесы. Борьба народов Африки за свободу и независимость против колониализма — слишком большая и серьезная проблема, чтобы делать ее объектом игры. Борются не белые и черные, а угнетенные с угнетателями. Это колонизаторы выдвинули человеконенавистническую концепцию расизма. В пьесе Жене расизм черных порожден расизмом белых, но так как эти последние показаны лишь такими, какими их видят черные, то реальное превращается в фикцию. Одна из больших и жизненно важных проблем современности сведена к абсурду.

Несомненно, Жене, задумывая свою пьесу, исходил из реальных фактов — развития освободительного движения в странах Африки, и не только Африки, из реального положения колониальных народов. Но социальная проблематика не занимала его, или, точнее, занимала не в первую очередь. Постановщик «Негров», режиссер и актер-авангардист Рожер Блин сказал корреспонденту английского журнала: «Мне кажется, что Жене в большей мере думал о самовыражении средствами театра, нежели о передаче конкретной общественной идеи... Освободительное движение в современной Африке интересует его не с политической точки зрения, во всяком случае, не преимущественно с политической точки зрения. По его мнению, освобождение каждого человека — не исключая его самого — должно начаться, так сказать, снизу. Нужно унизиться, спуститься до самого дна жизни, и только оттуда начать настоящий путь, прежде всего — путь самопознания. Для того чтобы освободиться, негры должны прежде всего познать до конца все, что белые думают о них».

Едва ли нужно доказывать, мягко выражаясь, ложность позиции, согласно которой свобода достигается самовнушением

комплекса расовой неполноценности, приводящим к его последующему преодолению. Для того чтобы «выдавить из себя раба», вовсе не нужно, конечно, становиться на позицию раба и пытаться представить себе, что думает хозяин о своем невольнике. Опыт истории учит, что единственный способ освобождения от оков — это их уничтожение, свержение власти угнетателей. Еще никогда свобода не достигалась путем проникновения жертвы во внутренний мир палача.

Неизвестно, как сложится судьба Жене. Чем дальше, тем больше средства выражения, которыми он пользуется, вступают в противоречие с темами, которые он разрабатывает. Так, в своей последней пьесе «Экраны» («Ширмы») он в форме драмы абсурда пытался показать борьбу народа Алжира за свободу. В результате — жестокая неудача.

Драматургия абсурда имеет своих адептов и в других странах. Наиболее типичным представителем английской школы является Н.-Ф. Симпсон (род. в 1919 г.). В его творчестве причудливо уживается «чистый абсурд» в духе Ионеско с традициями английской сказочной литературы, шуточного алогизма.

При знакомстве с пьесами Симпсона трудно отделаться от чувства горечи и сожаления: немалая изобретательность, фантазия, талант затрачиваются впустую. Камин, являющийся составной частью английского дома, как известно, самое неэкономное средство отопления. Лишь незначительное количество тепла поступает в комнату, большая часть буквально вылетает в трубу. Творчество Симпсона — это камин, к тому же помещенный в открытом всем ветрам пространстве, вовсе не дающий тепла.

Действие пьес Симпсона разворачивается преимущественно в буржуазной среде. Герои его — фантастические чудачки, коллекционирующие удивительные предметы, люди странных и непонятных увлечений, но достаточно обеспеченные для того, чтобы удовлетворять свои прихоти. Персонажи пьесы «Звенящий колокольчик» (1957) — супруги Парадок и их соседка — обожают животных и время от времени пополняют свое собрание. Однако поставщики, по ошибке или злонамеренно, посылают им не то, что нужно. Так, Парадоки получили громадного слона, который занял всю территорию их садика, вытоптал цветы и лишил хозяев возможности прогулки. Миссис Мартин (соседка) оказалась владелицей крохотного ужа. Она бы охотно обменяла ужа на слона, но гигантское животное невозможно вывести из сада. В пьесу вкраплены намеки на политическую современность, осмеяны методы буржуазного парламен-

таризма, но целое лишено какой бы то ни было завершенности. Перегруженная парадоксами, пьеса утомляет однообразием.

В пьесе «Одностороннее движение маятника» (1959) Кирби Грумкирби собирает уже не животных и зверей, а звуковые веса, из которых он образовал любительский хор, разучивающий под его руководством «Аллилуйя» Генделя. Кирби — мизантроп и чудак, ведущий размеренный образ жизни, выработавший определенные рефлексы: он принимает пищу только тогда, когда раздается звонок магазинной кассы. Каждый из членов семьи сходит с ума по-своему. Мать, хлопотливая и неугомонная хозяйка, стряпает столько, что вынуждена приглашать знакомую и платить ей за то, чтобы она все съела. Тетка миссис Грумкирби, сумасшедшая старуха, изучает путеводители и планирует путешествия. Отец героя помешан на судопроизводстве и плотничестве. Совмещая оба увлечения, он строит в своем доме зал судебных заседаний, и первый процесс, на котором он выступает в качестве свидетеля, — это процесс над сыном, обвиненным в убийстве. Дело в том, что Кирби любит черное. Он рассказывает людям забавные анекдоты, затем убивает их, обретая право носить траур по убитым. Процесс по делу Кирби воспроизводит все формальности английского судопроизводства и завершается оправданием героя. Он снова погружается в мир звучащих весов.

Однако пьеса эта не является только цепью бессмыслиц. В основе действий героев лежат реальные мотивы, но как бы вывернутые наизнанку. Миссис Грумкирби нанимает человека для того, чтобы тот освободил ее от неимоверных запасов пищи. В реальной жизни — люди умирают с голоду. На суде свидетель отказывается принести присягу на Библии, так как эта книга может оскорбить его чувство стыдливости, но он соглашается дать присягу на экземпляре «Хижины дяди Тома». Следует диалог:

Судья. Я полагал, что вопрос о рабстве негров в Америке был разрешен Авраамом Линкольном.

Секретарь суда. Свидетелю об этом сообщено, ваша честь.

Судья. Что же он сказал?

Клерк. Он ответил, что вопрос разрешен в реальном мире, но не в его представлении о мире.

Так Симпсон хочет сказать, что равноправие негров в Америке, записанное в конституции, на деле не осуществлено.

