

85.334.3 (2/1)

11-90

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ
7

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА



ТОМ
7

846743
12

Подготовлен кафедрами истории зарубежного театра
Государственного института театрального искусства
имени А. В. Луначарского
и Ленинградского государственного института
театра, музыки и кинематографии

Под общей редакцией
профессора
А. Г. Образцовой,
профессора
Б. А. Смирнова



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА
1985

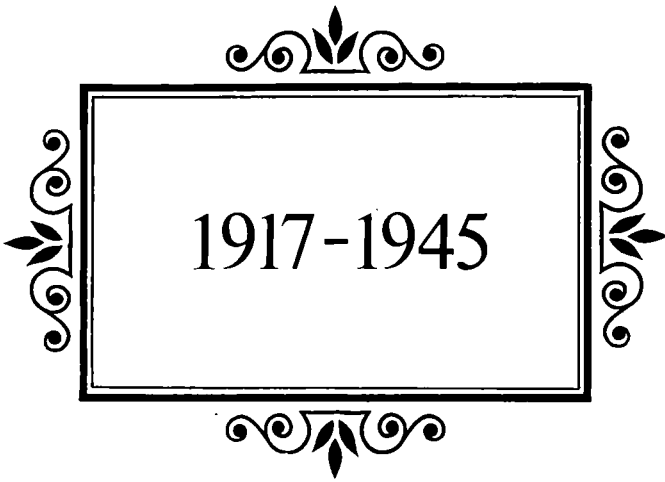
ББК 85.43(9)
И-90

792 И

Допущено Управлением
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для театральных вузов и училищ

И $\frac{4907000000-002}{025(01)-85}$ 104-83

© Издательство «Искусство», 1985 г.



ВВЕДЕНИЕ

Новый этап истории начался в 1917 году. Два гигантских события всемирно-исторической значимости определяют временные границы периода 1917—1945 годов: Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая собой новую эру истории человечества, и окончание второй мировой войны, разгром фашизма, возникновение мировой системы социализма.

В 1917 году, в разгар войны, развязанной империалистами Европы и продемонстрировавшей глубочайшую кризисность всей капиталистической системы, в России возникло первое в истории человечества социалистическое государство. В июне 1918 года В. И. Ленин утверждал: «У нас есть все основания с полной твердостью и с абсолютной уверенностью смотреть на будущее, готовящее нам новых союзников, новые победы социалистической революции в ряду более передовых стран. Мы имеем право гордиться и считать себя счастливыми тем, что нам довелось первыми свалить в одном уголке земного шара того дикого зверя, капитализм, который залил землю кровью, довел человечество до голода и одичания и который погибнет неминуемо и скоро, как бы чудовищно зверски ни были проявления его предсмертного неистовства»¹.

Великая Октябрьская социалистическая революция оказала огромное воздействие на весь исторический процесс, стала толчком к национально-освободительному движению во многих странах, обозначила начало новой исторической эпохи — эпохи перехода от капитализма к социализму. Мир разделился на две противоположные общественно-экономические системы. Сразу после Октября 1917 года В. И. Ленин указывал на то, что «...русский образец показывает *всем* странам кое-что, и весьма существенное, из их неизбежного и недалекого будущего. Передовые ра-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 477—478.

бочие во всех странах давно поняли это, — а еще чаще не столько поняли, сколько инстинктом революционного класса схватили, почуяли это»¹.

Прогрессивные общественные деятели, деятели культуры ощутили мощный импульс, данный Октябрем Западной Европе, осознали то грандиозное значение, которое имело это событие в масштабе всего мира. Герберт Уэллс, одним из первых писателей Европы объявивший себя другом молодого Советского государства, выступая в 1920 году на заседании Петроградского Совета, говорил: «Вы стоите перед созидательной работой, изумляющей своим бесстрашием и силой. Она не имеет себе равной в истории человечества». Анатолий Франс в своей статье «Пятая годовщина русской революции», опубликованной в 1922 году в «Юманите», писал: «Если в Европе есть друзья справедливости, они должны почтительно склониться перед этой Революцией, которая впервые в истории человечества попыталась учредить народную власть, действующую в интересах народа». «Победа русской революции кажется нам необходимым условием всей будущности Европы» — так характеризовал Ромен Роллан значение Октябрьской революции.

В конце первой мировой войны, после революции в России коренным образом изменилось положение народов стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Распалась громадная империя Габсбургов, «лоскутная» Австро-Венгерская монархия, волна национально-освободительного движения привела к созданию ряда независимых государств — Чехословакии, Польши, Югославии.

Русская революция вызвала подъем революционного движения в Европе. Европейский и американский рабочий класс оказывал активное сопротивление интервенции против Страны Советов, предпринятой империалистами Антанты. В ряде европейских стран произошли революции: в ноябре 1918 года — буржуазно-демократическая революция в Германии, в 1919 году — социалистическая революция в Венгрии, в том же 1919 году Советская республика была провозглашена в Восточной Словакии. Советские республики, возникшие в Венгрии и в Баварии, просуществовали очень недолго. Революции в странах Европы потерпели поражение. Но хотя революционные выступления и не принесли окончательной победы рабочему классу, они не были напрасными, потому что международное рабочее движение обогатилось серьезным опытом классовой борьбы.

Первые послевоенные годы — период формирования европейских коммунистических партий. В декабре 1918 года была образована Коммунистическая партия в Германии, в 1920 году — во Франции, в 1921 году — в Италии. В 1919 году в работе Учредительного конгресса Коммунистического Интернационала, созданного в Москве по инициативе В. И. Ленина, принимали

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 4.

участие представители двадцати одной страны. На II конгрессе Коминтерна, проходившем в 1920 году, собрались коммунисты тридцати семи стран, а в работе VI конгресса, состоявшегося в 1928 году, участвовало уже пятьдесят семь стран.

С середины 1920-х годов в Европе наступает период так называемой стабилизации капитализма. 1924—1929 годы характеризуются относительным (по сравнению с той разрухой, в которую ввергла Европу первая мировая война) экономическим подъемом. Вместе с тем стабилизация не могла скрыть такие основные признаки общего кризиса всей капиталистической системы, как массовая безработица и постоянная недогрузка промышленных предприятий. Все более отчетливо выявлялась неравномерность развития капитализма в разных странах. К концу периода относительной стабилизации значительно изменилось соотношение сил на мировой арене, что в свою очередь вело к обострению противоречий между империалистическими державами. Передел мира, произведенный в результате первой мировой войны, явно не устраивал правящие круги Европы и Америки. Мировой империализм начинал подготовку к новой войне.

Глубочайший экономический кризис, положивший конец относительной стабилизации, потряс мир в 1929 году. Он продолжался в 30-е годы, свидетельствуя о том, что капитализм неспособен преодолеть внутренние противоречия.

Уже в 20-е годы в ходе контрнаступления буржуазии в ряде капиталистических стран возникали попытки создания фашистских партий. Первой страной, где фашисты сумели взять власть в свои руки, стала Италия: в 1922 году здесь образовалось новое правительство во главе с Бенито Муссолини. В 1923 году была предпринята попытка захвата власти фашистскими отрядами в Германии: в Мюнхене произошел фашистский путч, известный под названием «пивной». Однако на этом этапе фашизм потерпел поражение: путч провалился.

Но вместе с тем влияние национал-социалистической партии в Германии усиливалось. Экономический кризис 1929—1933 годов этому способствовал. Нацистская пропаганда с ее лживыми обещаниями облегчить положение рабочего класса и мелкой буржуазии, с ее шовинистическими уверениями в превосходстве великой германской нации над остальными народами достигала своей цели. На выборах в рейхстаг в 1932 году нацисты получили 13,5 миллиона голосов. 30 января 1933 года президент Германии Гинденбург, поддержанный финансовыми и промышленными магнатами, назначил рейхсканцлером Адольфа Гитлера. Приход Гитлера к власти означал установление фашистской диктатуры в Германии, открывал собой страшную страницу в истории этой страны, всей Европы XX века.

«Безумным и неправым временем», «торжеством зла, ненависти, лжи» назвал Стефан Цвейг годы фашизма в Германии. Нацистские варвары, начавшие жестокую атаку на сокровища мировой культуры, сжигали на площадях книги, в которых зву-

чало свободолюбивое слово. Честные художники, ненавидящие фашизм, были вынуждены покинуть страну, чтобы продолжать политическую и идеологическую борьбу в эмиграции. Среди них были крупнейшие деятели театра — Макс Рейнгардт, Бертольт Брехт, Фридрих Вольф, Эрвин Пискатор, Елена Вайгель. Антифашистов, оставшихся в Германии, ожидала тяжкая участь в концентрационных лагерях.

Фашистские путчи, процесс постепенной фашизации происходил и в других странах. Фашистской была в Венгрии уже в 1920-е годы диктатура адмирала Хорти. С 1935 года профашистской ориентации придерживалась Румыния, затем установился режим монархо-фашистской диктатуры в Болгарии. К середине 30-х годов в Европе сформировалась группировка империалистических государств фашистского типа, добивавшихся передела мира. Ведущая роль принадлежала здесь Германии, уже через десять лет после поражения в первой мировой войне восстановившей свой экономический потенциал и мечтавшей взять реванш.

Рост фашистского влияния в Европе отнюдь не означал, что прогрессивные силы не оказывали ему сопротивления. Огромную роль играл здесь Советский Союз, ставший опорой европейского антифашистского движения. Постоянную борьбу с национал-социализмом вел рабочий класс Германии. В стране крепили позиции Коммунистической партии. Крупнейшими выступлениями европейского пролетариата против капиталистического гнета, реакции и фашизма стали всеобщая забастовка 1926 года в Англии, забастовка протеста в 1927 году в Вене, знаменитое выступление австрийских рабочих в феврале 1934 года. В 1927 году всей прогрессивной Европой был подхвачен протест левых сил Америки против расправы над итальянскими рабочими Сакко и Ванцетти, казненными по приговору американского суда. В Европе шел процесс консолидации антифашистских сил. Во Франции вслед за всеобщей забастовкой протеста против фашизма, происшедшей в 1934 году, Коммунистическая партия выдвинула предложение об организации Народного фронта. В 1936 году Народный фронт был создан во Франции и Испании.

Деятели культуры и искусства разных стран открыто и резко выступали против фашизма. Они заявляли о своей антифашистской позиции на международных конгрессах в защиту культуры 1931, 1935, 1937 годов, предостерегали в художественных произведениях об опасности коричневой чумы. Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, Т. Манн, Г. Манн, Р. Роллан, К. Чалек, Э. Хемингуэй, многие другие художники закладывали основы антифашистской литературы.

Всемирный масштаб обрели революционные события в Испании. В 1931 году здесь была провозглашена республика. Однако прогрессивным силам приходилось вести постоянную борьбу с внутренней реакцией. Установление фашистской диктатуры в

Германии активизировало испанские фашистские организации. В 1936 году в Испании республиканцы выступили против поднявших мятеж фашистов. Мятежники жестоко преследовали сторонников республики, зверски расправились они с гордостью испанской художественной культуры — Федерико Гарсиа Лоркой.

Гражданская война в Испании стала первым международным столкновением фашистов и антифашистских сил. На стороне испанских республиканцев в составе интернациональных бригад сражались добровольцы из пятидесяти четырех стран, в том числе из Советского Союза, Соединенных Штатов Америки, Франции.

Однако испанский фашизм получал полную поддержку со стороны фашистских режимов других стран, а также правительств ряда буржуазных государств. В защиту генерала Франко, стоявшего во главе мятежа, выступили, предприняв открытую интервенцию, Италия и Германия. В 1939 году, несмотря на героическое сопротивление испанских патриотов и поддержку их прогрессивными силами Европы, Испанская республика была потоплена в крови. В Испании на долгие годы установилась франкистская диктатура.

Поражение Испанской республики, ликвидация Народного фронта во Франции вели к спаду левого движения, к образованию очага войны в Европе. Осенью 1935 года фашистская Италия напала на Эфиопию. В 1938 году гитлеровская Германия совершила давно подготавливавшийся аншлюс — Австрия была насильственно присоединена к Германии. В 1939 году Италия предприняла нападение на Албанию. В этих условиях складывался блок агрессивных государств против Советского Союза, против демократических сил западноевропейских стран. В 1936 году Японией и Германией был подписан «антикоминтерновский пакт», к которому вскоре присоединились Италия, Венгрия и франкистская Испания. В сентябре 1938 года в Мюнхене состоялась конференция глав правительств крупнейших западных держав — Германии, Италии, Англии и Франции. Мюнхенский сговор четырех стран Европы, одобренный правительством США, был направлен на то, чтобы создать обстановку политической изоляции СССР.

В канун мировой войны многие представители прогрессивных кругов европейской художественной интеллигенции переживали сложную эволюцию социальных и политических взглядов: преодолевалась прежняя социальная пассивность, политический индифферентизм, художники приходили к выводу, что передовая культура и политика не могут быть антагонистами. «Да, я пришел к убеждению, что политическое, социальное составляет неотъемлемую часть человеческого, принадлежит к единой проблеме гуманизма, в которую наш интеллект должен включить его, и что в проблеме этой может обнаружиться опасный, губительный для культуры пробел, если мы будем игнорировать неотторжимый от нее политический, социальный эле-

мент», — писал Томас Манн в статье «Культура и политика», особо подчеркивая, что «отказ культуры от политики — заблуждение, самообман», что уйти от политики нельзя. О том же размышлял Поль Элюар, отмечая важную сторону общего процесса — пробуждающееся чувство социальной ответственности у честных европейских художников, — французский поэт обращал внимание на сознательное переключение «от горизонта одного к горизонту всех людей».

1 сентября 1939 года гитлеровские войска вторглись в Польшу. Началась вторая мировая война. Англия и Франция объявили о своем вступлении в войну против Германии, однако в течение года почти не предпринимали военных действий. Весной 1940 года фашистские полчища вторглись на территорию Бельгии, Голландии, Франции. В июне без боя гитлеровцам был сдан Париж. Почти вся Западная Европа оказалась под пятой фашизма.

22 июня 1941 года гитлеровская Германия вероломно напала на Советский Союз. Советский народ проявил в ходе Великой Отечественной войны чудеса героизма. Ширилось антифашистское движение и в европейских странах. В нем принимали теперь участие люди самых разных национальностей, разных общественных групп, различных идеологических устремлений. К 1943 году активную роль стало играть движение Сопротивления, в котором участвовали миллионы европейских коммунистов и антифашистов.

Однако исход второй мировой войны решался на Восточном фронте, где советские войска наносили гитлеровским дивизиям удар за ударом. Разгром фашистских войск под Москвой, битва под Сталинградом, решающая битва на Курской дуге привели к перелому в ходе второй мировой войны. Советский народ стал народом-освободителем: отстояв в Великой Отечественной войне свободу и независимость своей социалистической родины, он принес свободу от фашистского ига и народам Европы. В 1944 году, выполняя свой интернациональный долг первой в истории страны социализма, Советский Союз начал освобождение государств Восточной и Юго-Восточной Европы. 8 мая 1945 года гитлеровская Германия подписала акт о полной капитуляции. В сентябре того же года капитуляцией Японии завершилась вторая мировая война.

Вторая мировая война стала грандиозным потрясением для всего мира. В нее было втянуто около сорока стран, под ружье было поставлено сто десять миллионов человек. Число жертв — пятьдесят миллионов человек (из них двадцать миллионов погибло в фашистских лагерях смерти) — в пять раз превышало число погибших в годы первой мировой войны. Колоссальные потери понес в войне советский народ — двадцать миллионов жизней было отдано в борьбе с фашистскими захватчиками.

Бесспорна решающая роль Советского Союза в победе над фашизмом. Борьба советского народа придала новые силы и

уверенность всем другим народам, сражавшимся за справедливость. Эта роль СССР сказалась и в том, что буржуазные государства и их правительства, прежде всего те великие державы, которые воевали с фашистскими агрессорами, вынуждены были волею обстоятельств вступить в союз, в коалицию с СССР, так или иначе помогать его усилиям, сохраняя при этом идеологическую и в известном отношении политическую враждебность к социалистическому государству, ставшему их союзником. У них не было иного выбора.

Победа в войне Советского Союза и стран антигитлеровской коалиции означала победу прогрессивных сил над силами реакции и фашизма. Итоги войны явились неопровержимым доказательством торжества нового общественного и государственного строя в нашей стране, торжества социалистической экономики, идеологии марксизма-ленинизма, советского патриотизма и пролетарского интернационализма. Победа Советского Союза над фашизмом была одержана как в военной сфере, так и в сферах экономической, идеологической и дипломатической. Чрезвычайно возрос в мире авторитет социализма, притягательность его идей. В странах Центральной и Юго-Восточной Европы, освобождаемых Советской Армией, развернувшееся мощное антифашистское национально-освободительное движение привело к установлению народной демократии. Резко обострился в годы второй мировой войны и кризис колониальной системы: в государствах Африки, Азии, Океании, ставших в войну зоной боевых действий, также начиналось движение за национальное освобождение.

Тысяча девятьсот сорок пятый год положил начало новому этапу общественного развития: решительного ослабления мирового капитализма, образования мировой социалистической системы.

Подводя итоги сказанному выше, весь большой исторический отрезок с 1917 года по 1945 год, которому посвящены три тома — седьмой, восьмой и девятый — настоящего издания, можно разделить на несколько внутренних периодов: первый (1918—1923) — после первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции, время революционной ситуации в Европе; второй (1924—1929) — годы частичной стабилизации капитализма; третий (1929—1933) — начало и развитие острого кризиса мировой экономики; четвертый (1933—1939) — назревание нового военного кризиса и одновременно рост антифашистского движения; пятый (1939—1945) — вторая мировая война.

* * *

В XX веке связи литературы и искусства с действительностью и с различными философскими школами и политическими идеями становятся особенно глубокими и разнообразными. В период 1917—1945 годов сам процесс исторического развития, образование Советского государства и обострение классовых бор-

бы в других странах, углубление кризиса буржуазного общества, которое привело к стабилизации фашистских режимов, потребовали от художников более четкой идеологической позиции. Противостоящие друг другу основные философские направления — материализм и идеализм в различных модификациях — служат мировоззренческой платформой для тех или иных деятелей искусства, художественных течений и группировок.

Великая Октябрьская революция и победа социализма в СССР сыграли исключительную роль в распространении идей марксизма среди деятелей искусства Запада. Марксистско-ленинское учение не только осуществляло всестороннюю и бескомпромиссную критику буржуазного строя; оно давало историческую перспективу, выявляло реальную общественную силу, которой предстоит покончить с капитализмом. Исторический оптимизм марксизма, его научно обоснованная убежденность в конечном торжестве социалистических идей противостояли буржуазной идеологии, находили живой отклик у художников, отвергавших устои существующего миропорядка. Марксизм указывал конкретную цель — создание коммунистического общества, означающее единственно возможное «действительное» разрешение противоречия между человеком и природой, человеком и человеком, подлинное разрешение спора между существованием и сущностью, между опредмечиванием и самоутверждением, между свободой и необходимостью, между индивидом и родом»¹.

Материалистическая марксистская теория противопоставила буржуазным философским системам и модернистскому искусству, говорящим о «конечности» и бессмысленности человеческого существования, концепцию социального изменения мира и личности, способной воздействовать на этот мир и творчески преображать его. В 30—40-е годы, ставшие для Европы временем тяжелых испытаний, вопрос о мере личной ответственности за происходящее встал с особенной остротой и оказался в западном искусстве центральным. В своем творчестве, а нередко и в жизненной позиции передовые художники опирались на представление о человеке как об активном участнике исторического процесса, утверждали высокие идеи гражданского и морального долга.

Ленинский этап в развитии мировой эстетической мысли выдвинул и обосновал ряд важнейших категорий, получивших актуальное значение в борьбе с теорией и практикой буржуазного декаданса. В недрах национальных культур тех стран, искусство которых рассматривается в настоящем издании, еще непримиримее и глубже выражало себя столкновение двух культур — последовательно буржуазной, нередко имеющей откровенно реакционный характер, и демократической, все чаще связанной с социалистическими идеями. Призыв В. И. Ленина к созда-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 116.

нию истинно демократической литературы, способной служить «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущее»¹, обретал новое историческое значение, получая отклик в высказываниях и творчестве прогрессивных писателей и художников Запада, стремящихся к завоеванию широких читательских и зрительских аудиторий, к преодолению элитарности искусства. Один из убежденных сторонников идеи демократического театра, Ромен Роллан, ставил перед современниками задачу творить «среди людей, вместе с людьми и ради людей».

Основные положения марксистско-ленинской эстетики нашли развернутое и многостороннее истолкование в трудах А. В. Луначарского, М. Горького, Клары Цеткин, Розы Люксембург, Антонио Грамши, Юлиуса Фучика, Тодора Павлова. Высшей целью искусства признавалось участие в революционном преобразовании мира. Специально отмечалось выдающееся значение творческого освоения и переработки классического наследия для развития новаторского социалистического искусства. Опираясь на теорию революционного преобразования общества, формируется метод социалистического реализма. Самым ярким примером искусства, ставшего выразителем пролетарской идеологии, может служить театр Б. Брехта. Воздействие марксистской идеологии отчетливо выступает в творчестве Бернарда Шоу, Романа Роллана, Шона О'Кейси, Фридриха Вольфа, Жана-Ришара Блока.

В то же время целый ряд направлений буржуазной философской мысли играет существенную роль в формировании модернистского искусства. В нынешнем столетии кризис буржуазной философии привел к возникновению различных модификаций идеалистических учений. Иррационализм, крайний субъективизм утверждаются в буржуазной философии еще на рубеже XIX—XX веков; в дальнейшем концепции, восходящие к идеям Ф. Ницше, Э. Гуссерля, А. Бергсона, служат отправной точкой для различных вариантов художественной методологии модернистского толка.

Значительное влияние на умы художественной интеллигенции Запада оказали идеи, изложенные в написанной вскоре после первой мировой войны книге немецкого философа О. Шпенглера «Закат Европы» (т. 1 — 1918 г., т. 2 — 1922 г.). Шпенглер и Тойнби изображали историю человечества в виде замкнутого круговорота изолированных друг от друга цивилизаций. Эти идеи были прямым отрицанием исторического прогресса, звали к отказу от изменения существующего мира, к позиции пассивного наблюдателя по отношению к нему, создавая атмосферу обезоруживающего фатализма и пессимизма.

Чрезмерный интерес к субъекту, индивидуализм являются отличительными чертами экзистенциализма, одного из основных

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

направлений современной буржуазной философии, оказавшего существенное воздействие на художественную практику нашего столетия. Экзистенциализм сложился в 20-е годы в Германии, в философском творчестве М. Хайдеггера (1889—1976) и К. Ясперса (1883—1969), хотя основателем его считается датский философ С. Кьеркегор (1813—1855); несколько позднее принципы экзистенциалистской философии нашли развитие у Х. Ортеги-и-Гасета (1883—1955) в Испании и у французских философов Г. Марселя (1889—1973), Ж.-П. Сартра (1905—1980). Именно во Франции экзистенциализм оказался теснее всего связан с литературно-художественным творчеством, послужив философской основой романов, эссе, драм Ж.-П. Сартра, А. Камю и их последователей. Отправным моментом для экзистенциализма является категория человеческого существования (*existentia*), давшая название всему направлению. Отмечая отчуждение человека в буржуазном мире, критикуя «массовое общество», где каждый стремится слиться с другим, нивелировать собственную индивидуальность, экзистенциалисты говорили о «неподлинности» такого бытия. Обретение «подлинного существования» возможно, с их точки зрения, лишь путем противопоставления личности обществу, ее сосредоточения на самой себе, которое достижимо лишь перед лицом смерти.

Отразив несовместимость капиталистических отношений и свободной, «подлинной» человеческой личности, экзистенциализм превратно, идеалистически истолковал причины этого. Рассматривая исторически реальные противоречия буржуазного общества, экзистенциалисты увидели в них лишь источник изначальной и вечной обреченности человеческого существования. Тем самым экзистенциализм отвергал любые революционные преобразования действительности, ибо они не в состоянии решить основные, «экзистенциальные» жизненные проблемы. Этого тезиса не изменила предложенная Сартром теория, объявившая «экзистенциальную свободу» человека не зависящей от внешних обстоятельств. Человек у Сартра оказался оторванным от социальных и исторических процессов, противопоставлен объективной действительности.

Крайний психологизм характерен для фрейдизма. З. Фрейд (1856—1939), австрийский врач-психиатр, создал на рубеже XIX—XX веков теорию происхождения неврозов, психических расстройств, используя впоследствии свои выводы для объяснения общественных отношений, закономерностей исторического, культурного развития. Всю человеческую деятельность Фрейд свел к биологической основе, увидев в двух основополагающих для индивидуума инстинктах — половом и агрессивном — двигатель и индивидуального поведения и общественного механизма. Фрейдизм приписал вечный, вневременной характер антагонизму личности и общества; с точки зрения Фрейда биологические импульсы отдельного индивидуума всегда подавляются общественной моралью, всей системой общественных установлений, вытес-

няются в область бессознательного. Такие социальные явления, как классовое неравенство, эксплуатация, войны, по Фрейду, неизбежны и неуничтожимы, ибо основываются на свойствах биопсихологии человека. В трактовке общественной жизни фрейдизм встал на позиции идеализма, объявив историко-социальные процессы следствием бессознательной деятельности людей. Собственно же человек оказался у Фрейда отданным во власть антиобщественных бессознательных инстинктов, влечений, которые стремятся освободиться из-под «цензуры» сознания.

В XX веке фрейдизм и различные его модификации заметно повлияли на буржуазную литературу и искусство, причем следы этого влияния, чаще всего недолгого, ощутимы у ряда выдающихся писателей и драматургов (Ю. О'Нил, Ж. Кокто). Теория Фрейда привлекала художников своим вниманием к внутреннему миру человека, к скрытым глубинам психики; фрейдизм воспринимался как своего рода форма бунта против ограничений и нетерпимости, против мертвящей силы пуританских запретов. Концепции Фрейда и его последователей (прежде всего К. Юнга) весьма вольно интерпретировались крупными деятелями искусства, подчинявшими это психологическое учение собственным идейным и эстетическим целям.

В период между двумя мировыми войнами сохраняли свое значение различные религиозно-философские учения, среди которых ведущая роль принадлежит неотомизму — доктрине католического христианства. Это идеалистическое направление характеризуется крайним агностицизмом, отрицанием объективных законов развития общества. Один из основных тезисов неотомизма состоит в утверждении неизменяемости человеческой природы и социальной структуры мира.

Интерес западных мыслителей к теологии явился одной из форм реакции на позитивизм, буржуазный рационализм, неспособный проникнуть в основы социальных явлений и существо человеческой личности. Две мировые войны, фашизм, видимое бессилие человека, его разлад с действительностью в этих жестоких событиях первой половины столетия, побуждали определенные круги мыслителей и художников видеть в божестве, религии единственную нравственную силу, которую можно противопоставить деградирующему обществу. Именно этическая сторона христианства в первую очередь привела к религиозной философии некоторых крупных художников Запада, в частности П. Клоделя и Т.-С. Элиота.

Раскрывая, а иногда и критикуя те или иные проявления капиталистического строя, буржуазная философская мысль не могла ни выявить их действительные классовые истоки, ни дать им истинную оценку, на которую способен только марксизм. Буржуазная философия, основывающаяся на идеалистическом фундаменте, выполняла и продолжает выполнять в конечном счете охранительную функцию, силясь доказать невозможность радикального изменения общества, утверждая непреходящий

характер классовых конфликтов, наконец, социальное и нравственное бессилие человеческой мысли и личности.

В свою очередь реакцией на широкую волну иррационализма, увлекшую западную художественную интеллигенцию, становилось такое течение, как поздний прагматизм, прежде всего в его американском варианте. Американский философ Д. Дьюи (1859—1952), разделявший идеи прагматизма, пользовался большой популярностью у своих соотечественников вплоть до окончания второй мировой войны. Его считали ведущим американским философом первой половины XX столетия, оказавшим влияние на разные сферы жизни. Черты обыденного сознания американского буржуа — утилитарный подход к людям и вещам, практицизм, признание успеха высшей целью — Дьюи воспринял и поднял на уровень философских категорий. «Инструментализм» Дьюи, как он назвал свое не отличающееся оригинальностью философское учение, ориентировал современников на изучение лишь ближайших практических целей и на пренебрежение более далекими задачами, в том числе задачами социального переустройства, классовой борьбы. Дьюи отвергал научное объяснение общественной жизни, выступал против марксизма, против исторического материализма в первую очередь.

* * *

В 20-е годы в жизни европейского искусства широкое распространение получили явления, именовавшие себя авангардистскими. Почти каждый художник, претендовавший на подлинное или ложное новаторство, немедленно зачислялся в лагерь авангардизма. Общая панорама авангардистского искусства отличалась чрезвычайной пестротой. Все это в полной мере относилось и к западному театру. Авангардистами называли себя нередко представители самых разных художественных направлений и течений. Авангардисты резко отмежевывались от классического наследия, противопоставляли свое творчество историческому прошлому. Если в произведениях одних виделся лишь кризис буржуазной культуры, то создания других отчетливо свидетельствовали об искренних попытках открыть новое, соответствующее логике развития исторического процесса.

Противоречивые, подчас взаимоисключающие идейные и эстетические устремления особенно остро столкнулись в авангардистском театре Франции. Театр авангарда во Франции охватывает широкий круг имен — от теоретика и практика сюрреализма А. Арто до создателей «Картеля» — режиссеров Ш. Дюллена, Г. Бати, Ж. Питоева и Л. Жуве. Авангардизм, модный и самонадеянный в 20-е годы, стал заметно терять свои позиции в следующее десятилетие. В 40-е годы популярность авангарда падает еще более, в театре она фактически сходит на нет.

Нередко ареной напряженной борьбы различных идейных и эстетических устремлений становилось творчество одного какого-либо художника — писателя, драматурга, режиссера. Для

XX века типична фигура художника-искателя, готового перепробовать и переплавить в собственной практике чуть ли не все поиски и открытия своего времени, а подчас и заблуждения. Пикассо в области изобразительного искусства и Мейерхольд в театре дают в этом смысле примеры едва ли не самые показательные. Чем крупнее явления художественной жизни Запада рассматриваемого периода, тем в большей степени требуют они самого пристального внимания к себе, тщательного анализа с учетом той сложной эволюции, которую переживают многие мастера всех видов искусства. В ряде случаев творчество художника оказывается выше и значительнее, чем его теоретические декларации. Ленинское учение о двух культурах, статьи В. И. Ленина о Толстом дают те основные критерии, которые важно применять всякий раз для верного понимания и оценки содержания отдельных произведений театра и творчества их создателей в целом. Так, закономерным в силу исторического положения и ряда обстоятельств развития Германии явился экспрессионистский период в биографиях Вольфа и Брехта. Из среды убежденных авангардистов 20-х годов вышло немало прекрасных художников-революционеров, с успехом преодолевших крайности и ошибки своих ранних «левых» исканий, занявших видное место в рядах сознательных борцов за социалистические идеалы в художественном творчестве.

В тесной связи с идеалистическими философскими течениями формировались противопоставившие себя реализму идейно-художественные направления XX века — экспрессионизм и сюрреализм, появление которых было обусловлено исторической ситуацией в Европе перед первой мировой войной и во время нее.

Характерным явлением искусства XX века оказался экспрессионизм — направление, возникшее в Германии 1910-х годов и ставшее художественным отражением растерянности и смятения, какие охватили накануне и в ходе первой мировой войны большую часть немецкой и шире — европейской интеллигенции.

Экспрессионизм, заявивший о себе множеством манифестов, был искусством, выразившим глубокий кризис буржуазного сознания. Кричащие противоречия европейской жизни начала века нарушили представления о незыблемости существующего порядка вещей. Все явственнее становилось предчувствие неизбежных изменений, приближение гибели старого мира. Война, в которую оказалась ввергнутой Европа, окончательно определила мировосприятие художников, называвших себя экспрессионистами. Мир открывался как хаос, непостижимый и грозный. Действительность рисовалась в постоянном смятении и сумбурном движении. Европейские события отзывались в искусстве немедленной реакцией — взрывом яростной экспрессии, неприятием буржуазного мира. Не случайно драматургию немецких экспрессионистов называли «драмой крика».

Обострение всех противоречий капитала, стремительная урбанизация жизни Европы, воспринимавшаяся экспрессионистами как угроза естественному, «природному» человеку, наконец, невиданная до того в истории война — все это порождало бунтарский пафос нового искусства, антибуржуазного и антимилитаристского по своей сути. Призыв к всемирному братству, протест против войны и капитализма пронизывают искусство экспрессионизма.

Экспрессионизм стал одним из ярких выражений политизации искусства XX века. Под знаменем экспрессионизма сгруппировалось в Германии накануне войны новое поколение художников. Возникали объединения, рождались журналы с характерными названиями — «Штурм» (1910), «Революция» (1913) и самый известный из них «Акцион» (в переводе — «действие»), привлекая писателей, стоявших на наиболее радикальных позициях, — Й. Бехера, Л. Рубинера, Э. Толлера, Л. Франка, В. Газенклевера, Г. Кайзера.

Однако даже в самых левых своих проявлениях экспрессионизм был искусством крайне противоречивым. Выступая в защиту человека, опираясь на убеждение, что человек от природы добр (характерно в этом смысле название «Человек добр» сборника рассказов Л. Франка, начинавшего творческий путь как экспрессионист), экспрессионизм оставался в рамках достаточно абстрактных призывов и воззваний. Лишенный бытовой конкретности человек выглядел сознательно изъятым из потока реальных жизненных связей.

Призывы к всеобщему братству, гуманистический пафос нового искусства очень скоро раскрыли свою абстрактность, наивность и непоследовательность, обнаружили туманность и расплывчатость провозглашенных идеалов.

Экспрессионизм как направление в искусстве просуществовал недолго. Родившийся накануне первой мировой войны, чрезвычайно полно выразивший себя в драме и театре Германии военных и первых послевоенных лет, экспрессионизм уже к середине 20-х годов шел на убыль, иссякал. Сказывалась потребность нового времени, 20-х годов, в ином искусстве, способном более глубоко проникнуть в корни изображаемых явлений. Однако экспрессионизм оказал значительное влияние на художественное творчество, в частности на театр будущих лет. Переосмысленные, преобразованные временем традиции экспрессионизма прочитываются в художественном наследии ряда драматургов XX века.

К началу 20-х годов сложилось также характерное для этого времени идейно-художественное направление — сюрреализм, нашедшее в пору своего формирования наибольшее число сторонников среди поэтов, писателей, художников и деятелей театра Франции. Сюрреалисты ориентировались на некоторые стороны учений Шопенгауэра, Бергсона, Фрейда. Социальной основой возникновения сюрреализма явилась обстановка в

европейских капиталистических странах после первой мировой войны, когда многим представителям средней и мелкой буржуазии, к которой чаще всего принадлежала художественная интеллигенция, будущее представилось горьким, бесперспективным. Ни пролетарская революционность, ни империалистическая действительность не устраивали их.

Сюрреалисты восстали против логики в искусстве. Им близок был взгляд Шопенгауэра на мир как на «сутолоку измученных и истерзанных существ, которые живут только тем, что пожирают друг друга». У Фрейда заимствовали они гипертрофию подсознательного и недоверие к разуму.

Искусству предлагалось спуститься в сферы подсознания, сохраняя в своей ткани лишь некоторые элементы реальной действительности, отсюда название направления — сюрреализм, то есть «сверхреализм», как бы стоящий над реальностью, — дано ему Г. Аполлинером.

Французские сюрреалисты 20-х годов подробно излагали свои воззрения на жизнь и искусство во многих трактатах и декларациях. Вокруг журнала «Литература», основанного Л. Арагоном, А. Бретоном и Ф. Супо и выходившего в 1919—1924 годах, объединились А. Арто, Р. Витрак, Р. Деснос, П. Элюар, Т. Тзара. Общепризнанным теоретиком данного эстетического направления стал А. Бретон, выпустивший несколько манифестов, излагающих позиции сюрреализма. Социальной борьбе противопоставлялась «революция умов» — «сюрреалистическая революция».

Привлеченные вначале броскими, ширококвещательными тезисами манифестов Бретона, антибуржуазно настроенные писатели и художники Франции в своем большинстве довольно скоро порвали с сюрреализмом, избирая иной, чаще всего реалистический метод творчества. Так поступили Арагон, Элюар, Салакру во Франции, Гарсиа Лорка — в Испании. Уже к концу 20-х годов вокруг Бретона образовалась своего рода «зона молчания». Сам Бретон в брошюре «Законная защита» (1926) демонстративно выступил против деятельности Французской компартии, которая будто бы защищает исключительно материальные интересы трудящихся. Одновременно, заигрывая с марксизмом, он предлагал «расширить» его границы, дополнить открытиями сюрреализма. Однако реакционный характер эстетических позиций Бретона становился все более очевидным для его соратников. Теряя свою первоначальную видимую антибуржуазность, произведения сюрреалистов стали получать широкую поддержку у буржуазного зрителя. В 30—40-е годы сюрреализм получил преимущественное развитие в области изобразительного искусства. Модернистские полотна сюрреалистов, уже не пытавшихся выйти за рамки буржуазной идеологии, наводняли выставки, встречая поддержку в буржуазной печати.

Крайние модернистские тенденции заключали в себе такие художественные течения, как дадаизм и футуризм, зародившиеся

ся, подобно экспрессионизму, еще в годы, предшествовавшие первой мировой войне и сформировавшиеся окончательно в ходе ее. Дадаисты выступали против войны, категорически отказывались участвовать в империалистических агрессиях. Не случайно движение это возникло в нейтральной Швейцарии, а инициаторами его были эмигранты (среди них первое место занял румынский поэт Тристан Тзара). Дадаисты выдвинули тезис тотального отсутствия всякой программы. Они отвергали связь искусства с политикой, хотя подчас прятались за лжереволюционные лозунги. В театре дадаизм почти не получил развития.

В отличие от дадаистов футуристы, прежде всего итальянские, выступили в годы первой мировой войны с шовинистическими, милитаристскими лозунгами. Воинствующий национализм, урбанизм и пафос современного техницизма были с самого начала отличительными чертами итальянского футуризма, апологетически оценивающего империалистическое государство. Первый футуристический манифест Ф.-Т. Маринетти был опубликован в 1909 году в Париже на французском языке. Основатель футуризма щедро пользовался псевдореволюционной фразой: «Главными элементами нашей поэзии будут храбрость, дерзость и бунт. Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистическими и утилитарными». С приходом в Италии к власти фашистов многие из футуристов вслед за Маринетти стали фашистами «первого часа» (первого призыва).

В сфере эстетики футуристы придерживались позиций антикультуры, стремились к демонстративному разрушению гуманистических традиций и нравственных норм. Отрицая традиционный психологический театр, они противопоставляли ему развлекательные эстрадные зрелища, основой которых делали дерзкие, подчас бесстыдные, эпатарующие зрителя выходки. Апологеты машины, механизма, вещи, они откровенно пренебрегали личностью человека. В области драматургии и сценографии (равно как и в сфере прозы, поэзии, живописи) футуристы ограничились формальными экспериментами, разработкой отдельных приемов и технических новшеств. Стоя на почве самоцельного формотворчества, футуристы не имели перспективы развития, и к 30-м годам, времени, когда фашистские власти запретили футуристический театр (ибо сочли его недостаточным монументальным для наследников древнеримского духа, каковыми они себя считали), футуризм фактически исчерпал себя.

Основным художественным направлением, определяющим развитие искусства разных стран на протяжении всего рассматриваемого исторического периода, способным отразить социальные конфликты времени, оставался реализм. Живую преемственность осуществляли старейшие европейские писатели, драматурги — Б. Шоу, Г. Гауптман, Р. Роллан, Д. Голсуорси, — передавая следующим поколениям великие достижения критического

реализма XIX века с его открытиями в области связи психологии человека и социального содержания жизни общества.

Вскоре после первой мировой войны Бернард Шоу завершил работу над драмами «Дом, где разбиваются сердца» (1913—1919), «Святая Иоанна» (1923), где подвел своего рода итоги недавним трагическим событиям. Великий драматург гневно осудил тех, кто виновен был в развязывании чудовищной, кровопролитной бойни, создав исторический образ Жанны — народной героини, в котором содержалось поэтическое обобщение устремлений простых людей к свободе и независимости. С конца 20-х годов в творчестве английского сатирика складывается новый цикл пьес, названный им «политическими экстраваганцами», — «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931), «Женева» (1938). Реальное и фантастическое образуют тесный сплав в драматургическом методе Шоу, он щедро пользуется традициями народного театра и вырабатывает новую художественную стилистику для выражения современных идей. В этом цикле драматург сталкивает читателей и будущих зрителей с вымышленными эпизодами Страшного суда над буржуазными и фашистскими правителями, и сцены эти принадлежат к числу наиболее выразительных и идейно зрелых выступлений европейского искусства против реакции. Сатира Шоу все решительнее обращается к приемам крайнего обострения, парадоксальный стиль драматурга ведет к созданию броских политических гротесков.

Свое слово об угрозе фашизма, нависшей над Европой, сказал Герхард Гауптман. В его драме «Перед заходом солнца» (1932) тонкость и сложность психологических характеристик полностью подчиняется выявлению социальной, философской темы произведения. Возможно, не без влияния Шпенглера, но одновременно и в полемике с ним, Гауптман трактует тему захода солнца как заката человеческой культуры, однако не всеобъемлюще абстрактного, а совершенно конкретного в связи с наступлением фашизма. В образе издателя Маттиаса Клаузена драматург воплощает свою веру в духовные силы немецкой интеллигенции, в бессмертие сокровищ немецкой культуры. Внутренней, трагической эмиграцией стали годы, проведенные Гауптманом в фашистской Германии, когда свои тяжкие думы о бедствиях нации он старался запечатлеть в мрачных образах тетралогии на материале греческого мифа об Атридах.

Пересмотрев во многом свою прежнюю историческую концепцию, пишет Ромен Роллан последнюю пьесу цикла «Театр Революции» — трагедию «Робеспьер» (1938). Этому предшествовала его работа над рядом публицистических статей — «Прощание с прошлым» (1931), «Пятнадцать лет борьбы» (1935), «Мир — через Революцию» (1935), свидетельствующих о серьезных переменах в его политических воззрениях, а также работа над романом «Очарованная душа», в последних частях которого французский писатель выступил как убежденный сторон-

ник социалистической революции. В 30-е годы Ромен Роллан, как и Бернард Шоу, стоит на позициях активного антифашизма, неоднократно выступает в защиту мира и культуры. Трагедия «Робеспьер» была приурочена к столетиядесятилетию юбилею французской революции. Изобразив события, отражающие драматический кризис революционного движения, завершившийся падением якобинской диктатуры, Роллан в то же время выразил веру в конечное торжество революционного народа. Он вступил в полемику с реакционными, буржуазными концепциями в истолковании образа Робеспьера. В этой трагедии получило наиболее полное и глубокое воплощение понимание Ролланом историзма в искусстве.