Симпсон в такой мере переосложняет пьесу, что отдельные ситуации и намеки требуют дополнительных комментариев. Он адресует свои пьесы избранной аудитории, превращая острые проблемы действительности в интеллектуальную игру.

В пьесе «Дыра» (1957) Симпсон пытается доказать, что любое стремление объяснить мир абсурдно. Действие происходит на одной из лондонских улиц. Возле широкой и глубокой ямы, огражденной барьером, сидит духовидец. Прохожие останавливаются, желая выяснить назначение ямы. Однако этого никто не знает. Духовидец ждет, что из ямы возникнет некое видение. Скептически настроенные прохожие отказываются видеть в дыре источник религиозного откровения. Они пытаются найти более трезвое (но не менее нелепое) объяснение. Одни полагают, что внизу будет построена площадка для игры в гольф или крикет, ринг для бокса, аквариум. Другие испытывают мистический страх перед таинственным отверстием. Третьи пытаются использовать его как орудие утверждения личной власти. Четвертые видят в отверстии угрозу своему существованию. Возникает демонстрация протеста. Вылезавший из ямы рабочий устало поясняет, что он проводил работы по соединению электрокабеля. Однако это объяснение не удовлетворяет присутствующих. Духовидец остается ждать явления нового бога.

Пьеса Симпсона двусмысленна. Она не столько высмеивает рождение новых религий и мистических течений, сколько пародирует и дискредитирует всякую попытку разумного объяснения мира. Иррациональное торжествует. Пути визионера и практика сливаются. Оба они нуждаются в боге. Но если визионер верит в бога бескорыстно, то практик стремится поставить бога на службу власти. Симпсон выступает против идеологии вообще, против всякой попытки понять и объяснить мир. И его игра в абсурд вовсе не так безобидна, как это может показаться.

Среди представителей школы абсурда в Англии особое место занимает Гарольд Пинтер (род. в 1930 г.). Его драматургия является своеобразным сочетанием натурализма (особенно в передаче низменных свойств человеческой природы и в языке, изобилующем обценными словечками) и символизма в обрисовке атмосферы действия, придающей ему мнимую многозначительность. Пинтер нередко пытается подражать Кафке, но, в отличие от него, он не любит людей, не протестует против насилия. Герои Пинтера чаще всего больные, изувеченные жизнью люди, психопаты, пытающиеся укрыться от подстерегающей их беды. Героиня одной из пьес Роза прячется от жизни в своей комнате. Когда туда приходит слепой негр и муж Розы его выгоняет, героиня слепнет — негр был вестником смерти («Комната», 1957).

Где бы ни хотели герои Пинтера спрятаться, несчастье их находит.

Герой пьесы «День рождения» (1958) Стэнли укрывается от грозящей ему и неназванной опасности в маленьком приморском пансионе, который содержит небогатая супружеская чета Болс. Жена Болса, пожилая, некрасивая, влюблена в Стэнли и, вопреки очевидности, убеждена в собственной неотразимости; ее муж тупо выполняет обязанности сторожа на пляже. В их пансион прибывают два таинственных пришельца — Гольдберг и Мак Канн, давно уже следившие за Стэнли. В чем вина Стэнли, которого преследователи называют предателем, мы не знаем, как не знаем, и что ждет его. Во всяком случае, страх, испытываемый жертвой, многозначителен. Гольдберг и Мак Канн могут быть и членами гангстерской банды, которую выдал Стэнли, и вполне добропорядочными чиновниками и стражами правосудия. Они формально ни в чем не нарушают закона, более того — подчеркивают свою лояльность, хотя и ведут себя как ищейки. Гольдберг и Мак Канн, убеждая свою жертву следовать за ними, не только стращают ее, но искушают возможностью слушать спортивные известия, получить запасное колесо, аппарат для промывания желудка и другие плоды цивилизации. Утратив возможность сопротивляться, Стэнли, безвольный, слепой и глухой, сдается своим палачам, и они увозят его в своей машине навстречу неизбежному, но, несомненно, страшному будущему. В образе преследуемого страхом Стэнли Пинтер не только создал очередной вариант затравленного человека, но и некое обобщение. Человек изначально обречен на гибель. Не реальное преступление порождает страх перед наказанием, а непонятная угроза кары и смерти внушает сознанию мнимую вину. Именно потому, что человек невиновен, он не может доказать свою невиновность и тем самым обречен, — говорит Пинтер.

Сходная атмосфера роковой опасности определяет настроенное одноактной драмы Пинтера под трудно переводимым заглавием «Dumb — Waiter» (1957). Дословно в данном случае это — «Лифт из кухни в столовую». Но в названии скрыт и другой смысл — механическая машина для самообслуживания, в которую превращен человек. В этой пьесе уже не жертва в тревоге и страхе ждет появления палачей, а два палача, вернее, два выполняющие «мокрую работу» гангстера ждут жертву. Они не знают, кто она и когда появится. Хотя им не впервые убивать, они еще не привыкли к своей профессии. Отсюда — ощущение беспокойства и желание, чтобы все кончилось поскорей и можно было вернуться к «нормальной» жизни, то есть к виски и девочкам. Атмосферу неуверенности и страха

рождает и странная, изолированная от внешнего мира комната, где заперты оба гангстера — Бен и Гус. Время тянется бесконечно; вернее, оно вообще не движется. Невольно возникает параллель с пьесой Бекетта «В ожидании Годо», хотя внутреннее содержание обеих пьес различно. Гангстеры ждут приказа невидимого и таинственного шефа. Знакомясь с комнатой, Бен и Гус открывают в стене лифт, соединяющий кухню со столовой, расположенной в другом этаже. Возможно, что в этом доме когда-то был ресторан. Лифт приносит неизвестно кем адресованные заказы на различные блюда. Гангстеры растеряны. У них вообще почти нет съестного, к тому же и газовая плита не работает. Выполняя приказ, они отправляют на лифте жалкие остатки пищи, которые у них сохранились. Лифт продолжает приносить все новые и новые заказы. Бессмысленность требований приводит в ярость Гуса, и он, нарушая правила, через слуховую трубу, соединяющую их комнату с незримым шефом, выражает свой протест. Гус — человек с раненой психикой. Перспектива «мокрой работы» пугает его. Когда Гус уходит в ванную, раздается сигнал, и второй гангстер через слуховую трубу беседует с незримым шефом. До слушателя доходят только ответы Бена. Получен приказ: жертва сейчас явится и ее нужно немедленно уничтожить. Из ванной возвращается Гус. Его взгляд встречается со взглядом Бена, который протягивает руку к кобуре револьвера. Жертва пришла, и эта жертва — Гус.

Можно только догадываться о замысле автора. По-видимому, Пинтер имел в виду фашистскую систему, превращающую человека в послушный автомат. Любой бунт будет беспощадно раздавлен.

В лучшей из пьес Пинтера — «Сторож» (1960) события, герои, обстановка как будто более конкретны. Но вместе с тем внутренний смысл событий остается не менее таинственным. Сюжет трехактной пьесы можно изложить в нескольких строках: в запущенный и брошенный дом, принадлежащий Мику, его брат Астон приводит бездомного бродягу Дэвиса, лживого наглеца, который, освоившись с обстановкой, делает попытку занять место своего спасителя, выгнав его из дому. Добродушный, не совсем психически нормальный Астон предлагает бродяге уйти. Тот пытается натравить Мика на брата, но терпит неудачу. Он должен уйти из дому — в ночь, в неизвестность.

В пьесе не происходит никаких событий, кроме появления бродяги (I действие), его попытки завладеть домом (II действие) и изгнания (III действие); оба брата, при всей разности характеров, поражены параличом воли. Большую роль в пьесе

играет дом, вернее, полуразрушенная лачуга, которая никогда не будет исправлена, хотя ее обитатели только об этом и мечтают. Дырявую крышу можно заменить новой, бездействующую газовую плиту, на которой неведомо для чего стоит статуэтка Будды, можно исправить. Но люди, у которых атрофирована способность действовать, бессильны. Астон живет одной мечтой — построить сторожку. Брат его Мик хочет переделать дом и сдать его в наем. И тот и другой не способны реализовать эту мечту. В доме много бесполезных предметов, но нет часов и зеркала. Время остановилось. Зеркало не нужно, так как у хозяев нет лиц. Один из них, Астон, безумен, но таким его сделали люди. Он всегда отличался большой впечатлительностью, доверчивостью. Этого было достаточно для того, чтобы его сочли ненормальным и насильно отвезли в больницу. Астон медленно, с трудом подбирая слова, пытается рассказать о том, как врачи при помощи электрощипцов убивали частицы мозга (отражение изуверской практики фашистских врачей в концентрационных лагерях). После операции Астон превратился в развалину. Отныне он сторонится людей, боится их, не может, хотя и хочет, работать, собирает материал для сторожки, которая никогда не будет построена. Так через монолог Астона раскрывается центральная тема пьесы — одиночество человека. Однако если бессилье Астона и его беспомощность — своего рода паралич воли — вызваны актом насилия, то духовный паралич Мика обусловлен нормальными причинами. Ему не к чему себя применить. В жизни для него нет места. Встретив в своем доме бродягу, Мик сначала обращается с ним как с вором и взломщиком, а потом предлагает снять в доме комнату или целый этаж за три тысячи фунтов — сумму фантастическую. Мик знает, что подобных денег ему не получить, но облакает свой фантастический план в реальные юридические и бюрократические понятия, отчего он приобретает видимость реальности. Отдельные слова и фразы сохраняют подобие смысла, в совокупности же являют собой фантастический бред. «Я знаю страховое общество, которое охотно все устроит. Никаких комбинаций, все честно и открыто: 20 процентов для них, 50 процентов залога — наличные, семейные расходы, премии, досрочное освобождение за хорошую работу, наем на шесть месяцев, ежегодные проверки архивов, чай подан, сессия отделов, свидетельства, выплата за нарушение договора, страховка на случай волнений, внутренних неурядиц, забастовок, бурь, грома, молнии, кражи скота». Мик, составляющий широкие планы; фантаст и делец, немолчный говорун — это тот же Астон, но не подвергшийся операции мозга. Он строит воздушные замки, расширяя

существующие только в его воображении предприятия. Мик, подобно Астону, утратил связь с действительностью. Он так же одинок и слаб, как и Астон.

Может показаться, что единственный практичный человек — это бродяга Дэвис. Ничтожный и подлый человечиска, лгун и трус, опустившийся на дно, в горький и трудный час встречается человека, протянувшего ему руку помощи. Астон дает бродяге ключ от дома. Дэвис отвечает на это доверие тем, что предает своего благодетеля. Он не может понять доверчивости Астона и вздыхает с облегчением, когда узнает, что тот психически ненормален. Он не способен на благодарность и, как все подлые и низкие люди, ненавидит того, кому обязан. Его чванство и наглость неудержимо растут. Все, что он получает в подарок от Астона, вызывает его недовольство. Он хочет отнять у него его постель и дом. Но вот наступает час расплаты. Дэвиса выгоняют на улицу. И тогда негодяй оказывается жалким стариком, нищим, которого ждет голодная смерть за углом. Это не смена маски — единственный раз за всю пьесу Дэвис говорит правду, когда тихо и беспомощно спрашивает сам себя: «Что же мне делать... (Пауза.) Что же мне делать? Куда идти?» Он так же, если не более, одинок, чем другие герои пьесы.

Три одиноких, жалких человека встретились в продуваемом ветрами, обливаемом дождями доме. У каждого есть несбыточная мечта — построить сторожку, отремонтировать дом, а у бродяги — дойти до города Сидкуп, где он пятнадцать лет назад оставил свои документы. Ни одно из этих мечтаний никогда не сбудется. Невозможно осуществить свои планы, невозможно преодолеть одиночество.

Драматургия Пинтера порывает с гуманистическими традициями английской реалистической литературы. Ее герой — всегда униженный и раздавленный человек. Быть вместе с другими людьми персонаж Пинтера не способен. Он асоциален по своей природе. Он может вызвать жалость, презрение или отвращение. В мире Пинтера нет любви, света, радости, надежды. Это угрюмый мир животных и пресмыкающихся гадов. Кто сделал людей такими? Пинтер отвечает недвусмысленно. Человек подл от природы. Этот «тезис» доказывает последняя его пьеса «Возвращение домой» (1955). Так асоциальная драматургия выполняет свой социальный заказ.