Плодотворно развивая традиции мирового реалистического искусства, зарубежный театр в своих реалистических устремлениях выработывал также новые приемы, создавал новые формы, наиболее совершенно передающие новое содержание жизни. Под реализмом XX века мы понимаем один из главных методов современного искусства, представляющий собой органическое продолжение мировой реалистической традиции прошлого. Сохраняя основные определяющие признаки классического реализма — социально-критическую и гуманистическую направленность и историзм в подходе к явлениям современной жизни, реализм современных художников, о которых идет речь, вместе с тем развивает и углубляет эти черты, дополняя их новыми особенностями и оттенками. Необходимость осмысления огромного, во многом нового жизненного материала потребовала не только мобилизации всех внутренних ресурсов реалистического искусства, но и внесения определенных корректив в его коренные «первопринципы». Так, историзм, составляющий основное, необходимое качество реализма, приобрел особую направленность, обусловленную как самим ходом мирового исторического процесса в нашем столетии, так и связанными с ним конкретными сдвигами в области общественного сознания. Уточнившийся взгляд на историю как на единство трех величин (прошлое, настоящее, будущее) углубил «футурологический» ракурс искусства, что уже само по себе привело его к известной внутренней перестройке.

Реалистическое искусство различных стран первой половины XX века стремилось к новому развитию национальных особенностей, выявлению нынешнего национального своеобразия собственной художественной культуры. Это в наибольшей мере присуще искусству стран, борющихся за освобождение, героически сражающихся с фашизмом. Так, настойчивое, декларативное обращение к национальным основам типично для ирландского театра, в первую очередь для ирландской драматургии. Пьесы-сказки, пьесы-поэмы, основанные на древнем фольклорном материале, отчасти стилизующие старинные приемы, должны были служить укреплению духа сопротивления у ирландских патриотов. Реалистическая и романтическая стихии образы-

вали тесный, нерасторжимый сплав. Национальное и народное зачастую отождествлялось.

Пристальное внимание к национальным, народным корням испанской художественной культуры отличает творчество Федерико Гарсиа Лорки. В преддверии черных дней фашизма его обращение к народным истокам поэзии, музыки обрело особенно драматическое, напряженное звучание.

Вдохновение, почерпнутое в фольклорных основах творчества, ведет драматургов, а вслед за ними и деятелей сцены к утверждению театра определенного типа — поэтического театра XX века со своей стилистикой, своими идеями и жанрами. Одним из жанров этого типа становится «эсперпенто» Р. Валье-Инклана.

В борьбе с идеалистическими философскими течениями и искусством, пропагандирующим эти идеи, формируются интеллектуальный роман и интеллектуальная драма, взывающие к трезвости и разуму современников. Это направление поисков выразила прежде всего драматургия Б. Шоу, отстаивавшая сущность современного театра как своего рода «храма человеческого Восхождения». Обогадив мировую эстетическую мысль, Шоу заложил основы той новой эстетики, наивысшим достижением которой в XX веке явилась теория эпического театра Бертольта Брехта.

Сама естественная логика развития искусства толкала художников на путь поисков новых средств художественной выразительности, выбор которых определялся направлением мирового художественного процесса. При всем богатстве и разнообразии этих средств в их возникновении различаются некоторые постоянные и устойчивые тенденции общего характера. Одной из таких тенденций является склонность к использованию условных приемов изображения действительности, заметно усилившаяся в XX веке по сравнению с XIX веком. Вызванная к жизни насущными потребностями эстетического развития современности — необходимостью обобщения разнохарактерных жизненных явлений и проникновения в их закономерность, — эта тенденция также непосредственно связана с особой, «синтетической» природой реализма XX века. Стремление к преодолению границ между различными видами искусств, к стилистическому и жанровому синтезу стало существенной чертой реалистического искусства нашего столетия. Отсюда художественная многослойность значительного числа реалистических произведений XX века. Примером может служить драматургия Ю. О'Нила, представляющая собой сложный сплав разных стилистических компонентов символического, натуралистического, экспрессионистского происхождения.

Границы художественных образов реалистических произведений XX века нередко расширяются. Помимо своего прямого смысла, эти образы вбирают в себя множество других и, выходя за пределы своего непосредственного содержания, приобре-

тают почти символическую многозначность (а иногда и самую форму символа). Это своего рода вращение символов в художественную реалистическую суть произведения отнюдь не приводит к разрушению его эстетической основы. Напротив, следствием данного преобразовательного процесса является расширение внутреннего диапазона явлений реалистического искусства и усиление их избирательных возможностей. В лучших своих образцах (романы Фолкнера, Хемингуэя, драмы Шоу, Брехта, О'Нила и т. д.) именно реализм являет собой тот метод зарубежного прогрессивного искусства, который благодаря особенностям своей идейно-художественной природы способен в наибольшей степени к исторически объективному и жизненно конкретному воспроизведению диалектики общественного развития.

Закономерным было движение ряда выдающихся зарубежных художников к приятию принципов искусства социалистического реализма, овладению его методом. Поворот к будущему, столь характерный для прогрессивного реалистического искусства новой эпохи, особенную рельефность приобретал в произведениях социалистического реализма. У истоков социалистического реализма на Западе находятся поздние драмы выдающихся драматургов-реалистов — Б. Шоу, Р. Роллана. Обогащаясь революционными традициями ирландского народа, с верой в победу социализма складывается новаторская драматургия Шона О'Кейси. Для рабочих театров пишут пьесы французский драматург Ж.-Р. Блок и американский драматург К. Одетс. Через знакомство с марксистской теорией, через ее глубокое изучение идут к новому для их творчества методу — социалистическому реализму — крупнейшие немецкие драматурги Б. Брехт и Ф. Вольф. В статье 1938 года «Народность и реализм», сближая эти понятия, показывая неразрывную связь между ними, Брехт подчеркивал, что определение *«реалистический»* означает: вскрывающий комплекс социальных причин, разоблачающий господствующие точки зрения как точки зрения господствующих классов, стоящий на точке зрения того класса, который способен наиболее кардинально разрешить самые насущные для человеческого общества проблемы, подчеркивая фактор развития, конкретный, но допускающий обобщение».

Художественная практика мирового реалистического искусства, в первую очередь творчество драматургов, театральных деятелей, овладевающих методом социалистического реализма, опровергала теорию буржуазного искусствознания о якобы неизбежной «денационализации» художественного творчества в XX столетии под воздействием современной цивилизации. На самом деле лишь в тесных рамках модернистских течений можно было встретить у деятелей искусства утрату национальной самобытности. Сближение передовых деятелей литературы и искусства с действительностью, революционными процессами в ней, напротив, активизировало формирование национальных школ не только на историческом, фольклорном, но и на современном

жизненном материале. Вершиной театрального искусства Германии стал эпический театр Брехта, имеющий мировое значение, чуждый идеям национализма и в то же время вобравший в себя все ценное, что имелось в национальной немецкой культуре.

Укреплению традиций мирового реалистического искусства немало способствовало обращение европейской и американской сцены к традициям русской драматургии, постановки пьес Тургенева, Толстого, Чехова.

Особую роль в становлении искусства социалистического реализма сыграл интерес многих деятелей зарубежного театра к драматургии М. Горького, и шире — к советской драматургии. Так, важным «уроком» и одновременно этапом в творческой биографии Брехта стало создание на основе повести Горького пьесы «Мать» (1930—1932).

Примеры плодотворной работы над произведениями советских авторов можно встретить на сценах театров разных стран. Один из таких примеров — активная деятельность польских режиссеров, поставивших в 20—30-е годы на сценах разных театров страны такие произведения советской драматургии, как «Человек с портфелем» А. Файко, «Растратчики» В. Катаева, «Азеф» А. Толстого и П. Щеголева, «Рычи, Китай!» С. Третьякова. В Лодзи в 1936 году появилась на сцене и драма Горького «Егор Булычов и другие». Драма Третьякова «Рычи, Китай!», где остро ставился вопрос о международной солидарности трудящихся, шла в 1929—1930 годах в нескольких городах Германии, была показана в Вене, ее увидели зрители Нью-Йорка.

В свою очередь и советской театр, разрабатывая тему международной солидарности трудящихся, борьбы народов против фашизма, обращался к пьесам зарубежных авторов, давая им яркую, оригинальную интерпретацию (например, «Матросы из Катарро» и «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа в театре МГСПС, «Трехгрошовая опера» Б. Брехта в Камерном театре).

К 30-м годам характерной тенденцией художественных исканий XX века становится неомифологизм, чрезвычайно ярко проявляясь в сфере драматургии и театра. В 20-е, а главным образом в 30—40-е годы целая плеяда драматургов, принадлежащих к различным художественным направлениям — Ю. О'Нил, Ж. Кокто, Т.-С. Элиот, У.-Б. Йетс, Ж. Жироду, Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр и другие, — обращается к мифу, создавая литературные произведения на известные мифологические сюжеты. На первый взгляд это явление было как бы полностью противоположно политическому театру с его ориентацией на сиюминутную жизненную реальность, на максимальную активизацию зрителя.

В своем общем варианте неомифологизм опирался на уже сложившуюся к тому времени в буржуазной культуре концепцию мифа как некой вечной, внесоциальной и внеисторической модели истории человечества. Обращаясь в XX веке к мифологическим сюжетам, писатели (некоторые из них, как, например,

Элиот, стояли на религиозных позициях) стремились тем самым выйти за социально-исторические и временные рамки любой эпохи для выявления и подчеркивания общечеловеческого ее содержания. По своей глубинной философии неомифологизм был во многом явлением антиисторическим. Однако в период между двумя мировыми войнами в условиях обострения всех общественных противоречий такой уход от конкретных обстоятельств современной жизни помогал в ряде случаев художникам этого типа говорить о судьбе человека в мире, выявлять гуманистический смысл истории человечества. Обращаясь к прошлому, соотнося его с будущим и «вечностью», художники пытались осознать смысл событий, происходящих в современности. «Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью есть способ контролировать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу суеты и разброда, которое представляет собой современная история», — писал Т.-С. Элиот. Аналогичную мысль высказывал Т. Манн, подчеркивая, что миф как нечто «типичное», как «вневременная схема» дает возможность писателю «чувствовать и мыслить в общечеловеческом плане». Своеобразный рок, тяготеющий над мифологическим героем, рок «известности судьбы», открывал для художника дополнительную возможность: неумолимая predeterminedенность свершающихся событий позволяла сосредоточиться на философском осмыслении их, использовать вневременную схему как схему для познания современной действительности. Мифологизм писателей XX века нес в себе попытку воскресить традиции европейского гуманизма.

В годы фашистского разгула в Европе ориентация литературы на древний миф приобретала и огромный дополнительный смысл, становилась средством антифашистской борьбы. Гуманистическая интерпретация древнего мифа под пером таких драматургов, как Жироду, Сартр, Ануй, в романах Т. Манна противопоставлялась фашистскому мифотворчеству. Фашизм, изготавливающий во множестве свои античеловеческие мифы — миф расы, миф «крови и почвы», миф фюрера, — широко обращался и к древнему мифу, опираясь на ту же предоставляемую им возможность внесения в образы, ставшие уже символами, содержания нового времени. «Выбить миф из рук фашизма» было важной идеологической задачей. Не случайно в 30—40-е годы многие драматические произведения, основанные на обращении к древнему мифу, воспринимались современниками как оружие в антифашистской борьбе.

* * *

Масштаб и острота политических преобразований в мире рождают особый интерес к проблеме политического театра — его теоретическому обоснованию и практическому осуществлению. Первым выступает с декларативно, полемически выдвинутым тезисом политического, агитационного театра Э. Пискатор. Пре-

одолев раннее влияние дадаизма, разделяя ряд идей немецкого экспрессионизма, Пискатор вместе с тем отстаивал новый, несколько иной тип сценического зрелища, обращенного к широким массам пролетарского зрителя, включающего в себя художественные приемы смежных видов искусств, в первую очередь плаката и кинематографа. В 1929 году он написал книгу «Политический театр» — программный документ, объясняющий задачи театра, всецело подчиняющего свое искусство классовой борьбе пролетариата. С точки зрения режиссера политический театр начал складываться в Европе еще в конце XIX века как отклик на общественно-политическую ситуацию времени. «Он полагал, что эту проблему следует решить созданием всеобъемлющего крупного исторического полотна, для которого, как считал Пискатор, подходили средства, родственные роману или современному ревью. Поскольку немецкий режиссер при этом мыслил театр в жанре монументально-исторической картины, то явно намечалась связь между постановками Пискатора и монументальными спектаклями советского театра первых лет Советского государства. Одновременно Пискатор опирался на традиции немецкой национальной драматургии, на исторические драмы Граббе и Бюхнера», — вспоминает деятель и исследователь немецкого театра Б. Райх.

Книга Пискатора «Политический театр» подводила итог его десятилетней творческой деятельности и намечала перспективу дальнейшей работы. Он работал в разных театрах, создавал новые коллективы, но неизменными оставались основные идейные мотивы творчества. Наряду с пьесами прогрессивных немецких авторов на подмостках руководимых им театров появлялись произведения советской драматургии и драматургов других европейских стран — «Похождения бравого солдата Швейка» по роману Ярослава Гашека, «Заговор императрицы» А. Толстого и П. Щеголева и др.

Свое понимание политического театра XX века предложил Б. Брехт. Его эпический театр был острополитическим театром, рассматривающим насущные социальные проблемы времени. «Произведение социалистического реализма исходит из позиций пролетариата и обращено ко всем людям доброй воли. Оно показывает им картину мира и цели рабочего класса, который намеревается в неслыханных дотоле размерах повысить творческие возможности людей путем новой организации общества», — утверждал Брехт. На спектаклях эпического театра Брехта зрители вовлекались в напряженные дискуссии, которые чаще всего носили политический характер. К политическому театру Брехта можно отнести и раннюю пьесу-параболу «Что тот солдат, что этот», и его «учебные драмы» конца 20-х — начала 30-х годов, и поздний антифашистский цикл, созданный с 1933 по 1945 год, включающий «Винтовки Тересы Каррар», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Карьеру Артуро Ун», «Круглоголовых и острогололовых», «Сны Симоны Машар» (написано совместно с

Л. Фейхтвангером). Богатая и многослойная эстетика эпического театра Брехта давала возможность глубоко воспринять и парадоксально выразить современные политические идеи, их острую борьбу. Для этого пригодны были и яркие, броские маски, заимствованные у восточного театра, и принцип шекспиризации для изображения человеческого фона, и некоторые трансформированные приемы театра эпохи Просвещения и т. д.

Политический театр XX века — это и поздние пьесы Бернарда Шоу, его своеобразнейшие по своим жанровым признакам и художественным особенностям «политические экстраваганцы». Будто и не театр вовсе, а на первый взгляд пространственные сценарии для фантастических фильмов, где естественно существуют самые причудливые персонажи, вплоть до оживших микробов, где никого не шокирует появление ангела, сообщающего, что настал день Страшного суда и всему человечеству и каждому человеку в отдельности предъявлено требование доказать целесообразность своего существования. Во многом различны художественные стили Брехта и Шоу, но их антифашистские произведения — «Карьера Артуро Уи» и «Женева» — принадлежат к числу лучших творений европейских художников, наряду с «Диктатором» Чаплина и «Герникой» Пикассо, разоблачающих идеологию фашизма. Недаром Брехт в статье «Овация в честь Шоу» назвал своего собрата по перу «террористом», имея в виду под «террором», «взрывчаткой» его юмор.

Политическая тематика, агитационные приемы активно включались в деятельность пролетарских, рабочих театров, которые создавались во многих западных странах в 20-е годы. Это были как профессиональные, так и полупрофессиональные и самодеятельные коллективы. Обращенные к широким народным зрительским массам, сцены рабочих театров отражали процесс общей политизации искусства 20—30-х годов. Материалом представлений зачастую становились живые, конкретные политические документы, факты современной политической реальности.

В Германии, например, к середине 20-х годов насчитывалось такое количество рабочих театров, что был организован Рабочий театральный союз, объединивший все группы, находившиеся на территории Веймарской республики. Заметное влияние на идейную направленность, стиль и формы деятельности немецких театральных агитколлективов оказали гастроли в 1927 году в Германии московского театра «Синяя блуза».

Идея пролетарского театрального зрелища живо волновала умы как профессиональных художников, так и деятелей самодеятельного театра Чехословакии, в особенности в период с 1918 по 1921 год. Именно в это время здесь возникла широкая сеть самодеятельных рабочих коллективов, к постановке пролетарских театральных зрелищ привлекались видные мастера. Союз рабочей театральной самодеятельности Чехии взял на себя руководство рабочими драматическими ансамблями, ставившими

своей задачей нести в пролетарскую аудиторию идеи социализма.

Чрезвычайно важное значение обрели рабочие сцены в театральной жизни Финляндии. Первые рабочие театры появились здесь еще в конце XIX века — Рабочий театр в Турку (1890), в Хельсинки (1895), в Тампере (1901). В 1920 году с целью объединить усилия всех рабочих театров был сформирован Союз рабочих театров. Яркий расцвет пережил Рабочий театр в Тампере с 1919 по 1940 год, когда им руководил талантливый энтузиаст дела народного театра Кости Эло, прошедший сложный путь от увлечения экспрессионизмом к реализму. Ряд рабочих театров Финляндии продолжает плодотворную деятельность по настоящее время.

Рабочие театры XX столетия наследовали определенные черты движения народных театров в Европе, начавшегося еще в конце XIX века. Многим из новых коллективов были близки традиции рабочих театральных объединений Германии, которые в конце XIX века сформировались по инициативе передовой социалистически настроенной интеллигенции. Не устарели и основные идеи книги Р. Роллана «Народный театр» — прежде всего о высоком назначении искусства, о его большой роли в жизни народа. Но новый этап развития рабочих театров в разных европейских странах, а позже и в США имел и свои особые, отличительные черты. Просветительским по преимуществу задачам народных театров предыдущего периода он противопоставлял откровенную, прямую агитацию. Вместо классики хотел ориентироваться прежде всего на современную драматургию или сценарий.

Последовательным пропагандистом идей Р. Роллана стал во Франции Ф. Жемье. Еще в 1911 году он организовал Национальный передвижной театр, целью которого было знакомить зрителей французской провинции с искусством. Затем он работал в разных театрах, ставил массовые зрелища и театральные празднества в Париже. А. В. Луначарский, высоко оценивая театральную деятельность Жемье, особенно выделял его качества организатора: «Он предприимчив, настойчив, он хорошо предчувствует революционные пути грядущего, знает, что спасение театра зависит от завоевания им нового массового зрителя». В 1920 году по инициативе Жемье в помещении дворца Трокадеро открылся Национальный народный театр, его зал был рассчитан на четыре тысячи человек. Жемье истово верил, что театр может и должен объединять людей.

В 20—30-е годы и далее деятели западного театра проявляют все больший интерес не только к русской и советской драматургии, но также к теории и практике русского и советского театра. В первую очередь это относится к опыту Московского Художественного театра и системе Станиславского. Открытые Станиславским законы реалистического актерского творчества опирались на достижения мирового актерского искусства и ока-

зались близкими и необходимыми многим мастерам сцены разных стран в их повседневном труде. «Влиянием русского театра захвачена вся театральная жизнь страны», — писал известный английский актер Майкл Редгрейв. «Нет оснований считать систему Станиславского пригодной только для русского театра», — утверждал другой видный деятель английской сцены, Джон Гилгуд, подчеркивая, что книги Станиславского «удивительно современные».

Американские режиссеры Ли Страсберг и Гарольд Клермен (1901—1980), создатели Групп-тиэтр (Нью-Йорк, 1931 г.), не раз заявляли, что в выработке собственных творческих позиций они ориентируются на опыт Московского Художественного театра и теоретические труды Станиславского. Клермен неоднократно приезжал в Москву, чтобы побывать на репетициях в Художественном театре, на занятиях Станиславского с актерами. В обращении к Станиславскому, направленному от имени всего коллектива Групп-тиэтр, говорилось: «Вы, Константин Сергеевич, через Московский Художественный театр, через Вашу книгу научили нас тому языку, которым должны овладеть актеры, если они хотят говорить правдиво. Чистота вашей задачи служила всегда для нас вдохновением. Ваша система была постоянным нашим руководством». Первое издание книги «Моя жизнь в искусстве» вышло на английском языке в Нью-Йорке в 1924 году. «Эта книга стала настольной для каждого актера», — отмечал театральный критик и театровед Джон Эрвин. В 1936 году в США была издана первая часть «Работы актера над собой».

Во Франции полный текст «Моей жизни в искусстве» был опубликован значительно позже, но отрывки из книги печатались в 30-е годы в журнале «Коммюн». Влияние Станиславского ощущалось в творчестве многих французских режиссеров — Копо, Питоева, Жемье. «Отец современного французского театра» Антуан, обобщая опыт Московского Художественного театра в дореволюционные годы и советский период, писал в связи с гастролями МХАТ в Париже: «Все, о чем мы мечтали, что мы смутно предвидели, — обновление театра, возрождение декоративно-костюмерного искусства, благоговейное отношение к пьесе и драматургу, вдумчивые поиски, любовь к природе и правде, подчинение личности актера воплощаемому персонажу, — все это Станиславский осуществил до конца». По словам Антуана, мастерство режиссуры Художественного театра изменило «театральную технику всего мира».

Парижские гастроли МХАТ 1922—1923 и 1937 годов имели огромный успех. «Одухотворенным реализмом» назвал сценическое искусство Художественного театра Жак Копо. С успехом проходили в разных странах Европы гастроли Камерного театра — в Германии, Франции (1925), в Германии и Чехословакии (1930). Со спектаклями Мейерхольда «Ревизор» и «Лес» познакомились зрители Австрии, Бельгии, Германии, Италии, Фран-

ции, Швейцарии и Южной Америки. В 1928 году в Париже гастролировал Театр Вахтангова, показав французским зрителям три спектакля — «Виринею», «Принцессу Турандот» и «Карету святых даров». Таким образом, воздействие советской театральной культуры на мировой театральный процесс становилось все глубже и многостороннее.

Годы совместной антифашистской борьбы побудили прогрессивных деятелей ряда европейских стран и США чаще обращаться к пьесам советских авторов, чтобы удовлетворить потребность своих соотечественников — лучше узнать советских людей. Примечателен шумный успех в Лондоне и Нью-Йорке пьесы К. Симонова «Русские люди». В начале 40-х годов в Англии и США были также поставлены «Далекое» и «Машенька» А. Афиногенова, «Квадратура круга» В. Катаева и другие.

Тысяча девятьсот сорок пятый год — веха, обозначающая завершение значительного периода в истории человечества. Коренные социалистические преобразования в ряде стран Восточной Европы и Азии после второй мировой войны обусловили новые важные процессы в культурном развитии народов. Уроки второй мировой войны учили народы всех стран противопоставлять агрессивным проискам империалистических и других реакционных сил неустанную борьбу за мир, борьбу с идеологией империализма и войны.



ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

По окончании первой мировой войны Франция оказалась в числе стран-победительниц. Версальский мирный договор, подписанный 28 июня 1919 года, возвращал Франции Эльзас и Лотарингию, закреплял за ней протекторат над Марокко, предусматривал крупные репарации со стороны Германии.

Однако война нанесла Франции большой ущерб. Погибло свыше полутора миллионов человек, была потеряна десятая часть национального богатства, упала урожайность и сократилась площадь обрабатываемых земель. Хотя присоединение к Франции Эльзаса и Лотарингии дало стране немалый хозяйственный импульс, в 1919/20 году страна оказалась в чрезвычайно тяжелом положении. Освобожденные северные департаменты страдали от голода, быстро увеличивалась безработица, резко выросли цены, реальная заработная плата оказалась в несколько раз ниже довоенной. В этих трудных условиях активизировалась шовинистическая пропаганда. В результате парламентских выборов, состоявшихся в ноябре 1919 года, к власти пришел Национальный блок — реакционное объединение буржуазных партий.

В ответ на это разворачивается забастовочная борьба. В 1919—1920 годах бастовало около двух с половиной миллионов человек. Но забастовки мало что дали рабочему классу, поскольку он был лишен подлинного руководства. Оно возникло только в конце 1920 года: на съезде Французской объединенной социалистической партии (СФИО), состоявшемся 25—29 декабря 1920 года в Туре, большинством голосов было принято решение о присоединении к III Интернационалу. Это означало рождение Французской коммунистической партии.

С 1924 по 1926 год экономическая обстановка в стране сравнительно стабилизируется. В результате выборов 11 мая 1924 года было образовано правительство «левого блока», которое возглавил Эдуард Эррио, лидер партии радикал-социали-

стов. Если реакционные круги Франции на протяжении 1918—1920 годов придерживались курса вооруженной интервенции против Советской России, то 28 октября 1924 года Франция признала де-юре правительство СССР.

В эти годы укрепляется экономика Франции, растет ее промышленный потенциал, достигая довоенного уровня. Однако, несмотря на относительный прогресс в промышленности и сельском хозяйстве, государственный долг страны в 1924 году составил свыше 300 миллиардов франков, что превышало в два с половиной раза годовую национальный доход. Экономические трудности отягощают общественную ситуацию. Поднимают голову фашистские организации — «Королевские молодчики», «Молодые патриоты», «Боевые кресты». Франция вступает в колониальную войну против Марокко и Сирии. Левый блок дает серьезную трещину, и после смены ряда кабинетов к власти приходят правые партии. Этот процесс совпадает с началом сильнейшего экономического кризиса, охватившего весь капиталистический мир. С осени 1929 года он неизменно возрастает и достигает своего апогея к 1934 году.

На рубеже 20—30-х годов усложняется международная обстановка. Возрастает угроза войны. По инициативе Максима Горького, Анри Барбюса и Ромена Роллана в августе 1932 года был проведен Амстердамский антивоенный конгресс. Подготовка к нему развернулась по всей Франции.

В июне 1933 года в зале «Плейель» в Париже состоялся Европейский антифашистский конгресс. Позднее антивоенное движение, начатое в Амстердаме, и антифашистское движение, получившее организационные формы в «Плейеле», объединились в антифашистское движение «Амстердам — Плейель».

Захват власти нацистской партией в Германии активизировал деятельность французской фашистской лиги. Члены ее осуществляют политические убийства, совершают нападения на прогрессивные организации. На 6 февраля 1934 года планировался фашистский путч. Однако в этот день рабочие по призыву ФКП вышли на улицы и площади Парижа. Фашистский путч провести не удалось.

Во Франции поднимается волна антифашистской борьбы, которую возглавляет Французская коммунистическая партия. По ее инициативе 17 июля 1934 года был подписан Пакт о единстве действий. С этого времени обретает реальность идея Народного фронта. Речь шла о «Народном фронте борьбы за хлеб, за свободу и мир», об объединении рабочего класса со средними слоями общества на основе демократической платформы.

К июлю 1934 года Народный фронт окончательно оформился. Об этом свидетельствовала грандиозная антифашистская манифестация, состоявшаяся в Париже 14 июля 1935 года и наглядно продемонстрировавшая мощь и единство демократического лагеря. В состав Национального комитета Фронта вошли

представители коммунистической и социалистической партий, партии радикалов, движения «Амстердам — Плейель», Лиги прав человека и других демократических организаций. Предвыборная программа Народного фронта содержала призывы к созданию национального фонда для безработных, повышению пенсий для престарелых, снижению налогов, установлению сорокачасовой недели без сокращения зарплаты, реорганизации Французского банка и т. д. На выборах 3 мая 1936 года Народный фронт одержал решительную победу.

В обстановке высокого политического и общественного подъема новое правительство, возглавляемое социалистом Леоном Блюмом, приняло ряд прогрессивных законов, учитывавших нужды широких народных масс. Оппозиция развернула борьбу против новых государственных установлений. Крупные промышленники, землевладельцы, финансовые деятели игнорировали решения правительства Народного фронта. Оппозиция перешла в наступление. Фашисты организуют заговоры с целью свергнуть правительство. Энтузиазм первых месяцев победы Народного фронта стал затухать. Весной 1937 года Леон Блюм подал в отставку.

Напряженная внутренняя обстановка осложнилась и ситуацией в Европе. 18 июля 1936 года в Испании вспыхнул фашистский мятеж. Несмотря на договор о взаимопомощи с Испанией, Франция объявила о своем невмешательстве. К власти приходит правительство Эдуарда Даладе, правого лидера радикал-социалистов, вступившего в сговор с представителями монополистического капитала и стремившегося к союзу с фашистской Италией и гитлеровской Германией.

Двадцать девятое сентября 1938 года — позорная дата Мюнхенского сговора. Чехословакия, а затем Румыния попадают под власть гитлеровской Германии. Италия захватила Албанию. Уступки агрессорам привели к их активизации.

Первого сентября 1939 года нападением гитлеровской Германии на Польшу началась вторая мировая война. 3 сентября вступили в войну Франция и Англия. Однако с середины сентября Франция вела «странную войну» — на протяжении десяти месяцев французские войска неподвижно стояли на оборонительной «линии Мажино». Французское правительство, воздерживавшееся от военных столкновений с немецкими войсками, повело наступление на демократические силы внутри страны. В сентябре 1939 года издается декрет о запрещении Коммунистической партии, начинается расправа с коммунистами — конфискация имущества партии, смещение мэров-коммунистов, лишение всех членов парламента — коммунистов их прав, аресты депутатов от ФКП. Между тем Германия вторглась в Нидерланды, Бельгию и Люксембург. Над Францией нависла угроза разгрома и оккупации.

Четырнадцатого июня 1940 года без боя был сдан Париж. Большинство министров во главе с Петеном, занявшим пост

премьер-министра, приняло предложенные Германией условия капитуляции.

Соглашение, разделившее Францию на оккупированную (занимавшую две трети страны) и неоккупированную зоны, обязавшее ее содержать оккупационные войска, демобилизовать французскую армию, означало полное поражение страны. Вскоре правительство Петена под охраной немецких войск выехало в маленький курортный городок Виши, где в июле 1940 года был подписан акт о ликвидации республики. Петен объявил себя «главой государства», которому принадлежит «полнота власти». Во Франции был установлен режим фашистского типа.

Во время оккупации Франция подверглась подлинному ограблению. С санкции «вишійского правительства» в Германию вывозилось сырье, продовольствие, оборудование фабрик и заводов. На голод и лишения обрекались миллионы французов. Начался угон французских трудящихся в Германию, ширилась сеть концентрационных лагерей. В этих тяжелейших условиях загнанная в подполье Коммунистическая партия вела борьбу за свободу и независимость страны. Подпольной работой руководят Морис Торез, Бенуа Франшон, Жак Дюкло. С лета 1940 года ФКП ориентируется на вооруженную борьбу с оккупантами. В мае 1941 года по призыву Компартии на базе подпольных рабочих групп создается «Национальный фронт борьбы за освобождение и независимость Франции», в который входят и лучшие представители французской интеллигенции, такие, как Поль Ланжевен, Фредерик Жолио-Кюри. Настроения протеста охватывают различные социальные слои французского общества. Первые выступления против фашистских захватчиков в Нанте, Бордо, Париже, где действовал легендарный герой французского Сопротивления полковник Фабьен, относятся уже к августу 1941 года.

К этому времени в Лондоне генерал де Голль создает при поддержке английского правительства организацию «Свободная Франция», переименованную затем в «Сражающуюся Францию» (13 июля 1942 г.). В дальнейшем она станет заметным фактором движения Сопротивления.

Нападение фашистской Германии на Советский Союз открывает новый период в истории французского Сопротивления. Германия вынуждена вывести из Франции часть войск. Однако реакция во Франции усиливается. Приход Пьера Лаваля на должность главы правительства весной 1942 года означает открытый курс на сотрудничество с Германией. Повседневным явлением становятся массовые аресты, смертные приговоры, расправы с заложниками. Под непосредственным влиянием ФКП формируются вооруженные отряды Национального фронта, разворачивается партизанское движение. Во многих городах Франции и на крупных предприятиях создаются боевые ячейки. Решающие победы на советском фронте, особенно исход Сталинградской битвы, определяют начало нового этапа во фран-

цузском Сопротивлении, которое принимает всенародный размах: учащаются стачки протеста против угона в Германию рабочей молодежи, вооруженные нападения на гитлеровские гарнизоны и поезда, массовый уход патриотов в маки.

Победы Советской Армии вынуждают Англию и США открыть второй фронт. В те дни, когда началась высадка англо-американских экспедиционных сил, в июне 1944 года, партизанские соединения уже вели по всей стране бои с оккупантами.

Кульминационным моментом национально-освободительной борьбы стало восстание в Париже, закончившееся 25 августа 1944 года капитуляцией гитлеровского гарнизона.

Так завершилась одна из самых трагических и славных страниц в истории французского народа.

* * *

В театральном искусстве Франции 1917—1945 годов отчетливо проявились сложности и противоречия исторического процесса.

В послевоенной Франции оживляется деятельность коммерческого театра с его ориентацией на «хорошо сделанную пьесу». Р. Роллан, характеризуя драматургию коммерческого театра, писал: «Она не лишена таланта. Но, гибкая и бесцветная, чувствительная и порочная, она прекрасно знает свою публику, праздную и вырождающуюся буржуазию, не способную ни любить, ни ненавидеть, ни судить о чем-нибудь или чего-нибудь желать. Она постоянно колеблется на грани пресной бессмысленности и порнографии, а подчас соединяет все вместе в тошнотворно нелепой смеси. Этот театр не представляет нацию».

Цитаделью академической сцены в эту пору оставался государственный театр Комеди Франсез. Этот театр в основном ориентировался на классический репертуар и традиционные принципы его сценического воплощения. Крупнейший театральный коллектив Франции противостоял, с одной стороны, театрам Бульваров, а с другой — многочисленным художественным экспериментам 20-х годов.

Важным фактором художественной жизни Франции тех лет становится искусство так называемого авангарда, самым решительным образом протестующего против установленных идейных, нравственных, эстетических норм. В авангардистском искусстве противоречиво сплетаются различные, подчас даже диаметрально противоположные идейно-эстетические устремления.

Если правое крыло авангарда, стоя на субъективно-идеалистических позициях, тяготело к пессимистическому взгляду на мир и ограничивалось эпатажем и формалистическим экспериментированием, то левый авангард в своем неприятии основ буржуазной действительности и официального искусства перекликался с демократическими веяниями эпохи.

Характерным для Франции авангардистским направлением становится сюрреализм, складывающийся к началу 20-х годов. Журнал «Литература», основанный Л. Арагоном, А. Бретоном и Ф. Супо и выходивший в 1919—1924 годах, собирает вокруг себя П. Элюара, Р. Десноса, А. Арто, Р. Витрака и прибывшего из Швейцарии Т. Тзара.

Среди зачинателей сюрреализма — Г. Аполлинер (1880—1918). Его эстетические суждения были изложены в предисловии к сюрреалистической драме «Грудь Тирезия» (поставлена в июне 1917-го, опубликована в 1918-году) и в статье «Дух нового времени и поэты», опубликованной в декабре 1918 года, вскоре после смерти автора. Утверждая, что поэзия должна звать в будущее, Аполлинер выступал против копирования жизни: «Театр не в большей степени есть жизнь, которую он интерпретирует, чем колесо есть нога. А отсюда, на мой взгляд, закономерность введения в театр новых и поражающих эстетических систем, заостряющих сценическую характеристику персонажей и усиливающих яркость мизансцен».

В 20-е годы вокруг сюрреализма сплачиваются многие антибуржуазно настроенные деятели культуры, сближающиеся затем с Французской коммунистической партией. Так, Арагон, Элюар и даже Бретон вступают в ряды ФКП (Бретон будет исключен из ФКП в 1933 году).

Однако, призывая подняться над буржуазной действительностью, сюрреализм видел при этом в искусстве сверхчувственное, стоящее над всякой реальностью начало. Ведущий теоретик сюрреализма Андре Бретон в своем «Манифесте сюрреализма» (1924) писал: «Сюрреализм опирается на веру в высшую реальность известных форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на веру во всемогущество грез».

В 1929 году появляется второй манифест Бретона, в котором обнажается реакционно-мистическое направление его мысли. В дальнейшем, когда жизненные противоречия обостряются и нарастает подлинно народное движение протеста, многие прогрессивные художники порывают с сюрреализмом (Арагон, Элюар и другие).

В первой половине и середине 20-х годов ряд драматургов переживает увлечение сюрреализмом. Это увлечение обнаруживается в творчестве таких значительных авторов, как Ж. Кокто, А. Салакру. Влияние сюрреализма ощущается и во французском кино, в немых фильмах Рене Клера, в кинематографических работах Жана Кокто. В сфере театра опыт сюрреалистов ограничился отдельными и малоудачными экспериментами, подобными постановкам уже упомянутой сюрреалистической драмы Г. Аполлинера «Грудь Тирезия», в которой сатирические мотивы тонули среди алогичных игровых эпизодов, или «полидрамы» П. Биро «Господь бог», где была предпринята попытка резкой деформации реальной действительности. Хотя эти и им подобные эксперименты выявили несовместимость теоретических

принципов сюрреализма с живой практикой сцены, нашелся художник, который проявил настойчивое стремление распространить идеи сюрреализма на сценическое искусство, — Антонен Арто.

Прогрессивное крыло авангарда образуют представители унанимизма, восходящего к группе «Аббатство». В 1906 году в заброшенном аббатстве под Парижем организовался своего рода фаланстер художественной интеллигенции во главе с Ш. Вильдраком и Р. Аркосом, к которым вскоре присоединились литераторы Ж. Дюамель, Ж. Ромен, Ж. Шенньевьер, Л. Дюртен, художник А. Глез, композитор А. Дуаен. Вдохновляясь идеями У. Уитмена и Э. Верхарна, они утверждали, что человек обретает полноту жизни лишь в коллективе, звали к слиянию человека с природой, к изображению обыденной действительности, к углубленному анализу внутреннего мира простых людей. Они боролись за обновление средств художественной выразительности, за упрощение лексики, за свободный стих. Автором литературного манифеста группы стал Ж. Ромен, написавший трактат «Унанимистские чувства и поэзия».

Группа «Аббатство» просуществовала всего около двух лет. Сформулированные ею принципы легли в основу унанимизма. В период 1914—1918 годов эти художники с позиций пацифизма и абстрактного гуманизма решительно осуждали войну. В 20-е годы пути участников группы расходятся, они становятся выразителями различных идейных установок, но по-прежнему смыкаются в неприятии действительности, столь далекой от их иллюзорных мечтаний. Из недр унанимизма выходят крупные французские писатели и драматурги, сыгравшие значительную роль в развитии театрального искусства 20—30-х годов (Ш. Вильдрак, Ж. Ромен, Ж. Дюамель).

Левое крыло театрального авангарда состояло в основном из учеников и последователей А. Антуана и Ж. Копо. В 1919 году возвратился в Париж после длительных гастролей по Америке театр «Старая голубятня», руководимый Копо. Недавние актеры этого театра Шарль Дюллен и Луи Жуве возглавили в начале 20-х годов собственные театральные коллективы. Тогда же впервые появились во Франции и труппы Гастона Бати и Жоржа Питоева.

Летом 1927 года Дюллен, Жуве, Бати, Питоев официально объявили о создании организационно-творческого объединения «Картель», сыгравшего впоследствии большую роль в развитии театрального процесса во Франции, в демократизации французского театра.

Еще более определенно связывает себя с демократическим движением эпохи Фирмен Жемье. В послевоенные годы он продолжает искать новые формы площадных народных представлений.

Небывалый подъем переживает театральное искусство Франции в 30-е годы. В условиях резко обострившейся полити-

ческой борьбы французская художественная интеллигенция рука об руку с деятелями советской культуры выступает против активизирующихся реакции и фашизма.

Этапное значение приобрел Международный конгресс писателей в защиту культуры, происходивший в июне 1935 года в Париже. В состав Международной ассоциации писателей в защиту мира, учрежденной на этом конгрессе, вошла Ассоциация революционных писателей и художников Франции, официально основанная еще в марте 1932 года. В Ассоциации возникли вскоре секции архитектуры, музыки, театра, кино. Генеральным секретарем ее был избран П. Вайян-Кутюрье, почетным председателем — Р. Роллан. Программа Ассоциации предусматривала борьбу против войны и фашизма, поддержку рабочего революционного движения и политики СССР. В декларации была сформулирована и эстетическая программа: борьба со всеми разновидностями декадентских течений и утверждение реалистического искусства.

С 1933 года (до запрещения в 1939 году) выходит орган Ассоциации — журнал «Коммюнь», проделавший за шесть лет гигантскую работу по объединению прогрессивных сил французской интеллигенции. В редакционный комитет журнала вошли А. Барбюс, Л. Арагон, Р. Роллан и П. Вайян-Кутюрье, бывший одновременно главным редактором «Юманите». Ведя непримиримую борьбу с буржуазно-охранительным и реакционным искусством, журнал, связанный с ФКП и передовой марксистской идеологией, публиковал переводы высказываний В. И. Ленина по вопросам культуры, его статьи о Толстом, выступления Горького и письма его к Станиславскому и Чехову, произведения советских писателей, отрывки из книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

По мере активизации Народного фронта на близкие «Коммюнь» позиции переходит журнал «Эроп», основанный еще в 1923 году Р. Ролланом и ориентировавшийся на демократические круги французской интеллигенции. Обличение фашизма, активная пропаганда политики Народного фронта, борьба против безыдейности, формализма, субъективизма и утверждение реалистических принципов в искусстве — таковы проблемы, волновавшие «Эроп».

Значительным фактором в идеологической борьбе, которую ведут передовые художники Франции, становится выход в свет составленных Ж. Фревилем сборников высказываний об искусстве Маркса и Энгельса (1936) и Ленина (1937), а также критических статей П. Лафарга, серии статей Л. Арагона «За социалистический реализм», книги Р. Роллана «Спутники», статей Л. Муссиака и Ж. Садуля о советском киноискусстве.

В 30-е годы ширится фронт демократического искусства и родственных ему явлений. Для рабочих самодеятельных коллективов создает агитационные пьесы Ж.-Р. Блок. Широкое развитие получает проблемная драматургия. Под влиянием

крепнущего антифашистского и демократического движения поднимается до больших гуманистических обобщений Кокто. Сложную эволюцию прodelывает вчерашний приверженец сюрреализма Салакру, создающий в 30—40-е годы образцы зрелой реалистической драматургии. Опираясь на национальную классическую традицию, создает французский вариант интеллектуальной драмы Жироду.

К новой, проблемной, в частности интеллектуальной, драматургии потянулись ведущие режиссеры-новаторы, давшие первые сценические воплощения пьес Жироду, Салакру и других авторов. Значительные сдвиги в их деятельности наблюдаются не только в работе над современной пьесой, но и при обращении их к классике, получившей новые акценты, зазвучавшей политически актуально.

Задача нести искусство в массы оказывается в центре внимания прогрессивных деятелей этого периода. В 1932 году Ж.-Р. Блок и Л. Муссиак основывают Театр международного действия, ориентирующийся на демократического зрителя. В 1935 году в Париже организуется Дом культуры, объединяющий передовых театральных деятелей, целью которых становится создание массового Народного театра. Широкое развитие получает рабочий самодеятельный театр. Рабочие театры входят в состав Федерации рабочего театра, являющейся в свою очередь секцией Международного объединения рабочих театров. Вместе с тем передовые деятели французской культуры ведут борьбу за создание профессионального народного театра.