Временным попутчиком, но не единомышленником представителей театра абсурда был Артур Адамов (род. в 1908 г.), позднее связавший свою творческую жизнь с передовыми

деятелями французской культуры. В сущности, и ранние пьесы Адамова только внешне походят на антидрамы Ионеско. Уже в молодости А. Адамов не скрывал своих левых политических симпатий. Правительство Петена заключило его в концентрационный лагерь. Адамов не сразу нашел себя в искусстве. Его произведения говорят о мучительных поисках смысла жизни в искусстве. В отличие от Камю и Ионеско, утверждавших абсурдность бытия, Адамов видел социальную несправедливость, тяготы и трудности жизни. Писатель пронизательно указывал на то, что критика буржуазного строя в пьесах Ионеско не задевает его природы и высмеивает лишь бытовой уклад, превращая отвратительное и ужасное в смешное, почему буржуазия и приняла Ионеско.

Уже в первых пьесах — «Пародия» (1949), «Вторжение» (1950), положивших начало его драматургии, Адамов не только рисовал алогичные и абсурдные ситуации, нелепых героев, но пытался понять природу разобщенности людей в буржуазном обществе, причины их трагического одиночества.

Адамов объясняет свое былое увлечение драмой абсурда неудовлетворенностью состоянием французской драматургии: «Мы мечтали о театре, который бы выявил подсознательные силы, таящиеся в человеке, о театре, который, в отличие от диалогического театра, всегда являлся бы местом драматического действия». Центральная тема творчества Адамова — противоречие между личностью и миром, его окружающим, осуждение этого мира.

В драме «Вторжение» одиночество и неспособность людей буржуазного мира понять друг друга показаны на фоне войны и социальных потрясений.

Ученик умершего писателя Пьер пытается после смерти учителя привести в порядок его рукописи. На это уходит вся его жизнь; но результаты недостижимы. Пьер не может установить последовательность развития мысли учителя, он не всегда уверен, что верно расшифровал текст, что фраза действительно должна находиться в данном месте. Даже любимый ученик не может понять духовно близкого ему человека. Эта же мысль подтверждается и в личной жизни Пьера. Занятый разбором рукописей, он проглядел, как его жена (сестра покойного писателя) охладела к нему. Закончив разбор бумаг, Пьер рвет их на куски и умирает. Жизнь прожита впустую.

Тема бессилия человека и бессмысленности жизни лежит в основе пьес Адамова «Большие и малые маневры» (1950), «Все против всех» (1957), где автор пытается создать некие политические аллегории. Но, подобно «Носорогу» Ионеско, эти

аллегии грешат идейной расплывчатостью; автор не занимает ясной позиции, хотя сочувствует жертве. В пьесе «Все против всех» жертва и палач — это одно и то же лицо.

В пьесе «Профессор Таранн» (1950), действие которой происходит как бы между сном и явью, Адамов воплощает страх одинокого человека потерять себя и невозможность доказать свою идентичность в буржуазном мире. Профессор бельгийского университета Таранн, попав в чужую страну, несправедливо обвинен в нарушении правил приличия в публичном месте. Он не может доказать свою невиновность, ссылаясь на то, что он крупный ученый. Для полицейского, ведущего допрос, он только обвиняемый. Свидетели и свидетельницы не подтверждают показаний Таранна, а одна из них вообще принимает его за другое лицо. Ректор университета присылает в полицию письмо, обвиняющее Таранна в плагиате. В довершение против профессора выдвигается новое, еще более нелепое обвинение. Раздавленный, потерявший веру в себя Таранн действительно совершает то, что ему приписывали, — начинает раздеваться на глазах людей. Все это оказывается кошмаром. Герой просыпается и восклицает: «Это я, профессор Таранн, я написал «Пародию».

Вопреки кажущейся общности тем, персонажей и самого подхода к театру, уже первые пьесы Адамова отличались от произведений Ионеско. Несмотря на отсутствие реалий (как раз бытовые подробности в изобилии представлены в пьесах автора «Лысой певички»), зыбкость и туманность обобщений, пьесы Адамова свидетельствовали о том, что он не мог и не хотел примириться с тезисом об одиночестве человека. Иначе говоря, даже блуждая в глухом лесу драматургии абсурда, Адамов не уходил от реальности. В отличие от Ионеско, он и на раннем этапе не отрицал значения идеологии, необходимости для писателя занять определенную политическую позицию. Но пока Адамов не понял, что погоня за универсальным конфликтом и отказ от социального обоснования враждебны искусству, его талант не мог развиваться. Об этом он написал позднее сам (1958): «Это было несколько лет назад — я сказал самому себе, что ничего бы не потерял, но приобрел бы все, если под этим понимать нечто значительное, если бы поместил действие своих пьес не на территории воображаемой «ничьей» земли, но в конкретной местности, в определенную эпоху». Уже в предисловии к отдельному изданию комедии «Пинг-понг» (1955) мы читаем: «Я решил порвать в своем творчестве с полусонными, бредовыми видениями... и начать называть вещи своими именами. До сих пор я видел мир с высоты птичьего полета, из-за чего

все мои персонажи были похожи друг на друга, как марионетки». Адамов справедливо выступил против схематизма, абстракции и упрощенчества, как основного метода авангардистов. В беседе с корреспондентом одной из чехословацких газет писатель сказал: «Мы слишком упрощали свою задачу, когда все содержание пьесы пытались свести к одному или двум эффектам. Теперь я убежден, что театральная пьеса может заинтересовать только тогда, когда покажет все разнообразие жизни».

Начало нового этапа творчества Адамова было положено трагикомедией «Пинг-понг», раскрывающей процесс духовной автоматизации личности в буржуазном обществе, порабощение человека машиной.

Два приятеля, встретившись в кафе, увлечены приспособлением для игры в электро пинг-понг. Все свободное время они посвящают изучению его механизма, способам дальнейшего усовершенствования, возможности извлечения выгоды. Они стараются пробраться в картель, занятый изготовлением автоматов. Друзья не замечают, как пинг-понг превращается в повелителя — полноправного владыку их жизни. Автомат управляет их поведением, поступками, вторгается в их сны, вытесняет все желания. Так проходят годы. Когда один из друзей умирает, оставшийся в живых продолжает играть в пинг-понг.

Большую роль в творческом развитии Адамова сыграло его знакомство с драматургией Б. Брехта. Успешным опытом применения принципов эпического театра явилась пьеса Адамова «Паоло Паоли» (1957), в которой автор создал яркую сатиру на французскую буржуазию 1900—1914 годов, разоблачил ее цинизм и аморальность, освященные церковью.

В исторической хронике «Весна 71 года» (1961) Адамов воссоздал героическую эпопею Парижской коммуны, потопленной в крови версальцами с помощью немецких оккупантов.

В этой пьесе органически сочетаются приемы трагедии и сатиры (мир буржуазии), гротеска и гиньоля, приемы кукольного театра (политические интермедии, выдержанные в духе карикатур Домье). Автор беспощадно разоблачает трусость и подлость озверевшей буржуазии, ненависть ее к Коммуне.

Союз Бисмарка и Тьера, вчерашних врагов, примирившихся в час общей опасности, показан очень убедительно. Впервые Адамов создал положительные образы — герои Коммуны олицетворяют лучшие качества человека-борца. Пьеса свидетельствует о росте мастерства писателя и зрелости его политической мысли. Не случайно «Весну 71 года» буржуазные критики встретили в штыки. Она знаменовала собой окончательное

торжество принципов реализма в творчестве Адамова, вырвавшегося на свободу из застенка абсурдного театра. В то время как Ионеско, Беккет, Пинтер в своих пьесах изображали человека-червя, человека-животное, Адамов, подобно другим передовым писателям, прославил человека-героя, врага тирании, мужественного борца за свободу.

Шекспир сравнил театр с зеркалом, отражающим мир. Великие эпохи развития драматургии подтверждают верность этого образа. Театр «явил добродетели ее черты, спеси ее же облик, а всякому веку и сословию его подобие и отпечаток». Однако в периоды духовных кризисов зеркало искусства иногда мутнеет, отражение в нем деформируется и искажается. Но победы прогрессивных сил общества неизбежно возвращают волшебному зеркалу его силу и чистоту. Так было в английской и французской драме на протяжении шестидесяти шести лет XX века. За эти годы передовые, прогрессивные силы неоднократно вступали в бой с реакцией, антигуманизмом и одерживали победу.

Драматургия XX века — это драматургия политических, социальных, философских проблем. События второй мировой войны, совместная борьба народов мира с фашизмом и угроза новой войны заставили призадуматься и тех буржуазных художников, которые были убеждены, что их место — в башне из слоновой кости. Действительность властно потребовала от всех, в том числе от писателей, определения общественной позиции. Есть немало художников, верящих (или делающих вид, что они верят) в «свободу творчества» или служащих верой и правдой интересам буржуазного общества. Но лучшие, наиболее честные художники осознают меру своей ответственности за судьбы человечества, они видят и «лицо добродетели», и «облик спеси».

Общие работы по драматургии и театру XX в.

А. А. Гвоздев. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.—М., «Искусство», 1939.

Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., Изд-во иностр. лит., 1959.

A. Nicoll. World drama. From Aeschylus to Anouilh. Ld., 1949, v. I—II.

P. Fechter. Das europäische Drama, Bd. I—III. Mannheim, 1956—1958.

E. - R. Bentley. The modern theatre. N.-Y., 1948.

M. Dietrich. Das moderne Drama. Strömungen—Gestalten—Motive. Stuttgart, 1961.

S. Melchinger. Theater der Gegenwart. F. a. M.—Hamburg, 1956.

S. Melchinger. Drama zwischen Shaw und Brecht. Bremen, 1957.

А. Натев. Съвременна западна драматургия. Насоки и тенденции. София, 1965.

J. - L. Styan. The elements of drama. Cambridge, 1960.

G. Steiner. The death of tragedy. Ld., 1964.

W. Mittenzwei. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin und Weimar, 1965.

Английская драматургия

История английской литературы, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1958.

Современный английский театр, М., «Искусство», 1963.

Б. Шоу о драме и театре. М., Изд-во иностр. лит., 1963.

H. Wilson. Modern English Writers. Ld., 1925.

F. Lumley. Trends in twentieth century drama. Ld., 1956.

A. Nicoll. British drama. Ld., 1964.

L. Kitchin. Midcentury drama. Ld., 1960.

J. C. Trewin. The theatre since 1900. Ld., 1951.

J. C. Trewin. Dramatists of today. Ld.—N. Y., 1953.

А. С. Ромм. Б. Шоу. Л., «Искусство», 1965.

А. Образцова. Драматический метод Б. Шоу. М., «Наука», 1965.

З. Т. Гражданская. Б. Шоу. М., «Провещение», 1965.

G. K. Chesterton. G.-B. Shaw. Ld., 1910.

E. Bentley. B. Shaw. N.-Y., 1957.

R. Mander and J. Mitchenson. Theatrical Companion to Shaw. Ld., 1954.

B. Schindler. G.-B. Shaw. Halle. 1956.

A. West. "A good man fallen among Fabians". Ld., 1950.

W. A. Darlington. J. M. Barrie. Ld., 1938.

J. A. Roy. James Matthew Barrie. Ld.—N. Y., 1939.

Ю. Ковалев. Драматургия Д. Голсуорси. В кн.: Д. Голсуорси. Драмы и комедии. Л.—М., «Искусство», 1956.

Н. Дьяконова. Д. Голсуорси. Л.—М., «Искусство», 1960.

K. - H. Coats. John Galsworthy as a dramatic artist. Ld., 1926.

R. - H. Mottram. J. Galsworthy. Ld., 1953.

Barke Dudley. The Man of Principle. Ld., 1963.

Л. Боровой. Спор о «коммерческой пьесе». «Театр», 1938, № 7. 85 лет Сомерсету Моэму. «Иностранная литература», 1959, № 3.

Д. Жантиева. Некоторые «итоги» и «точки зрения» (эстетические взгляды) и творческий путь Сомерсета Моэма). «Иностранная литература», 1960, № 2.