Высшей точки это демократическое театральное движение достигает в годы победы Народного фронта. В 1936 году постановкой трагедии Роллана «Волки» открывается Народный театр. В нем ставятся «Мать» и «Враги» Горького, «Овечий источник» Лопе де Вега. В 1936—1937 годах рождается труппа Искусство и действие, которая ставит инсценировку романа Барбюса «Огонь».

Подъем демократического театра оказался, однако, кратковременным. С 1937 года начинаются преследования рабочих театров. А после поражения Народного фронта демократическое театральное движение полностью подавляется.

Необыкновенно усложняется положение театра в период Сопротивления. Поэзия и малые повествовательные произведения, минуя цензурные запреты, получают доступ к читателю через подпольную печать. В эту пору продолжает нелегально выходить газета «Юманите» — орган Коммунистической партии. Осенью 1941 года Жак Декур основал еженедельник «Леттр Франсез», и на его страницах, а также в основанном Арагоном бюллетене «Звезды» появились произведения Поля Элюара, Луи Арагона, Франсуа Мориака, Эльзы Триоле, Жан-Поля Сартра, Жоржа Садуля и других.

С театрами дело обстояло иначе. Им нужна была публика. В условиях разгула цензуры живое слово протеста не могло

прозвучать со сцены. Поэтому в первое время театры были попросту закрыты. Позднее театральная жизнь Франции стала постепенно возрождаться.

Часть театров обратилась к сугубо развлекательному репертуару. Коллаборационисты при поддержке оккупантов попытались утвердить театр, отвечающий их политической ориентации. Но развернуть активную деятельность им не удалось. Французские зрители решительно не приняли это направление.

Отстаивая академическую традицию, которая помогала утверждать величие французской сцены, Комеди Франсез осуществила в эти годы ряд новых постановок классических пьес. Вместе с тем старейший драматический театр Франции обращается к произведениям современных драматургов в поисках способов откликнуться на трагические события оккупации.

В 1939 году в связи со смертью Жоржа Питолева распался «Картель». Труппа Луи Жуве отправляется на гастроли в Южную Америку, где и остается до конца войны. Гастон Бати и Шарль Дюллен продолжали работать в оккупированном Париже, не сдавая своих идейных и эстетических позиций. Осуществляя постановку «Макбета» Шекспира (1943), Бати настолько определенно выразил свое отношение к фашистской идеологии, что был вынужден покинуть театр Монпарнас и передать его управление актрисе Маргерит Жамуа. Дюллен поставил на сцене Театра де ля Сите первую пьесу Сартра «Мухи» (1943), прозвучавшую как облеченный в форму иносказания призыв к борьбе с оккупантами. А его ученик Андре Барсак, возглавивший после ухода Дюллена театр Ателье, осуществил тогда же постановку «Антигоны» Ануя, в которой маленькая героиня смело сказала «нет» насилию и тем, кто его оправдывает, иными словами — коллаборационистам.

Годы войны стали для театра серьезным испытанием. И все же именно тогда многие художники сцены, участвуя в Соппротивлении или же глубоко сочувствуя антифашистской борьбе, в полной мере осознали высокую общественную миссию искусства. Это и позволило передовым театральным деятелям Франции в послевоенное время развернуть движение народных театров, движение децентрализации, сделавшее театр достоянием широких трудящихся масс Франции.

ДРАМАТУРГИЯ

САЛАКРУ

Начав свои творческие поиски с увлечения сюрреализмом, Арман Салакру (1899—1972) проделал сложную эволюцию к реалистической драматургии, насыщенной остро актуальными мотивами.



Арман Салакру

Сын фармацевта из Руана, получивший первоначальное образование в Гавре, Салакру увлекается социалистическими идеями, его кумир — Жан Жорес.

Вскоре после Турского съезда в 1921 году он становится коммунистом. Став в том же году лицензиатом философии и права, он создает свою первую пьесу — «Разбивающий тарелки». Хотя пьеса эта, напечатанная в 1924 году, не была поставлена, она обратила на себя внимание. Приминая к левому крылу авангарда и выступая против поверхностного жизненного правдоподобия, Салакру

провозглашает необходимость создания искусства «поэтического реализма». «Разбивающий тарелки» — пьеса о Юноше, заблудившемся в дебрях большого города и попавшем за кулисы мюзик-холла. Он напрасно ищет мелькнувшую на улице кошку, сказавшую ему: «Не плачь, потому что я люблю тебя» — и затерявшуюся в толпе. Юноша мучительно стремится преодолеть одиночество, понять смысл жизни. Он вступает в разговор с клоуном, режиссером, эквилибристом, чтицей, пожарником и другими. Большинство собеседников не понимает Юношу, некоторые смеются над ним, режиссер принимает его за безумца. Безысходно звучит финал пьесы. Не получив ответа у людей, Юноша взывает к богу, но так и не находит ответа на мучающие его вопросы.

Лирическая тема Юноши перебивается едкими сатирическими мотивами. Их несут режиссер, подлаживающийся под вкусы публики, два «хорошо одетых» господина, олицетворяющих дух компромисса с уродливой действительностью, и другие герои.

Первая пьеса Салакру весьма характерна для всего его раннего творчества. Реальное сочетается в ней с условно-аллегорическим. В ней представлен в миниатюре враждебный человеку мир. Нервный, экспрессивный диалог усиливает атмосферу тревоги, типичную для драматургии Салакру 20-х годов.

В 1924 году Салакру пишет вторую пьесу — «Стеклянный шар», снова возвращаясь к теме одиночества и безуспешных поисков смысла жизни. Пьеса заканчивается гибелью юного героя.

Самобытность и своеобразие формы этих и последующих произведений Салакру привлекают внимание Люнье-По, который просит начинающего драматурга написать что-нибудь спе-

циально для него. В начале 1925 года Салакру передает известному режиссеру трехактную пьесу «Земной круговорот». Поставленная в театре Творчество 24 декабря 1925 года, она вызвала ожесточенные нападки критики. Действие пьесы разворачивается в портовом кабачке, героями являются «маленькие» люди — служанка, рабочие, матросы. Трагична история матроса Пьера, который не может избавиться от рокового чувства любви к Изабелле. Трагична судьба любящей его служанки Катерины, убивающей жандарма, который должен арестовать Пьера.

Салакру волнуют не столько реальные коллизии трудной послевоенной действительности, сколько мучительное одиночество человеческой души, которое кажется ему неизбежным и неизбывным. Это и есть та «поэтическая реальность», которую он вместе с другими сюрреалистами считает единственно достойным объектом искусства.

В том же 1924 году Салакру создает пьесу «Европейский мост», поставленную в театре Одеон 30 ноября 1927 года режиссером М. Шабрие. На этот раз драматург даже не пытается сохранить внешние приметы реальности: сюжет откровенно условен. Действие происходит в некоем вымышленном балканском государстве. Центральный герой — бедный парижский студент Жером, несколько лет назад волею случая ставший королем этого государства.

Жером тяготится своим теперешним положением; его окружают глупые, ничтожные придворные, которым, однако, хватает ума на то, чтобы то и дело замышлять хитроумные заговоры с целью свержения монарха-иностранца; его не радует и любовь преданной и нежной королевы, подарившей ему сына и наследника.

Жером отстраняется от реальности, преодолеть которую пытается безудержной театрализацией жизни. «Мое счастье — это игра», — говорит он. Жером сочиняет и с помощью специально выписанных из Парижа актеров разыгрывает для себя одного «комедию своей жизни». Герой стыдится своего прошлого с его нищетой, моральными компромиссами, неосуществленными мечтами, хочет изжить его и не в силах этого сделать — оно ведь по-своему привлекательно.

Однако игра не приносит Жерому освобождения от прошлого и не помогает ему овладеть настоящим. Она лишь усугубляет комплексы, во власти которых находится этот грустный мечтатель, пытающийся обрести смысл жизни. Жестоко подавляя любое проявление недовольства своих подданных, Жером как бы ищет судьбу. В конце концов он провоцирует народное восстание, которое отнимает у него трон, угрожает самой его жизни, лишает семьи. Именно в этот момент король Жером и прозревает: он понимает, что прошел мимо настоящей любви, в которой, быть может, и заключался смысл его жизни. Но прозрение наступает слишком поздно. Причудливо совмеща

минувшее с настоящим, стирая границы между правдой и вымыслом, Салакру — в особенности во втором акте — переключается с Л. Пиранделло.

Как и прежде, раскрывая в своей пьесе тему противостояния одинокого героя бездуховной деятельности, развивая антитезу мечты и реальности, Салакру на этот раз заметно отходит от одностороннего обвинения мира, окружающего героя. Драматург впервые говорит о трагической вине самого героя. Эта тема будет продолжена Салакру в одной из лучших его пьес конца 20-х годов — «Пачули, или Превратности любви». Написанная в 1927 году и поставленная Ш. Дюлленом в Ателье в январе 1930 года, пьеса встретила единодушное осуждение буржуазной прессы.

Действие «Пачули» строится в двух временных измерениях: это современность и эпоха империи, изучением которой занимается центральный герой, ласкательно прозванный в семье Пачули. В этой пьесе нет ничего условного, все события абсолютно реальны. Превратности любви, переживаемые Пачули, приводят его к утрате веры в святость семейных уз, в возможность обрести личное счастье. Трагический вывод героя об одиночестве, на которое обречен человек, подтверждается и его архивными изысканиями. В финале драмы Пачули, который, казалось бы, получил реальную возможность начать удачную карьеру художника или киноактера, уходит в неизвестность, унося в сердце горечь и боль.

В пьесе Салакру много неопределенного и противоречивого. В первую очередь это относится к образу центрального героя. История Пачули — это история разрыва честного человека с буржуазным миром. Показывая неизбежность крушения иллюзий своего героя, автор в то же время не знает, как преодолеть этот кризис. Однако ему ясно, что компромисс с окружающим невозможен. Это и привлекло к данной пьесе Салакру внимание театральных новаторов. «Эта пьеса не о юноше, это пьеса о юности», — восторженно писал Жан Жироду. Ему вторил Дюллен, увидевший в пьесе «тревоги и сомнения наших дней». С увлечением работал режиссер над спектаклем, с которого началась долгая и плодотворная для французской сцены творческая дружба Дюллена и Салакру.

Во второй половине 20-х годов Салакру занимается публицистикой, драматургией и кинематографом. Он участвует в ряде киноэкспедиций, некоторое время работает ассистентом известного кинорежиссера Робера Вине, создателя знаменитого фильма «Кабинет доктора Калигари». Однако Салакру не оставляет литературное творчество и следующую свою драму, написанную зимой 1929 года, предлагает Жуве. Прочтя пьесу «Атлас-отель», Жуве посоветовал автору отнести ее Дюллenu, предсказав триумфальный успех. И действительно, «Атлас-отель», поставленный в апреле 1931 года в Ателье Дюлленом, сыгравшим центральную роль Огюста, принес драматургу широкое признание.

«Атлас-отель» — свидетельство определенных перемен в сознании Салакру. В условиях обостряющихся на рубеже 30-х годов жизненных противоречий активизируется его социальная мысль. Условно фантастическое и реальное по-прежнему сочетаются, однако теперь условность используется для того, чтобы заострить внимание на типичных жизненных явлениях. Глубже и психологически достовернее выглядят основные герои произведения. Напряженнее, стремительнее становится диалог, нередко блестящий остроумием и окрашенный сарказмом.

В центре произведения находится образ Огюста. Это чудачковатый прожектор, мечтатель, творец прекрасных миражей и спасительных иллюзий. Вот и на этот раз он находится в плену своей безудержной фантазии — замышляет построить на самом юге Марокко, на склонах малонаселенных Атласских гор, роскошный отель. Огюст мечтает о толпах туристов, которые найдут его Атлас-отель, о возникновении вокруг него целого города, куда устремятся предприниматели со всех концов света. Еще бы: здешняя земля богата полезными ископаемыми, а целебные источники лучше знаменитых вод Виши...

Герой Салакру, кажется, живет уже в том времени, когда по его планам будут сооружены шикарное казино, грандиозная киностудия, фешенебельный отель, роскошный бар. Пока же ветер и жара превращают стены возводимого с невероятным трудом здания в подобие сухих и ломких галет, лепные украшения, щедро обрамляющие оконные проемы, не искупают отсутствия дверей, оконных рам и стекол, а редкие постояльцы по утрам никак не могут допроситься завтрака.

Однако, чем фантастичнее проект, чем менее он реален, тем активнее герой и неколебимее его вера. Ведь Огюст покинул родную Францию и предпринял это путешествие на край света вовсе не во имя обогащения. Он хочет выстроить чудо-отель и вокруг него город прежде всего для того, чтобы помочь своей любимой жене Огюстине забыть ее прошлое, навсегда вычеркнуть из памяти образ первого, покинувшего ее мужа Альбани. Но именно здесь, у подножья Атласских гор, происходит новая встреча Огюстины и Альбани.

Салакру явно противопоставляет своих героев. Некогда способный, но безвестный поэт Альбани теперь модный писатель, растративший свое дарование, глава кинокомпании и преуспевающий делец. Встретившись с Огюстиной и узнав о планах Огюста, Альбани хочет во что бы то ни стало приобрести Атлас-отель и вернуть любовь жены. Рядом с его деловитостью наивность Огюста и прекраснотушие его мечтаний кажутся особенно обаятельными. Верящий в чистоту идеалов, никогда не теряющий мужества, готовый начинать все снова и снова, Огюст отказывается от выгодного предложения, не идет ни на какие компромиссы с Альбани. Поединок заканчивается моральной победой Огюста — жена остается с ним. Но достигается эта победа дорогой ценой. Финал пьесы окрашен в драматиче-

ские тона. Недостроенный Атлас-отель сметен неожиданно налетевшим ураганом. Огюсту не удается построить свой волшебный замок. Выхода нет ни на земле, ни на небе, ибо, по словам героя, бог давно обанкротился. «Разве все великие начинания не терпят банкротства?» — звучат последние слова Огюста. В этой пьесе Салакру сочетаются тонкий психологический рисунок и сочные жанровые зарисовки, исключительная ситуация и правда реалистических обобщений, поэтическая взволнованность и гротескная заостренность.

Тридцатые годы, открывшие новый этап в развитии французского театра, знаменуют собой начало нового периода и в творчестве Салакру. Изживая характерные для раннего творчества сюрреалистические тенденции, все чаще выходя из границ поэтических мечтаний и метафизического восприятия противоречий реального мира, Салакру все более вовлекается в современную жизнь, все живее интересуется ее проблемами.

К середине 30-х годов он занимает прочное положение среди видных драматургов Франции. Об этом свидетельствуют произведения, созданные драматургом на протяжении 30-х годов, весьма разнообразные по тематике и жанрам, но в той или иной степени отмеченные острым критическим отношением к современной буржуазной действительности: «Пуф» (1930—1933), «Свободная женщина» (1930—1933), «Незнакомка из Арраса» (1931—1935), «Человек как все» (1936), «Земля кругла» (1937), «Смешная история» (1939).

Одна из наиболее характерных пьес Салакру 30-х годов — «Незнакомка из Арраса». Пьеса была отдана Дюллену, но, пока решался вопрос о постановке, Салакру получил восторженное письмо от Люнье-По и передал ему свое произведение. Автор убедительно просил режиссера не сгущать мрачные краски. Он писал Люнье-По: «Я не хочу сказать, что «Незнакомка» веселая пьеса, но... ее надо играть максимально просто. Это пьеса не о привидениях... Это, может быть, самая ясная, самая прозрачная из написанных мною пьес». Эта автохарактеристика драматурга весьма существенна, она говорит о стремлении Салакру к большей идейной определенности, общепонятности, к реалистической обрисовке образов.

В «Незнакомке из Арраса» Салакру прибегает к необычному построению действия: герой пьесы, тридцатипятилетний Улисс, обнаружив любовное письмо своей жены Иоланты к лучшему его другу Максиму, кончает жизнь самоубийством. В последние секунды перед смертью в сознании героя возникают картины прошлого: три акта пьесы как бы воскрешают прожитую Улиссом жизнь. Таким образом, пьеса начинается как бы с финала. Прием ретроспекции, впервые примененный драматургом в одном из эпизодов пьесы «Бешеные» (1929), помогает Салакру не только раскрыть в сгущенной форме житейскую и духовную биографию героя, но и рельефно передать психологическое состояние человека, с обостренным вниманием всмат-



Сцена из спектакля «Незнакомка из Арраса» А. Салакру.
Театр Елисейских полей. Пьер Бланшар и Иоланд Лафон

ривающегося в свое прошлое, осознавая столкновения с окружающим его буржуазным миром.

В быстро сменяющихся эпизодах перед мысленным взором Улисса проходит хоровод разнообразных персонажей — те, с кем он когда-то встречался, кто уже давно умер, и те, кто окружает его сегодня, кто останется жить после его смерти. На прощальное свидание с Улиссом приходят и некогда любившие его женщины; герой, как бы глядя на себя со стороны, начинает понимать, что причина его неудавшейся судьбы заключается прежде всего в том, что сам он по-настоящему никого не любил и никому в своей жизни не сумел принести ощутимой пользы.

Среди образов когда-либо встреченных Улиссом женщин внезапно появляется один, казалось бы, мимолетный, но обретающий совершенно особое значение. Это юная Незнакомка, случайно повстречавшаяся Улиссу на улицах Арраса в дни первой мировой войны. Улисс приходит ей, замерзшей, голодной, преследуемой распоясавшимися солдатами, на помощь, но скоро теряет ее во время бомбежки, тщетно пытается разыскать и, как выясняется сейчас, помнит всю жизнь. Теперь она приходит к нему как самое дорогое воспоминание, и герой понимает, что тогда, в Аррасе, единственный раз во всей его жизни он был по-настоящему счастлив.

Образ Незнакомки, о которой, в отличие от других персонажей, не известно ничего — у нее нет даже имени, — продолжает мотив, звучавший во многих пьесах Салакру в 20-е годы. Мучительное стремление преодолеть одиночество, встретить понимание и любовь проходит через раннее творчество Салакру, приобретая самые фантастические контуры. Сейчас Салакру стремится конкретизировать этот мотив, связать его с проблемой, волновавшей в те годы все большее число людей, все отчетливее встававшей в центр внимания, — с проблемой войны и мира.

Основным идейным конфликтом пьесы Салакру становится спор Улисса с его дедом. Им не суждено было встретиться в жизни. Дед погиб во время франко-прусской войны 1870 года, не дожив даже до рождения своего сына, отца Улисса. Дед не может понять причины, толкнувшие внука на самоубийство. В конце концов он убеждает его, что надо жить, чтобы становиться лучше самому и совершенствовать мир. Спор о жизни и смерти заканчивается восклицанием внука: «Я хочу жить!».

Дед и Улисс, ожесточенно спорящие о жизни и смерти, солидарны во всем, что касается войны. Оба они на собственном горьком опыте познали ее трагедию. Дед погиб на войне; внук четыре года отслужил летчиком в первую мировую и, хотя выжил, навсегда сохранил в душе ее кровавые рубцы. Для них, рядовых участников войны, она бессмысленна, антигуманна. Этого не в состоянии понять отец — самодовольный буржуа, возмущающийся крамольными речами своих близких.

Салакру относится к этому персонажу с язвительным сарказмом.

«Незнакомка из Арраса», как отмечала критика, — произведение, весьма характерное для творческой манеры Салакру, так как гуманистическая настроенность сочетается в нем со стремлением к углубленному психологическому анализу, смелым использованием театральной условности. Закономерно и то, что, участвуя в борьбе передовой французской общественности против угрозы войны, драматург подчиняет поэтическое звучание этой своей драмы раскрытию актуальной антивоенной темы.

Еще отчетливее раскрывается общественная позиция драматурга в его наиболее значительном произведении 30-х годов —

антифашистской пьесе «Земля кругла». Казалось бы, это — историческая драма. Между тем в 1944 году Салакру напишет: «Моя пьеса не историческая, так как я пытался показать не только Флоренцию 1492—1498 годов. В ней даны живые люди, живые, как мы. Они останутся живыми, а мы умрем. Земля вертится. Времена возвращаются. Живые умирают, и мы их забываем, как забываем, что земля кругла. А между тем земля кругла».

Салакру рисует картину жизни флорентийского общества, в котором «все покупается и все продается»; молодые девушки торгуют своей красотой, старухи покупают любовь молодых людей, отцы семейства, разглагольствующие о добродетели, погрязают в разврате, обыватели встречают иноземных завоевателей цветами и угодливо ухаживают за ними, легко меняют свои убеждения — вчера поддерживавшие Лоренцо Медичи, они сегодня ратуют за Савонаролу. Его формула «Христос — государь» становится политическим лозунгом. Под этот клич потерявшие человеческий облик фанатики, «солдаты Христа», сжигают на кострах не только произведения Боккаччо, Овидия, Боттичелли, но и живых флорентийцев.

Обличение религии, в той или иной мере характерное для всего предшествующего творчеству Салакру, достигает в этой драме своей кульминации и связано в первую очередь с образом Савонаролы. Монологи Савонаролы позволяют заглянуть в душу этого фанатика и тирана, проследить переживаемую им эволюцию. Вначале он искренне верует, что бог сделал его карающим мечом для погрязшей в пороках Флоренции. Затем его кровавые замыслы утрачивают «высшее предназначение». В третьем монологе он растерян и взывает к помощи бога, а в финале впервые признается в полном своем бессилии, отрекается от бога и от своих собственных убеждений: «...что мне за дело до Флоренции, что мне за дело до ваших и моих грехов... Все это комедия, и комедия окончена», — этими словами завершается драма.

Салакру выступает в драме «Земля кругла» против любой формы тирании, против растлевающего человеческого сознание идолопоклонства.

Сюжетную основу пьесы образует трагическая история любви Сильвио и Лючианы. Образ Сильвио претерпевает в пьесе сложную эволюцию. Из пылкого юноши, мечтающего о подвигах, о плавании с Америго Веспуччи, он превращается в фанатичного приверженца доминиканского монаха, участвует в его кровавых злодеяниях.

В финале, узнав об отказе Савонаролы взойти на костер и тем доказать всемогущество бога и истинность своей веры, Сильвио добровольно бросается в пламя.

Но, рисуя разгул реакции и трагические судьбы людей, Салакру пронизывает драму верой в конечное торжество прогресса. Приходит весть о возвращении из плавания моряков Иза-



Шарль Дюллен в роли Савонаролы. «Земля кругла» А. Салакру.
Театр Ателье. 1938 г.

беллы Кастильской, подтвердивших мысль о том, что земля кругла. Несмотря ни на что, истина торжествует.

Пьеса Салакру, написанная накануне второй мировой войны, естественно, рождала ассоциации с современностью. Иноземные завоеватели, безнаказанно хозяйничающие во Флоренции, молодой невежественный французский солдат Коньяк, цинично рассуждающий о праве грабить и убивать, устрашающие образы флорентийских мальчиков, приветствующих всех словами «Христос — государь» и увлеченно участвующих в уничтожении великих духовных ценностей, — все это воспринималось как прямой намек на события текущего дня.

Вера в стойкость человеческого духа, в активное противостояние злу пронизывает всю драму. При этом Салакру ведет речь не только об индивидуальном протесте, но утверждает наличие объективной исторической закономерности, предопределяющей движение человечества вперед.

«Земля кругла» — яркий образец передовой французской драмы идей второй половины 30-х годов, и неудивительно, что прогрессивная печать приветствовала новое произведение Салакру. 7 ноября 1938 года состоялась премьера спектакля «Земля кругла» в театре Ателье. Спектакль был поставлен Дюлленом, исполнявшим роль Савонаролы. В тот момент, когда назревал кризис Народного фронта и надвигалась вторая мировая война, спектакль по пьесе Салакру стал крупнейшим событием театральной жизни Франции.

В годы войны и оккупации Салакру — участник Национального фронта. В 1944 году он в рядах вооруженных сил Свободной Франции. Продолжает Салакру и свою работу драматурга. В пьесах этих лет он не касается социальных проблем, но пронизывает их гуманистическими идеями.

В июне 1941 года он пишет одноактную пьесу «Маргарита» (поставлена в Париже 23 октября 1944 года Ж. Берто в театре Пигаль). История молодой вдовы Маргариты, случайно услышавшей разговор своего слепого свекра с бродягой, заглянувшим в дом, понявшей всю глубину чувства к ней ее покойного мужа и порвавшей после этого с возлюбленным, звучала в оккупированной Франции как прославление неумирающих человеческих чувств.

В 1942 году в Комеди Франсез состоялась премьера «Обрученных в Гавре», а вскоре была написана вторая историческая пьеса Салакру, «Солдат и колдунья», — о любви маршала Морица Саксонского к актрисе Жюстине Фавар. Посвященная Шарлю Дюллену, она была поставлена Дюлленом в декабре 1945 года в Театре Сары Бернар. Центральной в пьесе является тема свободы человеческой личности. Мориц Саксонский, пользуясь своей властью, пытается добиться любви Жюстины, которая отстаивает свою независимость, свою любовь к мужу — композитору Симону Фавару. Ни соблазны роскошной жизни при дворе, ни угрозы, ни прямые акты насилия (Симон брошен

в тюрьму, Жюстина заключена в монастырь) не могут поколебать решимости героини. Пьеса завершается победой любви над насилием, что прозвучало в спектакле Дюллена утверждением необоримости добра и неминуемого поражения зла.

В послевоенные годы Салакру создает пьесы: «Ночи гнева» (1946), «Архипелаг Ленуар» (1945—1947), «Почему не я?» (1947), «Бог его знает» (1949—1950), «Зеркало» (1956), «Слишком честная женщина» (1956), «Бульвар Дюран» (1960), «Черная улица» (1968). К этому же времени относится и его киносценарий «Красота дьявола» (1950).

Широкую известность получила драма «Ночи гнева», поставленная 12 декабря 1946 года Ж.-Л. Барро в театре Мариньи. Действие пьесы относится к апрелю 1944 года и строится вокруг одного эпизода из истории движения Сопротивления. Начинается пьеса бурной сценой. Группа патриотов во главе с Ривуаром явилась отомстить Бернару Базиру, предавшему участника Сопротивления Жана Кордо, известного под кличкой Мастак.

Начав драму с финального эпизода, Салакру возвращается в прошлое. Каждого из восьми героев своей пьесы он ставит перед проблемой выбора. Гитлеровская оккупация Франции делит героев на два непримиримо враждебных лагеря: патриотов и коллаборационистов, сотрудничающих с фашистами. Салакру тщательно прослеживает социальные и психологические корни выбора, который делает человек, оказавшийся в экстремальной ситуации. Центральное место в драме принадлежит двум бывшим друзьям — Бернару Базиру и Жану Кордо. Если в довоенное время разногласия Базира и Кордо носили частный характер, то в годы оккупации они перерастают в непримиримый конфликт. Салакру вершит суд над Базиром, показывая, как обывательская позиция приводит этого преуспевающего буржуа к чудовищному преступлению. А рядом с Базиром — его супруга Пьеретта, думающая лишь о материальном благополучии, охотно принимающая у себя немцев, занявших Шартр.

Образом супругов Базир противостоят Жан и Луиза Кордо. Скромный служащий Кордо из убежденного пацифиста превращается в активного участника Сопротивления. В кульминационной сцене второго акта происходит идейная схватка его с Базиром. «Какова твоя религия?» — спрашивает Бернар. «Свобода», — отвечает Жан. В борьбе за свободу Франции он и становится настоящим героем. Герой Салакру погибает. Однако Жан Кордо неразрывными узами связан с другими людьми, с родиной. Он не одинок, рядом с ним его жена, разделяющая его убеждения, его товарищи, которые, рискуя жизнью, мстят предателям и продолжают его борьбу.

Тема борьбы антифашизма и коллаборационизма вскрывает глубокие противоречия послевоенного французского общества. Драматург свободен от иллюзий, овладевших многими его соотечественниками в первые послевоенные годы. «Когда немцы

уберутся отсюда, веселые дни начнутся для Франции», — говорит Бернар. «Если б твои слова сбылись», — с надеждой и сомнением отвечает Жан. Это надежды и сомнения самого автора, который создаст в послевоенные годы ряд сатирических произведений.

Самым значительным из них является «Архипелаг Ленуар», поставленный Ш. Дюлленом в театре Монпарнас. В роли семидесятилетнего деда, главы фирмы, поставляющей ликер «Ленуар» всему миру, выступил Дюллен. «Архипелаг Ленуар», написанный в традициях антибуржуазной комедии нравов, прозвучал свежо и остро современно, так как Салакру не просто живописал уродливые нравы буржуазной семьи, но поднялся до гротескной обобщенности в обрисовке ситуаций и характеров. Мастерски владея законами построения драматического действия, Салакру сохраняет единство места — гостиная в фамильном замке Ленуаров, единство времени — один летний день 1935 года и тем самым усиливает напряженность интриги. Семья Ленуар пытается найти выход из тяжелого положения, в которое поставил ее дед, совершивший насилие над семнадцатилетней работницей. Все осложняется тем, что отец пострадавшей отказывается от денег, даже не дает согласия на брак Ленуара с обесчещенной дочерью и собирается обратиться в суд в надежде упрятать старика в тюрьму. А это грозит скандалом и банкротством ликерной фирмы. И вот дети и внуки при всем различии их характеров, при том, что каждый видит в другом конкурента, приходят к единодушному решению — только смерть старика может спасти фирму. Сначала они убеждают Ленуара в необходимости самоубийства, затем, полагая, что старик застрелился, лицемерно скорбят о нем. Когда же выясняется, что дед жив, наступает общая растерянность. И тут дворецкий Жозеф берется спасти Ленуаров. Если ему будет вручен миллион франков и обеспечена должность представителя фирмы в Мексике, он женится на девице. Так все возвращается на круги своя.

Салакру, используя мотивы, не однажды звучавшие в комедии прошлого, доводит банальный сюжет до трагифарса. Один из членов семьи очень точно замечает: «Вам не кажется, что мы подобны маленьким островкам, ничем между собой не связанным и живущим каждый своей жизнью? Но островков много, и они образуют архипелаг. Архипелаг Ленуар». Стремясь сатирически заострить образы своей комедии, подчеркнуть гротескность ее ситуаций, Салакру вместе с тем предостерегал театр: «Играть это происшествие следует просто, как бывает в жизни — без нажима. Все персонажи естественны, и если они нелепы, актеры этого не замечают; на то существует зритель».

Среди последних произведений Салакру выделяется «Бульвар Дюран». Драма построена на конкретном историческом материале и воспроизводит события 1910—1920-х годов — один

из эпизодов борьбы рабочих-докеров с предпринимателями, обрекавшими их на полуголодное существование. Пьеса была поставлена в 1960 году в Гавре (режиссер Андре Рейбаз). Ее играли в том самом помещении, где проходили в начале века митинги с участием руководителя профсоюза докеров Жюля Дюрана, ставшего центральным героем произведения. Спектакль вызвал широчайший резонанс. Салакру в связи с этим писал: «В первый раз за мою жизнь драматурга у меня возникло чувство, что я написал именно то, что хотел».

За «хроникой одного забытого процесса» видится все французское общество, расколотое на два враждебных лагеря. Обилие действующих лиц и событий не мешает стройности драмы. В центре автор ставит фигуру молодого рабочего Жюля Дюрана, ясно видящего свою жизненную цель. Дюран показан в драме с разных сторон: он заботливый сын, верный товарищ, готовый по первому зову явиться на помощь друзьям; профсоюзный деятель, непреклонный в борьбе с хозяевами, суровый со штрейкбрехерами. Дельцы пытаются подкупить Дюрана, затем хотят запугать его. Когда и это не удается, Дюрана обвиняют в подстрекательстве к убийству штрейкбрехера Капрона, и он становится жертвой судебного произвола. Но Салакру показывает, что не зря Дюран верил в силу солидарности. Движение протеста против вынесенного ему смертного приговора перекидывается из Гавра в Дюнкерк, Бордо, Марсель, Неаполь, Ливерпуль, Чикаго. Именно это массовое движение в конце концов заставляет суд снять с Дюрана обвинение. Однако судьба Дюрана завершается трагически: не выдержав восьмилетнего одиночного заключения в камере смертников, он сходит с ума. Но никакие расправы с борцами за общее дело не могут остановить народного движения протеста.

Салакру вводит в свою историческую драму прямую переключку с современностью. В прологе выступает Человек из сегодняшнего дня. Обращаясь к Дюрану, он говорит: «Твоя история, Дюран, начинается снова... В городе, где ты страдал, один из проспектов назван твоим именем. Бульвар Дюран. Тебе воздают почести, но отправляют на смерть других людей». Так в этой поздней драме Салакру с горечью и болью говорит о том, что затронутые им проблемы остаются нерешенными и в современной Франции.

В последней своей пьесе, «Черная улица», написанной в 1968 году, Салакру возвращается к давно волновавшей его проблеме о несовместимости грязной буржуазной действительности и подлинных нравственных ценностей. В центре — история молодой женщины Натали, легко и бездумно взбравшейся по общественной лестнице и достигшей всех жизненных благ. Слишком поздно осознает Натали, что всю жизнь поклонялась ложным кумирам. Черной улицей оборачивается тот сверкающий мир, к которому она всю жизнь стремилась. Акцентируя нравственно-психологический аспект антибуржуазной темы,

Салакру прослеживает все нюансы переживаний центральной героини. В пьесе выражена убежденность в нравственной несостоятельности современного буржуазного мира.

Таким образом, все творчество Армана Салакру — от первых, сюрреалистических пьес до последних произведений, в которых с такой ясностью обозначился поворот к актуальной политической проблематике, реалистическому отражению социальных противоречий действительности, углубленному исследованию психологии современников, — окрашено критическим отношением к буржуазному обществу, неприятием его морали, стремлением защитить высокие идеалы гуманизма.

РОМЕН

Заметный след во французском театре 20-х годов оставил выходец из группы «Аббатство», глава унаимизма Жюль Ромен (1885—1966). Крупный поэт, романист, драматург, публицист, он начал свою поэтическую деятельность в первое десятилетие XX века поэтическими сборниками «Души людские» (1904) и «Единодушная жизнь» (1908).

Ромен проходит долгий и сложный путь развития. Певец единения рода человеческого, он в период первой мировой войны решительно выступает против милитаризма, в 20-е годы создает образцы яркой антибуржуазной сатиры и в то же время склоняется к проповеди слияния человеческих душ.

Крупнейшим явлением литературы стала двадцатисемитомная эпопея Ромена «Люди доброй воли» (1932—1947). Изображая жизнь Франции с 1908 по 1933 год, писатель стремится разобраться в противоречиях французской действительности тех лет. В конце 30-х годов он питает иллюзорную надежду на возможность франко-немецкого сближения. Однако, не желая сотрудничать с гитлеровцами, он покидает оккупированную Францию и живет в Америке. В послевоенные годы, вернувшись на родину, Ромен с болью наблюдает кризис буржуазной демократии и в то же время не видит путей переустройства французского общества.

В историю французского театра Ромен вошел своими драматическими произведениями 10—20-х годов. Первая его стихотворная драма «Армия в городе» (1914) содержит протест против буржуазной цивилизации, страшнейшего проявления времени — войны. Ромен ломает в своем произведении привычные драматургические нормы. В драме нет интриги, нет и отдельных характеров, судеб. Есть Город. Жители его объединены общим порывом, они и являются той «коллективной душой», о которой мечтали унаимисты. Городу противостоит Армия, охваченная жаждой завоевания. Но, захватив город, Армия терпит моральное поражение. Единодушные жители города обеспечивают им конечную победу.



Жюль Ромен

Конфликт цивилизации и естественного, природного бытия лежит в основе драмы Ромена «Кромдейр Старый» (1920), поставленной Копо в «Старой голубятне». Жителям долины, где царят неравенство, эгоизм и лицемерная церковная мораль, где все разобщены, противостоит старинное горное селение Кромдейр. Храбра верность древним традициям, мужественные жители Кромдейра спаяны единым чувством. Суровая свободная природа входит важнейшим компонентом в жизнь Кромдейра. И в этой стихотворной драме

Ромен, рисуя утопический патриархальный мир, дает галерею собирательных образов (Юноша, Девушка, Мудрый Старец и другие), сознательно не останавливаясь на индивидуальных свойствах героев и отдельных человеческих судьбах.

В последующие годы крепнут социально-критические тенденции в драматургии Ромена, созревает его реалистическое мастерство. Именно в 20-е годы он пишет драматические произведения, которые прочно входят в репертуар передовых театров.

В 1923 году появляется комедия Ромена «Кнок, или Торжество медицины». Поставленная Жуве в Театре Елисейских полей, она имела громадный успех; роль Кнока стала одной из лучших в репертуаре Жуве.

В комедии о Кноке рассказывается история ловкого, энергичного дельца, который избирает медицину средством своего самоутверждения и обогащения. С язвительным юмором автор рисует процесс «восхождения» Кнока. Сменив весьма ограниченного, несведущего в делах доктора Парпеле, используя все современные средства пропаганды, не брезгуя приемами изощренной демагогии, ловко играя на психологических особенностях каждого пациента, Кнок подчиняет своему влиянию жителей кантона и за три месяца добивается невероятной популярности, непререкаемого врачебного авторитета. Вместе с Кноком богатеет и его ближайший помощник — прозябавший до того в бедности аптекарь Муске и госпожа Реми, хозяйка жалкой гостиницы, которая превращается в комфортабельный санаторий. Образ этого ловца человеческих душ, манипулирующего людьми и порабощающего их волю, оказался столь красноречивым, что имя его стало в те годы нарицательным. В 1948 году Жуве напишет: «Нельзя не задуматься, к чему бы привела деятельность Кнока — финансиста, государственного



Сцена из спектакля «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена.
Постановка Л. Жуве. Театр Елисейских полей. 1923 г.

деятеля или великого инквизитора. Если бы он был генералом, идея мира устояла бы перед ним не дольше, чем идея здоровья». И заметит далее: «В этой пьесе... освещены... насилие, фальшь и обман первой половины нашего века».

В том же 1923 году Ромен создает комедию «Господин Труадек развлекается», а в 1925-м — «Женитьба Труадека». Обе комедии были поставлены Жуве. Впервые к образу Ива Труадека Ромен обратился в киноромане «Доногоо-Тонка» (1919), позднее переделанном в пьесу, также поставленную Жуве в 1930 году на сцене театра Пигаль.

«Доногоо-Тонка» — это блистательная сатира на порядки и нравы послевоенной Франции. Десять лет назад профессор географии Труадек, допустив грубейшую ошибку, напечатал в своей многотомной «Географии Южной Америки» сведения о несуществующем центре золотоносной области — городе Доногоо-Тонка. Сегодня он мечтает быть избранным в Академию. Судьба сводит его с дельцом Ламанденом. Привлеченные вестью о золоте, вокруг Ламандена сплачиваются многочисленные искатели наживы: возникает некое «Акционерное общество». После короткой борьбы со своей совестью Труадек выступает с докла-

дом, подтверждающим наличие вымышленного им города. Со всей беспощадностью автор рисует деятельность «Акционерного общества», использующего все средства рекламы, все способы оболванивания обывателей. Пьеса завершается картиной основания города и сказочного обогащения Компании. Что же до Ива Труадека, то этот наивный до глупости, но в то же время тщеславный невежда становится академиком.

В комедиях, последовавших за кинороманом «Доногоо-Тонка», Ив Труадек пожинает плоды нежданно свалившейся на него славы. В первой Труадек показан в Монте-Карло, где с ним происходит множество приключений. Окружают его жулики разных мастей. Это и молодая актриса мадемуазель Роланд, готовая ответить на чувство влюбившегося в нее шестидесятилетнего академика, но лишь после того, как он выиграет в рулетку сто тысяч франков. Это и профессиональный взломщик мсье Трестильон, изображающий из себя благополучного почтенного буржуа. Это и полицейский инспектор, участвующий в сокрытии краденых драгоценностей. Одна за другой возникают в пьесе острокомические ситуации. «Сделано это Жюлем Роменом, — писал А. В. Луначарский, — с блестящим шиком, напоминающим лучших легких комедиографов Франции». Однако на этот раз драматургическое мастерство служит срыванию всяческих масок с буржуа, разоблачению мнимой добропорядочности насквозь прогнившего капиталистического общества. Не случайно заключительная пьеса трилогии — комедия «Женитьба Труадека» — делает объектом сатиры буржуазный парламентаризм.

На этот раз тщеславный Труадек вовлечен в политическую аферу. Речь идет о выборах его вождем «Партии честных людей», для чего он расстается со своей возлюбленной, мадемуазель Роланд, и женится на девице аристократического происхождения.

Автор рисует здесь галерею гротескно заостренных образов. Соединяя реальное с фантастическим, пересыпая текст пьесы намеками на нравы, царящие в среде политиков, драматург добивается большой сатирической силы и театральной выразительности.

Те же особенности драматургического письма Ромена характерны для его пьес «Искра» (1924) и «Амадей и господа, сидящие в ряд» (1925). Эти комедии Ромена очень точно характеризует советский исследователь А. А. Смирнов: «Это не психологический реализм и в то же время не сатирический гротеск, но какое-то удивительное соединение черт того и другого. Комедии Ж. Ромена полны смелой и острой выдумки, можно сказать, даже фантастики... Невероятное представлено так, что оно кажется естественным и обыденным».

Ж. Ромен последователен в неприятии и осмеянии основ буржуазной действительности. Когда же он пытается наметить выход из создавшегося положения, сказывается идейная проти-

воречивость его позиции. Это отчетливо проявляется в пьесе «Диктатор» (1926).

Действие происходит в столице «большого современного государства», где готовится революционный переворот. Во главе революционеров стоят связанные узами двадцатилетней дружбы социалисты Дени и Фереоль. Они и образуют два полюса основного конфликта. Вождь восставшего народа Фереоль, хотя и не надеется на победоносный исход борьбы, до конца хранит верность революционному долгу. Дени же, проникший в ходе восстания во дворец, вступает в сговор с королем, становится единовластным диктатором, предает своих недавних соратников. Пьеса завершается арестом Фереоля. Приказ об аресте отдал Дени.

Казалось бы, в споре Фереоля и Дени автор отдает предпочтение первому — ведь на его стороне все идейные и моральные преимущества. Однако за видимым беспристрастием автора стоит его явное неодобрение идеи революционного преобразования общества. Ромен в конце концов оправдывает поведение Дени, конечной целью которого оказывается сохранение и укрепление существующего порядка. Оправдывая классовое предательство, Ромен делает это в духе унимизма, то есть как бы возвращаясь вспять, к истокам своего идейного и творческого развития. Дени изменяет революционной солидарности во имя сохранения «общего единства», которое драматург видит в государстве. Пьеса «Диктатор», поставленная Жуве в 1926 году, знаменовала собой отход от сатирической драматургии, поворот Ромена вправо.

Последние драматические произведения Ромена — пьесы «Мюсс, или Школа лицемерия» и «Ценности» — относятся к 1930 году. В них писатель пытается защитить позицию «свободного индивидуализма», выступает против всяких ограничений прав личности, за полную ее свободу от власти «общих ценностей» и любых коллективных интересов.