М. Тугушева. Предисловие к пе-

реводу романа У. Сомерсета Моэма «Луна и грош». М., Изд-во иностр. лит., 1960.

J. Brophy. Somerset Maugham. Ld., 1952.

R. Cordell. Somerset Maugham. Ld., 1961.

L. Brander. Somerset Maugham. A guide. Edinburg—London, 1963.

R. Mander. Theatrical companion to Coward. Ld., 1957.

R. Messac. Le «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique P., 1929.

H. Haycraft. Murder for pleasure. The life and times the detective story. Ld., 1942.

The art of the Mystery Story. A collection of critical essays. Edited and with commentary by H. Haycraft. N. Y., 1947.

A. E. March. The development of the detective Novel. Ld., 1958. Crime in good company, essays on criminals and crime writing, collected by M. Gilbert. Ld., 1959.

Boileau et Narcejac. Le roman policier. P., 1964.

J. Cigánek. Umění detektivky. O smyslu a povaze detektivky. Praha. 1962.

J. Škvorecký. Nápady čtenáře detektivek. Praha, 1965.

W. Bannister. J. Bridie and his theatre. Ld., 1955.

И. Звавич. Джон Пристли. «Интернациональная литература», 1938, № 6.

А. Мацкин. Пристли и его герои. «Театр», 1940, № 12.

Т. Сильман. О драмах Д.-Б. Пристли. «Литературный современник», 1939, № 10—11.

П. Громов. Драма Д.-Б. Пристли «Опасный поворот» и проблема реализма в драме. «Звезда», 1939, № 4.

J. Brown. J.-B. Priestley. Ld., 1937.

D. Hughes. J.-B. Priestley. An informal study of his works. Ld., 1958.

А. Елистратова. Шон О'Кейси о литературе и искусстве. «Вопросы литературы», 1957, № 8.

Е. Корнилова. Драматургия Шона О'Кейси. В сб.: «Современная зарубежная драма». М., «Наука», 1963.

М. Друзина. Шон О'Кейси—драматург. Л., «Знание», 1963.

А. Суруханян. Творчество Шона О'Кейси. М., «Наука», 1965.

В. Ивашова. Современная англ-

ийская литература. М., «Искусство», 1963.

В. Ивашова. Предисловие к пьесе Д. Осборна «Оглянись во гневе». М., «Искусство», 1959.

А. Кеттл. Поиски пути. «Иностранная литература», 1960, № 8.

Д. Шестаков - Дмитриев. Водородные бомбы и Аристофан. «Театр», 1962, № 9.

В. Toborsky. Wesker i jego trylogia. «Dialog», 1960, № 10.

В. Toborsky. A. Weskera droga do Jeruzalem. «Dialog», 1965, № 12.

G. Sinko. Stara i mloda Anglia. «Dialog», 1961, № 4.

C. Leech. Two Romantics: A. Wesker and H. Pinter. «Contemporary theatre», Stratford-upon-Avon. Study, IV. Ld., 1965.

Французская драматургия

История французской литературы. М., Изд-во АН СССР, т. III, 1959; т. IV, 1963.

А. Луначарский о театре и драматургии, т. 2. М., «Искусство», 1958.

Л. Жуве. Мысли о театре. М., «Искусство», 1960.

Т. Ванновская. Ромен Роллан. Л.—М., «Искусство», 1957.

Г. Мотылева. Творчество Романа Роллана. М., Гослитиздат, 1959.

Ж.-Л. Барро. Размышления о театре. М., Изд-во иностр. лит. 1963.

Z. Karszewska - Markiewicz. Romain Rolland. W., 1964.

Z. Katużyński. Podróż na Zachod. W., 1954.

M. Beigbeder. Le théâtre en France depuis la libération. P., 1959.

P. de Boisdeffre. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. P., 1958.

Dictionnaire de littérature contemporaine, 1900—1962. Sous la direction de P. de Boisdeffre. P., 1962.

G. Picot. Panorama des idées contemporaines. P., 1957.

J. Houlet. Le théâtre de J. Giraudoux. Ardent, 1945.

D. Inskip. J. Giraudoux. Ld., 1958.

L. Le Sage. J. Giraudoux, his life and works. Pensilvania, 1959.

A. Raymond. Giraudoux devant la victoire et la défaite. P., 1963.

В. Гаевский. Трагический фарс Ж. Ануя. «Театр», 1957, № 6.

М. Злобина. Ануй и его пьесы. «Иностранная литература», 1959, № 3.

Л. Зонина. Жан Ануй. В сб.:

«Современная зарубежная драма», М., 1962.

Р. Jolivet. Le théâtre de J. Anouilh. P., 1959.

J. Harvey. Anouilh. Ld. 1964.

R. de Lurpé. J. Anouilh. P., 1960.

L. C. Pronco. The World of J. Anouilh. Berkeley—Los Angeles, 1961.

И. Шкунаева. Современная французская литература. М., Изд. ИМО, 1961.

Е. М. Евнина. Современный французский роман. М., «Искусство», 1962.

С. Великовский. А. Камю перед судом истории. В сб.: «О современной буржуазной эстетике». М., «Искусство», 1965.

R. de Lurpé. A. Camus. P., 1952.

J.-C. Brisville. A. Camus. P., 1959.

M. Lebesque. A. Camus. Hamburg, 1961.

G. Brée. Camus, his life and work. New Jersey, 1961.

В. Гаевский. Сартр и развитие современной французской драмы. «Театр», 1959, № 9.

Л. Зонина. «Альтонские узники» Сартра. «Иностранная литература», 1960, № 9.

Т. Бачелис. Интеллектуальные драмы Сартра. В сб.: «Современная зарубежная драма». М., 1962.

К.-М. Albérés. J.-P. Sartre. P., 1953.

W. Biewel. J.-P. Sartre. Hamburg, 1964.

Iris Mardoch. Sartre, romantic-rationalist. Ld., 1961.

G. Horodincă. Jean-Paul Sartre. Bucuresti., 1964.

P. H. Simon. Théâtre et destin. P., 1959.

P.-L. Mignon. Salacrou. P., 1960.

Л. Копелев. Осторожно—трупный яд. «Знамя», 1959, № 2.