Герой пьесы «Мюсс, или Школа лицемерия» — это современный Альцест, ополчившийся на ложь и лицемерие общества, в котором он живет. Но когда перед ним возникает самая смутная перспектива включения в революционную борьбу, он заявляет: «Я хочу революцию. Я только не хочу революционеров». Для Мюсса и революционная дисциплина — насилие над личностью, угроза ее растворения в массе, ее стандартизации. В финальной реплике героя: «Спасайте радость жизни, пока еще есть время!» — звучит бессилие, неспособность разрешить как этические проблемы, так и социальные противоречия общества.

Так унимистские иллюзии Жюля Ромена, большого писателя и оригинального драматурга, терпят крах при соприкосновении с реальностью, с обострившимися к 30-м годам социальными противоречиями французской действительности.

ДЮАМЕЛЬ

В пору увлечения унаимизмом приходит в драматургию и Жорж Дюамель (1884—1966). Врач по профессии, он, как и Ромен, начал литературную деятельность в качестве члена группы «Аббатство». В 1907 году он опубликовал поэтический сборник «Легенды и битвы». Работая в самых различных жанрах — эссе, статьи, очерки, романы, — Дюамель на протяжении всей жизни сохраняет верность гуманистическим идеалам своей молодости. Участник первой мировой войны, он обличает милитаризм, с глубокой симпатией пишет о простом человеке. В 30-е годы он занимает видное место в рядах прогрессивной французской интеллигенции, решительно противостоящей наступлению фашизма. Начало второй мировой войны побуждает Дюамеля вместе с его сыновьями отправиться на фронт; тяжело переживает он «странную войну» и гитлеровскую оккупацию. Не став активным участником Сопrotивления, Дюамель занял вместе с тем последовательно антифашистскую позицию, за что не раз подвергался репрессиям. После 1945 года Дюамель продолжает выступать с обличением уродливых сторон французской действительности.

Тема творчества Дюамеля — противопоставление естественных законов бытия бездушной цивилизации, повергающей человека в беды, страдания, войны, растаптывающей в нем все человеческое. Для Дюамеля характерна ориентация на эстетические принципы реализма XIX века. Расцвет его творчества падает на 30-е годы, когда он создает наиболее известные свои сочинения: цикл романов «Жизнь и приключения Салавена» (1920—1933) и десяти томный цикл «Хроника Паскье» (1934—1945).

Драматургией Дюамель занимался на рубеже 10—20-х годов. Уже первые его произведения для театра — «Свет» (1911), «Под сенью статуй» (1912) и «Борьба» (1913) — содержали социально-критические мотивы. Особенно значительна среди них пьеса «Под сенью статуй», поставленная в Одеоне. В центре ее образ юноши Робера, который восстает против лицемерия, пошлости и продажности, окружающих его. Он отказывается от участия в комедии, разыгрывающейся в связи с торжественным открытием памятника его отцу, поэту Эмманюэлю Басти.

Его решение крепнет, когда он узнает, что подлинный его отец — художник, устранившийся от борьбы за жизненный успех, закончивший дни в уединении и безвестности. Тонкая, чувствительная душа Робера, его правдолюбие заставляют юношу бунтовать, обрушивать на головы дельцов от искусства гневные филиппики. Робер отказывается играть уготованную ему роль «заместителя великого поэта». Стремясь сохранить свою совесть незапятнанной, он хочет вырваться из окружения мелких корыстолюбивых обывателей, пытается уйти из дому.

Однако все в конце концов остается без изменений, и будущее Робера видится драматургу весьма туманно.

Трагический опыт военных лет и разочаровывающая реальность послевоенной Франции способствуют укреплению критического отношения Дюамеля к буржуазной действительности. В 1920 году он создает самое значительное свое драматическое произведение — комедию «Деяния атлетов». Написанная для Ж. Копо, пьеса была поставлена в театре «Старая голубятня». «Комедия, достойная лучших времен французской комедии», — писал о ней Луначарский.

С едкой иронией повествует Дюамель в своем произведении о головокружительной карьере ловкого и циничного провинциала Реми Белефа, приехавшего в Париж завоевывать успех. Белеф внутренне пуст и нравственно ничтожен, но обладает завидным апломбом, безграничной верой в себя, напористостью и бесцеремонностью. Именно эти качества в конце концов и обеспечивают успех его «общественно-литературной деятельности». Белеф врывается в дом своих парижских родственников, потрясая единственным номером выпущенного им журнала «Деяния атлетов», в котором напечатан его огромный портрет. Он то и дело цитирует целыми страницами какие-то свои «неизданные труды», заставляя окружающих уверовать в его мифический талант. Белеф сначала поработает ближних, затем убеждает в своей даровитости новых знакомых, и всех так или иначе заставляя работать на себя. Дугая слава этого шарлатана все шире распространяется по Парижу. И вот уже заботливые друзья и бесчисленные почитатели начинают хлопотать о награждении проходимца орденом Почетного легиона...

В сатирической комедии «Деяния атлетов» Дюамель клеймит мутную волну буржуазного предпринимательства, захлестнувшую послевоенную Францию. Он негодует, но все-таки надеется на неизбежность живительных перемен в общественной жизни.

В следующей своей пьесе — «День признаний» (1923), также поставленной Копо, — драматург пессимистически оценивает перспективы общественного развития Франции, его драма окрашена в тона горькой безнадежности.

Центральным конфликтом этого произведения является столкновение убежденного защитника человечности и разумной естественности писателя Эглена (в нем нетрудно узнать самого автора, представляющего поколение французов, созревшее в испытаниях первой мировой войны) с послевоенным поколением «людей действия», для которых нет ничего святого и не может быть ничего выше личного преуспевания и финансового успеха. Эти деловитые, исполненные небезопасной для окружающих энергии, циничные «люди силы» показаны Дюамелем как полноправные хозяева послевоенной действительности, в которой все меньше места остается гуманизму и духовности.

Ужасы минувшей войны ничему не научили его соотечественников и современников — к такому выводу приходит Дюамель.

Отсюда тот социальный пессимизм, который отличает пьесу «День признаний» и становится все более характерным для дальнейшей литературной деятельности писателя.

Больше Дюамель к драматургии не обращался. Но то сравнительно немного, что им было сделано в этой области, сыграло значительную роль в развитии театра.

КОКТО

Жан Кокто (1889—1963) родился в буржуазной семье в небольшом городке Мэзон-Лаффит (департамент Сены). Начальное образование он получил в лицее Кондорсе в Париже; очень рано увлекся поэзией, музыкой, живописью. Юный Кокто сближается с крупнейшими представителями французской художественной интеллигенции, среди которых Э. Ростан, К. Мендес, М. Пруст, Ж. Леметр, Ш. Пеги, О. Роден.

Уже в 1908 году выходит в свет первый поэтический сборник Кокто «Лампа Аладина», но еще до этого, в 1906 году, друзья организовали в театре Фамине вечер, посвященный стихам начинающего поэта. В предвоенные годы пробуждаются и другие художественные склонности Кокто. Громадное впечатление производят на него выступления русского балета. Рождается дружба с Дягилевым, с которым он вскоре начинает активно сотрудничать в качестве автора балетных либретто. Тогда же он сближается с Пикассо, Браком, Стравинским. Не оставляет Кокто и литературной работы: в 1913 году он заканчивает роман «Потомак», который был опубликован шестью годами позже. Таким образом, к началу первой мировой войны Кокто входит в большое искусство Франции.

С первых шагов художественное творчество Кокто отличается необычайной многогранностью. Он выступает как поэт (поэтические сборники «Легкомысленный принц» — 1916 год, «Ода к Пикассо» — 1919, поэма «Мыс Доброй Надежды» — 1919, сборник «Стихи» — 1920, и др.), создает либретто балетов («Голубой бог» — 1912, муз. Р. Ан, «Парад» — 1917, муз. Э. Сати, «Голубой экспресс» — 1924, муз. Д. Мийо и др.), выпускает сборники эссе — «Петух и арлекин» (1918) и «Профессиональный секрет» (1922).

Глубокая неудовлетворенность действительностью, обострившаяся в годы войны, категорическое неприятие традиционных форм искусства определяют характерное для раннего творчества Кокто стремление пересмотреть все привычные представления, ниспровергнуть все предрассудки — социальные, моральные, религиозные, художественные. В различных областях литературы и искусства он выступает как убежденный экспериментатор. Его творческие опыты конца 10-х — начала 20-х го-

дов, переключавшиеся с исканиями и сюрреалистов и унаимистов, вызывали возмущение официальных кругов и неизменно привлекали внимание тех, кто стремился к обновлению искусства. Этим в значительной мере объясняются творческие контакты Кокто с Пикассо и Дягилевым, Аполлинером и Модильяни, близость Кокто молодым композиторам «Шестерки», и прежде всего — Д. Мийо, Э. Сати, Ф. Пуленку, А. Онеггеру, прокладывавшим пути современной французской музыки. «Он был живым воплощением того протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад», — писал А. Онеггер.



Жан Кокто

В 20-е годы Кокто продолжает выступать как поэт, пишет свои романы «Тома-самозванец» (1922), «Ужасные дети» (1929), критические статьи. В 1930 году он дебютирует в кинематографе — создает фильм «Кровь поэта».

С 20-х годов Кокто работает для драматического театра. Главную задачу искусства он видит в раскрытии внутреннего мира человека. «Каждый человек — это ночь... работа художника состоит в том, чтобы озарить эту ночь дневным светом», — говорит Кокто.

Подлинно новаторским начинанием Кокто явился один из его ранних драматургических опытов — «Антигона» (1922). «Антигона» Кокто — адаптация трагедии Софокла, сделанная классически ясной прозой. Сам Кокто писал, что он хотел оживить древний шедевр, «разгладить на нем морщины», привнести в «Антигону» ритм современности. Прославление человека, его духовного величия и красоты перед лицом неизбежной смерти — таков смысл трагедии Кокто. В 1923 году Дюллен поставил «Антигону» в Ателье. Декорации писал Пикассо. Кокто работал с актерами, помогая им овладеть текстом, сделал для них маски и сам участвовал в спектакле, исполнив песни Хора. А. Онеггер написал к спектаклю музыку для гобоя и флейты, а в 1924 году по либретто Кокто создал оперу «Антигона», ставшую одним из самых любимых произведений композитора.

Значительно более самобытен Кокто в «вольной обработке» трагедии Софокла «Эдип-царь» (1925), легшей в основу одноименной оперы-оратории Стравинского (1927). Идею своей трагедии Кокто вкладывает в уста Пролога: «человек... об-

наруживает однажды, что он был игрушкой бессердечных богов». Эдип предстает у Кокто как человек решительный и самоотверженный, свободный от всяких предрассудков. В то же время он властолюбив, легко возбудим, вспыльчив, подвластен чувству страха.

Очень значительна в трагедии функция Хора. Вначале он заверяет Эдипа в своей любви и верности. «Мы знаем, что ты не бог, но ты единственный смертный, который может нам помочь». Но постепенно его отношение к герою меняется. У Хора зарождается сомнение в правоте Эдипа, пытающегося противостоять воле богов. Затем Хор размышляет о том, как ему быть: не пришло ли время отступить от Эдипа. В финале трагедии, когда Креон уводит в дом Эдипа, горько оплакивающего судьбу своих детей, и на сцене остаются две хрупкие фигурки — Антигона и Исмена, звучат последние слова смрившегося с судьбой Хора: «Фиванцы, смотрите на этого Эдипа. Он разгадывал загадки, он был царем. Его любили. Он не завидовал никому. Никогда не говорите, что человек счастлив, пока он не перевернет последней страницы».

Трагедия Эдипа разыгрывается на мрачном фоне. Кокто в развернутой ремарке подчеркивает, что театр должен отказаться от традиционного изображения белоколонной Греции. «Представьте себе местность выжженную, иссохшую под суровым небом. Стены из камня... решетки, сточные канавы...». Подробно оговаривается декорационное решение сцены, цветовая гамма будущего спектакля: серые стены, ниша, в которой помещена статуя юноши, прикрытая красным полотнищем, темные фигуры людей, одетый в черное Пролог. И только две маленькие девочки, Антигона и Исмена, держащая в руках «какую-нибудь игрушку», одеты в длинные белые ночные рубашки.

«Действие начинается в темноте и заканчивается при солнечном свете». Следствие, которое ведет Эдип, завершается постижением истины, зримо воплощаемой в победе солнечных лучей над мраком ночи. Но познание истины губительно для человека: задняя стена непрерывно движется к рампе, сужая постепенно сценическое пространство, отчего рождается ощущение трагической безысходности происходящего.

Теми же настроениями проникнута одноактная трагедия Кокто «Орфей» (1925), поставленная в 1926 году Ж. Питоевым в театре Творчество. Сохраняя основные сюжетные перипетии мифа об Орфее, автор перемещает своих героев в современность, заставляя их изъясняться подчеркнuto современным языком. Рядом с образами мифологическими (Орфей, Эвридика) и аллегорическими (ангел Эртебиз, богиня смерти) оказываются представители реального мира (например, комиссар полиции). Центральная проблема драмы — трагическая обреченность творческой личности в мире вражды и равнодушного непонимания — решается Кокто стилевыми приемами, по-

строенными на соединении трагедийного лирического начала и гротескно-фарсовой стихии.

К образу «растерзанного поэта» Орфея Кокто будет впоследствии неоднократно возвращаться в своей кинематографической деятельности (киноверсию своей пьесы Кокто создаст в 1949 году).

Первым во французской драматургии XX века Кокто обращается к мифологическому материалу, который позволяет ему подняться до больших обобщений, до осмысления философских проблем бытия человеческого. Кокто переосмысляет мифологические сюжеты и образы, дегероизирует их и, насыщая современными мотивами, намечает те пути интерпретации мифа, которые будут характерны для многих французских авторов 30—40-х годов, в первую очередь для Ж. Жироду и Ж. Ануя.

Расцвет драматического творчества Кокто падает на 30-е годы. Продолжая разрабатывать мифологические и легендарные сюжеты — «Адская машина» (1932), «Рыцари Круглого стола» (1937), — он одновременно создает пьесы на материале современной действительности: «Ужасные родители» (1938), «Идолы» (1940), «Пишущая машинка» (1941). Кроме того, появляются его миниатюры, которые сам автор обозначает как песни или монологи. Чаще всего они предназначаются для определенного исполнителя — Эдит Пиаф, Марианны Освальд, Берт Бови, Жана Маре, с которым его связывают годы тесной творческой дружбы.

Среди произведений Кокто начала 30-х годов выделяется трагедия «Адская машина». Поставленная Л. Жуве в Театре Елисейских полей, она позволила создать один из значительнейших спектаклей своего времени. Кокто и на этот раз принимал непосредственное участие в постановке трагедии, сотрудничая с художником К. Бераром, читая партию Голоса, выполнявшего в пьесе функцию Хора.

«Адская машина» создается в момент резкого размежевания общественно-политических сил. Кокто стремится сохранить независимость. Он далек от позиции, занятой в это время Ролланом и Барбюсом, зовущими к решительному отпору силам реакции. Но еще более далек он от активизирующихся фашистских группировок.

«Адская машина» также посвящена трагической судьбе Эдипа. Конфликт трагедии — в столкновении человека и злой воли богов, своего рода адской машины, хладнокровно и неумолимо толкающей человека к гибели. Но конфликт человека и Рока приобретает в этой трагедии совершенно особое звучание — не только по сравнению с Софоклом, но и с «Эдипом царем» самого Кокто.

В первых же сценах, предшествующих появлению Эдипа, возникает картина неблагополучия фиванской жизни. Звучит тема народа, его лишений и страданий. Первый акт «Адской

машин», которому автор дал заглавие «Призрак», рождает ассоциации с «Гамлетом». Здесь Призрак убитого отца Эдипа Лая является стражникам, чтобы раскрыть им истину. Но у Кокто Призрак никем не услышан. Его появление только усиливает атмосферу нарастающей тревоги.

Эта тревога сгущается во втором действии, названном Кокто «Встреча Эдипа и Сфинкса», в центре которого находится поединок Эдипа и Сфинкса. Сфинкс принимает разные обличья (юная девушка в белом одеянии, чудовище с туловищем льва и огромными крыльями и т. д.). Сражаясь с Эдипом, Сфинкс вместе с тем тоже является жертвой враждебных человеку сил. Он устал выполнять жестокую волю богов. В ответ на слова Эдипа о том, что однажды он убил человека и потрясен этим, Сфинкс жалуется ему на свою участь: «Да, не правда ли... убивать — это чудовищно». И, не желая больше убивать, он сам подкашивает Эдипу ответы на свои вопросы. Но одновременно, принуждаемый к жестокости, он обрушивает на Эдипа свои колдовские чары. Мужественно противостоит Эдип темным силам и выходит из борьбы с ними победителем.

Кокто рисует Эдипа молодым, красивым, смелым, страстно влюбленным в жизнь, уверенным в своей силе и правоте. Зигфридом называет его Голос-Хор. Эдип предстает в трагедии легендарным богатырем, которому, несмотря на всю его доблесть, суждена гибель.

В третьем акте, названном «Брачная ночь», действие происходит в спальне Иокасты, где рядом с брачным ложем стоит колыбель, в которой когда-то лежал маленький сын Иокасты и Лая. Страшные сны терзают царицу. Тирезий сообщает о грозных предзнаменованиях, вызывая законное возмущение Эдипа: «Тогда почему же боги допустили меня сюда?» Измученная тревогой, засыпает царская чета, а с улицы доносится песня пьяных горожан: «Мадам, ваш супруг слишком молод. Слишком молод для вас».

В четвертом акте, озаглавленном «Эдип-царь», разыгрываются события, происходящие семнадцать лет спустя. Повторяются эпизоды Софокловой трагедии. Наступает развязка. За все годы мудрого правления Эдипа Фивы впервые узнали беду — в стране свирепствует чума. Действие развивается стремительно: Эдип ведет следствие. Он непоколебим и тверд даже тогда, когда его борьба с враждебными силами уже бесполезна. После гибели Иокасты он уходит из Фив с маленькой Антигоной. «Я не позволю сумасшедшему разгуливать с Антигоной. Мой долг...» — кричит Креон. Но никто теперь не властен над Эдипом. Он принадлежит «народу, поэтам, чистым сердцам».

Свершилась злая воля бога, но Эдип не сломлен. Кокто славит Человека, устоявшего в неравной борьбе. Впервые так отчетливо прозвучала в драматургии Кокто его вера в человека.

В 1932 году, в период поляризации политических сил и создания Народного фронта, трагедия, звавшая к сопротивлению, к борьбе, звучавшая гимном духовной силе человека, рождала вполне очевидные ассоциации с современностью. Если не напрямую, то косвенно она звала преградить путь силам реакции.

Те же настроения прочитываются и в «Рыцарях Круглого стола», где столкновение сил добра и человечности с неумолимым злом завершается победой доброго начала.

Кокто развивает гуманистические идеи в драматических произведениях 30-х годов, построенных на современном жизненном материале, хотя и не поднимается в них до столь больших обобщений, как в «Адской машине». Чаще всего это короткие психологические этюды, в форме монолога передающие переживания раненой человеческой души. Примером может служить одноактная пьеса «Голос человека», написанная в 1930 году для Берт Бови, сыгранная впервые на сцене Комеди Франсез в феврале 1932 года. Произведение прочно вошло в репертуар многих известных французских актрис и легло в основу одноименной оперы Ф. Пуленка (1959).

Эта миниатюра строится как разговор женщины по телефону с возлюбленным, навсегда покинувшим ее. Речь героини прерывается паузами, когда она нервно слушает своего собеседника или предается отчаянию, не в силах справиться с волнением. Человек тщетно взывает к сочувствию и состраданию.

Все в этой монодраме Кокто, казалось бы, вполне обыденно. Но автор дает не психологически-бытовую зарисовку. Он стремится создать ощущение чего-то зловещего. «Это комната, в которой произошло убийство. На полу около кровати лежит женщина в длинной ночной рубашке. Она кажется убитой», — говорится в ремарке. Для Кокто все происходящее равносильно убийству — убийству души человеческой.

В 1938 году Кокто пишет трехактную пьесу «Ужасные родители», тогда же поставленную в театре Амбассадер с Жаном Маре в роли юного Мишеля, а затем, в 1941 году, экранизированную Кокто.

На первый взгляд Кокто ограничивается использованием схемы достаточно заурядной мелодрамы. Ивонна и Жорж, родители Мишеля, препятствуют его любви к простой девушке Мадлен, пытаются помешать их браку. Но любовь в конце концов побеждает, и молодые люди соединяются. Однако традиционная канва используется Кокто для того, чтобы вдоволь поиздеваться над буржуазной моралью. С нескрываемой иронией срывает он маски со своих по виду столь безобидных героев.

Глава семьи Жорж — почтенный буржуа, чудак, годами занимающийся никому не нужным усовершенствованием подводного ружья и играющий роль идеального мужа и отца,—



Ивони де Бре — Ивонна, Жан Марэ — Мишель
в спектакле «Ужасные родители» Ж. Кокто. Театр Амбассадер. 1938 г.

ищет утешения на стороне. Выдав себя за одинокого вдовца, потерявшего единственную дочь, он добивается любви Мадлен. Когда же Жорж узнает о намерении своего сына жениться на Мадлен, он из добродушного и добропорядочного господина превращается в бессердечного циника, затевает грязную интригу, чтобы отвратить Мишеля от Мадлен. Его жена Ивонна, болезненная, истеричная дама, живущая за наглухо закрытыми ставнями, из всех чувств сохранила только одно — слепую, безоглядную, эгоистическую, в сущности, любовь к сыну. От них Мишель и усвоил бездумное отношение к жизни. «Мишель принадлежит к бесцельно прогуливающемуся поколению», — скажет о нем его тетка Леони. Любовь к Мадлен, удар, нане-

сенный отцом, оклеветавшим его подругу, содействуют превращению Мишеля в человека, способного на протест, на активную защиту своего чувства, счастья своей возлюбленной.

«Ужасным родителям» Мишеля автор противопоставляет сестру Ивонны Леони. Когда-то она была невестой Жоржа и через всю жизнь пронесла чувство самоотверженной любви к нему. Смыслом своей жизни красивая, умная Леони сделала счастье семьи Жоржа. Но вот наступает момент, когда она нарушает молчание, сбрасывает с себя оковы предрассудков. И глядя правде в глаза, Леони начинает борьбу за счастье молодых влюбленных.

Еще больший контраст семье Мишеля представляет Мадлен. Эта одинокая бедная девушка, медицинская сестра по профессии, дочь и внучка рабочего, зарабатывает на жизнь собственным трудом. Человек из иной социальной среды, она и душевно иная — честная, добрая. Но этот образ выписан слабее других.

Драма Кокто ставит вопрос о лживости и несостоятельности буржуазной морали. Впрочем, социальный конфликт заметно смягчен, что больше всего сказывается в заключительном, третьем акте, где психологическое напряжение пьесы достигает кульминации. Мать Мишеля кончает жизнь самоубийством. Смерть Ивонны кладет предел драматической борьбе действующих лиц. Жорж осознает неблагоприятность своих поступков и переходит на сторону своих недавних противников. Место Ивонны в его жизни, судя по всему, займет Леони. Мишель и Мадлен могут быть спокойны за свое счастье. Но не повторят ли они историю Ивонны, Жоржа, родителей Мишеля? Этот вопрос Кокто оставляет открытым. В мелодраматическом финале звучат ноты иронии.

В многогранной деятельности Ж. Кокто военных и послевоенных лет все больше места занимает работа в кинематографе. Именно в эту пору он пишет сценарии фильмов «Вечное возвращение» (1943, режиссер Ж. Деллануа), «Барон и призрак» (1943, режиссер С. Полиньи), «Рюи Блаз» (1947, режиссер П. Бийон), работает как сценарист и режиссер фильмов «Красавица и чудовище» (1946), «Двуглавый орел» (1947), «Ужасные родители» (1949), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).

Творчество Кокто получает широкое признание. В 1955 году он избран в Бельгийскую королевскую академию, а затем и во французскую Академию, в 1956 году получает орден Почетного легиона, избирается почетным президентом фестивалей в Каннах.

Драматургическое творчество Кокто пережило сложную эволюцию. В лучших произведениях для театра метафорически образное восприятие действительности позволяет Кокто подняться до значительных обобщений, делает их созвучными переодовым веяниям эпохи.

Во время первой мировой войны Анри де Монтерлан (1896—1978) был офицером, работал военным корреспондентом. На фронте он был тяжело ранен, но вынес из своего боевого опыта воинственные настроения. В ранних произведениях он вступает в ожесточенную полемику с художниками, осудившими войну, обнажившими ее антигуманный империалистический характер.

Так, в романе «Сон» (1922) Монтерлан, полемизируя с Барбюсом, стремится доказать, что только война способствует выявлению всех заключенных в человеке возможностей. В романе «Под сенью шпага» (1924) он воспекает спорт, обеспечивающий гармоничное развитие личности и готовящий ее к высшей форме самовыражения — военному подвигу. В программном романе Монтерлана «Бестиарии» (1926) герой, прошедший войну, становится мужественным и бесстрашным матадором.

Основная мысль романа — физическое развитие человека вырабатывает в нем волю, храбрость, готовность к борьбе за свое место в несовершенном мире. Так преломляется в творчестве Монтерлана тема нищеанского сверхчеловека.

К этому же времени относится драма Монтерлана «Одиннадцать у золотых ворот» (1924). Речь идет о футбольной команде, состоящей из сильных, выносливых, физически полноценных молодых людей, свободных от интеллигентской рефлексии, предпочитающих размышлению действие. Они лишены идеалов и всяческих иллюзий и сумели противопоставить мучительному осознанию противоречий жизни культ физического здоровья, атлетизм и романтику спорта. Именно они представляются Монтерлану подлинными героями послевоенного поколения. Только спорт, считает автор, способен вырвать из повседневности человека, погрязшего в низменном дельчестве, излечить его от всех болезней современного мира. В центральном эпизоде драмы, сцене объяснения Капитана команды и футболиста Пейроша, утверждается именно эта мысль. Правда, один из игроков команды однажды задает сам себе вопрос: «Что, если эта огромная тяга к спорту есть лишь особое проявление скептицизма и усталости, массовое бегство от серьезных жизненных проблем?» Но сомнения тонут в гуле ликования победившей в матче команды.

Подобные установки приводят Монтерлана к защите реакции. Во время второй мировой войны в своих романах, очерках и статьях он открыто призывает к сотрудничеству с немецким фашизмом, оказывается в лагере коллаборационистов.

Большинство пьес Монтерлана принадлежит к военному и послевоенному периоду: «Мертвая королева» (1942), «Ничей сын» (1943), «Малатеста» (1944/45), «Магистр ордена Сантьяго» (1945), «Испанский кардинал» (1950), «Пор-Рояль» (1954)



Сцена из спектакля «Мертвая королева» А. Монтерлана.
Комеди Франсез. 1942 г.

и другие. С особым пристрастием он разрабатывает исторические сюжеты, стремясь к созданию героической драмы. Его программным героем является сильная личность, не сдерживаемая никакими нравственными узами, не знающая в своем самоутверждении внутренних колебаний.

Так, в драме «Мертвая королева» (поставлена в 1942 году в Комеди Франсез), действие которой разворачивается в средневековой Португалии, воплощением сильной личности является король Ферранте. В его уста автор вкладывает длинные монологи, в которых доказывается необходимость твердого единовластия, право тирана на жестокость и насилие во имя укрепления тоталитарного государства. Не ведая никаких душевных сомнений, он обрекает на смерть своего сына и его жену Инес, проповедует завоевание других народов.

В пьесе «Ничей сын», поставленной в 1943 году в театре Сен-Жорж, герой драмы Коррион третирует и презирает своего побочного сына за то, что тот, с его точки зрения, никчем и ни на что не способен, словом, именно таков, какой Корриону видится сегодня вся страна, вся французская нация. Монтерлан говорит устами своего героя: «Я предпочел бы страну негодяев стране простофиль». А когда его любовница, мать его «обыкновенного» сына, упрекает его в презрении к людям, Коррион гордо отвечает ей: «Я хотел бы всю нацию научить этому презрению».

Идея сверхчеловека реализуется Монтерланом и в пьесе «Малатеста», поставленной в 1950 году Ж.-Л. Барро на сцене

театра Мариньи. В центре драмы образ кондотьера Малатесты, выходца из старинного рода Римини, не признающего ничего святого разбойника-анархиста, высокомерно бросающего вызов обществу. Ему противостоит папа римский — тонкий психолог и коварный политик, умеющий ловко манипулировать людьми и виртуозно играть на инстинктах толпы. Все симпатии автора в этом сравнении-поединке на стороне последнего, ибо, считает он, любые методы хороши для создания сильного государства, для осуществления новых территориальных захватов, для торжества оболванивающей низы религиозной идеи.

Особенно характерна для творчества Монтерлана военных лет его драма «Магистр ордена Сант-Яго», поставленная в театре Эберто в 1947 году. Здесь образ нищеанского сверхчеловека дона Альваро, основателя и вождя, а затем разрушителя католического ордена, напрямую связан с нарастающими религиозными настроениями автора. В драме обличается жажда наживы. Вчерашние соратники дона Альваро, охваченные золотой лихорадкой после открытия Америки, вызывают негодование героя, готового отстаивать устав ордена любой ценой. Героические усилия монтерлановского «сверхчеловека» направлены на защиту мертвой догмы, в жертву которой он готов принести и дочь свою, и бывших друзей, и даже родину.

Тяжеловесные, перегруженные риторикой исторические драмы Монтерлана апеллируют в ряде случаев к идеям и понятиям, заимствованным из средневековья. Их автор как бы отрицает движение истории и ориентируется исключительно на далекое прошлое. Монтерлан идеализирует средневековье и, опираясь на его опыт, утверждает реакционную идею тотальной необходимости или, что то же самое, божественной воли, которой слепо должен подчиняться человек. Персонажи Монтерлана оторваны от реальности, порабощены догмами. Их помыслы и деяния не имеют ничего общего с подлинной героикой. Именно поэтому французскому писателю не удалось создать свой вариант героического искусства, свой тип героической драмы.

КЛОДЕЛЬ

Поль Клодель (1868—1955) приобрел известность на нескольких поприщах. Начинал он как поэт-символист, ученик Малларме, и на протяжении всей жизни много времени отдал поэтическому творчеству. Именно в качестве поэта, создателя новой формы французского стиха, он был впоследствии избран во Французскую академию. В 1892 году Клодель поступил в Министерство иностранных дел Франции. Дипломатическая служба дала ему возможность узнать жизнь и изучить искусство многих стран. Он был французским консулом в США, где

происходит действие одной из его ранних пьес — «Обмен» (1893), в ряде городов Германии, в Праге. В 1916 году он назначен посланником в Бразилию, в 1919-м — в Данию. В 1921 году Клодель становится французским послом в Токио (восточное искусство оказало немалое воздействие на его творчество), в 1927-м — в Вашингтоне, в 1933-м — в Брюсселе.

Как драматург Клодель выступил впервые с двумя символистскими драмами — «Золотая голова» (1890) и «Город» (1893), предназначенными скорее для чтения, нежели для театра, хотя и попавшими после его смерти на сцену. За ними следуют «Юная дева Виолена» (1901, первая редакция — 1892), «Отдых седьмого дня» (1896), «Раздел под южным солнцем» (1905), «Заложник» (1911), «Протей» (1913), «Черствый хлеб» (1918), «Униженный отец» (1920), «Атласная туфелька» (1919—1924), «Жанна д'Арк на костре» (1938), Музыка к последней написал Артур Онегер.

Клодель считал себя последователем Шекспира, для которого, по его мнению, не существовало различия между поэзией и театральностью. Это, однако, не относится к мировоззренческим основам его творчества. Пьесы Клоделя вбирают в себя очень многие стороны реальной жизни, но исходят прежде всего из религиозной проблематики. В этом отношении особенно характерна пьеса «Атласная туфелька». В ней показан человек, отвергающий бога ради плотских радостей, но в конце концов находящий высшую радость в смирении перед волей провидения.

Клодель, как и многие люди его поколения, пережил в восемнадцатилетнем возрасте разочарование в позитивизме. Это сделало его, до этого бунтаря и атеиста, ревностным католиком. Он даже мечтал принять священнический сан и необходимость поступить на дипломатическую службу, которой отдал более сорока лет, воспринял как большую житейскую неудачу. Но вместе с тем вера была для Клоделя своеобразным противовесом против декаданса. Он верил в высшее предназначение человека, в духовные ценности, в способность человека к добру и самоотречению.

Театральное признание пришло к Клоделю только в 1912 году, когда Люнье-По поставил в театре Эвр «Благовещение» (авторская переделка «Юной девы Виолены»). А. В. Луначарский, видевший этот спектакль в 1913 году, определил тогда



Поль Клодель



Мари Белль и Эме Кларийон в спектакле «Атласная туфелька» П. Клоделя.
Комеди Франсез. 1943 г.

основную тенденцию Клоделя как «мистико-героичную». Он говорил о Клоделе как об «апостоле энергии, хотя и очень своеобразном», «подлинном мыслителе, хотя и очень парадоксальном», и, наконец, как о «подлинном драматурге божьей милостью, подлинном и глубоком новаторе... Как могло случиться, что страшно глубокие и кипучие пьесы Клоделя никогда не ставились на сцене?» — с недоумением спрашивал он.

Спектакль Люнье-По был переломным в театральной судьбе Клоделя. Его пьесы получают сценическое воплощение во Франции, проникают в театры США и Германии. В Англии



Сцена из спектакля «Атласная туфелька» П. Клоделя.
Дон Родриго — Жан-Луи Барро, донна Пруз — Мари Белль.
Комеди Франсез. 1943 г.

несколько спектаклей по Клоделю поставила в экспериментальном сценическом обществе «Пайонирз Плейерс» дочь Эллен Терри, Эдит Крэг. Особое значение имел спектакль «Заложник», сыгранный в помещении театра Скала в марте 1919 года с Сибил Торндайк в главной роли. Актриса замечательно показала нравственную непримиримость своей героини. Дважды Клодель был поставлен на русской сцене. В 1918 году Таиров поставил «Обмен», в 1920-м — «Благовещение».

В годы второй мировой войны и после нее главным энтузиастом творчества Клоделя стал Жан-Луи Барро. Работа над пьесами Клоделя была его давней мечтой. Она осуществилась в 1943 году в оккупированном Париже, где постановка «Атласной туфельки» стала политическим событием. В этой исторической драме, действие которой происходит в XVI веке, истинной вере, вдохновляющей человека на благородные поступки, противостоит испанская инквизиция. В спектакле, для которого Клодель вместе с Барро подготовил новый текст, отчетливо звучала тема борьбы с тиранией. Этот спектакль в то же



Сцена из спектакля «Благовещение» П. Клоделя.
Театр Эвр. 1912 г.

время послужил политической реабилитации Клоделя — во время гражданской войны в Испании он, ревностный католик, занял позицию, которая могла быть истолкована как молчаливая поддержка мятежников. Арто публично назвал его тогда предателем.

В день премьеры «Атласной туфельки», 28 ноября 1943 года, «поэт Поль Клодель стал популярным автором, — пишет в своих «Воспоминаниях для будущего» Барро. — Казалось, живые силы Франции возродились на национальной сцене, под носом у немцев... Мы играли в нетопленном помещении зимой, случалось, при температуре минус два. Однажды мне пришлось ущипнуть Мари Белль, которая была в декольтированном платье и чуть не теряла сознание. Зрители приходили с одеялами и, чтобы не раскрывать руки, «аплодировали» ногами».

Впоследствии Барро поставил «Раздел под южным солнцем», который характеризовал как «одно из важнейших драматических произведений всех времен» (пьеса для этого спектакля была тоже основательно переработана автором), «Золотую голову» и «Кристофора Колумба». «Колумб» был впервые поставлен в 1953 году на фестивале в Бордо, восстановлен в 1975 году и в этой редакции показан на гастролях в Москве и Ленинграде в 1976 году. В своем обращении к зрителям Барро особенно подчеркнул мысль Клоделя об истории Колумба как истории человеческого энтузиазма.

В 1947 году Жан Вилар поставил поэтическую ораторию Клоделя «История Товия и Сарры» на Первом Авиньонском фестивале; в 1955 году — в TNP — «Город».

Творчество Клоделя было заметным явлением не только литературы, но и театра Франции XX века.

ЖИРОДУ

Крупным завоеванием французской театральной культуры второй четверти XX столетия является интеллектуальная драма.

Она расцветает на французской почве в момент активного наступления фашистской идеологии, попиравшей разум, нивелировавшей личность, насаждавшей культ силы.

Впитывая богатый опыт национальных рационалистических традиций, французская интеллектуальная драма противостоит и бытовизму репертуарной драматургии и отвлеченной обобщенности религиозно-догматического искусства. Интеллектуальная драма, по самой сути своей враждебная фашистской идеологии, становится мощным орудием в руках передовых деятелей 30—40-х годов. Закономерно обращение интеллектуальной драмы не только к реально современным, но и к легендарно мифологическим сюжетам, которые позволяют придать философское звучание основному идейному конфликту. И хотя авторы, пробующие свои силы в этом направлении,



Жан Жироду

весьма различны, все они утверждают гуманистическую концепцию жизни и человека.

Критерием в оценке явлений объективной действительности они объявляют разум. Законом разума подчинена и поэтика их пьес. Создатели интеллектуальной драмы превращают своих героев в носителей определенных идей, сталкивают их в напряженной идейной борьбе. Рационалистическая природа метода, однако, не мешает им делать в своих пьесах тонкие психологические наблюдения.

Сложившаяся уже в 30-е годы интеллектуальная драма станет отправной точкой развития ряда театральных направлений последующих десятилетий, в частности экзистенциалистского театра.

Однако специфической особенностью экзистенциалистской драматургии явится столь пристальное внимание к личности, к личной этике, что весь комплекс философско-нравственных проблем в основном будет решаться в этих пределах. Интеллектуальная же драма не абсолютизирует личность, но рассматривает ее в контексте объективных обстоятельств, в тесной связи с социальными явлениями.

Во французской интеллектуальной драме первой половины XX века ведущее место принадлежит Жану Жироду (1882—1944).

Ипполит Жан Жироду родился в семье чиновника в маленьком городке Беллак. В 1905 году он блестяще заканчивает в Париже Высшую нормальную школу. В последующие годы он посещает ряд европейских стран, живет некоторое время в Америке, где преподает в Гарвардском университете французский язык. По возвращении в Париж получает степень лиценциата прав. Однако академической карьере он предпочитает дипломатическую. В 1910 году он поступает на службу в Министерство иностранных дел. С 1904 года Жироду пробует свои силы в литературе.

Мобилизованный в 1914 году, Жироду становится сержантом, затем лейтенантом. После ранения он направлен инструктором в Португалию, а потом в Соединенные Штаты. По окончании войны Жироду, получивший ряд воинских наград, возвращается в Министерство иностранных дел.

Его дипломатическая карьера обрывается во время второй мировой войны. В мае 1940 года он уходит из Министерства иностранных дел, устанавливает связи с движением Сопротив-

ления, выполняет поручения его руководства. Он умер 31 января 1944 года при таинственных обстоятельствах в парижской гостинице «Кастиль». Скорее всего, это было убийство, организованное гестапо.

В драматургию Жироду приходит сложившимся и уже получившим признание писателем, автором ряда романов, повестей, статей. Его ироническое отношение к нравам буржуазной Франции усугубляется впечатлениями от непосредственного участия в первой мировой войне. Он постоянно возвращается к теме франко-немецких отношений. За сугубо частными по видимости коллизиями его романов проступают общие контуры современной европейской действительности. К числу наиболее значительных произведений Жироду относятся романы: «Симон патетический» (1918), «Сюзанна и Тихий океан» (1921), «Белла» (1926), «Эглантина» (1927).

В 1926 году Жан Жироду познакомился с молодым режиссером Луи Жуве. Эта встреча положила начало их творческому содружеству и имела большое значение для судеб французского театра. А. Антуан писал: «Приход в театр Жана Жироду — это событие, которое будет иметь глубокий отклик в современном театральном движении...» Первую свою пьесу, «Зигфрид», Жироду создал на материале романа «Зигфрид и Лимузен» (1922). Автор предложил ее Комеди Франсез, но она была отклонена. Жуве, напротив, сразу поверил в Жироду-драматурга. Прислушиваясь к его советам, Жироду несколько раз переделывал пьесу. Наконец, 3 мая 1928 года в руководимом Жуве Театре Елисейских полей состоялась премьера.

Действие пьесы разворачивается в вымышленном немецком городке. Французский литератор Жак Форестье, потерявший в результате тяжелого ранения память, попадает в плен к немцам. Возвращенный к жизни, он назван Зигфридом фон Клейстом и провозглашен национальным героем Германии.

Сочетая заведомую условность и отвлеченность с выразительными бытовыми и психологическими деталями, Жироду утверждает мысль о том, что есть две Германии и две Франции. Официальная Германия ярче всего воплощена в образах Евы, выходявшей подобранного на поле боя «Зигфрида» и теперь внушающей ему идею «великой Германии»; генерала Фонжелуа, француза по происхождению, стоящего при этом на совершенно тех же позициях; ярого националиста генерала фон Вальдорфа и других. Все они — сторонники войны и проповедники идей реваншизма. Этой группе персонажей противостоят французский журналист Робино, участник войны, старый слуга-немец Мук, бывшая невеста Жака Женевьева, немецкий генерал фон Цельтен — непримиримый борец против шовинистической политики милитаристских кругов. При всей расплывчатости социально-политической позиции Жироду, при всей наивной условности «революционной» борьбы, которую ведет Цельтен, очень существенна, остра и современна была в пьесе постанов-

ка вопроса о размежевании сил не по национальному признаку. Жироду говорит о том, что миром управляют магнаты экономики, и призывает к духовному интернациональному братству европейских народов.

В центр драмы встает трагическая история Зигфрида — Форестье. С самого начала он ощущает свою ущербность, так как война обезличила его, лишила прошлого. На протяжении всей пьесы он как бы ищет самого себя. За героя ведут борьбу две женщины — Ева и Женестьева. Это менее всего любовное соперничество. Для фанатичной Евы «Зигфрид» — знамя милитаризирующейся Германии, для Женестьевой — просто человек со всеми его достоинствами и слабостями, которого во Франции никто не ждет, кроме нескольких друзей и собаки.

Создавая свой роман в 1922 году, Жироду еще наивно верил в мечту о Лимузене — символе заново обретенной герою романа родины и патриархальной гармонии. Действие пьесы, написанной в 1928 году, завершается на пограничном полустанке. По одну сторону Франция, по другую — Германия. Герой в финале остается на перепутье. Но у такой недоговоренности была своя образно-смысловая логика. Ведь не случайно, уезжая с Женестьевой из Германии, герой говорил немецким генералам, пытавшимся посулами и угрозами заставить его остаться: «Зигфрид и Форестье будут жить бок о бок. Я стараюсь с честью носить оба имени и обе судьбы, дарованные мне случаем... Невозможно представить, что в человеческой душе, где сосуществуют самые разнообразные пороки и добродетели, только слова «немец» и «француз» отказались бы сочетаться».