Г. Леклерк. Судьбы авангардистского театра во Франции. «Театр», 1959, № 9.

Г. Бояджиев. Театральный Париж сегодня. М., «Искусство», 1960.

Я. Фрид. Фарсы-кошмары Э. Ионеско. «Иностранная литература», 1960, № 6.

Т. Якимович. Театр абсурду. «Всесвіт», 1964, № 1 и 2.

А. Аникст. «Носорог» в Нью-Йорке. «Новый мир», 1965, № 8.

Н. Наумов. Послесловие к переводу «Носорога» Ионеско. «Иностранная литература», 1965, № 2.

Das Abenteuer Jonesco. Zürich, 1958.

M. Esslin. The theatre of the absurd. N.-Y., 1961.

«Sinn oder Unsinn». Basel—Stuttgart., 1964.

B. Tabor sky. Harold Pinter. «Dialog», 1966, № 8.

J. R. Brown. Dialog u Pintera. «Dialog», 1966, № 8.

A. Kędzierska. N. F. Simpson. «Dialog», 1966, № 8.

- Ленин В. И. 17, 53, 239
Маркс К. 17
Энгельс Ф. 17
- Адамов А. 279, 314—318
Аллен Т. 96
Андреев Л. Н. 160
Ануй Ж. 206—227, 281
Аристотель 288
Аристофан 60
Арчер У. 8
- Байрон Д. Г. 5, 30
Бальзак О. 85, 93
Барри Д. 11—14, 20, 38, 40, 50, 52,
76, 138
Барро Ж.-Л. 184
Барт Л. 173
Батайль А. 179
Батлер И. 96
Батлер С. 8, 18
Бейли Х.-С. 12, 92
Беккет С. 251, 276—279, 281—287,
292, 305, 318
Бентли Э.-К. 85, 92, 106
Бергсон А. 126
Беркли Э. 85
Бернар Т. 179
Бернштейн А. 179
Биен Б. 10, 155, 156, 159—162
Блин Р. 307
Блок Ж.-Р. 189
Блэчфорд Р. 137
Болт Р. 173
Босх И. 281
Брайди Д. 112—117
Бранд М. 154
- Браунинг Р. 5
Брехт Б. 157, 160, 162, 286, 288, 302,
304, 317
Брие Э. 177
Бриттен Б. 120
Бронте Ш. 18, 46, 173
Бронте Э. 173
Брук П. 306
Буало П. 86
Булатович М. 282
- Вагнер Р. 205
Ванбру Д. 14
Ван-Дайн С.-С. 87
Вебер П. 179
Вельке К. 279
Верн Ж. 85, 137
Вернер Д. 91
Верхарн Э. 191
Витрак Р. 280, 281
Вольтер Ф. 56, 70, 151, 206, 253
Вэйн С. 50
- Габорио Э. 92
Галилей Г. 229
Гаскелл Э. 46
Гауптман Г. 191
Гebbель Ф. 195
Гендель Г. 309
Гёте И.-В. 30, 192, 260
Гилберт У.-С. 7—10
Гитри С. 179, 180
Гоголь Н. В. 124
Голсуорси Д. 6, 7, 10, 11, 15, 39—49,
62—64, 78, 82, 132
Гольдсмит О. 66
Гонкуры Э. и Ж. 179, 253

- Гофман Э.-Т. А. 85
 Гренвиль-Баркер Х. 10
 Гримм Р. 279
 Грин Г. 85, 87
 Гюго В. 160, 185
- Данн Д.-Д. 126
 Дарвин Ч. 54
 Декарт Р. 205
 Делани Ш. 155, 172
 Джойс Д. 151, 281
 Джонс Г. 7
 Дидро Д. 186
 Диккенс Ч. 5, 9, 18, 85, 187
 Доде А. 179, 181, 182
 Достоевский Ф. М. 58, 210, 229, 230, 239, 240
 Драйден Д. 192
 Дринкуоттер Д. 59
 Дюма А. 185
 Дюморье Д. 9
 Дюрренматт Ф. 85, 87, 277, 281
- Еврипид 200, 270
- Жарри А. 177, 280, 281
 Жене Ж. 160, 305—308
 Жироду Ж. 190—205, 206, 245, 246
 Жуве Л. 196
 Жюльен Ж. 177
- Золя Э. 178, 179, 186, 253
- Ибсен Г. 16—18, 30, 70, 120
 Ионеско Э. 277—280, 286—305, 315, 316, 318
- Йеги В. 279
 Йетс У.-Б. 140
- Кайаве Ж.-А. 180
 Кайзер 304
 Камю А. 228—241, 277, 315
 Капюс А. 179, 180
 Карри Ф.-Л. 9, 6
 Кафка Ф. 150, 278, 301, 310
 Клейст Г. 192
 Клодель П. 177, 183—185, 222, 305
 Коатс Р.-Х. 64
 Кокто Ж. 182, 183, 305
 Коллинз У. 85, 92
 Конан-Дойль А. 8, 92, 94, 108, 111
 Конгрив У. 14
 Копс А. 155, 156
 Корелли М. 173
- Коуард Н. 14, 65, 75—79, 162, 171—174
 Кристи А. 15, 84, 85, 88—92, 95—111
 Крофтс Ф.-В. 85, 92, 93
 Куртелен Ж. 179
 Кьеркегор С. 229, 244, 277
 Кэрролл Л. 7
- Лакло Ш. де 220
 Лафайет М. де 7
 Леблан М. 109
 Лемонье К. 178
 Ленорман А.-Р. 178, 182
 Ли В. 83
 Литтлвуд Д. 154
 Лонсдел Ф. 14, 65
 Лоуренс Д. 50
 Луначарский А. В. 180
- Мак-Дугалл 96
 Макки Ф. 110
 Маккол Э. 154
 Мариво П.-К. 208
 Марш Н. 85
 Мезон А. 85
 Мередит Д. 18
 Мерсье С. 186
 Мессак Р. 85
 Метерлинк М. 177—179
 Миллс Х. 110
 Милль Д.-С. 9
 Мильтон Д. 30
 Мирбо О. 181
 Мольер Ж.-Б. 192, 196, 221
 Монро М. 83
 Монтерлан А. 243
 Мопассан Г. 179, 180
 Морланд М. 86
 Моррис У. 10, 55, 167
 Мотылева Т. Л. 187
 Моцарт В.-А. 173
 Мюсс А.-С. 10, 11, 14, 30, 65—74, 76
 Мюссе А. де 208, 212
- Найс Д. 110
 Нарсежак Т. 86
 Немирович-Данченко Вл. И. 67
 Нивуа П. 181
 Николл А. 59
 Ницше Ф. 229
 Ноблок Э. 118
 Нотт Ф. 97
- О'Кейси Ш. 10, 74, 76, 79, 84, 111, 139—153, 160