Жироду отстаивал миролюбие и терпимость, пытался побудить два крупнейших европейских государства к диалогу, призывал французов и немцев отстоять мир. Но действительность мало способствовала его оптимизму. Поэтому интонации его пьесы — интонации тревоги, напряженного ожидания.

Характерно, что в 1930 году Жироду еще раз обратится к судьбе своего героя. Он напишет одноактную драму «Конец Зигфрида», которую назовет «заключительным актом симфонии» — ее «траурным маршем». Он поместит героя в сказочный замок, окружит друзьями. Но на этом фоне еще резче проступают душевные терзания Зигфрида — Форестье. Подосланные властями убийцы смертельно ранят героя. По странной случайности пуля попадает в то самое место, куда был ранен Форестье во время войны. Это возвращает ему память, помогает в последний момент найти себя. Но в этом уродливом мире человек может обрести самого себя только ценой трагической гибели.

После проникнутого тревогой «Зигфрида» Жироду обращается к комедийному жанру, пишет пьесу «Амфитрион 38» (поставлена 8 ноября 1929 года Луи Жуве в Театре Елисейских полей). Эта пьеса — свидетельство стремительного созре-

вания Жироду-драматурга, утверждающего во французском театре интеллектуальную поэтическую драму.

Взявшись за переработку известного мифологического сюжета. Жироду создает остросовременную и в то же время поэтически приподнятую пьесу, в которой органически сочетается язвительная комедийность с мотивами, полными глубокого драматизма.

Двигателем сюжета выступает в комедии Меркурий, нарисованный автором с беспощадной иронией. Меркурий — наиболее характерный представитель целой группы персонажей: здесь и беспринципная Леда, гордящаяся своей былой связью с Юпитером, и обывательски трусливая кормилица Эклисе, призывающая Алкмену быть поговорчивее и идти навстречу желаниям Юпитера, и услужливый Созий, диктующий глашатаю демагогическую речь о мире, незаметно переходящую в призыв к войне.

Антиподом Меркурия выступает Алкмена — воплощение всего прекрасного в человеке. Хрупкая и нежная жена Амфитриона тверда в своих убеждениях и верна своему мужу. Чтобы добиться любви Алкмены, Юпитер вынужден принять облик Амфитриона. Даже он, всесильный бог, испытывает глубокое смущение от совершенного им обмана. Юпитер вынужден склонить голову перед цельностью, душевной чистотой и твердостью высоко нравственной и добродетельной Алкмены. «Она подлинный Прометей», — говорит Юпитер, впервые задумавшийся о людях.

По ходу действия положение Алкмены становится все более затруднительным. Горожане, узнав о предстоящем приходе Юпитера к Алкмене, подбострастно готовятся к встрече бога, Меркурий шантажирует Алкмену. Доверчивый и недалекий Амфитрион просто ни о чем не догадывается. Один Юпитер понимает состояние Алкмены и дарит ей забвение всего происшедшего. Под влиянием общения с Алкменой в нем пробудились человеческие чувства, а на челе пролегла морщина. Один из французских критиков справедливо заметил, что пьесе следовало бы назвать «Алкмена». Эта комедия — отнюдь не легковесный пустячок. Гуманизм и поэтичность сочетаются в пьесе с беспощадным обличением обывательской психологии, жестокости государственной власти, корыстолюбия жречества. Звучит в пьесе и сквозная для всего творчества Жироду антивоенная тема.

В «Амфитрионе 38» Жироду уже мастер. Действие развивается стремительно, диалог отточен, условность притчи сочетается с тонким психологизмом.

Следующая работа Жироду — созданная в трагическом жанре «Юдифь» (поставлена Жуве 4 ноября 1931 года в театре Пигаль). Драматург продолжил здесь тенденцию, наметившуюся в «Амфитрионе-38», только вместо античного мифа на этот раз был использован библейский. Своим истолкованием

широко известного сюжета Жироду вступал в полемику не только с канонической версией легенды, но и с ее многочисленными литературными интерпретациями.

Пьеса строится на непримиримом столкновении двух враждебных сил. И опять, как это уже было в истории Зигфрида, почвой для столкновения являются не национальная или религиозная рознь, но принципиально разные философско-нравственные позиции героев. Фанатизм, поклонение догмам, жестокость борются против законов естественной разумной человечности. Если в первой своей пьесе Жироду создал образ героя, который мучительно освобождался от навязываемой ему роли вождя, идола, то в «Юдифи» показан процесс превращения живого человека в идола.

Действие развивается стремительно, конструкция трагедии вычерчена с математической точностью.

В первом акте Жироду рисует обезумевшую от страха толпу голодных горожан Витулии, которые вслед за верховным жрецом требуют от Юдифи, чтобы она отправилась в лагерь Олоферна. Узнав о том, что охваченные паникой войска готовы сдать город врагам, она соглашается.

В лагере Олоферна Юдифь встречает грубая и жестокая толпа. Юдифь теряет веру в себя, в ее душе рождается страх, ожесточение против соплеменников. Кульминацией трагедии становится сцена встречи и объяснения Юдифи и спасшего ее из рук грязной солдатни Олоферна. Олоферн предстает перед Юдифью как воплощение красоты, душевной цельности и благородства. Он не признает власти богов, верит только в законы природы и естественные чувства. И в сердце Юдифи вспыхивает любовь к нему. Радостная, входит она в шатер Олоферна.

Развязка наступает в последнем действии. Пробудившись, Юдифь исполняет свой долг: убивает Олоферна. Ликующие жрецы Витулии прославляют ее как народную героиню. А Юдифь вдруг отчетливо понимает глубину своего заблуждения: убив Олоферна, она убила в себе человека, ее же славят как спасительницу отечества, как святую.

Беспощадный в обличении религиозного фанатизма, политической продажности, нравственных извращений, Жироду не просто дегероизирует библейскую легенду. С большой драматической силой он показывает, как фанатическая вера и слепая покорность убивают человеческое в человеке.

В ранней драматургии Жироду намечается характерная для всего его творчества тенденция — вольное истолкование легендарно-мифологического материала. Обращаясь к мифу, служившему идеологам германского фашизма «средством для достижения их грязных целей» (Т. Манн), Жироду, подобно другим передовым художникам, осуществляет «гуманизацию мифа». Античные мифологические и легендарно-библейские сюжеты и образы помогают Жироду подняться над повседневностью и



Сцена из спектакля «Интермеццо» Ж. Жироду.
Театр Елисейских полей. 1933 г.

осмыслить происходящее в обобщенном виде. Жироду подхватывает начинание Кокто 20-х годов. Но, в отличие от Кокто, противопоставляющего человеку неумолимую и непознаваемую силу рока, Жироду строит драму на рационально четком противоборстве реальных жизненных сил, на столкновении мировоззренческих систем. Это и составляет специфику интеллектуальной драмы Жироду.

Первый этап драматургической деятельности Жироду завершается комедией «Интермеццо», написанной в конце 1932 года и поставленной Жюве 27 февраля 1933 года в Театре Елисейских полей. «Интермеццо» — это своеобразное лирическое отступление, родившееся в момент оживления общественной жизни Франции, подъема демократического движения, прогрессивных сдвигов в культурной жизни.

За фантастической фабулой, водевильной легкостью действия, изяществом остроумных диалогов скрывается серьезный смысл пьесы. События разворачиваются в небольшом лимузенском городке. Духу делячества и практицизма, воплощенного в образе строгого блюстителя установленного порядка Инспектора, Жироду противопоставляет мечту об идеальном мире, где человек следует естественным влечениям сердца. Защитницей этого идеала является молодая учительница Изабелла, свято поверившая в силу Призрака, появившегося в городке. Скептик Жироду, беспощадно обличая буржуазный здравый смысл, в то же время иронизирует и над Изабеллой. Развенчав веру своей героини в фантастическое, он в финале пьесы призывает искать прекрасное в реальности.

Новый период творчества Жироду, получившего к этому времени широкое признание, начинается с 1933 года. В годы наступления фашизма, четкого размежевания политических сил драматургия Жироду приобретает все более трагическое звучание. Этот период открывается пьесой «Тесса», поставленной Жюве с большим успехом в Атенеэ 14 ноября 1934 года. Ис-

пользуя сюжетную канву романа английской писательницы Маргарет Кеннеди «Верная нимфа», Жироду построил свою пьесу на столкновении лицемерной буржуазной морали и свободного от всяких условностей и предрассудков мира творчества и поэтической мечты. Семнадцатилетняя Тесса, дочь музыканта Санжера, противопоставлена великосветской красавице Флоренс Черчилл, в салоне которой собираются представители аристократических и деловых кругов. Соперничество героинь завершается моральной победой юной девушки, умирающей в финале на руках композитора Додда, слишком поздно понявшего, что он не может жить в мире Флоренс.

Вырабатывая свой тип «драмы идей», Жироду в ряде теоретических статей — «О современном театре» (1929) и других, — а также в одноактной комедии «Парижский экспромт» (1937), навеянной Мольером, формулирует свои взгляды на театр и драматургию. При всей неоднозначности суждений Жироду для него остается несомненным, что искусство должно руководствоваться велениями разума, нести высокую идейность, быть правдивым. Театр способен выполнить свою общественную миссию, если он не просто копирует жизнь, а отбирает и обобщает жизненный материал, если он не только учит, но волнует, захватывает. «Театр не теорема, а спектакль, не урок, а фильтр», — говорит Жироду. Главным в театре он объявляет слово, несущее мысль. Однако специфику театра он видит в том, чтобы через рациональное добраться до фантазии зрителя, разбудить его чувства.

Одним из самых значительных созданий Жироду в 30-е годы стала пьеса «Троянской войны не будет». Она была поставлена Жуве в Атенее 22 ноября 1935 года и вызвала оживленную дискуссию. На этот раз в центре внимания драматурга оказалась самая актуальная проблема эпохи — проблема мира и войны. Трагедия начинается словами Андромахи, которые вынесены в название. Но всем известно: война будет. Пьеса рассказывает о героических усилиях людей, направленных на предотвращение неминуемого, неизбежного. Да, говорит Жироду, дело совсем не в том, что какие-то высшие силы управляют людьми. От богов ничего не зависит. Афродита запрещает Гектору и Улиссу разлучать Париса и Елену. Паллада, напротив, велит их разлучить. Наконец Зевс казуистически приказывает «разлучить Елену и Париса, не разлучая их». Воля богов, по видимому, ничего не определяет. Ответственность, таким образом, ложится на человека. Гектор прямо говорит: «Все люди ответственны».

Сам Гектор, вернувшийся с войны победителем, ненавидящий ее и жаждущий закрыть «ворота войны», делает для того, чтобы не повторилась война, все, что только возможно и даже, казалось бы, невозможно. Он убеждает Париса расстаться с Еленой, он добивается от Приама согласия на отъезд прекрасной гречанки, он даже Елену подчиняет своей воле. Гектор



Сцена из спектакля «Троянской войны не будет» Ж. Жироду.
Театр Атеней. 1935 г.

терпеливо сносит оскорбления Аякса, предотвращает провокацию Бузириса. Однако никакие усилия Гектора, Андромахи, Гекубы не могут сохранить мир.

Конфликт драмы приобретает отчетливо социальный характер. Многоопытный грек Улисс, в конце концов вставший на сторону Гектора и готовый помочь мирному разрешению конфликта, не верит в то, что можно избежать войны: ведь «Троя богата, ее склады обильны, ее земли плодородны. Греки думают, что им тесно на их скале». И как бы ни хотелось Улиссе сохранить мир, он не может противостоять захватническим устремлениям своих соотечественников.

На протяжении всей драмы, внешнее действие которой сведено к минимуму, осуществляется напряженная борьба — борьба идей. Гектору, Андромахе, Гекубе противостоят воинственно настроенный Приам, «знаток народного права» Бузирис, официально признанный поэт Демокос, создавший военный гимн Трои, и другие. Их слишком много, они бесстыдны и настырны, и вот уже предательство Демокоса разрушает все то, чего ценой героических усилий достиг Гектор. Начинается война...

«Троянской войны не будет» — высшая точка в творческих исканиях Жироду. В драме сочетается характерная для него вера в духовную красоту и силу человека и нарастающая горечь от сознания, что раздирающее общество противоречия определяют трагические судьбы стран и народов.

По мере того как в Европе сгущается грозная атмосфера, все более мрачными становятся размышления драматурга о жизни. Их плодом явилась «Электра» (1937), в том же году поставленная Жув в Атенее. Сложная, идейно неоднозначная,



Луй Жуве — Нищий, Рене Девис — Электра
в спектакле «Электра» Ж. Жироду.
Театр Атений. 1937 г.

«Электра» лишена классической ясности и четкости, характерных для пьесы «Троянской войны не будет».

В Аргосе, где происходит действие пьесы, по видимости царят мир и покой. «Благополучие», однако, достигается страшной ценой. Управляя страной вот уже десять лет, Эгисф осуществляет политику террора, беспощадно уничтожает виновных в самых ничтожных нарушениях установленного им порядка. Против его тирании восстает Электра.

Накануне премьеры Жироду писал, что «в каждую эпоху появляются чистые создания, которые не могут допустить, чтобы страшные преступления были забыты». Электра — одно из таких созданий. Она тем дороже автору, что зло, с которым она борется, во многом рождает ассоциации с фашизмом. Но мысль автора при этом достаточно сложна и трагична. Жироду вводит мотив, не предусмотренный мифологическим сюжетом: Аргосу грозит уничтожением коринфское войско. Только Эгисф способен дать отпор врагу. Но для того, чтобы возглавить сопротивление аргивян, ему необходимо стать мужем Клитемнестры, а для этого требуется согласие Электры. Теперь должна сделать выбор Электра: гибель Аргоса или победа Эгисфа, а следовательно, возрождение режима, который установлен этим тираном. Электра, убежденная в том, что «спасти родину можно только чистыми руками», осуждает Эгисфа на смерть. Однако ее нравственный максимализм приводит к гибели не только Эгисфа, но и родной город. По мысли Жироду, даже победа правды приходит страшным путем.

Неоднозначность решения основного конфликта усугубляется не только раскрытием душевных мук Клитемнестры и страданий Ореста, свершающего казнь Эгисфа, но и введением в пьесу загадочного персонажа, обладающего даром ясновидения, — Нищего. Последний не принимает активного участия в действии, но комментирует происходящее, угадывает за словами других персонажей их тайные мысли и чувства, вспоминает о прошлом и предвидит будущее. В финале Нищий предвещает наступление Зари. Пока же над Аргосом воцаряются Хаос и Мрак...

Полной мрака и хаоса предстает взору Жироду Франция последних предвоенных лет, и он создает ряд произведений, пронизанных глубокой печалью. Но его вера в гуманистические идеалы не ослабевает. Об этом свидетельствует поставленная Жюве в Комеди Франсез 12 октября 1938 года с Мадлен Рено в главной роли одноактная пьеса Жироду «Песнь песней». Тема всепоглощающей любви развернута здесь на материале современной буржуазной действительности, которая обрекает любящих на вечную разлуку.

Те же мотивы характерны и для фантастической драмы Жироду «Ундины» (1939), источником которой послужила сказка немецкого романтика Ф. де ла Мотт Фуке. Под влиянием любви Ундины примитивно мыслящий, полный феодальных

предрассудков рыцарь Ганс, видящий смысл жизни в войне, переживает духовное прозрение, приобщается к миру природы и красоты. Попадая вновь ко двору, Ганс утрачивает обретенную ненадолго связь с миром высоких нравственных ценностей, изменяет Ундине и погибает. Ундина возвращается в свой родной сказочный мир. Характерно, что жестокому цивилизованному миру, из которого пришел рыцарь, противостояла в драме Жироду не только фантастическая Ундина, но и ее земные приемные родители — старый рыбак и его жена, живущие по мудрым законам природы и человечности. «Ундина» была поставлена в Атенее в апреле 1939 года и шла на сцене вплоть до оккупации Парижа фашистскими войсками.

Произведения, написанные Жироду в годы войны, не находят доступа на сцену. Одноактная пьеса «Аполлон де Беллак» (1942) была поставлена Жуве в Рио де Жанейро и возобновлена в Париже лишь в 1947 году. Трехактная драма «Для Лукреции» (1943) попала на сцену десять лет спустя — была поставлена труппой Мадлен Рено и Жана-Луи Барро в театре Мариньи.

Единственная пьеса Жироду, поставленная в Париже в период немецкой оккупации на сцене театра Эберто, — «Содом и Гоморра» (1943, режиссер Дукинг). Музыка к этому спектаклю, имевшему большой успех, написал А. Онеггер. В роли Ангела Париж увидел юного Жерара Филипа. Библейский материал усыпил внимание цензуры, но не помешал Жироду подняться до социальных обобщений. За библейскими событиями и именами прочитывалась трагическая судьба современной цивилизации. В прологе Ангел обещает зрителям спектакль короткий, но устрашающий, повествующий о конце света. Содом поражен неисцелимой «болезнью государств». Содомские банки полны золота, а на деньги ничего не купишь; в стране большие запасы продовольствия, а люди страдают от голода. Но главное бедствие заключается в том, что люди перестали понимать друг друга, царит взаимная ненависть мужчин и женщин, распадаются семьи. Дегероируя библейские образы, с глубокой иронией рисует Жироду Якова и Руфь, Далилу и Самсона, Юдифь, Аталию и, наконец, Лию и ее супруга. Пьеса завершается мучительной гибелью жителей Содома, так и не сумевших найти общий язык. Вся пьеса Жироду — развернутая метафора, актуально прозвучавшая в оккупированной Франции.

Самым значительным произведением Жироду военных лет, свидетельствующим о формировании нового стиля его драматургии, явилась пьеса «Безумная из Шайо» (1942). Жироду отправил пьесу Жуве в Бразилию, но поставлена она была после возвращения труппы в Париж 19 декабря 1945 года, когда Жироду уже не было в живых.

В основу этой двухактной пьесы, действие которой происходит в современном Париже, положен острый социальный



Орели — Маргерит Морено, Тряпичник — Луи Жуве
в спектакле «Безумная из Шайо» Ж. Жироду.
Постановка Л. Жуве. Театр Атений. 1945 г.

конфликт. Президент акционерной компании, банкир, барон, биржевой маклер и другие «рыцари наживы», узнав, что под одним из районов города обнаружена нефть, готовятся разрушить его. Им противостоят угнетенные, бесправные низы общества — тряпичник, простой парень Пьер, судомойка из кафе Ирма, жонглер, уличный левец, цветочница. Они ясно видят, что в этом безумном мире господствуют бесчеловечные законы чистогана, но понимают, что ниспровергнуть власть имущих им не по силам. Тогда борьбу возглавляет старая нелепая дама, которую все называют графиней Орели — «безумная из Шайо», живущая воспоминаниями о бросившем ее тридцать лет назад женихе, одетая в шелковое платье с треном, башмаки времен Людовика XIII и шляпку эпохи Марии-Антуанетты.

Это странное существо верит в человека, в его право на счастье и справедливость. Узнав от тряпичника о готовящемся «покушении» на город, она решает действовать, хотя все пытаются убедить ее в бесплодности этой затеи. Посоветовавшись со своими давними подругами, с такими же, как она, «безумными» из Пасси, Сен-Сюльписа, с площади Согласия, графиня Орели устраивает суд над ганстерами — финансовыми воротилами и уничтожает их, заманив в подземелье и навсегда замуравов там «Банковское общество парижских недр» в полном составе.

Сцена суда становится самой яркой в пьесе, приобретает ключевой характер. В уста тряпичника, выступавшего на суде в роли обвинителя, автор вкладывает прозорливую и убийственную характеристику капиталистического общества, основанного на принципе купли-продажи. Никогда еще Жироду не говорил о необходимости уничтожить всех тех, кто своим единственным кумиром сделал деньги, никогда ранее не поднимался он до такой последовательной критики буржуазного общества, до такой яростной и зрелой сатиры.

«Безумная из Шайо» — самая демократическая и социально острая пьеса Жана Жироду — достойно увенчала творчество этого крупного драматурга Франции XX века, одного из создателей европейской интеллектуальной драмы.

ЖАН-РИШАР БЛОК

В первых рядах прогрессивных представителей французской культуры первой половины XX века стоит публицист, романист, драматург, видный общественный и театральный деятель Жан-Ришар Блок (1884—1947). Сын инженера-путейца, он получил образование в Сорбонне и несколько лет работал преподавателем истории и географии лицей в Пуатье. Рано начав интересоваться общественно-политическими проблемами, он в 1905 году становится членом социалистической партии. Еще на школьной скамье Блок пробует силы в драматургии, подражая Мольеру. Профессиональная литературно-публицистическая деятельность его начинается в 1910 году. В 1910—1914 годы на страницах издаваемого им в Пуатье журнала «Эффор либр» он выступает за тесную связь искусства с жизнью, резко критикует декадентские течения в литературе, призывает развивать реалистические традиции. В журнале Блока сотрудничают Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар и unanimисты Ш. Вильдрак, Ж. Ромен, Ж. Дюамель. Тогда же, в довоенные годы, он создает сборник рассказов «Леви» (1912), социально-критический роман «...и компания» (1914, изд. 1918), а также пьесу «Мятушная» (1910), которая была поставлена Антуаном в Одеоне (1911).

Участник первой мировой войны, трижды раненный, Блок становится страстным противником войны. Он вступает в Ассоциацию бывших участников войны, основанную Барбюсом,

некоторое время является членом «Кларте». Когда в «Кларте» начинаются разногласия, он вслед за Ролланом выходит из ее рядов и сотрудничает в журнале «Эроп», издаваемом Р. Ролланом с 1923 года. Его позиция в послевоенные годы достаточно противоречива. Блок принял Октябрьскую революцию и вступил в 1921 году во Французскую коммунистическую партию. В то же время он преисполнен сомнений: его беспокоит судьба личности в условиях диктатуры пролетариата. И все же его публицистика 20-х годов — значительнейшее явление французской прогрессивной мысли этой поры. В 1930 году появляется сборник «Судьба века», в котором собраны статьи Блока, посвященные обличению буржуазных нравов. В книге «Судьба театра» (1930) излагаются его эстетические принципы. Продолжая борьбу против модернистского искусства, он борется за театр «больших мыслей и идей». Ему близки мечты Роллана о народном театре, режиссерские начинания Жемье. Деятельность Блока в следующем десятилетии отмечена развитием этих принципов.

Идейные противоречия сказались в ранней драматургии Блока. В драме «Последний император» (1919—1920) он обращается к проблеме революционной борьбы. Действие разворачивается в вымышленной стране. Случай приводит к власти моравского принца — гуманиста Роже, защищающего интересы народа. Его деятельность вызывает ожесточенное сопротивление реакции. Однако герой не находит в себе сил возглавить движение народных масс. Морально раздавленный, полный внутренних терзаний, он покидает друзей-революционеров и один идет навстречу гибели.

В 1926 году драма была поставлена Жемье и вошла в репертуар Народного Национального театра в Трокадеро, а затем ставилась в Женеве и Берлине.

На протяжении 20-х годов Блок пишет ряд либретто для балета, лирических музыкальных драм («Курдская ночь» и другие). В 1927 году он адаптирует драму прогрессивного немецкого писателя Л. Франка «Карл и Анна», которую в 1928 году ставит Бати. Обращение Блока к пьесе, с глубокой симпатией и безыскусностью рисующей жизнь простых людей, вполне закономерно. Личная драма Карла и Анны изображается как прямое следствие войны. Как ни тяжела судьба чудом уцелевших на войне и в плену солдат Рихарда и Карла, как ни мучительна нищенская жизнь Анны в тылу, как ни сложна их послевоенная судьба, — все они сохраняют душевную цельность и чистоту.

К 30-м годам Блок вырастает в одного из самых крупных деятелей передового отряда французской интеллигенции. Окончательно изжиты все его идейные колебания. Он входит в новый, революционный редакционный комитет журнала «Эроп» и помещает на его страницах свои политические обзоры — «Комментарии». В 1934 году он участвует в работе Первого

Всесоюзного съезда советских писателей, а затем публикует книгу статей «Рождение культуры» (1936), основной темой которой является борьба за создание искусства для народа, анализ и пропаганда завоеваний советской литературы. В 1936 году он выпускает одну из самых ярких своих книг — «Испания, Испания!». В марте 1937 года Блок совместно с Арагоном начинает выпускать вечернюю коммунистическую газету «Се суар», выходящую до сентября 1939 года и возобновленную в 1944 году. Он сотрудничает в «Юманите» и является одним из редакторов журнала «Коммюн».

Активный защитник Народного фронта, Блок очень много делает для развития революционного театра. Он создает сценарий массового народного спектакля «Рождение города», поставленного в помещении Зимнего велодрома в 1937 году, пишет пьесы для самодеятельных рабочих коллективов.

Летом 1941 года Блок вынужден покинуть родину, и до зимы 1944 года он живет в Советском Союзе. Ежедневно он выступает по радио и создает более 1200 радиоочерков, которые входят затем в сборник «От Франции преданной к Франции вооруженной» (изд. 1944). После возвращения на родину он выпускает сборник статей «Париж — Франция — Париж». Резко осуждая в нем послевоенную буржуазную действительность, он верит в конечное торжество демократии во Франции.

За годы войны Блок создает два драматических произведения. В 1941 году он пишет одноактную пьесу «Обыск в Париже». Действие происходит в оккупированном Париже. Инспектор государственной безопасности Пьюмегр отправляется с обыском на квартиру работницы Жоржетты, арестованной за распространение антифашистских листовок, и уничтожает обнаруженный чемодан с листовками. Вернувшись в полицейский участок, он отпускает Жоржетту, убивает немецкого офицера и принимает участие в подготовке взрыва. В основе пьесы — призыв к объединению всех французов для сопротивления немецким оккупантам.

Вторая пьеса Блока военных лет, «Тулон» (1943), построена на одном из драматических эпизодов французского Сопротивления. В ноябре 1942 года гитлеровские войска вторглись в Тулон с целью захвата французских военных кораблей. Командующий флотом отдал приказ о затоплении кораблей, и этот патриотический призыв был выполнен.

Действие пьесы начинается с событий, происходивших в начале ноября 1942 года, перед вторжением гитлеровских войск в Тулон, и заканчивается февралем 1943-го — сценой суда, который вершат в горах патриоты над попавшими к ним в плен гитлеровцами и предателями.

В пьесе показаны различные слои общества, начиная с высшего военно-морского командования Германии и Франции и кончая рядовыми людьми, среди которых и хозяин бара, и рабочие тулонского арсенала, и матросы, и работницы, и ла-

вочники. Персонажи четко делятся на две группы: по одну сторону — гитлеровские захватчики и сотрудничающие с ними французы, по другую — истинные патриоты. Наиболее живыми образами в драме являются вице-адмирал де Фромануэр и его дети. Нелегко дается Фромануэру решение о потоплении флота, но он находит в себе силы послушаться представителя вишйского правительства, контр-адмирала Базира, и отдает команду. Его сын, лейтенант французского флота Марсиаль, также проходит ряд испытаний. Честный и смелый человек, он возглавляет отряд тулонских патриотов. К нему подсылают эсэсовку Алису Гилднис, и он дорого платит за свою доверчивость — гибнут его друзья, гибнет его сестра Мари-Жанна, чудом спасается он сам. Действие в драме развивается стремительно и напряженно. «Тулон» представляет собой тип построенной на документальной основе реалистической драмы, который получит дальнейшее развитие у Салакру (например, в драме «Бульвар Дюран»).

ВИЛЬДРАК

К Блоку, отстаивавшему принципы социалистического реализма, примыкают художники, менее последовательно, но также упорно ищущие реалистические пути в искусстве.

Таков Шарль Вильдрак (1884—1971). Сын книгоиздателя, в прошлом коммунара, он обращается к литературной работе в начале века. В 1901 году выходит его брошюра «Свободный стих», а в 1905 году — первый поэтический сборник. Вильдрак является активным членом «Аббатства», затем становится видным представителем унитаризма. С 1910 по 1914 год Вильдрак сотрудничает в издаваемом Блоком журнале «Эффор либр», выступает как поэт, призывая к единению и братству людей. В первые послевоенные годы Вильдрак входит в состав «Кларте», придерживаясь ориентации Роллана.

Тогда же начинается его путь драматурга. В 1919 году он создает свою первую и самую значительную пьесу «Пароход «Тинесити», с успехом поставленную Копо в театре «Старая голубятня» в марте 1920 года. Сюжет пьесы несложен — авторское внимание сконцентрировано на углубленном раскрытии внутреннего мира героев.

В гаврском портовом кабаке появляются два демобилизованных парня — Бастиан и Сегар, завербовавшиеся на работу в Канаду. Им приходится задержаться на две недели, пока будет отремонтирован двигатель на пароходе «Тинесити». Спокойный, сдержанный Сегар полюбил служанку Терезу, но так и не осмелился ей в этом признаться. Энергичный и предприимчивый Бастиан, не подозревая о чувстве своего друга, покоряет сердце Терезы и, отказавшись от поездки в Канаду, бежит с ней в Париж. Сегар один отправляется искать свободу и счастье в чужие края.



Шарль Вильдрак

Но суть пьесы, разумеется, не в этих несложных фабульных перипетиях. «Пароход «Тинесити» — это пьеса о поколении, которое тяжело пострадало на войне и не может найти места в послевоенном мире. Почти восемь лет провели Бастиан и Сегар в армии, из них четыре года на войне. Оба они любят жизнь, полны мужества, хотя только одного — трудиться на свободе. При всем различии характеров они люди одной судьбы. Война не дала им возможности получить образование. Возвращаться после всего пережитого в парижскую типо-

графию и набирать «их сволочные газеты» они не могут. Конфликт драмы — в непримиримости простого рабочего человека к построенному на лжи буржуазному обществу.

Бастиану, инициатору поездки, противопоставлен в пьесе шестидесятилетний нищий бродяга Гиду, который давно познал безрадостность подневольного труда. Вложив в уста Гиду обличение несправедливого общества, автор подчеркивает уязвимость позиции этого доморощенного анархистующего философа.

Многозначно символическое название драмы. На пароходе Стойкости, Твердости, Упорства отплывает Сегар в мир, где его ожидают подневольный труд и новые разочарования.

Не делая никаких конкретных социально-политических выводов, Вильдрак последователен в своем демократизме.

В 1922 году появляется новая пьеса Вильдрака — «Мишель Оклер», также поставленная в «Старой голубятне». В ней снова речь идет о судьбе демобилизованного солдата, в прошлом рабочего.

Характерна для Вильдрака и камерная одноактная пьеса «Бедняк» (1923). Она отличается тем же вниманием к внутреннему миру героев. В пьесе всего четыре действующих лица, действие ее не выходит за пределы скромной комнаты в квартире мелкого служащего Туссена. За ее стенами шумит жизнь, в вечернюю тишину все время врываются веселые возгласы и смех. Здесь же царят одиночество и грусть. К необщительному, недоверчивому Туссену, усвоившему страшный закон жизни, гласящий, что никто ничего не делает бескорыстно, неожиданно приходит в гости его соученик Тибо. Он тоже замкнут и одинок, но жаждет общения. Уходя, он берет книгу, чтобы Туссен имел повод навестить его. Хозяин дома пытается понять, зачем приходил гость. Жена успокаивает его. В пьесе

ничего так и не происходит. Главная мысль ее, неоднократно высказываемая Вильдраком в прозаических произведениях: единственное богатство — это люди, общение с ними.

В последующие годы Вильдрак создает еще ряд пьес. Это лирическая комедия «Странник» (1923), пьеса «Мадам Бельяр» (1925) и другие. В 1930 году он пишет пьесу «Ссора», в которой ставится тема интеллигенции и ее сложных взаимоотношений с действительностью. В центре образ архитектора Габриэля Пэно, которому противостоит его друг, делец Анри Дюма, прекрасно усвоивший нормы буржуазного мира. Их ссора заканчивается примирением, но поднятые проблемы остаются нерешенными.

В 30-е годы Вильдрак тесно связан с прогрессивным крылом французской интеллигенции. Он примыкает к Ассоциации революционных писателей. Дважды побывав в Советском Союзе (в 1929 и 1935 годах), он пишет книгу очерков «Новая Россия», в которой, касаясь различных сторон советской действительности, восторженно говорит о подъеме театрального искусства.

Он продолжает работать для театра. Делает сценические переделки комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (поставлена в Театре Елисейских полей в 1932 году), «Летающего лекаря» Мольера (1937) и других классических произведений. В его собственных пьесах этой поры крепнут социально-критические тенденции. В драме «Три месяца тюрьмы» (1938) речь идет о столкновении рабочего и торговца, в пьесе «Дух времени» (1938) — о трагедии художника в продажном мире. В годы войны Вильдрак — активный участник Сопротивления. Прогрессивные позиции он сохраняет до конца своих дней.

* * *

Процессы, происходящие в большой французской драматургии, находят отклик и в драматургии Бульваров. Опираясь на опыт «хорошо сделанной пьесы», драматурги этого направления обращаются к материалу современной действительности и в лучших своих произведениях затрагивают значительные жизненные проблемы, осваивают реалистические завоевания крупнейших художников XX столетия.

Одним из представителей этой традиции является Марсель Паньоль (1896—1974) — драматург, сценарист, кинорежиссер. Начав свой путь комедией «Жозеф хочет остаться честным» (написана совместно с П. Нивуа, поставлена в театре Варьете в Марселе в 1923 году), он лучшие комедии создает в 20-е и в начале 30-х годов. В сатирической комедии «Продавцы славы» (в соавторстве с Нивуа, 1924, Театр де ля Мадлен, Париж) он обращается к волнующей многих французских драматургов теме войны. Возвращение с войны сына, которого семья считала погибшим героем, становится помехой на пути процветания



Марсель Паньоль

его ближайших родственников. Паньоль обличает торгашеский дух, вытравливающий естественные человеческие чувства и привязанности.

Мировую известность приносит драматургу его сатирическая комедия «Топаз» (1927, театр Варьете, Париж), в которой прослеживается процесс превращения честного человека, скромного учителя Топаса, в циничного дельца. «Деньги все могут, все разрешают, все дают...» — говорит переродившийся герой, заплативший за директорское кресло совестью, честью, юношескими иллюзия-

ми. Умелое владение интригой, яркая лепка характеров, блистательный, остроумный диалог обеспечили комедии Паньоля широкое признание.

В обширном драматургическом наследии Паньоля выделяются комедии, построенные на провансальском материале. Среди них наиболее известны «Мариус» (1929, Театр де Пари) и «Фанни» (1931, Театр де Пари). Действие этих пьес развертывается в Марселе. Героями являются моряки, мелкие торговцы, чиновники. Сочно и ярко выписанные бытовые сцены, любовное изображение жизни простых людей, их маленьких горестей и радостей, неиссякаемое жизнелюбие автора и героев — все это обеспечило пьесам Паньоля успех.

В своих поздних сочинениях — «Сезар» (1946, Театр Варьете), «Иуда» (1955, Театр де Пари) — он склонен к примирению с буржуазной действительностью, против которой так резко ополчался в 20-е годы.

Подобно Паньолю, к жанру комедии тяготеет Луи Верней (1892—1952). В его пьесах преобладают адюльтерные ситуации, используются детективные мотивы, умело и ловко разворачивается интрига. «Смотря его пьесы, — пишет Луначарский в 1927 году, — вы, пожалуй, найдете их остроумными: и замысел пикантен, и актерам есть что играть, и всегда придумана какая-нибудь центральная изюминка. Но если вы знаете французский комедийный репертуар вообще, то вы найдете для всех сцен, вплоть до подробностей, прототипы. Это не плагиат. Это просто уже имевшие успех лоскутья, по-новому сшитые». Откровенная развлекательность и водевильная легкость характерны для его пьес «Даниэль» (1920), «Кузина из Варшавы» (1923), «Ты женишься на мне» (1927).

В 30-е годы в драматургии Вернея начинают звучать более серьезные ноты. Таковы пьесы «Банк Немо» (1931), «Школа

неплательщиков» (1934, в соавторстве с Ж. Берром). В них содержится критика нравов современных буржуазных дельцов. Совместно с Ж. Берром написаны также пьесы «Муж адвоката Бальбек», в которой Эдмон Бальбек, муж модной адвокатессы, очаровательной Колетты, чтобы сохранить любовь жены, становится ее секретарем, и «Господин Беверлей». Роль знаменитого жулика Беверлея блистательно воплотил Ф. Жемье.



Жак Деваль

Заметный след во французском театре 20-х годов оставил Франсуа де Кюсель (1854—1928). Его театральные дебюты относятся к 1890-м годам. В Свободном театре впервые ставятся его «Изнанка святой» (1892) и «Ископаемые» (1892), в Театре Антуана появляются «Новый идол» (1899) и «Дикарка» (1902). Луначарский писал: «Де Кюсель, принадлежа к реакционному крылу общества, тем не менее был отчаянным парадоксалистом, заставлял серьезно думать над странной и волнующей постановкой больших проблем. Больше, чем кто бы то ни было другой, он заслуживает имени парижского Ибсена». Действительно, в своих драмах де Кюсель затрагивает значительные проблемы современности: лицемерие религиозной морали, тяжелое положение рабочих и т. п. Критическое отношение де Кюселя к отдельным сторонам действительности нигде, однако, не перерастает в протест против устоев буржуазного общества. В 1914 году он после временного ухода из театра вновь обращается к драматургии («Танец перед зеркалом», 1914, театр Нувель Амбигю).

В 20-е годы де Кюсель, верный своим принципам, откликается на вставшие перед Францией этой поры вопросы. В 1922 году в театре Творчество появляется его антивоенная пьеса «Бесчеловечная земля», ратующая за естественные человеческие чувства, противопоставленные сословным и национальным предрассудкам. Поискам путей нравственного возрождения человека, духовно искалеченного войной, посвящена «Прожигательница жизни и умирающий» (1925).

К тому же времени относится расцвет творчества очень популярного автора многочисленных комедий, водевилей, мелодрам, инсценировок и киносценариев Жака Девалья (1894—1972). Выросший в актерской семье, Деваль дебютировал в драматургии комедией «Слабая женщина» (1920, театр Фемина), за которой последовали «Дьявольская красота» (1924, театр Мон-



Эдуард Бурде

те-Карло), «Воображаемый любовник» (1925), «Сентябрьская роза» (1926) и др.

Легкие комедии, ограниченные рамками семейно-нравоучительной тематики, делают Деваля популярнейшим автором театров Бульваров. К 30-м годам в его пьесы проникают социально-критические ноты (пьесы «Мадемуазель», «Вентоз» и другие).

Типичной для его творчества этих лет является драма «Мольба о жизни» (1933, театр Атений). Проследившая историю одной буржуазной семьи с 1872 по 1933 год, он в центре ста-

вит образ Пьера Массубра и, показывая процесс его восхождения по общественной лестнице, весьма убедительно рисует уродливые нравы мира, в котором царит голый денежный расчет. Действие развивается на фоне первой мировой войны, кризиса конца 20-х годов, роста рабочего движения в начале 30-х. Обо всем этом упоминается лишь мельком. И все же весьма показательно, что в этот период Деваль отдает дань общему демократическому подъему, который переживает Франция. Продолжая свою деятельность драматурга до 60-х годов, Деваль не создал в дальнейшем чего-либо по-настоящему интересного.

Среди популярных комедиографов межвоенного десятилетия выделяется также Эдуард Бурде (1887—1945), сыгравший весьма прогрессивную роль в театральном искусстве в бытность свою генеральным администратором Комеди Франсез (1936—1940). Дебютировав в 1910 году комедией «Рубикон», он в 20-е годы пишет ряд произведений, содержащих яркие зарисовки нравов современной Франции. Таковы пьесы «Человек в цепях» (1923), «Пленница» (1926) и другие. В 1927 году он создает имевшую большой успех комедию «Вышло из печати». В центре ее — образ ловкого дельца-издателя Моска, который, руководствуясь только соображениями выгоды, решает судьбу писателей. В жертву наживы приносятся истина, талант, человеческие чувства.

Особое место среди репертуарных драматургов занимает Анри-Рене Ленорман (1882—1951), склонный к философским размышлениям и обобщениям. В отличие от большинства своих коллег он работает не в комедии, а в драме, достигающей подчас трагического звучания.

В пьесах рубежа 10—20-х годов Ленорман передает атмосферу растерянности первых послевоенных лет. Он далек от по-

становки социальных проблем. В центре его внимания — человеческая личность, мучительно ищущая себя и обреченная на гибель. Уродливой представляется Ленорману жизнь с ее жестоким равнодушием к человеку. Так, в драме «Неудачники» (1918) талантливый молодой драматург и его жена Жюльетта, актриса захудалой провинциальной труппы, проходят трудный путь разочарований и нравственного падения. Не желая мириться с окружающими их рутиной и бездушием, герой убивает жену и себя.



Анри-Рене Ленорман

«Неудачники» и другие ранние драмы Ленормана свидетельствуют о его фрейдистских увлечениях, о повышенном интересе к анализу болезненных, а подчас и патологических состояний.

В начале 20-х годов он создает ряд пьес, называемых колониальными, так как действие в них разворачивается на экзотическом африканском фоне. Наибольший успех выпал на долю драмы «Самум» (1920). Поставленная Бати, она приобрела широкую известность. В центре внимания драматурга — история француза Лоранси, давно покинувшего родину и обосновавшегося в Алжире. Сюда приезжает его дочь Клотильда. В Лоранси, потрясенном сходством дочери с ее покойной матерью, вспыхивает кровосмесительная страсть, которая, как самум, все сметает на своем пути. Бурные страсти клокочут и в душе метиски Айше, любовницы Лоранси, возненавидевшей Клотильду и убивающей ее. Но Алжир выбран местом действия не только для того, чтобы с помощью африканской экзотики подчеркнуть силу и непреодолимость многих человеческих страстей.

В пьесе немало говорится о тяжелом положении местного населения, о насилиях, чинимых колониальной администрацией, о ее коррупции.

В середине 20-х годов в творчестве Ленормана крепнут реалистические устремления. Самым значительным его созданием этой поры становится «Трус» (1925), поставленный Ж. Питовым, с которым у Ленормана уже с давней поры установились творческие контакты. В пьесе «Трус» звучит одна из ведущих тем французской драматургии 20-х годов — тема войны. Центральный герой — французский художник Жак, не желая участвовать в кровавой бойне, скрывается в туберкулезном санатории в Швейцарии.



Мадлен Рено — Клотильда и Эме Клармон — Лоранси в спектакле
«Самум» А.-Р. Ленормана. Комеди Франсез. 1937 г.

Одним из наиболее значительных произведений Ленормана является также пьеса «Сумерки театра» (1935), ставящая проблему кризиса современного коммерческого театра.

АНУИ

Одно из центральных мест в современной французской драматургии принадлежит Жану Аную. Первая пьеса Ануя увидела свет на рампe в начале 30-х годов, и с тех пор его имя не сходит с театральных афиш. Тесно связанное с национальными традициями, творчество Ануя стало значительным явлением

мировой театральной культуры. Ярко индивидуальное, отмеченное неповторимым своеобразием, оно выразило некоторые существенные особенности европейской драмы XX века.

Творчество Ануя примыкает к направлению интеллектуальной драмы, особенно влиятельному во Франции в предвоенные и военные годы, а также в первое десятилетие после окончания второй мировой войны. Его пьесы — это почти всегда обличенные в драматическую форму лабораторные исследования тех или иных общесоциальных, чаще всего этических, проблем. Герои произведений Ануя ведут острые дискуссии о наболевших вопросах общественной жизни, связывая философский план пьес с современностью. Интеллектуализм и подчеркнутая актуальность произведений Ануя сближает его со многими видными мастерами литературы XX века, включает его творчество в искания европейского гуманизма нашего времени.



Жан Ануй

Жан Ануй родился в 1910 году в Бордо. В девятнадцать лет он переезжает в Париж и поступает на юридический факультет Сорбонны. Полтора года, проведенные Ануем в Сорбонне, ознаменованы пробуждением интереса к театру и первой пробой сил в драматургии. Юный Ануй увлекается творчеством П. Клоделя и Л. Пиранделло, восхищается постановкой Луи Жуве пьесы Жана Жироду «Зигфрид» в Театре Елисейских полей. Совместно с Жаном Ореншем Ануй пишет комедию «Гумулус немой» и ставит ее со своими соучениками. Вскоре финансовые затруднения вынуждают Ануя оставить Сорбонну. В течение двух лет он работает в одном из многочисленных парижских рекламных издательств. «Я научился там точности и выдумке, — писал впоследствии Ануй, — рекламная броская фраза похожа на театральную реплику». В 1931 году Ануй знакомится с Луи Жуве и некоторое время работает секретарем режиссера.

В 1932 году в парижском театре Творчество ставится пьеса двадцатидвухлетнего Ануя «Горностай», привлекающая внимание публики и критики (написанная годом раньше комедия «Мандарин» была поставлена в следующем театральном сезоне, провалилась и никогда не включалась автором в сборники пьес). Подлинный же успех приходит к драматургу, когда Жорж Питоув ставит в театре Матюрен его пьесы «Путешественник без багажа» (1937) и «Дикарка» (1938). С этого времени Ануй

становится одним из самых репертуарных авторов французско-го театра.

Среди источников, которыми питается творчество Ануя, называются комедии Мольера и Мариво, водевили Лабиша и вместе с тем — романтические драмы Мюссе. Идейные мотивы произведений драматурга почти всегда реализуются в столкновении комического и трагедийного начал, в конфликте фарсового гротесковой стихии и возвышенного романтического порыва.

Во многих пьесах Ануя — в «Путешественнике без багажа», в драмах на античные сюжеты («Эвридика», «Антигона», «Медея») — заметно влияние Жана Жироду, с которым Ануя сближает стремление по-новому прочесть древний миф, добиться его модернизированного и острого звучания. Широкое использование мифологических сюжетов и образов, тяготение к универсализации конфликтов и обобщенной трактовке характеров роднит Ануя с неоклассицизмом, приметы которого отчетливо проявляются у целого ряда художников XX века.

Одним из своих учителей Ануя по праву называет Луиджи Пиранделло, с которым его роднит отношение к жизни как к необработанному материалу для творчества, восприятие театра как единственной достоверной реальности, своеобразная концепция жизни как игры, где каждому суждена та или иная роль. От итальянского драматурга в пьесы Ануя пришли мотивы театральной игры, постоянно разрушающей иллюзию реальной жизни, нарушающей жизненное правдоподобие многих его пьес. Здесь герои — так происходит в «Антигоне», в «Жаворонке» — «играют свою жизнь» перед зрителями или откровенно лицедействуют («Ужин в Санлисе», «Репетиция, или Наказанная любовь», «Бедняга Битос»), причем бытовая конкретность зачастую соединяется с обнаженной условностью, а наиреальнейшие, казалось бы, черты приобретают значение символических знаков. От Пиранделло в драматургию Ануя пришло и представление о непознаваемой сложности духовного мира человека, об относительности объективной истины.

Высокие поэтические традиции, которым следует и которые развивает в своем творчестве Жан Ануя, дают основание французским критикам назвать его поэтом сцены.

Вместе с тем Ануя, работающий для парижского театра Бульваров, вынужден учитывать запросы буржуазной публики, сохраняет прочную связь с традицией «хорошо сделанной пьесы» XIX века. Его творчество восходит своими корнями и к драматургии Ожье, Сарду, Дюма-сына. Блестящий профессионал, идеально знающий мир театра, поставщик текущего репертуара, Ануя не скрывает этой своей связи. Он пишет: «Дело чести драматурга быть фабрикантом пьес. Мы прежде всего должны удовлетворять потребность актеров играть каждый вечер для публики, проходящей в театр, чтобы забыть о своих неприятностях и смерти. Если же иногда получается шедевр, тем лучше».

Надо признать, что профессиональное чутье и знание законов сцены редко изменяют Ануя. Тонкий мастер диалога, он обладает безошибочным чувством сценического эффекта; смело изобретая сюжетные конструкции своих произведений, он доводит их до высокой степени совершенства. Ануй прекрасно умеет распорядиться различными гранями своего дарования — пылким поэтическим красноречием и исполненным злой иронии сарказмом, проникновенностью лирических интонаций и зоркостью к почерпнутым из жизни и легко узнаваемым бытовым деталям, безукоризненной логикой и склонностью к неожиданному парадоксу. Подчас в его пьесах чувствуется некоторое самолюбование.

Однако Ануй далеко не всегда заботится о том, чтобы публика театров Бульваров «забыла о своих неприятностях». Он пытается привести к единству сценическую и литературную стороны своих произведений, стремится, по точному замечанию советского исследователя Б. Зингермана, «вернуть бульварную продукцию в лоно классической культуры, превратив «хорошо сделанную пьесу» в образец поэтического творчества». Вместе с тем Ануй надеется выразить тревоги и надежды своего времени. Все это ему удастся тогда, когда сквозь театральные краски и изящные сюжетные конструкции его пьес начинает просвечивать историческая реальность, когда уверенный профессионализм не заглушает остроты мотивов, навеянных назревшими в общественной жизни противоречиями, когда вполне понятное желание Ануя сделать свои пьесы максимально доступными достаточно широкому кругу зрителей, перевести «высокие материи» на язык повседневности не наносит ущерба содержательной сфере его творчества, не лишает его духовного начала, не выключает из напряженных нравственных поисков эпохи. Именно тогда Ануй встает в один ряд с крупнейшими художниками-гуманистами европейского театра нашего времени, глубоко проникает в психологию современников и чутко передает состояние духовной жизни общества.

Творчество Ануя отличается необычайным жанровым разнообразием. Его перу принадлежат и фарсы, и салонные комедии, и психологические драмы, и трагедии на мифологические и исторические сюжеты. Не отрицая традиционных жанровых категорий, сам Ануй не случайно подразделяет свои пьесы 30—40-х годов на «розовые» и «черные». Если в первых он предстает как многоопытный сочинитель красивых сказок, как искушенный мастер театральных развлечений, умеющий при помощи «возвышающего обмана» разрешить все жизненные противоречия неправдоподобно счастливыми развязками, то во вторых он не отворачивается от реальности, смело идет навстречу актуальной проблематике, мучительно размышляет о жизни и месте человека в ней. Однако было бы неправильно абсолютизировать противостояние «розовых» и «черных» пьес Ануя. В них с той или иной мерой определенности отра-

зилась сложная и далеко не ясная до конца ситуация предвоенного времени, когда все более нарастала опасность международного военного конфликта, но все еще сохранялась надежда на мирное его разрешение. В связи с этим, должно быть, одни и те же проблемы Ануй пытается разрабатывать то в «розовом», то в «черном» варианте.

Через все творчество Ануя проходят некоторые общие темы, свидетельствующие о постоянстве его интересов, о пристрастии к определенной проблематике. Так, в самом начале творческого пути драматург обращается к проблеме взаимоотношений поколений, которой он не изменяет и в дальнейшем. И в «розовых» и в «черных» пьесах он показывает умудренных опытом и примирившихся с буржуазным жизненным укладом пожилых людей и противопоставляет им вечно ищущую и неудовлетворенную молодежь. Ануй разоблачает паразитический способ существования буржуа, издевается над «героями компромисса», исследует психологические корни и различные оттенки буржуазного «здорового смысла» и поэтизирует нравственную чистоту и бескомпромиссность одиноких «героев-романтиков», неспособных изменить существующий миропорядок, но и не принимающих его.

Ануй исследует характеры в весьма широком диапазоне и обнаруживает при этом виртуозное умение анатомировать духовную жизнь человека. Вместе с тем, рассматривая проблему поведения героя и его конфликта со средой, постоянно изображая столкновение поэзии и прозы, духовного начала и бездуховной буржуазной повседневности, неизменно показывая на первом плане своих пьес лирических героев, восстающих против общества, и организуя второй их план как фарсово-гротесковый, составленный из комедийных лиц, Ануй использует старинный принцип амплуа. Драматург дополняет классическую систему амплуа новыми его разновидностями. Он намечает широкую градацию отношений между личностью героя и принятым им или ему навязанным амплуа. Порой Ануй демонстрирует полное совпадение «лица» и «личины», позволяющее буржуазным обывателям извлекать немалые выгоды из своей лояльности по отношению к существующему миропорядку. Порой же он намечает весьма мучительные отношения между живой и подвижной натурой персонажа и устойчивой условной маской. Это придает особую тревожность интонациям, звучащим в подтексте «розовых» пьес Ануя, и обостряет трагедийные мотивы пьес «черных». Своим источником эти интонации имеют глубокую неудовлетворенность драматурга французской действительностью 30—40-х годов, осознание Ануем социальных и нравственных антагонизмов послевоенной Франции.

Глубоко ощущая противоречия окружающей жизни, отрицая буржуазное общество, драматург, однако, не видит альтернативы ему, не опирается ни в своей критике, ни в поисках нравственных ценностей на четко осознанные общественные идеа-

лы, способные противостоять этому обществу. Конечные выводы многих пьес Ануя, и прежде всего выводы политические,— весьма расплывчаты. Обращаясь к социальным проблемам, Ануй воспринимает их как оболочку, содержащую в себе более общие и значительные закономерности. Мышление Ануя метафизично. Оно движется в круге извечных антиномий между прозой и поэзией, житейским и романтическим, необходимостью и свободой, злом и добром и не может в полной мере постигнуть и выразить диалектические связи этих понятий. Эти антиномии представляются драматургу неразрешимыми. Потому такой неодолимой предстает в пьесах Ануя столь ненавистная ему грязь мещанского, обывательского существования, так трагична судьба излюбленных его героев, молодых одиночек-бунтарей, которым суждена гибель или унижительная капитуляция.

Ануй не раз заявлял о своей принципиальной аполитичности. То обстоятельство, что он не занимает четкой позиции по отношению к социальным антагонизмам капиталистической действительности, ведет к различному освещению одних и тех же проблем в произведениях, порой написанных почти одновременно.

Однако, как ни противоречив и ни извилист многолетний творческий путь Ануя, он связан с развитием общественной жизни, предопределен движением истории. Во многих пьесах Ануя передан социальный и психологический климат времени; лучшие из них свидетельствуют о большой чуткости драматурга к времени, о гуманизме его устремлений и мужестве мысли.

Ряд особенностей творчества Жана Ануя достаточно ясно проявился в ранних его пьесах, написанных в начале 30-х годов.

Уже в «Горностае» Ануй разделяет персонажей на гротесковые фигуры второго плана и лирических героев, которые находятся в оппозиции к миру корысти и сословного неравенства. Против этого мира восстает Франц — бедный юноша, воспитанник престарелой герцогини де Грана. Он страстно любит внучку и наследницу герцогини Мониму, которая отвечает ему взаимностью. Франц безуспешно добивается разрешения герцогини на брак с Монимой и тщетно пытается достать денег, чтобы оградить счастье — свое и Монимы — от грязи нищеты. «Моя любовь слишком прекрасна, — говорит он, — я слишком многого от нее жду, чтобы подвергать ее риску быть замаранной бедностью». Франц убивает герцогиню де Грана, чьи деньги, перешедшие к Мониме, должны обеспечить счастье любящих. Хладнокровно отведя от себя подозрения, Франц, однако, не может убедить Мониму в том, что преступление совершено им во имя любви. Монима отказывается стать его женой. И тогда Франц отдает себя в руки правосудия. Его уводят, и вслед ему, под самый занавес, звучит страстное признание Монимы: «Франц, я люблю тебя...»

В «Горностае» ярко проявился талант молодого Ануя, психолога, сатирика и поэта, но вместе с тем и узость его представлений о жизни. Драматург замкнул своих героев в сфере буржуазных отношений, отняв у них всякую надежду на реальное освобождение, на переустройство мира. Даже любовь, ставшая, с его точки зрения, единственным прибежищем поэзии, несет на себе печать буржуазного индивидуализма и нравственной узости.

Критики усмотрели во Франце, этом первом из романтических бунтарей в драматургии Ануя, сходство с Раскольниковым и Жюльеном Сорелем. Однако духовный мир героя Ануя оказался обедненным, а его восстание против общества, законам которого он повинует, обречено на поражение.

В следующей пьесе Ануй, казалось, вступил в спор с самим собой.

Комедия-балет «Бал воров», написанная в 1932 году и поставленная режиссером А. Барсаком в Театре Искусств (1938), своей комедийной легкостью и оптимистической тональностью словно бы опровергала романтическое неистовство и печальную безнадежность «Горностае». В этой очень «розовой» пьесе возникал вихрь почти фарсовых и неправдоподобных событий: переодевание здесь следует за переодеванием, устраиваются двойные и тройные розыгрыши и обманы, причем основное действие то и дело прерывается игровыми и ироническими комментариями некоего кларнетиста, ставшего, по существу, «лицом от автора». Блистательно изображенный автором калейдоскоп смешных происшествий завершается благополучно: богатая леди Юрф благословляет брак своей племянницы и милого вора-джентльмена, своевременно усыновленного не менее богатым чудаком-филантропом.

Однако мысль о существовании в реальности кричащих социальных противоречий, о непримиримой вражде, поделившей людей, говоря словами Ануя, на две «расы», богатых и бедных, продолжала преследовать драматурга. В смутное и сложное время, предшествовавшее возникновению Народного фронта, когда во французском обществе наметилось резкое политическое размежевание, возникла опасность фашистского путча и вместе с тем усилились демократические тенденции,— Ануй вновь обращается к теме конфликта прозы и поэзии, столкновения мещан-обывателей и романтика-бунтаря. При этом он стремится по-новому ее решить. Драматург предпринимает исследование «духа компромисса», все более заметного в среде французской буржуазии и в конце концов приведшего к заигрыванию с фашизмом, к «мюнхенскому предательству». Вместе с тем Ануй пытается создать образ положительного героя, душевный максимализм и сердечная неуспокоенность которого побуждают его не только к восстанию против лицемерия, пошлости и грязи, но и к осознанию единства его судьбы с судьбами всех «униженных и оскорбленных».

В 1934 году Жан Ануй пишет одну из лучших своих пьес — «Дикарку». Дочь бедных музыкантов Тереза Тард полюбила талантливую и преуспевающего композитора Флорана и любила им. Казалось бы, ничто не мешает счастью молодых людей. Однако бедность и богатство — два полюса, поэтому герои и не могут понять друг друга. Сохранившая нравственную чистоту в унижительных испытаниях бедности, Тереза со стыдом и болью вспоминает о своем прошлом. Оно преследует ее в лице ее собственных родителей, мещан-обывателей, которые стремятся «примазаться» к ее счастью, извлечь из него выгоду. Со злым сарказмом Ануй рисует папашу Тарда, этого приживала и шута, идущего на любое унижение во имя достижения «маленьких радостей жизни» и пытающегося сохранить при этом повадки добропорядочного буржуа.

Прошлое преследует Терезу. Она не может принять стерильно чистый и безоблачный мир, в котором живет Флоран. Этот образ, как бы пришедший в «Дикарку» из «розовых» пьес Анюя, представляет собой, по замечанию Юбера Жинью, буржуазную разновидность ангела. Рядом с Флораном Тереза чувствует, как «душевный покой производит в ней свою неумолимую разрушительную работу», как она мало-помалу перестает думать о том, что «есть другие, которые живут, борются и умирают».

Тереза бунтует против пошлости мещанства и не дает соблазнить себя эгоистическим счастьем. Она уходит, «хрупкая и решительная, мыкать горе по белу свету», — уходит в мир, «где всегда найдется бездомная собачонка, которая помешает ей быть счастливой».

В «Дикарке» антибуржуазные мотивы, присущие творчеству Анюя, звучат необычайно остро. Степень их конкретности и мера социальной насыщенности, конечно, относительно: в пьесе идет речь не о столкновении классов, а о восстании личности против несправедливости. Однако Ануй не случайно расстается с Терезой на пороге нового, неизведанного. Он словно бы оставляет за ней право выбора: быть может, в трагическом, на грани отчаяния бунте Терезы лежат истоки ее движения к тем, кто сознательно борется с буржуазным обществом.

«Дикарка» ознаменовала собой вступление Анюя в пору творческой зрелости, стала важной вехой постижения драматургом реальной действительности. Не случайно от Терезы Тард протянулись нити преемственности к Антигоне и Жанне д'Арк: в «Антигоне» и «Жаворонке» Ануй вновь услышит голос истории, его искусство обретет мужественность и гражданственность. Не случайно спектакль театра Матюрен, в котором роль Терезы исполнила Людмила Питоева, прозвучал так тревожно, так потряс зрителей: в 1938 году, в год «мюнхенского позора», он звал к душевному покою и предостерегал от иллюзий.

А годом раньше на сцене того же театра Жорж Питоев осуществил постановку написанной в 1936 году комедии «Путеше-

ственник без багажа», в которой причудливо сплелись мотивы «черных» и «розовых» пьес. В этом произведении, дающем язвительную картину буржуазных нравов, Ануй поведал историю солдата первой мировой войны, потерявшего вследствие контузии память и почти два десятка лет проведенного в госпиталях. Гастон, который искренне считает себя добрым и честным человеком, с ужасом узнает о своем истинном прошлом, в котором он мучил животных, оскорблял мать, совратил горничную, изувечил друга, был любовником жены старшего брата. Прошлое настигает Гастона, но герой отказывается его принять. При помощи жульничества он доказывает свое родство с семьей, все члены которой, за исключением маленького мальчика, погибли, что дает ему свободу. Однако вместе со свободой Гастон получает и изрядное богатство.

Иллюзорное разрешение конфликта пьесы, написанной Ануем с блестящим мастерством и прекрасным ощущением комизма ситуаций, позволяет говорить о желании драматурга снять противоречия жизни, скрыться от них в мире выдумки и театральной игры.

Аналогичные мотивы звучат и в «розовой» пьесе «Ужин в Санлисе» (1937), хотя к ее герою Ануй относится с плохо скрытой иронией.

Жорж женат на богатой и нелюбимой женщине, но слишком ценит комфорт, чтобы порвать с ней. Тем более что на страже семейного очага Жоржа стоят его родители, которые когда-то выгодно «продали» сына, а теперь «стригут купоны» (один из критиков справедливо заметил, что в пьесах Ануя чаще всего встречаются буржуа-рантье, живущие на проценты с капитала). Такую же позицию занимает и школьный приятель Жоржа Робер, ставший его секретарем, — снедаемый завистью даровитый неудачник, во имя все того же мещанского благополучия добровольно закрывающий глаза на связь Жоржа с его женой. Ануй не жалеет саркастических красок, изображая окружение героя и его самого. Однако Жорж мечтает об идеальной любви, дружной и честной семье, преданном друге. Встретив Изабеллу и полюбив ее, он выдает свои мечты за реальность и пытается воплотить их в жизнь с помощью наемных актеров, которым он поручает роли любящих родителей, и лакея, которому вменяет в обязанность предстать в образе старого и верного слуги. Однако идиллия, воцарившаяся на мгновение в доме, снятом Жоржем в парижском пригороде Санлисе, разрушается вторжением подлинных родственников Жоржа, его жены, любовницы и «друга», предъявляющих на него свои права. Обман раскрыт. Но Изабелла вопреки всему решает остаться с Жоржем.

В подтексте спектакля, осуществленного на сцене парижского театра Ателье режиссером Барсаком, с которым Ануй на долгие годы связывает творческую судьбу, с особой остротой прозвучала обычная для драматурга горечь, вызванная извеч-

ным разладом между мечтой и действительностью.

«Ужин в Санлисе» увидел свет рампы в 1941 году, когда Франция была оккупирована гитлеровскими войсками. Своеобразным, исполненным отчаяния откликом Ануя на трагические события войны стала и его драма, написанная в том же году и поставленная годом позже в театре Ателье, — «Эвридика».

Как и многие другие видные художники XX века, Ануй использует миф как средство преодоления буржуазной обыденности, как способ, помогающий подняться над засасывающей и бездуховной повседневною мещанского существования. Пренебрегая в своей пьесе бытовой конкретностью повествования, драматург пытается скомпрометировать современность через прошлое и вместе с тем стремится обрести целостность поэтического взгляда на мир.

Миф позволяет исследовать проблему в самом общем виде, что полностью соответствует всегдашнему стремлению Ануя к раскрытию наиболее общих, с его точки зрения, философских закономерностей бытия.

«Эвридика» выразила нарастание в творчестве Ануя пессимистических мотивов. Драматург предпринимает попытку «прорваться» к философской и поэтической проблематике, прибегает к помощи мифа, трагический финал которого известен заранее, чтобы подчеркнуть обреченность человека. «Эвридика» — самая «черная» из пьес Ануя и по своим идейным мотивам близка экзистенциалистской философии А. Камю и Ж.-П. Сартра.

Герои пьесы — скрипач, выступающий в привокзальных ресторанах, и провинциальная актриса — пытаются бежать из мира подлости и грязи, укрыться в неожиданно пришедшей к ним любви. Ануй извлекает разительные контрасты из столкновения поэзии искреннего чувства и пошлости адюльтера: первое, исполненное робости, почти сомнамбулическое объяснение Орфея и Эвридики звучит на фоне пошлейшего сюсюканья матери девушки и ее любовника. Эвридика стала для Орфея олицетворением чистоты. Но прошлое, грязное и позорное, настигает героев в лице антрепренера и бывшего любовника девуш-



Сцена из спектакля «Бекет, или Честь божья» Ж. Ануя.
Театр Монпарнас — Гастон Бати. 1959 г.

ки. Орфей теряет веру в Эвридику; охваченная отчаянием героиня погибает под колесами автобуса.

Орфей тоскует по Эвридике. Корректный и ничем не примечательный коммивояжер Анри, который оказывается посланцем Смерти, обещает ему вернуть возлюбленную, если только Орфей не будет смотреть ей в лицо (иначе говоря — забудет о ее прошлом). Но когда появляется тень Эвридики, Орфей нарушает свое слово, учиняет допрос своей возлюбленной и вторично, теперь уже навсегда, теряет ее. Герои могут обрести свободу и соединиться в смерти: «Смерть прекрасна. Только она создает подлинную атмосферу для любви», — говорит Орфею Анри. Юноша без колебаний отправляется на встречу со Смертью.

Пьеса Ануя окрашена в тона безысходного пессимизма. Любовь, как единственная альтернатива пошлости, становится здесь особенно хрупкой, легко уязвимой, незащитной как перед бездуховностью обывателя, так и перед трагическим роком. Впервые Ануй поэтизирует в «Эвридике» смерть. Однако смерть несет героям не только освобождение — в какой-то степени она становится вызовом миру жестокости и грязи. И в этом смысле «Эвридика» оказалась созвучной историческому моменту, выразила умонастроение определенной части буржуазной интеллигенции, трагически переживавшей военное поражение Франции, подавленной позором гитлеровской оккупации, которой, как тогда многим казалось, никогда не будет конца.

Однако война принесла в творчество Ануя не только пронзительную ноту отчаяния, но и мотив гневного протеста. Война сделала Ануя подлинно трагическим поэтом, обогатив его драматургию гражданственностью, заставив прозвучать в ней отчетливо антифашистскую тему. На исходе 1943 года, когда по всей Франции ширилось антифашистское движение, на сцену театра Ателье в оккупированном гитлеровцами Париже вышла юная героиня Ануя — Антигона. Для целого поколения французов она стала олицетворением героического Сопротивления.

Ануй не случайно обратился к античному мифу, некогда положенному Софоклом в основу знаменитой трагедии. Драматург ощутил современный смысл легенды об Антигоне и актуализировал ее мотивы. Герои «Антигоны» заговорили языком его современников, вышли на сцену в современных вечерних туалетах. Они поведали историю всем давно известную, а потому захватившую зрителей не внешней фабулой, а мотивами поступков, аргументами спора, разгоревшегося между властительным Креоном и непокорной Антигоной. Миф помог Аную освободить пьесу от случайного и прозаичного, дал возможность остренно отразить современность, создать произведение, с необычайной силой, хотя и в зашифрованной форме выразившее тревоги и надежды поработанной, но не сдавшейся Франции.



Элизабет Харди и Марсель Пьер в спектакле «Антигона» Ж. Ануя.
Театр Ателье, 1943 г.

Ануй обратился к антифашистской теме, повинувшись логике развития истории и собственного творчества. В каждом произведении — снова и снова — драматург разоблачал психологию мещанина. Как показала история, мещанство явилось питательной средой фашизма, а ненавистный Аную компромисс, начавшись с малого, закончился для испуганных французских обывателей капитуляцией перед фашистским «новым порядком».

Именно поэтому повелитель Фив у Ануя менее всего напоминает самовлюбленного тирана. Он прежде всего реальный политик, некогда принявший бремя власти, сказавший «да» существующему порядку вещей, одним словом, человек, вставший на путь компромисса. Креон — это мещанин, облеченный государственной властью. Ложь во имя государственной необходимости пришла на смену лжи во имя частных и эгоистических интересов. Тела Этеокла и Полиника изуродованы до неузнаваемости. Более того: Этеокл, объявленный защитником родины, и Полиник, ставший изменником, стоят друг друга. Они оба злоумышляли против отечества. Однако один «покоится ныне в мраморном саркофаге», а другой «гнет сейчас на солнце». Таково требование «реальной политики», и Креон, сказавший ей однажды «да», осужден идти по пути компромисса до конца.

«Ну что ж, тем хуже для вас, но я ведь не сказала «да!», — отвечает Креону Антигона. — Какое мне дело до вашей политики... Я-то ведь еще могу сказать «нет» всему, что мне не по душе. А вы, со своей короной, своей страной, во всем своем блеске, вы только одно и можете — казнить меня, потому что ответили «да».

Нет, не родовые законы заставляют маленькую и слабую девочку с детской лопаткой в руках засыпать тонким слоем песка тело брата, отданное по приказу Креона на поругание. Антигона не заражена еще духом компромисса, в молодости и слабости ее кроется источник нравственной силы, объяснение ее подвига.

Креон соблазняет Антигону посулами долгой и счастливой жизни, а она отказывается от мещанского счастья, как это уже не раз делали героини Ануя, и прежде всего Тереза Тард. Но Антигона протестует против существующего государственного порядка, и на первый взгляд бессмысленный ее поступок становится актом гражданского неповиновения.

Раскрытие эмоционального бунта Антигоны против здравого смысла Креона не лишено у Ануя экзистенциалистских мотивов. «Проблема действия и поведения человека приобретает у Ануя (позднее — у Сартра) экзистенциальный характер, — отмечает Б. Зингерман, — она истолкована в его пьесах как проблема индивидуального выбора и решения...» Ануй обостряет трагическую ситуацию, требующую от героя особой сосредоточенности и мгновенного волевого решения. «Я создана для того, чтобы ответить вам: «нет!» — и умереть», — бросает Антигона в лицо Креону. Эта ситуация выбора представлена драматургом как универсальная, вычленена им из реального течения времени, заслоняет обыденный ход вещей. Но в «Антигоне» безоглядное восстание бунтаря-одиночки против погрязшего в компромиссе мира обывателей, звездный миг, переживаемый романтическим отщепенцем и изгоем буржуазного общества, за которые ему приходится платить собственной жизнью, обретают ярко выраженную общественную окраску.

Восстание Антигоны грозит падением системы. Именно поэтому Креон прилагает все усилия, чтобы спасти племянницу: ему необходимо не только подавить сопротивление, но и оправдаться в собственных глазах. Однако максималистка Антигона идет до конца. И когда на пороге смерти Антигона узнает, что ее сестра Исмена готова разделить ее горестную участь, она торжествует свою победу: «Слышишь, Креон? Она тоже! Кто знает, не последуют ли моему примеру другие...» Надо думать, что эти слова дошли до сердца каждого честного француза, видевшего пьесу в постановке Андре Барсака на сцене театра Ателье.

Однако спектакль вызвал разноречивые отклики. Одни услышали в нем недвусмысленный призыв к сопротивлению и гимн героям, поднявшимся на борьбу с фашизмом. Другие восприняли его как повторение пессимистических мотивов «Эвридики», как утверждение бессмысленности борьбы с оккупантами. Основания для подобных расхождений дает сама пьеса.

Ануй в самом общем, вневременном и абстрактном плане трактует вопрос о праве человека следовать велениям нравственного императива вплоть до бунта против государства. Это и дает пищу для взаимоисключающих истолкований пьесы. Драматург воспринимает конфликт личности и государства как извечный и неразрешимый, его позиция метафизична и именно поэтому противоречива. Бунт Антигоны в определенной степени отмечен анархическими мотивами, героиня очерчена кругом одиночества. С другой стороны, Креон не лишен трагического величия, что отличает его от иных носителей здравого смысла в ранних драмах Ануя. Французский литературовед Р.-М. Альберес не случайно считает, что Креон «хочет организовать мир для счастья и жизни... Он поставил перед собой грандиозную задачу — задачу во что бы то ни стало действовать на благо этого мира, все уродство и позорность которого ему известны. Он понимает даже низость собственных компромиссов, он несет в себе все разочарование человеческой воли и тем не менее приемлет этот мир... Конечно, бунт прекрасен. Но Ануй согласился противопоставить ему безнадежные усилия человека, который не боится счастья». Для этого заключения также есть немало оснований в пьесе.

В противоречивости звучания «Антигоны» сыграло свою роль и отождествление ненавистных Аную буржуа-обывателей с народом, отчетливо проявившееся в образах стражников-простолудинов. Именно оставшись один на один со стражником, чуждым всякой духовности, самодовольным и косноязычным мещанином, Антигона ощущает весь трагизм своего одиночества. Из ее груди вырывается тогда стон: «Креон был прав. Как это ужасно! Сейчас, рядом с этим человеком, я перестала понимать, за что умираю».

Отметим, что смешение антибуржуазности с антидемократизмом происходит и в антифашистской пьесе Ж.-П. Сартра:

«Мухи», постановка которой была осуществлена Шарлем Дюленом в 1942 году на сцене Парижского Городского театра — Театра де ла Сите. Это смешение симптоматично: ни Сартр, ни Ануй в то время не видят в народе силу, способную противостоять фашизму. И все же «Антигона» Ануя и «Мухи» Сартра прозвучали в оккупированном гитлеровцами Париже как страстный призыв к борьбе, стали актом великого гражданского мужества.

«Антигона» не только обозначила одну из вершин творчества Ануя, но и явилась произведением, сведшим воедино многие мотивы ранних его пьес и наметившим существенные особенности поздних его произведений. Ее значение вместе с тем намного шире. По словам Б. Зингермана, «с маленькой Антигоны, которая говорит «нет!» тоталитарному государству и не желает слушать доводов мещанского здравого смысла, началась в современном французском искусстве эта борьба юной, хрупкой и все же непобедимой поэзии с бездуховным, прозаическим, склонным к фашизму обществом».

Романтическая тема подвига, начатая «Антигоной», будет подхвачена и развита применительно к новым историческим условиям в «Жаворонке». Однако эти произведения разделены целым десятилетием. В послевоенные годы творчество Ануя отмечено резкими идейными противоречиями, явным отступлением с позиций, завоеванных в лучших пьесах довоенного и военного времени. В сложной атмосфере послевоенной Франции, когда идеалы Сопrotивления оказались преданы, идейные ориентиры Ануя постепенно смещаются вправо, в его драматургии нарастают мотивы разочарования и скептицизма, а сам он все больше сживается с ролью поставщика текущего репертуара для театра Бульваров.

Ануй чуть ли не каждый год создает по новой пьесе: в 1945 году — «Ромео и Жанетта» (театр Ателье, 1946); в 1946-м — «Медея» (там же, 1953); в 1947-м — «Приглашение в замок» (там же); в 1948-м — «Ардель, или Маргаритка» (Театр Елисейских полей); в 1949-м — «Репетиция, или Наказанная любовь» (театр Мариньи, 1950); в 1950-м — «Коломба» (театр Ателье, 1951); в 1952-м — «Вальс тореадоров» (Театр Елисейских полей). В этих произведениях Ануй изобретательно варьирует мотивы своих прежних пьес, «черных», и «розовых». Он уделяет большое внимание разработке внешней интриги, усложняет композицию, отыскивает все новые и новые театральные эффекты и психологические нюансы в раскрытии фатального столкновения поэзии и прозы, вымысла и реальности, несбыточного идеала и бескрылой трезвости. Однако блестящее мастерство драматурга неспособно скрыть вторичность новых его созданий. Обозреватель еженедельника «Фигаро литерер» Жак Лемаршан так откликнулся на постановку «Коломба»: «В жалком ли зале ожиданий «Эвридики», в салоне ли «Репетиции», за пыльными ли кулисами, где разворачивается действие «Ко-

ломба», — мы видим одних и тех же мужчин, одних и тех же женщин... Эти люди не более как марионетки, служащие фоном для игры, придуманной Ануем...» С этим мнением солидаризируются и другие французские критики первого послевоенного десятилетия.

И лишь один раз Ануэ поднимается в эти годы до высокого драматического напряжения и социального звучания своих прежних пьес — «Дикарки», «Антигоны». В 1953 году на сцене театра Монпарнас — Гастон Бати была поставлена трагедия Ануэ «Жаворонок».

В «Жаворонке», созданном в сложнейшей общественно-политической ситуации начала 50-х годов, Ануэ удалось выразить подъем демократических сил, рост национального самосознания французского народа. Интеллигенция Франции все активнее включалась тогда в борьбу за мир и демократию, решительно встала на защиту независимости страны, оказавшейся в первое послевоенное десятилетие в сфере влияния реакционных правящих кругов США. Хотя Ануэ и в эти годы не раз заявлял о своем аполитизме, он чутко отреагировал на изменение политической атмосферы: в «Жаворонке» он обратился к великой теме подвига Жанны д'Арк, возглавившей войну французского народа за свободу Франции.

Казалось бы, Ануэ возвращается в своей новой пьесе к мотивам «Антигоны»: и здесь заранее известен трагический финал и героям остается играть до конца свои роли; и здесь одинокий романтик-бунтарь, говорящий «нет», противостоит идее тоталитарного подчинения, людям компромисса, сказавшим «да»; и здесь звучит извечный спор о праве человека на свободный выбор своей судьбы, а гибель героини становится апофеозом ее нравственного величия. Более того: Ануэ разворачивает в «Жаворонке» своего рода изощренную театральную игру, включая события давно минувшей истории в инсценировку суда над Жанной д'Арк. Он отступает от хронологической последовательности, не ставит задачу воссоздания исторического колорита, на каждом шагу нарушает жизненное и бытовое правдоподобие. Однако драматург пишет не историческую пьесу, а философско-публицистическую трагедию, пронизанную жгуче современными мотивами. Им и служит нарочитая условность драматургических решений, яркая театральность языка пьесы, в центре которой — тема пробуждения самосознания личности, возглавившей всенародную войну за честь и свободу Франции. В «Жаворонке» оживают идеалы Сопротивления. Ануэ напоминает о них своим соотечественникам, мужественно встает на их защиту и прославляет их.

Конечно, Жанна — родная сестра Антигоны. Она тоже импульсивна, легко впадает в экзальтацию, словом, немножко не от мира сего. Ей, как и Антигоне, ведомы минуты сомнений и душевной слабости. Именно тогда ее главный противник — Инквизитор, этот близкий родственник Креона, славит бога,

который допустил, чтобы «в последнюю минуту человек в этой девушке унизил себя и пал... чтобы на этот раз он сказал «да». Однако, в отличие от Антигоны, Жанна в значительно большей степени исполнена оптимистической веры в человека. На сей раз героиня Ануя и в вынужденном своем одиночестве, когда против нее ополчаются и завоеватели-англичане, и коллаборационисты-французы, и корыстолюбивые придворные, и мелочно-расчетливые крестьяне, ощущает внутреннее свое единство с народом, из среды которого она вышла, чувствует незримую поддержку простых людей, с которыми она освобождала родную Францию.

Жанна одушевлена общей идеей и посвящает свою жизнь патриотическому подвигу — именно в этом заключаются истоки ее нравственной силы. И когда Жанна восходит на костер, она смотрит прямо перед собой, и улыбка играет на ее губах. Тогда Инквизитор, так и не добившийся от Жанны отречения «от содеянного ею» и пославший ее на костер, ибо, «пока остается хоть один человек, не раздавленный идеей, даже если она властвует над всем остальным миром и крушит его, она, эта идея, все же будет в опасности», опускается на колени и удрученно шепчет, что никогда ему не победить человека.

Ануй завершает свою пьесу мощным мажорным аккордом, внешне обоснованным игровой мотивировкой. В процессе суда забыли «сыграть» коронование в Реймсе. И вот уже актеры,— ибо пришло время сказать свое слово им, представителям автора и театра,—весело разбрасывают костер. И вот уже Жанна стоит выпрямившись, положив руку на древко знамени и крепко ухватив рукоять меча. Потому что «истории Жанны не будет конца. Люди вечно будут ее рассказывать друг другу...» Потому что «история Жанны д'Арк — это история со счастливым концом!»

Дальнейшее развитие творчества Ануя говорит о постепенном отходе драматурга от демократизма, о непоследовательности и сбивчивости его идейных исканий, о нарастающем творческом кризисе, вызванном ощущением бесперспективности борьбы с буржуазным обществом. Ануй все отчетливее переходит на консервативно-охранительные позиции, а порой — быть может, вопреки собственным намерениям — объективно оказывается в лагере реакции. В его пьесах бытовые мотивы, прежде получавшие фарсовое освещение, все чаще обретают поэтическое звучание, а героиня подвергается сомнению и дискредитируется. Восстанавливая в правах мещанина-обывателя, все более примиряясь с прозаизмом буржуазных отношений, Ануй все очевиднее склоняется к компромиссу с буржуазным обществом, все решительнее встает на защиту «безгеройного времени».

В комедии «Орнифль, или Струя воздуха» (Театр Елисейских полей, 1955) Ануй создает обаятельный образ модного стихотворца, жизнерадостного жуира, поэтизирует столь ненавистные ему прежде «простые радости жизни». Обращение к

злободневной политической проблематике выявило резкий поворот Ануя вправо: в пьесе «Бедняга Битос, или Обед голов» (театр Монпарнас — Гастон Бати, 1956) драматург высмеивает выскочку-плебей, возомнившего себя наследником идеалов французской буржуазной революции, а заодно издевается и над ними. В фарсе «Сумасброд, или Влюбленный рогоносец» (Театр Елисейских полей, 1959) Ануй осмеивает и консерваторов и прогрессистов, людей и правых и левых взглядов. Горечью и разочарованием веет от центрального образа лучшей пьесы Ануя этих лет — «Бекет, или Честь божья» (театр Монпарнас — Гастон Бати, 1959). Насильственная смерть архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, принятая им во имя нравственного распрямления личности в условиях деспотизма, бессмысленна и напрасна. Ануй решительно пересматривает в этом произведении темы своих признанных шедевров — «Антигоны», «Жаворонка», — созданных в годы подъема патриотического и демократического движения в стране, и делает это с позиций явно консервативных.

Ануй все чаще замыкается в сфере изошренного ремесла и самоценных художественных поисков, неспособных, однако, смягчить остроту пессимизма, которым окрашены многие его произведения последних десятилетий. Постановка пьесы «Подвал» (театр Монпарнас — Гастон Бати, 1961) дала основание обозревателю еженедельника «Ар» Пьеру Маркабрю констатировать: «Ануй талантлив, но это давно известно; Ануй — мастер, но и это известно; Ануй — самый блестящий, самый красноречивый из наших драматургов, известно также и это. Как жаль, что этот талант, это красноречие изливаются в небытие, в умелый фейерверк, озаряющий на мгновение пустой мрак». К разряду пьес, подтверждающих справедливость горьких слов критика, относятся сравнительно недавно созданные Ануем произведения — «Булочник, лубочница и юный пекарь» (Театр Елисейских полей, 1968) и «Мой дорогой Антуан» (там же, 1969). Вместе с тем есть основание говорить о дальнейшей эволюции драматурга вправо.

Постановка пьесы Ануя «Красные рыбки» (театр Творчество, 1970) не случайно вызвала громкий скандал в прессе, резкое осуждение со стороны передовых художников Франции и демократической общественности. «Социалисты, коммунисты и участники Сопротивления, по мысли автора, вставшие на этот путь вследствие бедности и физического уродства, а потому завистливые и злобные, — пишет рецензент «Нувель обсерватор», — существуют в пьесе только для того, чтобы причинить страдания герою-драматургу, написавшему те же пьесы, что и Ануй, и являющемуся воплощением великодушия и совершенства». Драматурга обвинили в том, что своим произведением он «утверждает право на эгоизм и равнодушие» («Фигаро литтерер»), что от его пьесы «разит ненавистью к народу» («Нувель литтерер»).

В следующей по времени пьесе «Ты был таким милым, когда был маленьким» (театр Антуана, 1972) Ануй обращается к античному мифу об Электре и Оресте. Он дает ему модернистское истолкование, акцентирует эпизоды мазохистской истерии, смакует гиньольные сцены убийства. При этом драматург осуждает позицию Ореста, высказывает сомнение в праве молодежи судить старшее поколение. Потрясший Францию мощный политический взрыв 1968 года, в котором самое активное участие принимала молодежь, видимо, сильно напугал Ануя. Прогрессивные критики резко осудили драматурга за его пьесу, прозванную ими «Анти-Антигона».

Дальнейшая творческая и идейная эволюция Ануя представляется сейчас неясной. Возродятся ли в его драматургии былые идеалы, или кризисное состояние, в котором она находится, углубится,— покажет будущее. Однако лучшие произведения Ануя — сатирика и поэта, в которых ему удалось выразить свое время, уловить движение истории, запечатлеть тревоги и надежды Франции, позволяют отнести его к числу крупнейших французских драматургов XX века.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

КОМЕДИ ФРАНСЕЗ

История Комеди Франсез с 1918 по 1945 год делится на три этапа. Первый относится к 1918—1936 годам, когда генеральным администратором старейшей сцены был Эмиль Фабр. В 1936—1940 годы театр возглавлял Эдуард Бурде, а в 1940—1945 годах административное и творческое руководство театром осуществляли сначала Жак Копо (1940—1941), а затем Жан-Луи Водуайе (1941—1944).