О'Келли 140
Олби Э. 279
Олдингтон Р. 81
Олдридж Д. 61
Оливье Л. 83
Онеггер А. 184, 222
О'Нил Ю. 120, 200
Осборн Д. 10, 76, 154—159, 171, 172, 174
Осипов В. 23
Остин Д. 173

Паньоль М. 181, 182
Пеладан С. 140
Пинеро А. 6, 7, 11, 14, 18, 20—22
Пинтер Г. 155, 279, 310—314, 318
Пиранделло Л. 119, 120, 123, 207, 212, 271
Плавт Т.-М. 192
Плутарх 26
По Э. 85, 92, 94, 108
Поплевель Д. 97, 108
Порто-Риш Ж. 178, 180
Пристли Д.-Б. 10, 72, 118—138
Пруст М. 126

Расин Ж. 230
Ренан Э. 206
Ренар Ж. 179, 210
Рескин Д. 32
Реттиген Т. 75, 79—83, 162
Рид Майн Т. 85
Риннер А. 137
Робертсон Г.-У. 7
Робинсон Л. 140
Роджерс Р. 173
Роллан Р. 177, 179, 185—189
Ромен Ж. 181—182
Ростан Э. 177, 178, 185, 208, 212
Ротру Ж. 192
Руа К. 281
Руз О. и У. 98
Руссо Ж.-Ж. 186

Сад Д. 109, 220, 251, 252, 256
Салакру А. 189, 271—275
Сарду В. 24
Сармен Ж. 182
Сартр Ж.-П. 200, 228, 229, 238, 242—270, 272, 274, 277, 305
Светоний 230
Сейерс Д. 85, 88, 89, 90, 92, 95
Сименон Ж. 85, 92
Симпсон Н.-Ф. 308—310
Синг Д. 140

Сноу Ч. 85
Софокл 85, 200, 215
Стивенсон Р.-Л. 85, 114
Стриндберг А. 30
Суинберн А. 5
Сэтро А. 14, 65
Твэн М. 56, 85
Теккерей У.-М. 9, 18
Теннисон А. 24
Терри О. 225
Толлер Э. 145
Толстой Л. Н. 24, 37, 51
Томсон Э. 24
Тушар П.-А. 289
Тэйнен К. 154—155, 173, 258, 264, 287

Уайльд О. 5—8, 14, 22, 29, 35, 36, 42, 67, 108, 174
Уильямс Э. 11, 111
Уистлер Д. 8
Уичерли У. 14
Уол М. 110
Уоллес Э. 95
Уоспер Ф. 110
Уэллс Г.-Д. 49, 137

Фабр Э. 177
Файрчильд У. 97
Фенн Ч. 154
Филип Ж. 230
Флерс Р. 180
Флобер Г. 253
Фолкнер У. 85
Фрай К. 15, 224
Франко И. Я. 143
Франс А. 56, 179, 187, 195, 206
Фрейд З. 182
Фримен О. 85, 86, 92
Фриш М. 288
Фуке Ламот Ф. 200

Хаксли О. 98
Хамильтон П. 110
Харди Т. 5, 18
Хейдеггер М. 229, 244
Хеммет Д. 85
Хоп Э. 83
Хорнунг Э. 109
Хохден Х. 279

Цукмайер К. 265

Чапек К. 85
Чаплин Ч. 158

Чендлер Р. 85, 87
Черны И. 86
Честертон Г. 24, 73, 85, 87, 92, 111
Чехов А. П. 51, 119—121, 127, 128
Шекспир У. 15, 16, 26, 52, 53, 85,
131, 139, 142, 143, 147
Шелли П.-Б. 5, 32
Шеридан Р.-Б. 14, 66, 67
Шериф Р. 144
Шиллер Ф. 55, 122
Шоу Б. 6, 7, 9, 14—35, 39—41, 49—
62, 65, 66, 73, 75, 118, 119, 138—
140, 149, 153, 165, 195, 208, 222,
224
Шуберт Ф. 173
Эйнштейн А. 129
Элиот Т.-С. 15, 121, 139, 224
Эрвин С.-Д. 140
Эсслин М. 279, 289
Эсхил 200
Ясперс К. 244

СОДЕРЖАНИЕ

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА

Английская драматургия	5
Шоу	16
Голсуорси	39
Последние пьесы Шоу и Голсуорси	49
Мозм	65
Коуард и Реттиген	75
Детективная драма	84
Брайди	112
Пристли	118
Шон О'Кейси	139
Драматургия «сердитых»	154

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА

Французская драматургия	177
Жироду	190
Ануй	206
Камю	228
Сартр	242
Салакру	271
Драматургия абсурда	276
Библиография	319
Именной указатель	323

Абрам Анимович Гозенпуд
ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ

Л.— М. «Искусство» 1967
Стр. 328. 792И

РЕДАКТОР Н. К. ВОЙЦЕХОВСКАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Я. М. ОКУНЬ
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР
С. Б. НИКОЛАИ
КОРРЕКТОР Н. Д. КРУГЕР

Подписано к печати 24/IV 1967 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типограф-
ская № 2. Печ. л. 20,5. Усл. печ. л.
19,126. Уч.-изд. л. 18,986. Тираж
8000 экз. М-26709. Изд. № 1401.
Заказ тип № 2421.
Издательство «Искусство». Ленин-
град, Невский, 28. Ленинградская
типография № 4 Главполиграфпро-
ма Комитета по печати при Совете
Министров СССР, Социалистиче-
ская, 14.
Цена 1 р. 32 к.