Крупный драматург и театральный деятель начала века Эмиль Фабр (1869—1955)¹ стремился удержать Комеди Франсез на уровне образцовой сцены, верной многовековым традициям французского театра. Сделать это было нелегко. Ведь к этому времени ушли из жизни Муне-Сюлли и Коклен-старший. Давно уже не выступала в Комеди Франсез и Сара Бернар. Среди тех, кто составлял тогда ядро труппы старейшего театра Франции, преобладали актеры меньшего масштаба. Это Альбер Ламбер-сын (1872—1940), Жюлиа Барте (1854—1932), Жанна Дельвар (1877—1949), Луиз Сильвэн (1874—1930) и другие. Правда, некоторые из них имели большой успех в классических ролях. Это прежде всего относится к Мадлен Рош (1878—1934). Она дебютировала в Комеди Франсез в 1904 году в роли Камиллы («Гораций» П. Корнеля) и сразу же заявила о себе как превосходная трагическая актриса.

¹ См. о драматургии Э. Фабра: История западноевропейского театра, т. 5. М., «Искусство», 1970, с. 105—110.

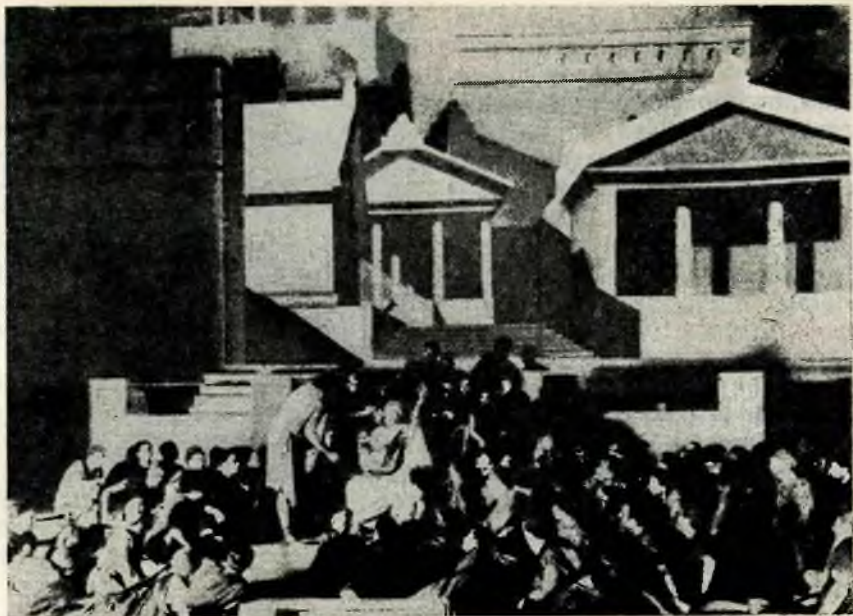
Мадлен Рош обладала величественной внешностью, низким красивым голосом, похожим, по образному выражению современника, то на черный бархат, то на вспыхивающую сталь. Помимо роли Камиллы она выступала на сцене Комеди Франсез в таких ролях, как Эмилия («Цинна» Корнеля, 1905), Андромаха («Андромаха» Расина, 1907), и др. Но крупнейшим ее созданием стала Федра («Федра» Расина), показанная впервые в 1910 году и сохранившаяся в репертуаре актрисы до конца ее дней. Стойкий успех Мадлен Рош в этой роли объясняется тем, что она, во многом следуя традиции, предложила, однако, новую интерпретацию известного образа. «Ее Федра,— писал А. В. Луначарский,— не похожа на классическую статую. В ней есть что-то архаическое, сказочное, из времен мифических. Ее легкие сребротканые одежды, ее тяжелая диадема, поддерживающая каску мрачно нависших черных волос, ее могучая, то изнемогающая в истоме, то охваченная яростным порывом фигура — все это скорее варварское, чем греческое».

Под влиянием новаторских поисков Андре Антуана, его учеников и последователей актеры Комеди Франсез пытались по-новому осмыслить свои роли в классическом репертуаре, однако сохраняли приверженность к декламационному искусству, издавна присущему старейшей сцене Франции.

Именуя Комеди Франсез Домом Мольера, его называют также и Театром слова. Воспитанные Мольером и Расином, первые актеры Комеди Франсез действительно огромное значение придавали слову, его реальному содержанию, поэтической красоте. Позже Вольтер учил Мари Дюмениль, Ипполиту Клерон и в первую очередь Анри-Луи Лекена раскрывать в слове мысль героя, глубину и сложность его внутреннего мира. Ранние наставники актеров Комеди Франсез приучили их видеть в слове, по определению Иннокентия Анненского, «эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения». Позднее романтики, отвергая статичность классицистских мизансцен и усиливая выразительность массовых эпизодов, продолжали почитать, однако, «его величество Слово», обогатив его патетикой страстей, многокрасочностью интонаций.



Эмиль Фабр



Сцена из спектакля «Кориолан» В. Шекспира.
Постановка Э. Фабра. Комеди Франсез. 1933 г.

Мастерство речи помогло актерам старейшего театра Франции выработать эстетические критерии, в немалой мере обусловившие стиль его искусства. И не случайно маститый театральный критик Франсиск Сарсе, восхищаясь молодой Сарой Бернар, отмечал прежде всего ее безупречное владение словом: «Голос ее дышит томлением и негой, дикция отличается таким верным ритмом, такой дивной отчетливостью, что ни один слог у ней не пропадает, даже тогда, когда слово вылетает из уст подобно вздоху».

Слово всегда оставалось важнейшим элементом творчества актеров Комеди Франсез. Его высокое эстетическое и смысловое значение было предопределено традицией, которой неизменно был предан первый театр Франции. Традицией, настаивавшей на необходимости строго придерживаться в классических спектаклях резко обозначенных жанровых границ — трагедии, комедии, фарса, системы актерских амплуа и соответствующих им издавна сложившихся принципов искусства речи, пластического решения образов.

Порою столь явное следование традиции вызывало у критиков и деятелей сцены, в особенности отстаивающих достижения современного реалистического искусства, недоумение и протест. Режиссеры-новаторы во главе с Андре Ангуаном и Жаком Копо и многие другие сторонники театральных реформ

в своей оценке старейшего театра Франции склонны были, особенно поначалу, чрезмерно преувеличивать его приверженность к уходящим театральным эпохам. Они называли этот театр «театром-музеем», полагая, что он неспособен откликнуться на реальные требования времени. П. А. Марков в 1928 году также писал о Комеди Франсез как о «театре-музее», где «играют так, как играли двадцать, сорок, сто лет назад... Актеры выстроены вдоль рампы и обращены лицом непосредственно к зрителям. Они действительно не ходят, а выступают. Они не играют, а, вернее, читают, поют свои роли».

Годы показали, однако, что академический театр Франции остается выдающимся явлением духовной жизни нации. И в не малой мере именно благодаря традиции, которой он неукоснительно следует. Ибо для Комеди Франсез традиция — это воздух, которым дышат ее актеры, это одновременно и «приемы, трюки, фокусы, манера игры, бесчисленное число раз скопированные друг у друга», и «особое направление ума, тенденция, манера видеть и действовать...» (Л. Жуве).

Эмиль Фабр, сохраняя эти традиции Комеди Франсез, стремился, однако, обновить ее репертуар. Стремление это было осложнено декретом от 9 мая 1919 года, по которому репертуар требовалось согласовать с Ко-



Анни Дюко — Андромаха, Вера Корен — Гермiona в спектакле «Андромаха» Ж. Расина. Комеди Франсез. 1946 г.

миссией управления, состоявшей из девяти сосъетеров труппы и трех членов административного комитета. И все же афиша Комеди Франсез содержала тогда наименования не только традиционных пьес, но и произведений, выражавших новые художественные тенденции. Рядом с именами драматургов, начинавших когда-то в театрах Антуана,— Жоржа Куртелина, Пьера Вольфа, Франсуа де Кюреля, Эжена Бриё, стояли имена Поля Верлена, Мориса Метерлинка, Роже Витрака, Мориса Ростана.

Более гибкое отношение к репертуару было продиктовано самой действительностью. Жизнь привнесла в искусство театра элементы, связанные с новыми общественными идеями и театральными исканиями.

В 1921 году режиссер Жорж Берр сделал попытку новаторского прочтения мольеровского «Тартюфа». Действие развернулось то во внутренних помещениях дома Оргона, то на улице, то в саду, тем самым было разрушено единство места — важный постулат классицистской эстетики. Берр игнорировал и единство времени. Облекая произведение в новую форму, он не сумел, однако, наполнить ее новым содержанием, отвечающим духу времени. Поэтому опыт Берра, вызвавший поначалу немалый интерес, не получил развития в последующих постановках Комеди Франсез. Но важно то, что в самих стенах Дома Мольера возникло стремление по-новому поставить классику. А показанный в конце 1933 года «Кориолан» Шекспира в постановке Эмиля Фабра стал уже подлинно злободневным, публицистическим спектаклем, вызвавшим ассоциации с захватом власти в Германии нацистами. Роль Кориолана в очередь исполняли Рене Александр (1885—1945) и Жан Эрве (1884—1962).

Александр дебютировал в 1906 году в Одеоне в роли Пирра («Андромаха» Расина). Его импозантный и величественный Пирр был преисполнен эмоциональной патетики и горячности чувств. Он востину оказался жертвой безумной страсти к Андромахе. Позднее, перейдя на сцену Комеди Франсез, Александр выступил во многих классицистских и романтических пьесах. Одним из его сценических шедевров стала в 1918 году роль Лорензаччо («Лорензаччо» А. Мюссе). Демонстрируя высокое профессиональное мастерство, поразительное искусство перевоплощения, Александр показал как бы двух Лорензаччо. Один был тонкий, изящный, хотя и безмерно порочный, злой соучастник распутных оргий флорентийского герцога. Другой — страдающий юноша, жаждущий возмездия.

Главное в искусстве Александра — это виртуозное владение актерской техникой, стремление подчеркнуть в своем герое напряженный мир его чувств.

Эрве дебютировал в Комеди Франсез в 1919 году и вскоре стал известным исполнителем многих мольеровских ролей. Летом он выступал на развалинах античного театра в Оранже, одним из руководителей которого был в течение долгих лет.

Среди крупных созданий Эрве особое место занимал Тар-

тьюф. Эрве лишил знаменитый мольеровский образ его масштабности и силы, очевидных примет классицистского героя. В его исполнении Тартюф был на редкость ординарен. Мягкая пластика рук, нежный, негромкий, красивый голос, подкупающий проникновенной простотой интонаций. Иногда только зрители замечали, как цепко всматривался он в вещи, приглянувшиеся ему, каким жадным взглядом следил за каждой молодой женщиной. Он напоминал буржуа, расчетливого и циничного.

Эрве обнаруживал также талант подлинного трагического актера.

Александр и Эрве по-разному интерпретировали шекспировского Кориолана. Если Александр подчеркивал в Кориолане прежде всего безмерную гордость, граничащую порой с безумием, то герой Эрве, получив безграничную власть над людьми, теряет самоконтроль и оказывается преступником. Это человек, не выдержавший искушения власти, образ более социального конкретный, чем у Александра.

Значительное место в спектакле Фабра занял народ. Если поначалу народ относился к Кориолану с настороженностью, то в финале открыто его осуждал. Примечательно, что лишь в немногих случаях на сцену выводились статисты. Чаше «толпу» изображали два-три актера из основного состава труппы, что делало атмосферу интеллектуального спора о месте личности в истории еще более напряженной.

«Кориолан» оказался остро злободневным, почти публицистическим спектаклем, вызвавшим сугубо современные ассоциации. Особенно когда главную роль играл Эрве. Зрительный зал Комеди Франсез на представлениях «Кориолана» являл собой поле битвы. Часть публики увидела здесь предостережение против диктатуры. Остальные же, напротив, приветствовали неистовыми аплодисментами каждую реплику римского императора, находя в его словах утверждение идеала сильной личности.

Новый период в деятельности Комеди Франсез был обусловлен решительными переменами в общественной жизни Франции, приходом к власти Народного фронта. Он повлек за собой и смену руководства театра.

Для старейшего театра Франции этот четырехлетний период был знаменательным во многих отношениях. Именно в канун второй мировой войны, перед лицом национальной катастрофы и в самый ее момент Комеди Франсез, сохраняя верность своим сценическим традициям, вступила на путь более тесных контактов с реальной жизнью, обогащенная достижениями молодой режиссуры.

Эдуард Бурде был назначен на пост генерального администратора Комеди Франсез вскоре после выборов в 1936 году в Национальное собрание Франции, на которых победу одержал Народный фронт.

Известный драматург, автор «комедий нравов», Бурде понимал необходимость приобщения старейшего французского



Мари Белль и Жан Эрве в спектакле «Эсфирь» Ж. Расина.
Комеди Франсез. 1935 г.

театра к современности. Поэтому он и пригласил в Комеди Франсез прославленных режиссеров-новаторов — Жака Коло и его учеников и последователей Шарля Дюллена, Луи Жуве, Гастона Бати, совместно выступавших в системе прогрессивного организационно-творческого объединения «Картель». Четвертого члена «Картеля», Жоржа Питоева, в силу его нефранцузского происхождения националистически настроенные чиновники не допустили к работе в академическом театре Франции.

Деятельность Комеди Франсез разворачивалась в эту пору как бы по трем направлениям.

Часть актеров труппы продолжала придерживаться принципов «театра-музея» и стремилась только к тому, чтобы в неприкосновенности сохранить в репертуаре спектакли, созданные по давним канонам, демонстрирующие лишь профессиональные актерские навыки. К подобным спектаклям следует отнести

«Федру» Расина, «Школу мужей» Мольера, «Денизу» Дюма-сына и некоторые другие. Шли эти спектакли либо на фоне живописно раскрашенных кулис, либо в обстановке обширного павильона, не наделенного приметам реального быта. Основные диалоги актеры вели на авансцене, обратившись лицом к публике. По мнению Маркова, в «Денизе», например, «все казалось удивительно старомодным... И благородный отец, которого играл Александр, сохраняя все повадки героев Расина, гремел раскатами голоса, требуя, чтобы соблазнитель женился на его дочери, и Мари Белль в роли опороченной девушки имела облик трагической героини. И только Габриэль Робин, владея секретом вечной молодости, обаятельно пользовалась всеми приемами уверенной гранд-кокет. Было ли во всем этом мастерство? Я назвал бы его не мастерством, а умением лихо владеть узаконенными и привычными правилами...».

Мари Белль (род. 1900), упомянутая тут, заняла вскоре выдающееся место в этой труппе.

Она дебютировала в Комеди Франсез в 1921 году. Сначала она выступает в классицистских комедиях (Анжелика в «Мнимом больном» Мольера и др.). Затем переходит на роли «трагических принцесс», а потом и «трагических цариц». В 1928 году Белль избирается в число сосьетеров Комеди Франсез.

Эсфирь («Эсфирь» Расина, 1935), Ифигения («Ифигения» Расина, 1936), Федра («Федра» Расина, 1942) — наиболее значительные создания Мари Белль в классицистском репертуаре. Впоследствии она сыграла и Беренику («Береника» Расина, Театр Мариньи, Компани Рено — Барро, 1946). Внешне Белль следовала в этих ролях традиции Комеди Франсез. Благородная и величественная пластика, низкий звучный голос и напевная декламация, с чуть заметным повышением звука на запятой и понижением на точке. Но, работая с молодыми режиссерами, Белль привнесла новую интонацию в уже сложившуюся трактовку классической пьесы. Федру Белль готовила под руководством Жана-Луи Барро. И, подобно Мадлен Рош, она подчеркивала в ней естественность и глубину чувств.

Однако, если Рош раскрывала в Федре сильную натуру, которая вызывала безусловную симпатию, то Белль обнажала в ней жестокость и неумную пагубную страсть. Федра — Белль появлялась из-под черной арки дворца словно из-под земли, огненно рыжеволосая, с резко протяннутыми вперед руками. Ногти на широко расставленных пальцах, выкрашенные в темно-красный цвет, казались застывшими каплями крови. Спектакль, созданный в 1942 году, как бы говорил об ужасных последствиях, которые возникают, когда в человеке разбужены неподвластные ему страсти. Федра умирает в страшных муках, не вызывая сочувствия. Наоборот, ее смерть воспринимается как очищение мира от зла. Интерпретация эта, родившаяся в конкретных условиях оккупированного Парижа, раскрыла спо-



Сцена из спектакля «Баязет» Ж. Расина.
Комеди Франсез. 1937 г.

способность Белль наполнить классицистскую роль современным содержанием. Белль выступала также в пьесах современных драматургов, таких, как П. Клодель, а позднее Ф. Марсо, Ж. Жане, Ф. Саган, и других.

Второе направление в деятельности Комеди Франсез 1936—1940 годов связано с именем Жака Копо. Его приглашение в Комеди Франсез Бурде мотивировал необходимостью привести спектакли, созданные на основе классических произведений, в соответствие с их драматургической основой, избавить их от случайного оформления, сделанного без учета современных достижений в декорационном искусстве, от штампов, актерской рутины, то есть от всего, что мешало выявить главную мысль пьесы.

Известный режиссер, актер, театральный педагог, автор многих статей о театре, Копо часто и успешно выступал на концертной эстраде с чтением французских трагедий. Он обнаружил при этом великолепную декламационную технику, издавна присущую академической сцене Франции. Но его идейная интерпретация классики была современной. Это обстоятельство и позволило Бурде сделать Копо ответственным за обновление классических спектаклей Комеди Франсез.

Работая в 1937 году над «Баязетом» Расина, Копо пытался увлечь актеров более сдержанной, свободной от излишней напевности декламацией, в которой, однако, не терялась красота и музыкальность расиновского стиха, так тонко раскрывающего душевный мир героев. Исторически достоверные декорации и костюмы, динамичные мизансцены, речь актеров, свидетельствующая не только об их профессиональном умении, но и передающая глубокие переживания их героев,— все это явилось подтверждением новых тенденций в искусстве старейшего театра Франции.

Копо привнес ряд новых элементов и в «Мизантропа» Мольера (1938). Перед зрителями возникали комнаты, архитектурно оформленные и обставленные мебелью в стиле XVII века. Здесь воссоздавалась реальная среда, в которой действовали герои Мольера. Актеры, одетые в великолепные костюмы эпохи Людовика XIV, двигались по сцене легко, непринужденно. Напряженное течение сюжета подчеркивалось быстрой сменой сценических эпизодов. Речь героев и тут была освобождена от аффектации и раскрывала их внутренние переживания, своеобразие характера.

Позднее Копо обратился к созданиям Корнеля, Мариво и других драматургов-классиков и показал, что классика, очищенная от штампов, рутины, возрожденная на основе подлинно уважительного отношения, составляет неотъемлемую часть духовного наследия Франции. Копо, правда, не сумел при этом достаточно убедительно выявить существо общественных конфликтов в поставленных им пьесах. Он не раскрыл антидеспотической устремленности «Баязета» и смягчил остроту проти-



Мадлен Рено — Жаклин и Жюльен Берто — Клаварош
в спектакле «Подсвечник» А. де Мюссе.
Постановка Г. Бати. Комеди Франсез. 1937 г.

воречий между Альцестом и окружающей его средой в «Мизантропе».

Третье направление в творческих поисках Комеди Франсез связано со стремлением сделать театр существенным фактором в общественной борьбе. К этому направлению оказались причастными деятели «Картеля» — Бати, Дюллен и Жуве.

Гастон Бати осуществил на сцене Комеди Франсез ряд постановок. Среди них наиболее значительными стали «Подсвечник» А. Мюссе (1937) и «Самум» А.-Р. Ленормана (1937).

«Подсвечник» — спектакль, где не только тонко переданы переживания героев, мир их чувств, разнообразных и острых, но и в предельно лаконичной форме раскрыта атмосфера французской провинциальной жизни. Торжествующей буржуазной морали противопоставлена здесь естественная природа человека, жаждущего чистого чувства и высоких привязанностей. Мадлен Рено и Жюльен Берто в ролях Жаклин и Клавароша показали внутреннюю тонкость и романтический дух своих героев и одновременно — стойкость их характеров, способность противостоять узаконенным обычаям мещанского быта.

Пьеса Ленормана «Самум» была впервые поставлена Бати в 1920 году. Тогда в спектакле подчеркивалась линия Лоранси и его дочери Клотильды. В постановке 1937 года акцент делался на трагической истории юной арабки Айше, беззаветно любящей Лоранси, который, однако, отвергает ее.

В спектакле была дана усложненно психологическая интерпретация пьесы Ленормана в традициях своеобразно понятого глобального пессимизма Достоевского, на которого Бати неоднократно ссылался. Несомненно, что «Самум» способствовал утверждению новых элементов в актерском искусстве Комеди Франсез, приобщению ее к новейшим открытиям психологического театра.

Шарль Дюллен осуществил в Комеди Франсез постановку «Женитьбы Фигаро» Бомарше (1937). В период победы Народного фронта спектакль этот утверждал глубокую веру в торжество истинной демократии. Актеры Комеди Франсез сумели не только обнаружить издавна присущее им профессиональное мастерство, но и вскрыть психологические и социальные пласты пьесы.

Луи Жуве в 1937 году поставил в Комеди Франсез «Комическую иллюзию» П. Корнеля, где пытался передать столкновение мещанского и творческого сознания, серых буржуазных будней и праздника сцены. Он хотел воспеть профессию актера.

В полной мере это, однако, не удалось. Актеры Комеди Франсез оказались слишком увлечены сугубо театральными задачами, стремились главным образом обнаружить свои профессиональные навыки. Им не доставало подлинного вдохновения.

Таким образом, Комеди Франсез в период 1936—1940 годов оказалась причастной к художественным свершениям авангарда французского театра, и это обстоятельство сыграло значительную роль в ее творческой эволюции.

В 1939 году Эдуард Бурде был мобилизован в действующую армию и покинул пост генерального администратора Комеди Франсез. В 1940 году театр возглавил Жак Копо, которого годом позже сменил Жан-Луи Водуайе. Начался наиболее трудный период в деятельности Комеди Франсез, период, связанный с оккупацией Парижа.

Однако именно тогда актеры старейшей сцены Франции осознали свою особую ответственность перед нацией и сумели не только сохранить высокий уровень профессионального мастерства, но и утвердить гуманистические идеи, веру в человека, его нравственное достоинство, внутреннюю стойкость.

В 1940 году старейший театр Франции оказался в положении катастрофическом. Часть актеров бежала из Парижа на юг страны или за границу. Не многие остались в оккупированной столице. Копю необходимо было прежде всего собрать труппу. На его призыв откликнулись как известные актеры Комеди Франсез, так и молодые. Среди молодых в первую очередь следует назвать Жана-Луи Барро, ученика Шарля Дюллена, к этому времени уже видного актера и режиссера. В труппу Комеди Франсез тогда вошли Мари Белль, Лиз Деламар, Жермен Руа, Мадлен Рено, Пьер Дюкс, Жан Мартинелли, Жюльен Берто, Луи Сенье, Жан Мейер, Жан Шеврие и другие.

В Комеди Франсез играли в ту пору главным образом классику. Обращение к Корнелию, Расину, Мольеру, Мариво, Мюссе позволило театру сохранить верность французской сценической традиции. Родриго в исполнении Барро («Сид» П. Корнеля, 1940) был воспринят тогда как личность, в неимоверно трудных условиях сохранившая свое человеческое достоинство, непоколебимость духа. Когда же Мадлен Рено, Жюльен Берто, Луи Сенье разыгрывали комедии Мольера или Мариво, то блеск их профессионального мастерства, филигранная отточенность деталей помогали поддерживать национальную комедийную традицию, оказавшуюся непобедимой даже в обстановке жестокого насилия.

Премьера «Сида» была назначена на 11 ноября. Это была годовщина перемирия 1918 года, когда Франция вышла из войны победительницей, и публика, большую часть которой составляли студенты, устроила в зале патриотическую демонстрацию. Копю сняли. Но назначенный на его место Жан-Луи Водуайе продолжал его политику.

Рядом с классикой в репертуаре Комеди Франсез появились в те годы и произведения современных драматургов. Их было не много. Но и они были отмечены печатью эпохи. Особенный успех имела постановка пьесы Поля Клоделя «Атласная туфелька», осуществленная в 1943 году Жаном-Луи Барро при деятельном участии автора. Пьеса эта, опубликованная впервые в 1930 году, привлекла внимание Барро еще в 1941 году. Сначала он трудился вместе с Клоделем над сокращением грандиозной эпопеи. А потом долго и тщательно работал над ее постановкой.

Спектакль «Атласная туфелька» прозвучал в оккупированном Париже как призыв к действию. Это было монументальное представление с мгновенно сменяющимися картинками, в котором приняло участие около ста человек. Зрители попадали в

Испанию XVI века, где инквизиция преследовала героев (главного из них — Родриго — играл Барро), верных не только друг другу, но и своему религиозному долгу, в то время как инквизиция давно уже предала бога и отстаивала интересы установившейся в стране тирании. Сквозь поэтически возвышенную структуру спектакля отчетливо проступала мысль о необходимости борьбы с насилием. Так обозначился антифашистский пафос постановки Барро.



Саша Гитри

Этого нельзя сказать о спектакле, созданном тогда же на основе только что написанной пьесы Анри де Монтерлана «Мертвая королева». Жан Мартинелли — исполнитель роли португальского короля Ферранте и режиссер этого спектакля — стремился раскрыть neodолимую взаимосвязь между деспотической властью монарха и катастрофой, готовой уничтожить его королевство. Мартинелли предполагал показать внутренний крах венценосной личности, ставшей источником неисчислимых бедствий собственного народа. Но материал пьесы решительно сопротивлялся этой трактовке. Ферранте — герой нищепанского типа. Он красноречиво проповедовал закон сильного. И спектакль Мартинелли помимо воли постановщика утверждал идею авторитарного режима.

Однако, несмотря на подобные срывы, Комеди Франсез в годы войны оставалась в основном цитаделью национальной сценической традиции. Классические спектакли прозвучали в оккупированном Париже как произведения, в которых утверждались гуманизм, национальное духовное богатство.

КОММЕРЧЕСКИЙ ТЕАТР

После первой мировой войны французская буржуазия хотела видеть в театре лишь коммерческое предприятие, созданное для развлечений. Бульварная сцена и прежде охотно использовала острые сюжеты, построенные на пикантном адюльтере, не претендующие на глубину, но преисполненные динамики и внешней занимательности. Здесь господствовали узаконенные штампы, умело поданные эффекты, изящные мизансцены. В 20-е годы и позднее коммерческие театры, расположенные в основном на Больших бульварах Парижа, продолжали эту традицию. Постепенно тут закрепляется принцип одной пьесы, идущей в театре каждый вечер до тех пор, пока она имеет



Мишель Симон и Арлетти в спектакле «Фрик-Фрак» Э. Бурде.
Театр Мишодьер. 1936 г.

успех. Актеры театров Бульваров, таких, как Жимназ, Ренессанс, Порт Сент-Мартэн, Эберто, Водевиль и другие, стремились развлечь буржуазную публику, не гнушаясь порою скабрёзными сюжетами и самыми дешевыми театральными трюками. Между тем среди бульварных актеров иные отличались высоким чувством стиля, мастерством.

Блестящей комедийной актрисой была Арлетти (1898—1974). Живая, пикантная, грациозная, она была неподражаема в ролях жизнерадостных, легкомысленных женщин, наделенных бездумным отношением к жизни. Полин Карто (1888—1973), подобно Арлетти, обладала удивительной живостью характера, юмором, безукоризненно владела голосом, дикцией, умела говорить со сцены о серьезном легко и непринужденно. Алис Косеа (1893—1976) дебютировала в оперетте. Перейдя в драматический театр, она на всю жизнь сохранила пристрастие к ролям, требующим музыкальной подготовки. Она пела весело, лихо, не теряя при этом изящества манер. Крупным актером театров Бульваров был Пьер Френе (1897—1975), обладавший феноменальной способностью к перевоплощению. С одинаковым успехом он играл молодых фатов и благородных отцов, старых аристократов и бойких слуг. Пластичность его носила сугубо

внешний характер, была лишена психологической глубины, но актерски это было сделано виртуозно и убедительно. Позднее Френе стал выступать в пьесах Ануя и Бурде, что способствовало углублению его таланта. Наибольший успех он имел в 1937 году в фильме «Большая иллюзия» в роли французского офицера Буальдиё.

Блестяще дебютировал в 1924 году сначала в «Орленке» Э. Ростана, а затем в «Старом Гейдельберге» В. Мейер-Форстера Поль Бернар (1898—1958). Он стал впоследствии известным исполнителем ролей возвышенно романтических героев мелодрам, отличающихся внешним обаянием и красотой.

Саша Гитри (1885—1957) по праву считается одним из самых значительных актеров театров Бульваров. Сын Люсьена Гитри, прославленного на Бульварах еще в конце XIX века, Саша Гитри, так же, кстати, как и его отец, писал пьесы и сам разыгрывал их со своей труппой. Он родился в России, где семи лет дебютировал на сцене. В четырнадцать лет, возвратившись на родину родителей, во Францию, он сыграл Эрнани («Эрнани» В. Гюго) и с тех пор навсегда связал себя с театром. Поэт, драматург, писатель, актер, он вскоре выработал свой сценический стиль. Стиль Гитри — это стиль радостного искусства, изящного и легкого, в меру достоверного и пикантного, позволяющего зрителям весело и бездумно провести время в театре. На сцене — внешне импозантные актеры, приятная буржуазная обстановка; в пьесах — занятный сюжет с благополучным финалом, утверждающим незыблемость буржуазной морали. Сам Гитри играл обычно роли обаятельных соблазнительей. Делал он это с мягким юмором, чуть иронично, как бы со стороны лукаво поглядывая на своего героя.

Актеры театров Бульваров часто безукоризненно владели профессиональными навыками. Были пластичны, выразительны,



Саша Гитри и Жаклин Делюбак в спектакле «Слово Камбрена» С. Гитри. Театр Мадлен. 1934 г.

обладали прекрасной дикцией, голосами. Но, к сожалению, демонстрация «секретов» сценического искусства, а точнее, штампов, унаследованных от предыдущих поколений бульварных актеров, становилась самоцелью их творчества.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ АВАНГАРД

Театральный авангард — явление сложное. На одном его полюсе — сценические деятели, отстаивающие идеалы гуманизма и социального прогресса. Среди них режиссеры «Картеля», участники демократического театрального движения. На другом — воинствующие модернисты.

Крупнейшим представителем театрального модернизма конца 20—30-х годов стал теоретик и практик сюрреалистического театра Антонен Арто.

АРТО

Творческая деятельность поэта, теоретика искусства, режисера и актера Антонена Арто (1896—1948) была отмечена многообразием интересов. Он начал свой путь в искусстве в одном из «авангардных» театров Парижа — Ателье. Здесь он ассистировал своему учителю, видному французскому режиссеру Шарлю Дюллину в постановках пьес А. Арну, Л. Пиранделло, П. Кальдерона. Позднее Арто снимался в фильмах Абеля Ганса «Наполеон» (1926), Карла Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928) и других, написал сюрреалистический сценарий для фильма «Раковина и священник» (1927), постановка которого была осуществлена Жерменой Дюлак.

В 1926 году Арто совместно с драматургом Роже Витраком основывает театр, названный именем Альфреда Жарри: сюрреалисты считали автора трагифарса «Король Убю», поставленного в 1896 году на сцене символистского театра Творчества, одним из своих предшественников. «Театр Альфреда Жарри» просуществовал полтора года. Его репертуар составили пьесы «Пылающее нутро, или Безумная мать» А. Арто, «Раздел под южным небом» П. Клоделя, «Мистерии любви» Р. Витрака, поставленные в 1927 году, а также «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрака и «Сон» А. Стриндберга (1928). Экспериментальные постановки Арто, показанные в театре Гренелль, а затем в Театре Елисейских полей, произвели на зрителей странное и гнетущее впечатление. На сцене возникали причудливые видения, словно бы порожденные расстроеным воображением, навязчивые образы распада и умирания. Попытка Арто создать театр «сновидческий» успеха не имела. Зрители шумно выражали недовольство, а «магическое действие», в которое вылилась постановка пьесы Стриндберга, вызвало громкий скандал.

В конце 20-х и начале 30-х годов Арто публикует ряд статей, в 1938 году собранных в книге «Театр и его двойник».

В статьях «Театр и чума», «Мизансцена и метафизика», «Театр алхимический» и других Арто разрабатывает теоретические предпосылки так называемого театра жестокости.

В своих теоретических работах Арто выступает с резкой критикой современного театра, по его словам, «стонущего в маразме, скуке, инерции и всеобщей глупости». Однако взгляды Арто на природу театра, его понимание целей и средств сценического творчества отмечены иррациональностью и мистицизмом. Именно поэтому высказывания Арто весьма противоречивы.

Арто борется против представления о культуре как о некоем пантеоне шедевров, усматривая в поклонении общепринятому и апробированному одно из ярких проявлений буржуазного конформизма. Он отрицает культуру, утратившую связь с реальностью, и призывает театр «прикоснуться к жизни». Арто помышляет о возрождении массовых зрелищ наподобие средневековых мистерий. Он мечтает о спектаклях, которые были бы понятны всем, учитывали бы особенности современного типа восприятия и оказывали сильное и прямое воздействие на чувства зрителей. Современный театр, пишет Арто, должен возродить чувство трагического и смешного, утвердить на сцене поэзию. Однако эти положения Арто истолковывает весьма своеобразно, подчиняя их разрабатываемой им теории «театра жестокости».

Арто пишет, что мог бы назвать свой «театр жестокости» «театром жизни», как бы утверждая тем самым изначальную жестокость человеческого бытия. Он видит источник поэзии в «духе глубокой анархии» и призывает «отказаться от гуманистического и психологического направления в современном театре в целях обретения религиозных и мистических ценностей».

Арто отвергает западную цивилизацию с ее рационализмом и обращает свой взор к мистицизму Востока. Он призывает освободить театр от воздействия повседневности, сценическое искусство — от пут общепринятых эстетических норм. Арто видит сцену местом священнодействия, спектакль — своего рода ритуалом, насыщенным безудержной жестокостью и насилием. Только кровь и эротика, считает Арто, способны вывести зрителя из эмоционального равновесия и глубоко потрясти челове-



Антонен Арто

ское сознание, только они могут пробудить глубоко запряженные первичные инстинкты и таким образом вернуть современному западному интеллектуалу утраченный им «вкус к жизни». Арто рекомендует ставить кровавые трагедии елизаветинцев, инсценировать «историю Синей Бороды... с новой идеей эротизма и жестокости», «взятие Иерусалима по Библии и истории, окрашенное в цвет льющейся крови», «рассказ о маркизе де Саде, где эротизм будет транспонирован, аллегоризирован и объективизирован в жестокости». Арто рассчитывает, что постановки такого рода вызовут у публики не эстетическое сопереживание, а своего рода эмоциональный шок, обрушатся на зрителя, как чума. «Если истинный театр, — писал Арто, — похож на чуму, то это не потому, что он заразителен, но потому, что он, подобно чуме, служит раскрытию... глубин изначальной жестокости, в которую выливаются все необычные возможности сознания, будь то отдельный человек или народ».

Требуя показать преступление на сцене неизмеримо страшнее, чем в жизни, Арто хочет, чтобы театр не только «прокинул все наши представления и вдохнул в нас горячий магнетизм», но и «воздействовал бы на нас как некая душевная терапия». Опираясь на мнение психоаналитиков о стоящей перед человеком необходимости осознать свои комплексы и затем изжить их, Арто полагает, что образы насилия и жестокости, выведенные на сцене и пробуждающие в зрителях самые низменные страсти, тем самым способствуют очищению человека. В «Первом манифесте театра жестокости», изданном в 1932 году, Арто писал: «Театр сможет выполнить свою задачу — создать полную иллюзию — только путем доведения зрителя до такого сомнамбулического состояния, при котором в нем высвобождаются... его инстинкты преступления, похоть, дикость, химеры, чувство утопии, даже его канныализм». Рекомендуя «атаковать» порок «физическими способами, которым он не в силах сопротивляться», Арто соответственно этому разрабатывает и проблемы сценической эстетики.

Арто выдвигает на первый план бесконтрольную фантазию режиссера, который, с его точки зрения, является полноправным автором спектакля. Он культивирует мрачное и таинственное: алогизм отдельных слов и выкриков кажется ему выразительнее ясных по смыслу и законченных фраз. Вместе с тем он отдает предпочтение пластике перед речью. Арто пишет, что «сцена — это секретное физическое место, которое требует заполнения и своего собственного конкретного языка», независимого от речи, — «языка знаков, жестов и поз». Поэтому он уделяет особое внимание разработке ритуального, «иероглифического» языка мизансцен, по его мнению, способного передать экстаз и экзальтацию сценического действия. Сценическое искусство, по Арто, должно включать в себя крики, стоны, «внезапно появляющиеся тени, всевозможную театральность, магическую красоту костюмов, сделанных по каким-нибудь ритуаль-

ным образцам, великолепное освещение, завораживающие звуки голосов... отдельные музыкальные ноты, расцветку предметов, физический ритм движений... непосредственный показ новых и удивительных предметов, маски, громадные изображения, внезапные переключения света, световые эффекты, сообщающие физическое ощущение холода, тепла и т. д.». Арто считает, что «актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, которые еще подают нам знаки со своих пылающих столбов». Экзальтация актерской игры также служит раскрытию спиритуалистической «надреальности».

В 1935 году Арто еще раз предпринимает попытку воплотить свои идеи в сценической практике: он намеревается реализовать теорию «театра жестокости» в постановке своей вольной адаптации пьесы Шелли «Ченчи» на сцене театра Фоли-Ваграм.

Премьера состоялась при пустом зале... Отчаявшись реализовать свои театральные идеи на сценических подмостках, Арто переживает глубокий духовный кризис и в 1937 году оказывается в психиатрической клинике Роде, где проводит девять лет.

Так и не восстановивший ни свои физические силы, ни душевное равновесие, Арто затем тщетно пытается войти в театральную жизнь послевоенной Франции. Он умирает в 1948 году, на самом пороге того десятилетия, когда его идеи начинают оказывать заметное влияние на драматургию абсурда (Ж. Жене, Э. Ионеско, С. Беккет и другие) и связанную с ней режиссуру модернистского плана (Роже Блен и отчасти Жан-Луи Барро).

Сценические эксперименты сюрреалистов остались на периферии исканий французской сцены 20—30-х годов. В центре внимания демократической интеллигенции этих лет входит новое влиятельное театральное направление, связанное с попыткой утвердить общественные функции театра и расширить его аудиторию, — искусство режиссеров «Картеля».

«КАРТЕЛЬ»

У истоков «Картеля» стоит режиссер, актер, театральный теоретик и педагог Жак Копо (1875—1949). Театр «Старая голубятня», созданный им в 1913 году, во многих отношениях противостоял буржуазной обывательской сцене, традиционализму Комеди Франсез, формализму сюрреалистов. Искусство «Старой голубятни» соединяет передовой французский театр довоенного времени со сценическими поисками между двумя войнами.

За сравнительно короткий срок — полтора довоенных и четыре послевоенных сезона — Копо удалось критически переосмыслить и по-новому связать открытия своих предшественников и современников. Классические и современные постановки

Копо, мечтавшего о «моральном, интеллектуальном, эстетическом» обновлении сценического искусства, синтезировали приемы условного театра символистов и новейшие поиски психологического театра, прежде всего Московского Художественного театра. В 1921 году Копо, считавший себя учеником К. С. Станиславского в вопросах мастерства актера, организует театральную школу. В стенах «Старой голубятни» формируется новое поколение мастеров французской сцены, рождается сообщество единомышленников, по-студийному горячо преданных театру.

Аудитория театра «Старая голубятня» состояла в основном из представителей творческой интеллигенции и студенчества. Однако Копо мечтал о расширении круга зрителей, о превращении этого начинания в театр национальный по своему значению. Он создал Общество друзей «Старой голубятни», издавал театральный журнал, устраивал встречи со зрителями, установил умеренные цены на билеты. Когда в 1924 году кризисная финансовая ситуация потребовала для сохранения «Старой голубятни» повысить стоимость билетов, то есть превратить театр в коммерческое предприятие, обратиться за помощью к финансовым тузам или хлопотать о государственной субсидии, Копо предпочел пожертвовать своим детищем, но не изменил своим принципам. «Я не хочу денег финансистов,— заявил Копо,—они меня свяжут. Я не хочу субсидий государства, они меня задушат».

Копо призывал художников сцены вернуть искусству его гуманистическое содержание. В своих постановках классической и современной драматургии он заложил основы гармонически уравновешенного и возвышенного, строгого и вместе с тем гибкого стиля, совмещающего в себе поэзию и правду, театральность и психологизм. Копо наметил пути реформы сценического искусства Франции и многое предопределил в нем, воспитав выдающихся художников сцены — своих продолжателей. Среди них были Шарль Дюллен и Луи Жуве, в середине 20-х годов создавшие вместе с Гастоном Бати и Жоржем Питовым «Картель».

Эти художники, мечтавшие об обновлении драматургических форм и сценического языка, 6 июля 1927 года решили объединить свои усилия. «Картель», просуществовавший двадцать два года, стал своего рода артистическим братством, основанным на дружбе и взаимопомощи, отрицавшим главный принцип коммерческого театра — конкуренцию. Его участники были художниками совершенно различного склада. Однако их сближало не только стремление отстаивать право на поиски, солидарность в борьбе с буржуазной театральной прессой и вкусами снобистски настроенной публики. Их творческий союз предполагал наличие общих эстетических тенденций.

Режиссеры «Картеля» стремились овладеть всем богатством и жанровым разнообразием мировой драмы: античной

трагедией и комедией, сценариями итальянской комедии масок, испанской драмой «золотого века», произведениями елизаветинцев, и прежде всего Шекспира, не говоря уже о шедеврах национальной драматургии. Противопоставляя прозаизму окружающей жизни поэтическую энергию добуржуазных театральных эпох, участники «Картеля» тяготели к полемическому переосмыслению классики и часто добивались в этом убедительных результатов. Вместе с тем они широко распахнули двери своих театров перед драматургами-экспериментаторами, превратили свои сцены в «лаборатории драматургических опытов».

Мастера «Картеля», имевшие возможность на протяжении 20—30-х годов познакомиться со спектаклями К. С. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова и испытавшие благотворное влияние их искусства, утвердили ведущую роль режиссера во французском театре.

Дюллен, Жуве, Питоев — выдающиеся актеры европейского театра тех лет — и Бати сплотили вокруг себя замечательных мастеров сцены, без которых померкли бы их лучшие режиссерские достижения. Они пересмотрели принципы декорационного и музыкального оформления спектакля, включив в свои опыты искания современной музыки и живописи. Почти в каждой работе они отваживались на постановочный эксперимент, неизменно делая ставку на воображение зрителя, разбуженное «атмосферой театра». Жизнь на сцене, считали они, должна быть «более выразительной, чем сама реальность». В искусстве режиссеров «Картеля» от года к году все яснее звучат мотивы, внушенные обостряющимися противоречиями жизни. Все чаще мастера «Картеля» начинают задумываться о завоевании широкой демократической аудитории, о привлечении в свои театры народного зрителя.

Перед Шарлем Дюлленом, Луи Жуве, Гастоном Бати и Жоржем Питоевым встал вопрос о том, как вывести творчество из-под губительного воздействия буржуазности, поставить театр на службу гуманизму. Настоятельная необходимость ответить на этот вопрос и сблизила режиссеров-новаторов. Дюллен не случайно писал: «Если театр хочет сохранить свое место в социальной структуре общества, которое давно и мучительно вынашивает новые формы, он должен сам выдвигать и решать новые задачи».

ДЮЛЛЕН

Творчество Шарля Дюллена (1885—1949), быть может, ярче, чем искусство его товарищей по «Картелю», выразило характер поисков французской сцены между двумя мировыми войнами, ее стремление к постижению противоречий действительности. Один из лучших актеров французской сцены первой половины XX века, режиссер-новатор, творчество которого нахо-

дилось в постоянном развитии, Дюллен решал назревшие проблемы сценической эстетики и с необыкновенной чуткостью и остротой ставил животрепещущие вопросы времени. Дюллен был художником увлекающимся, порывистым, темпераментным и многогранным. Его актерские и режиссерские создания блещут озорством, но не теряют при этом серьезности; его мысль всегда смело нацелена в будущее и в то же время не изменяет традиции, в которой, как пишет исследователь творчества Дюллена Е. Л. Финкельштейн, ему были одинаково дороги и близки «безукоризненно строгое изящество и разнузданная стихия ярмарки, Расин и балаган, Малерб и Брюскамбиль».

Шарль Дюллен родился в 1885 году, детство провел в Са-воёе, в имении отца, мирового судьи Жака Дюллена. Яркие и разнообразные впечатления от живописной природы, красочные местные легенды, которыми заслушивался ребенок, встречи с колоритными типами деревенских жителей, обращавшихся к судье, общение с бродячими торговцами и контрабандистами, нередко находившими приют в доме, воспитали в Дюллене поэтическую восприимчивость и живой юмор, фантазию и стихийный дух демократизма.

Систематического образования Дюллен не получает, если не считать начальной школы и нескольких классов семинарии, но уже в раннем детстве он знакомится с литературой и прежде всего — с произведениями Корнеля, Расина, Мольера.

Художественными «университетами» Дюллена становятся артистическая среда Лиона, куда его отправили родители. Семнадцатилетний Дюллен, из рук вон плохой приказчик в магазине, клерк в конторе судебного пристава, исправно посещает все спектакли местного театра. А потом, ночами, он запоем читает пьесы, пытаясь представить себе, как бы они выглядели на сцене, а он — в той или иной роли. Новые друзья Дюллена ведут беседы о театре, музыке, живописи, поэзии. Дюллен, впервые приобщившийся к миру искусства, читает им стихи Верлена, Верхарна, Вийона, Бодлера. Он берет частные уроки актерского мастерства, затем поступает в местную Консерваторию. После смерти родителей он твердо решает посвятить себя театру и, подобно многим молодым людям его возраста, отправляется на завоевание Парижа.

Шесть долгих лет скитается Дюллен по театрам предметий, играя здесь за ничтожное жалованье роли комических стариков, читает стихи на Монмартре в кабачке «Проворный кролик», затем выступает в эпизодических ролях у Андре Антуана в театре Одеон. Дюллен тщетно пытается поступить в драматический класс Консерватории, восхищается искусством последних представителей классической мелодрамы. Он вслушивается в горячие споры посетителей «Проворного кролика», где бывали Г. Аполлинер, М. Жакоб, П. Пикассо, учится в спектаклях Антуана полноте существования в образе. Дюллен мечтает об искусстве ярко театральном, но свободном от мелодра-

матической аффектации, правдивом, но лишенном узости натурализма. Впервые Дюллен приобщается к такому искусству, сыграв роль Смердякова в инсценировке Жака Копо и Жана Круэ романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Эта постановка была осуществлена в 1911 году Андре Дюреком на сцене Театра искусств Жака Руше. На следующее утро после спектакля Дюллен просыпается знаменитым.

А. В. Луначарский, видевший спектакль, писал, что Дюллен играет Смердякова «со всей полнотой красок, заимствованных у Достоевского», создает образ «загнанного и униженного» человека, «в душе которого в чудовищно извращенном виде живет вся сумятица инстинктов карамазовских, полного нелепых порывов к счастью и полноте бытия» и вместе с тем «полного горчайшей обиды, злейшей мести и страха». Впервые Дюллен соприкасается с темой буржуазного аморализма, к которой затем не раз будет обращаться. Впервые на материале такой громадной психологической сложности и такой эмоциональной и интеллектуальной остроты он учится владеть своими артистическими возможностями.

Тогда же, в сезон 1912/13 года, Дюллен осуществляет на сцене Театра искусств свою первую режиссерскую работу: он ставит драму Гейбеля «Мария Магдалина».

Жак Копо не забыл свою встречу с Дюлленом: когда в 1913 году он создает театр «Старая голубятня», то одним из первых приглашает Дюллена. В «Старой голубятне» Дюллен сыграл ряд ролей, и среди них Гарпагона в мольеровском «Скупом». В гуманистических по звучанию, пронизанных светом поэзии и театральности спектаклях Копо он окончательно формируется как актер. Под воздействием своего учителя, а порой и в споре с ним Дюллен исподволь вырабатывает собственные принципы режиссуры. Он очень многому научился у Копо и до конца своей жизни с благодарностью вспоминал о годах, проведенных в «Старой голубятне», но как всякий самобытный художник рано ощутил потребность самостоятельно испытать свои силы.

В начале 1915 года Дюллен покидает Копо.

Проработав два сезона в Комеди Монтевь у Фирмена Жемье, Дюллен отказывается от карьеры театральной «звезды», которая открывалась перед ним, и с группой своих учеников из Синдикальной консерватории, где он преподавал в классе Жемье, создает в июле 1921 года театр Ателье. Сменив несколько помещений, мало пригодных для работы, Дюллен и его подопечные обосновались летом 1922 года в маленьком уютном театре у подножия Монмартрского холма на площади Данкур (ныне площадь Шарля Дюллена). Здесь он ставит Софокла, Аристофана, Шекспира, Бена Джонсона, Кальдерона, Корнеля, Мольера и других классиков. Здесь он, желая превратить Ателье в «лабораторию драматургических опытов», осуществляет постановки первых пьес Марселя Ашара и Армана Салакру, про-

изведений С. Пассера, Б. Циммера, Р. Руло, Л. Пиранделло, Ш. Аша (репертуар Ателье на две трети состоял из пьес современных драматургов). Здесь Дюллен работает до 1941 года, претерпевая за это время значительную эволюцию.

Дюллен был влюблен в театр, в поэзию сцены, в ее способность исторгать из груди зрителя рыдания и смех. Последний казался Дюллenu в начале 20-х годов более существенным: парижане еще не успели забыть тяготы военного времени, да и послевоенная действительность оставляла мало места для веселья. Руководитель Ателье писал в 1920 году: «Театр — место не для сосредоточенного размышления, а для феерии... он должен вырывать нас из нашей повседневной жизни». Тогда же Дюллен обратился к современной комедиографии, которая заняла в раннем творчестве Ателье ведущее место.

Дюллен ставит пьесы-сказки, в которых порой дает о себе знать влияние сюрреалистической поэзии и утверждает идея призрачности бытия, а рядом — пьесы-шутки, в которых верх одерживает бодро оптимистическое мироощущение. Одна из них — комедия Марселя Ашара «Хотите вы играть со мной?», написанная начинающим автором по настоянию Дюллена и поставленная в Ателье зимой 1924 года, — особенно типична для поисков Дюллена тех лет.

Пьеса Ашара представляет собой театральную стилизацию цирковой клоунады. Ее герои — клоуны Кроксон, Раскасс и Огюст, влюбленные в красавицу Изабеллу. Действие пьесы определялось соперничеством влюбленных и протекало в атмосфере игры, фейерверка цирковых трюков. Здесь были и традиционные удары по заду, и дуэль на огромных шпагах, и всевозможные розыгрыши, и карточные фокусы, и изобретательная игра слов. Навивная поэтичность и жизнелюбие пьесы Ашара были превосходно переданы Дюллениом и его молодыми актерами.

На окаймленной полукругом циркового барьера сцене, все убранство которой составляли две табуретки и белая лешенка, ученики Дюллена, как заправские цирковые артисты, демонстрировали свое искусство «лацци». Сохраняя уморительную серьезность в самые смешные моменты и вызывая взрывы хохота своими преувеличенными любовными страданиями, клоуны соревновались столь самозабвенно, что зрители понимали: целью соперников было торжество любви. «Дюллен нашел своеобразную атмосферу поэтического фарса, в котором скрестилась традиция дель арте, цирковой клоунады и гиньоля — театра кукол», — пишет Е. Л. Финкельштейн. Его спектакль имел шумный успех у публики, впервые привлек внимание парижан к театру Ателье.

Однако уже на раннем этапе комедийно-игровая линия не была единственной в творчестве Дюллена.

В том же 1924 году Дюллен ставит пьесу Луиджи Пиранделло «Это так, если вам так кажется» (а годом раньше — его



Сцена из спектакля «Вольпоне» Бена Джонсона.
Вольпоне — Шарль Дюллен.
Театр Ателье. 1928 г.

же пьесу «Наслаждение в добродетели»). В произведениях итальянского драматурга Дюллен открыл за причудливо парадоксальной игрой мысли подлинную трагедию простого человека, подавленного догмами буржуазной морали, угнетенного непонятными для него противоречиями действительности. Доводя конкретно-бытовые очертания образов до гротескной живописности, Дюллен, сыгравший в этих постановках роли Ламберто Лаудизи и Бальдоино, в кульминационных сценах спектаклей преодолевал релятивизм драматурга. Он сплавливал в своей игре бесстрашный реализм с высокой поэзией, поднимался до страстного обличения несправедливости, в конечном итоге имевшей социальные корни. Дюллен создал в этих пьесах образы во многих отношениях несходные, но в равной степени отличавшиеся разнообразием, богатством и глубиной контрастов внутренней жизни, делая их камертоном своей режиссерской работы.

Постановки пьес Пиранделло существенно обогатили творчество Ателье: внесли в него ярко драматические ноты, актуальные критические мотивы — это обеспечило им горячий отклик зала.

Другим источником актуализации искусства Дюллена стал классический репертуар. Еще в 1923 году Дюллен поставил «Антигону» Софокла в адаптации Жана Кокто и сыграл в этом спектакле роль Креона. Декорации создал Пабло Пикассо, музыку написал Артур Онеггер, участник знаменитой «Ше-

стерки», объединившей композиторов-новаторов, искателей новых путей в музыке. Хотя вольная прозаическая обработка текста, подчеркнута восточные мотивы оформления, причудливые маски, закрывавшие лица актеров, придавали спектаклю Ателье излишнюю изощренность, постановка Дюллена в целом прозвучала поэтично и сурово.

Бесспорный успех в освоении классики принесли Ателье комедийные спектакли, в которых актеры по-новому осмыслили опыт, нажитый ими в карнавалльно-игровых спектаклях первых сезонов, а Дюллен сделал решительный шаг к освоению антибуржуазной сатирической темы: «Эписин, или Молчаливая женщина» Бена Джонсона (1925), «Птицы» Аристофана (1928) и прежде всего постановка «Вольпоне» Бена Джонсона (1928), прошедшая на сцене театра более трехсот раз.

В «Эписине», спектакле поэтической и комедийной стихии, Дюллен раскрыл конфликт жизнерадостной молодости и старческой угрюмости, столкновение юных героев со скучным богачом Мороузом, чью роль в ярко гротесковом стиле исполнил он сам.

Комедия Аристофана, обретшая на сцене Ателье злободневность и импровизационную легкость, заблестала непочтительным озорством по отношению к постной буржуазной морали и вместе с тем — ко всяческим штампам в истолковании классики. «Вольпоне» представлял собой двойную адаптацию комедии Бена Джонсона, сделанную сначала Стефаном Цвейгом, а затем Жюлем Роменом. Дюллен создал спектакль возрожденческой яркости, реалистического полнокровия, большого поэтического масштаба. В эффектной архитектурной декорации, использовавшей мотивы ренессансного зодчества (Дюллен не ошибся, поручив ее создание юному Андре Барсаку, ставшему впоследствии одним из самых известных театральных художников и режиссеров Франции), перед зрителями прошла красочная вереница эгоистов, мошенников, скопидомов. Под светом театральных прожекторов театр творил нелицеприятный суд над ростовщиком Корбачио (Г. Серов), купцом Корвино (Э. Декру), богачом Вольпоне (Ш. Дюллен) и казнил их язвительным, издевательским смехом. Дюллен насытил свою постановку разоблачительными мотивами, в которых легко было обнаружить созвучие современности, и одержал в роли Вольпоне одну из самых ярких своих артистических побед.

Другой вехой творческой биографии Дюллена стала роль Гарпагона в «Скупом» Мольера, прошедшая через всю его жизнь. Впервые актер выступил в ней в 1913 году на сцене «Старой голубятни». Последним спектаклем тяжело больного Дюллена, выступавшего в 1949 году на гастролях в Провансе, был «Скупой». В течение тридцати шести лет Дюллен ставил комедию Мольера не менее десяти раз, и трактовка пьесы и центрального образа за это время, естественно, переменялась. Если в спектакле Копо, в общем далекого от последовательной анти-

буржуазности, Дюллен, высмеивая Гарпагона, раскрыл субъективный драматизм его переживаний, оставляя место для зрительского сочувствия своему смешному и жалкому герою, то на сцене театра Ателье образ Гарпагона все яснее обрисовывается как бескомпромиссно разоблачительный. Дюллен стремился не только воссоздать игровую атмосферу мольеровского шедевра — он хотел раскрыть совокупность человеческих взаимоотношений, отраженных в пьесе. Для этого он очистил спектакль от штампов, накопившихся за столетия, ввел в него живую импровизационность и озорную буффонаду. В одном из поздних прочтений комедии Дюллен установил возле суфлерской будки прожектор, и в сцене, в которой Гарпагон узнает о

похищении шкатулки, за спиной скупца заметалась по стене уродливая тень, повторяя его движения. Игра Дюллена в этом сложнейшем эпизоде была столь рельефной, так органично сочетала в себе полнейшую психологическую правду, остроту сценического гротеска и бесстрашную буффонаду, что оправдала символику решения сцены.

Дюллен решал образы буржуа, созданные им в произведениях классицизма, в плане ярко сатирическом и утверждал, что классические спектакли должны быть насыщены мотивами «не только психологическими, но и социальными». В классических постановках Ателье зреет стиль немногословный и максимально яркий, ясный и синтетический, напряженный, глубоко прочерченный, демократический. Дюллен призывал режиссеров искать источник вдохновения в тексте и утверждал, что стиль — это прежде всего точность прочтения. Оттого, должно быть, его спектакли так разительно отличаются друг от друга. Но всем им присуща укрупненность актерской игры — динамичной, четкой, рельефной, построенной на выразительной пластике и ясной речи. Дюллен учил своих актеров на репетициях и в школе, организованной при Ателье: «Если в театре есть несколько ярусов, надо приноравливаться к верхнему». Но он утверждал, что в основе театральной яркости всегда должна



Шарль Дюллен в роли Ричарда III.
«Ричард III» В. Шекспира.
Театр Ателье. 1933 г.

лежать правда переживаний. Не соглашаясь с натуралистической эстетикой Антуана, Дюллен был благодарен этому художнику за то, «что он научил его проверять... работу изнутри, опираться в качестве исходной точки на правду, жить в своей роли». Когда Дюллен призывает не представлять персонаж, но давать ему «овладеть индивидуальностью» актера, «влезть в шкуру» актера, он очень близок К. С. Станиславскому, требовавшему единства психической и физической жизни актера на сцене, перевоплощения актера в образ. При этом Дюллен остается преданным идее «ретеатрализации» театра, выдвинутой еще Жаком Копо: он дополняет классическую строгость спектаклей «Старой голубятни» подчеркнутостью мелодрамы, мощью елизаветинцев, яркой импровизационностью итальянской комедии дель арте. Дюллен творит театр-праздник, театр «более выразительный, чем сама реальность».

Однако реальность, с которой не мог не считаться Дюллен, становилась все тревожнее. На пороге 30-х годов искусство Дюллена все в большей степени обогащается гражданскими мотивами. Лучшие спектакли театра Ателье 30-х годов возникали как непосредственный отклик на события времени, как страстное послание современникам.

Дюллен, давно мечтавший о расширении аудитории своего театра, давно испытывавший тоску по тому «коллективному чувству, которое является основой великих театральных эпох», наконец-то стал счастливым свидетелем долгожданного «чуда»: «бесформенная масса зрителей, у которых нет ни одинаковых вкусов, ни одинаковых стремлений», на этих спектаклях «приходила в возбуждение под влиянием общего чувства». Искусство театра Ателье, современное по форме, становилось остро актуальным по смыслу и привлекало внимание широкой и демократической по своему составу аудитории.

В декабре 1932 года Дюллен ставит комедию Аристофана «Мир». В этом спектакле, насыщенном современными ассоциациями, Дюллен от имени своего героя, Тригея, от своего собственного имени, от имени своего театра обратился к согражданам-зрителям с призывом объединить усилия в борьбе за мир. И когда актеры тянули канат, чтобы отвалить каменную глыбу, загородившую вход в пещеру, где томилась богиня Мира, к их возгласам присоединялись зрители, сидевшие в зале.

В ноябре 1933 года Дюллен обращается к шекспировскому «Ричарду III» и исполняет в спектакле заглавную роль. Здесь он доводит до логического завершения антибуржуазную тему своего творчества: индивидуалист Ричард Глостер в его истолковании становится своего рода предтечей современных фашистских главарей. Аморализм Ричарда, сеявшего вокруг насилие, преступление и смерть, вызывал у зрителей точные современные ассоциации.

В январе 1937 года Дюллен ставит «Юлия Цезаря» Шекспира, снова добиваясь современного звучания пьесы.

Дюллен с интересом следит за деятельностью Народного фронта, пришедшего к власти в мае — июне 1936 года. Он принимает участие в работе художественного совета вновь организованного парижского Дома культуры, подает в правительство докладную записку с предложением покончить с диктатом парижской «индустрии зрелищ». Дюллен предлагает реорганизовать Национальный Народный театр (ТНР), созданный в 1920 году Фирменом Жемье и переживший после его смерти кризис, открыть постоянные театральные труппы и дома культуры в крупных городах Франции, то есть предвосхищает демократизацию и децентрализацию французского театра, развернувшуюся в стране по окончании второй мировой войны.

Руководитель Ателье принимает участие в работе режиссерской коллегии, ставшей во главе Комеди Франсез, куда его пригласили вместе с Копо и товарищами по «Картелю» — Луи Жуве и Гастоном Бати. Дюллен ставит на старейшей академической сцене Франции пронизанную жизнерадостным мироощущением и плебейской энергией «Женитьбу Фигаро» Бомарше.

В том же сезоне 1938/39 года Дюллен обращается к комедии Аристофана «Плутос» и осуществляет в Ателье одну из самых празднично ярких и жизнерадостно театральных постановок тех лет, явившихся сочувственным откликом демократической интеллигенции на перемены, принесенные Народным фронтом. Однако над миром уже сгустились тучи новой мировой войны. И Дюллен, художник, влюбленный в волшебство сцены, некогда утверждавший, что «театр — не место для сосредоточенного размышления», еще раз делает сцену театра Ателье полем битвы идей. В ноябре 1938 года Дюллен ставит пьесу Армана Салакру «Земля кругла».

Салакру поведал в своей пьесе о событиях многовековой давности, но спектакль Ателье прозвучал жгуче современно. На



Шарль Дюллен в роли Тригея.
«Мир» Аристофана.
Театр Ателье. 1932 г.

сцене ожила атмосфера террора, живо напомнившая зрителям репрессии в фашистской Германии. Дюллен, создавший образ неистового вдохновителя этих бесчинств Савонаролы, сделал все для того, чтобы спектакль прозвучал как страстное антифашистское выступление. Постановка Ателье именно так и была воспринята зрителями, с волнением, негодованием, ненавистью следившими за впечатляющими картинами разгула реакции, которые возникали на сцене театра. «Юманите» писала, что пьеса Салакру и блестящая постановка Дюллена с необычайной силой «выразили тревогу» французской интеллигенции «за судьбу культурных ценностей, уничтожение которых проповедают ныне фашистские варвары».

В июне 1940 года немецко-фашистские войска вторглись во Францию и вскоре оккупировали Париж. Дюллен мучительно пережил поражение своей родины, преданной политиками, боявшимися новой победы Народного фронта больше, нежели фашизма. В одном из писем того времени он называет Даладьё и его приспешников «омерзительными преступниками» и «мрачными бандитами». В эти дни национальной трагедии Дюллен оставляет Ателье на попечение своего верного ученика Андре Барсака и перебирается со своей труппой сначала в Театр де Пари, а затем в огромное помещение Театра Сары Бернар, переименованного оккупантами в Театр де ля Сите (Городской театр). Дюллен хочет выполнить свой долг патриота и честного художника: он обращается к своим согражданам с ободрением, с напоминанием о величии национальной культуры, с призывом не склониться перед захватчиками. Именно поэтому он останавливает свой выбор на больших театральных помещениях, надеясь привлечь в театр широкие слои зрителей. На сцене Театра де ля Сите он возобновляет свои лучшие постановки национальной классики — «Скупого» Мольера, «Дельца» Бальзака и другие.

В июне 1943 года Дюллен ставит спектакль, прозвучавший в оккупированном Париже как призыв к борьбе и предчувствие грядущей победы. Постановку пьесы Жана-Поля Сартра «Мухи» с полным правом можно поставить в один ряд с героическими подвигами участников Сопротивления. Она явилась личным вкладом Дюллена во всенародную борьбу с захватчиками и была воспринята патриотами как акт великого гражданского мужества художника.

Ученик режиссера и его биограф Люсьен Арно писал впоследствии, вспоминая спектакль «Мухи»: Дюллен «поставил одну из величайших пьес эпохи и открыл одного из крупнейших драматургов современности, мысль которого встала на дыбы перед лицом оккупантов». Сам Дюллен выступил в роли Юпитера. Его трактовка носила откровенно антифашистский характер, целью своей имела безжалостное разоблачение духовной тирании. Дюллен представил Юпитера хищным и карикатурным клоуном, полным злобы и хитрости. По заключению

критика, гротесковый рисунок образа Юпитера был сродни чаплиновскому диктатору из одноименного фильма.

Конкретизировав философскую притчу Сартра актуальными подтекстами и современными смысловыми акцентами, Дюллен смело адресовал аудитории призывы Ореста к неповиновению богам, к борьбе и сопротивлению. И зритель, наконец-то заполнивший просторный зал Театра де ля Сите, был захвачен патриотическим порывом.

После освобождения Парижа и окончания войны Дюллен ставит на сцене Театра де ля Сите «Короля Лира» Шекспира (1944), «Солдата и колдунью» Салакру (1946), «Цинну» Корнеля (1947) — спектакли, пользовавшиеся значительным успехом у зрителей. Но даже они не спасли Дюллена, задолжавшего муниципалитету Парижа полмиллиона франков, от финансовой катастрофы. Дюллен был принужден покинуть театр, к тому времени вновь получивший имя Сары Бернар. Дюллен остался без театра.

Последним крупным режиссерским свершением Дюллена была постановка пьесы Армана Салакру «Архипелаг Ленуар», осуществленная в 1947 году на сцене театра Монпарнас, где старому мастеру был оказан дружеский прием его товарищем по «Картелю» Гастоном Бати. Этот спектакль, сделавшийся примером разящей антибуржуазной сатиры, и блистательное исполнение роли Ленуара-деда вновь заставили прессу и зрителей заговорить о неувядающем режиссерском и актерском искусстве Дюллена.

Дюллен умер в декабре 1949 года. Он оставил заметный след во французском сценическом искусстве XX века и более, чем кто-либо из мастеров его поколения, предопределил дальнейшее развитие демократической сцены Франции. Дюллен не только разработал некоторые важнейшие сценические принципы, использованные в будущем, но и воспитал целую плеяду мастеров, пришедших во французский театр на смену «Картелю» и смело продолживших его поиски. Среди них были Жан-Луи Барро, Андре Барсак, Мишель Витольд, Жан Вилар и другие.

Строитель французского народного театра Жан Вилар, осуществивший многие мечты своего учителя, так определил огромное значение Дюллена в жизни его учеников: «Мало сказать, что мы ему многим обязаны, мы обязаны ему всем».

ЖУВЕ

Другой участник «Картеля» Луи Жуве (1887—1951), так же как и Дюллен, ярко проявил свое самобытное дарование в режиссуре и актерском искусстве. Это был художник сложный, противоречивый. Метафизик, рационалист, резонер, Жуве мыслит благородными, но и достаточно абстрактными категориями

ми, с высоты которых строго судил современность. Романтик в душе, он прекрасно чувствовал свое время, сердцем разделял его беспокойства, надежды, разочарования и многое прозорливо в нем угадал. Режиссерскому и актерскому творчеству Жуве были присущи своеобразный лиризм, острота раздумий, порой сбивчивых, но бесстрашных, — черты, в конечном итоге определившие место искусства Жуве в духовной жизни его современников.

Жуве родился в 1887 году в Крозоне, в семье инженера. Уже в раннем детстве он пристрастился к чтению классики и в восьмилетнем возрасте знал наизусть чуть ли не все комедии Мольера. Учась в школе, Жуве выступает в любительских спектаклях — именно тогда, должно быть, в этом робком и нескладном юноше пробудилось влечение к сцене. Закончив фармацевтическую школу, Жуве по настоянию семьи продолжает изучать фармакологию в парижском университете, но все свое свободное время отдает театру.

Двадцатилетний Жуве с головой окунается в жизнь парижской артистической богемы. В числе других молодых энтузиастов он принимает участие в организации театра просветительского типа, выступая в Народном университете Сент-Антуанского предместья в ролях Освальда в «Привидениях» Ибсена, Меркаде в «Дельце» Бальзака, Альцеста в «Мизантропе» и Арнольфа в «Уроке женам» Мольера. Часто он читает стихи на поэтических вечерах; на одном из таких вечеров он встретился с Шарлем Дюлленом, с которым вскоре подружился.

В 1908 году Жуве пытается поступить в Консерваторию, но его, как и Дюллена, постигает неудача. Однако Жуве не оставляет надежду пройти классическую школу актерского мастерства и еще дважды безуспешно держит экзамен в Консерваторию. Жуве играет в эти годы в труппе одного из последних представителей романтической школы Леона Ноэля, получая здесь немало полезных навыков. Затем, начиная с 1911 года, он выступает в эпизодических ролях на сцене Театра искусств Жака Руше. Здесь Жуве укрепляет дружеские отношения с Дюлленом, знакомится с А. Дюреком и Ж. Копо, оказавшим на него решающее влияние. Параллельно с учебой в университете, который он заканчивает в 1913 году, и выступлениями на сцене Жуве в эти годы внимательно изучает историю драматургии, театра и техники сцены от античности до современности, посещает лекции по искусству. Он все яснее осознает свое режиссерское призвание.

В 1913 году Жак Копо приглашает Жуве в только что открытый театр «Старая голубятня». Копо обретает в лице Жуве одного из самых преданных учеников, верного помощника во всех своих режиссерских начинаниях, незаменимого заведующего постановочной частью. Талант Жуве проявляется в «Старой голубятне» разнообразно: он изобретает варианты сценических конструкций, экспериментирует со светом, став-

шим на сцене театра Копо одним из важнейших средств пробуждения фантазии зрителя, рисует эскизы костюмов. Жуве принимает активное участие в перестройке сцены и зала «Старой голубятни», в результате которой была уничтожена рампа, отделявшая сцену от зала, и сооружена единая и легко трансформирующаяся установка, состоявшая из системы арок, площадок и лестниц, спускавшихся почти к первому ряду кресел. Он придумывает особые вращающиеся и меняющие цвет прожектора, которые до сих пор носят его имя, ведет в школе «Старой голубятни» курс истории архитектуры, греческого театра и, конечно же, выступает на сцене.

Первыми ролями Жуве в «Старой голубятне» были Федор Павлович Карамазов в инсценировке романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского (роль Смердякова играл Дюллен, в роли Ивана выступил сам Копо), Доктор в «Ревности Барбулье» Мольера и сэр Эндрю Эгьючик в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Двадцатishестилетнему Жуве оказались особенно близки буффонные образы, острый гротесковый рисунок которых помогал молодому актеру уйти от собственной индивидуальности, победить волнение и робость. «Рука на большом мече, развевающиеся рукава, дугообразные ноги в чулках огненного цвета; увенчанный лазурным цилиндром с приколотыми к нему двумя розовыми крылышками» — таким представал Жуве перед зрителями в роли Эгьючика, наивного простофили и возвышенного дурачка, который в его исполнении, однако, временами был почти «готов превратиться в трагическую фигуру». Работая затем над образом Сганареля («Лекарь поневоле»), Жеронта («Проделки Скапена»), Бридуазона («Женитьба Фигаро»), Жуве не только оттачивал технику сценического гротеска, шлифовал свое пантомимическое мастерство, купаясь в буффонных преувеличениях, но и стремился изнутри оправдать их, насытить жизненностью и психологической правдой.

В еще большей степени это обогащение ярко театрального искусства Жуве мотивами жизненными и психологическими выразили роли, сыгранные им в комедиях Ж. Дюамеля «Деяния атлетов» и Э. Мазо «Нелепый день» (1920). В образах импозантного жулика и жалкого застенчивого неудачника, с блеском и остро очерченных Жуве, зрителям открывались точно подмеченные черты и современные типы.

С первых же своих шагов в искусстве сцены Жуве ставит перед собой задачу необычайной сложности: говоря словами К. С. Станиславского, он стремится к «подлинному гротеску — идеалу... сценического творчества», пытается «не только почувствовать и пережить человеческие страсти», но и «сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем». Конечно, в ту пору Жуве еще далеко до осуществления этого идеала, но идти к нему он будет всю жизнь.

В 1922 году Жуве исполнилось тридцать пять лет. Пришло время самостоятельно испробовать свои силы: Жуве расстается с Копо, к которому он на всю жизнь сохраняет сыновнюю привязанность. Уже давно Жуве призывал Копо оставить маленький зал «Старой голубятни» и перейти на подмостки более вместительного театра. Он не раз повторял, что только во встрече с «большим» зрителем сценическое искусство черпает новые силы. 13 марта 1923 года Жуве открывает свой первый сезон в Театре Елисейских полей, расположенном в самом центре Парижа, постановкой пьесы Жюль Ромена «Господин Труадек развлекается».

В этом спектакле, сразу же привлечшем внимание к начинанию Жуве, проявился его интерес к современной комедиографии. Это подтвердили и другие спектакли первых сезонов: в декабре 1923 года Жуве показывает парижанам комедию Ж. Ромена «Кнок, или Торжество медицины», в январе 1924 года — его же пьесу «Женитьба Труадека», а в 1930 году Жуве (он еще потом не раз будет обращаться к произведениям Ромена) ставит на сцене театра Пигаль третью пьесу о Труадеке — инсценировку «киноромана» «Доногоо-Тонка».

Жуве не случайно заинтересовался творчеством Ромена, по словам А. В. Луначарского, «напоминающего лучших легких комедиографов Франции», а в некоторых своих произведениях поднимавшегося до сатирического разоблачения буржуазии. В трилогии о Труадеке, как ее интерпретировал Жуве, преобладающей краской была фарсовая комедийность, порой самодовлеющая, порой дававшая язвительное изображение послевоенного буржуазного быта. Если в «Доногоо-Тонка» Жуве, получивший в свое распоряжение оборудованную по последнему слову техники сцену, увлекся театральной машинерией и создал спектакль технически изощренный, то две другие комедии Ромена решались им иначе. Особенно удавшаяся режиссеру постановка «Господин Труадек развлекается» отличалась яркой обрисовкой характеров и неожиданным использованием сценических средств. Жуве выступил здесь в роли неуча-географа Труадека, вознесенного рекламной шумихой на вершину преуспевания и даже увенчанного академическими лаврами. Жуве изобразил своего героя с нескрываемой издевкой, наделив его париком, похожим на швабру, и голосом, то и дело срывающимся на писк. Он поместил его в иронически трактованную среду, показанную в немногих деталях. Так, в соответствии с ходом любовных дел Труадека верхушки двух палм, водруженных на сцене, то склонялись друг к другу, то расходились в стороны.

В постановке «Кнока» фарсовая стихия уступает место сгущенному психологическому гротеску, направленному на сатирическое разоблачение, как позднее писал Жуве, «насилия, фальши и обмана первой половины нашего века». В провинциальном городке, представленном на сцене «упрощенным гео-

метризмом» декораций, в которых большое значение приобретала каждая деталь, намекающая на определенное место действия или черту характера того или иного персонажа, появлялся странный человек с лицом аскета, взглядом гипнотизера, хватками бродячего иллюзиониста — доктор Кнок. Безошибочно разбираясь в психологии своих пациентов, Кнок запугивал одних непонятными терминами, убеждал других ловкими софизмами, завоевывал доверие третьих импозантностью манер и в конце концов добивался того, что все обитатели городка обнаруживали у себя несуществующие недуги и начинали обивать порог его врачебного кабинета. Жуве создал жутковатый образ демагога, в совершенстве овладевшего искусством одурачивания масс. Профессиональные повадки медика были переданы Жуве с точностью, порой даже доходящей до карикатурности. И все же автор наделил Кнока почти магнетической силой воздействия на окружающих; тем страшнее и отвратительнее выглядели психологические трюки, с помощью которых этот делец от медицины поработал волю людей.

Этим спектаклем Жуве откликнулся на тревожные события начала 20-х годов — захват власти в Италии фашистами, напряженность в отношениях с Германией в связи с оккупацией Францией Рура. Критика не случайно заметила о герое Жуве, что «достаточно было бы Кноку... заняться менее мирной деятельностью, чтобы спустить с цепи... грандиозные стихийные бедствия». Образ Кнока стал одним из ярчайших актерских созданий Жуве, овладевшего в этой роли искусством жить чувствами героя и выражать психологические состояния предельно остро. Спектакль, которому Жуве был обязан началом громкой известности, многократно впоследствии возобновлялся и выдержал свыше тысячи четырехсот представлений. Имя Кнока стало в среде французской интеллигенции 20—30-х годов нарицательным.

Постановка «Кнока» не была лишь эпизодом творческого пути Луи Жуве. Еще не раз в искусстве режиссера прозвучат



Афиша к спектаклю «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена. 1923 г.

тревожные ноты, сплавятся воедино комедийная острота и драматическая напряженность, смелость театральных преувеличений и глубина психологического анализа. Однако на рубеже 20-х годов Жуве, этот, по выражению Е. Л. Финкельштейн, «скорбный скептик», переживает период увлечения наивными утопиями, призывает зрителей отвернуться от социальных проблем, удалиться в обитель мечты, где торжествовали бы справедливость и добро. Жуве, в труппу которого к тому времени перешли многие актеры «Старой голубятни», прекратившей в 1924 году свое существование, — В. Тессье, Л. Богаэр, Р. Буке, Ж. Витрей и другие, — а также Мишель Симон и Пьер Ренуар, обращается к пьесам Ш. Вильдрака, Ж. Сармана, М. Ашара. Великолепный актерский ансамбль и блестящая режиссерская работа Жуве, который в эту пору отказывается от резких театральных красок, разрабатывает по преимуществу бытовое декорационное оформление и требует от исполнителей осторожной психологической растушевки и тонкой нюансировки, придают известное обаяние спектаклям этого плана. Однако даже лучшие из них, например, «Жан с луны» Ашара (1929), в котором автор и режиссер поведали о наивном молодом человеке по имени Жеф, силой чувства наставившего на путь истины свою ветреную возлюбленную, или комедия того же автора «Петрюс» (1933), рассказавшая об идиллической любви танцовщицы из Фоли-Бержер и скромного фотографа Петрюса, трудно отнести к творческим победам Жуве и его театра. Вероятно, Жуве, исполнивший в этих спектаклях роли Жефа и Петрюса, сделал для себя немаловажные открытия как актер и режиссер.

Спектакли такого рода определенным образом выразили неприятие прозаизма и бездуховности современной жизни. Но уж слишком истончились связи драматургов и режиссера с действительностью, слишком наивным и добропорядочно-мещанским оказался защищаемый ими идеал.

Надо думать, что Жуве сам ощущал грозящую его искусству, по-прежнему уверенному и изощренно-профессиональному, опасность «обуржуазивания», постепенного сближения с продукцией театров Бульваров. Он лихорадочно ищет драматурга, чьи произведения восстановили бы его связь с движением времени.

Такого драматурга Жуве находит в лице Жана Жироду. Встреча с ним, происшедшая в 1926 году, становится переломным моментом в творческой биографии Жуве и истории его театра.

С 1928 по 1935 год Жуве осуществляет на сцене Театра Елисейских полей, позднее в театре Пигаль и, наконец, в театре Атений (здесь труппа Жуве работает, начиная с 1934 года) постановку девяти оригинальных пьес Жироду, не считая переработки его романа «Зигфрид и Лимузен» («Зигфрид», 1928), и инсценировку романа английской писательницы М. Кеннеди



Луи Жуве в роли Эгьючика. «Двенадцатая ночь» В. Шекспира

«Верная нимфа» («Тесса», 1934). Жуве пробуждает в известном романисте и дипломате влечение к театру. Он подбирает особый ключ к пьесам Жироду, с помощью которого дает пространственную и временную жизнь аллегорическим образам, населяющим их причудливый мир. Жуве сохраняет единство индивидуальной, лирически окрашенной авторской интонации и в то же время наделяет действующих лиц легенд и притч Жироду глубокой духовной жизнью и ярко индивидуальными характерами. Взамен Жуве получает возможность откликнуться своим искусством на интеллектуальные проблемы времени, на духовные запросы своих современников, мучительно пытавшихся понять ход истории, разобраться в противоречиях действительности. «Величайшая заслуга Жуве, — отмечает Е. Л. Финкельштейн, — в том, что за эстетической утонченностью и сложностью словесного стиля Жироду он рассмотрел в его драматургии поэзию, человечность, глубину нравственной и исторической проблематики».

Нравственная проблематика пьес Жироду необычайно разнообразна — столь же неисчерпаемой была фантазия осуществившего их постановку режиссера. Мир образов автора, воссоз-

даваемый на сцене Жуве, был многозначен подчас до противоречивости, не примиренной единством режиссерского замысла. Однако при каждой новой встрече с Жироду Жуве искал способ передать — в построении действия, в организации сценической среды, в игре актеров — не только поэтический стиль автора, но и напряженность его раздумий. Здесь Жуве очень пригодились уроки Копо, считавшего режиссера верным слугой авторского текста. Ничто в спектаклях не отвлекало внимание зрителя от живой, прихотливо льющейся речи, от мыслей и чувств, запечатленных в слове. Казалось, что на сцене возрождается стиль классицизма с его скупым обозначением места действия и магией красноречия. Но вместе с тем спектакли Жироду — Жуве отличались многообразием световых решений, изобретательностью мизансцен при кажущейся их простоте, богатством психологических подтекстов и смысловых акцентов в игре Пьера Ренуара — Зигфрида (в одноименном спектакле, 1928), Валентины Тессье — Алкмены («Амфитрион-38», 1929) и Изабеллы («Интермеццо», 1933), в исполнении Мадлен Озрей ролей Тесса (1934) и Ундины (1939) в спектаклях того же названия.

Почти в каждой из этих постановок Жуве сам играл центральные роли: в «Зигфриде» он — генерал Фонжелуа, в «Амфитрионе-38» — Меркурий, Контролер Мер и Весов — в «Интермеццо», Льюис Додд — в «Тесса» и рыцарь Ганс — в «Ундине». Однако высшими актерскими достижениями Жуве в пьесах Жироду стали Гектор в постановке «Троянской войны не будет» (1935) и Нищий в «Электре» (1937). Эти же спектакли обозначили вершины довоенного режиссерского творчества Жуве.

Во многих пьесах Жироду слышна с разной степенью явственности одна и та же тема — тема войны и мира. Ко второй половине 30-х годов эта тема становится особенно актуальной, она приобретает в пьесах Жироду и спектаклях Жуве напряженный и трагический характер. Именно так прозвучала она в спектаклях театра Атеней «Троянской войны не будет» и «Электра».

Обе эти постановки, по словам критика-коммуниста Л. Мусинака, свидетельствовали о том, что у представителей французской творческой интеллигенции, драматургов, режиссеров, актеров появились «новые интересы», что «они начали критически осознавать политическую и историческую действительность, требующую в ее изображении определенного реализма, способного воссоздать точные взаимоотношения между людьми в данном обществе, иными словами — возник своего рода «политический театр». Жироду и Жуве обратились к мифологическим сюжетам для того, чтобы ярче осветить проблемы своего времени. Речь Гектора о солдатах, погибших в предыдущей войне, звучала в устах Жуве как обвинение тем, кто готов развязать новую войну. Преодолевая смысловую и фор-

мальную усложненность «Электры», Жуве поставил спектакль о неотвратимости возмездия за преступления против человека и человечности.

На пороге войны Жуве изменил метафизике абстрактных моральных категорий и его искусство обогатилось мотивами гражданскими и политическими. «Троянская война» и «Электра» стали крупными событиями не только театральной, но и общественной жизни; они привлекли внимание демократических кругов, вызвали страстный отзыв зала, заставили публику жить в том «едином порыве», о котором давно уже мечтали мастера «Картеля».

Содружество с Жироду определяет на протяжении 30-х годов главное, но не единственное направление творческих поисков Жуве. В эту пору он активно снимается в кино, где создает ряд значительных работ. Среди них — Барон в фильме режиссера Ж. Ренуара по пьесе М. Горького «На дне» (1934), содержатель кабачка в фильме Ж. Дювивье «Бальная записная книжка» (1937) и другие (позднее Жуве сыграет роль полицейского инспектора в фильме А.-Ж. Клузо «Набережная ювелиров», создаст образ Кнока в киноверсии пьесы Жюль Романа). В 1938 году Жуве снимается в фильме Жана Ренуара «Марсельеза» — монументальном произведении киноискусства, мощно выразившем порыв энтузиазма, охвативший народные массы и передовых художников Франции в годы Народного фронта.

Он принял участие в ряде культурных мероприятий Народного фронта, вошел, как и Дюллен, в состав художественного совета парижского Дома культуры. Настроения этих лет Жуве выразил в мае 1936 года в одном из самых совершенных, радостных и светлых своих спектаклей — «Школе жен» Мольера.

В этой классически завершенной и по-современному живой постановке далеко не самой популярной пьесы великого комедиографа проявились лучшие стороны актерского и режиссерского дарования Жуве. Он играл в ней роль Арнольфа. Спектакль отличался совершенством стиля и удивительной свежестью чувств, утонченной театральностью и психологизмом, неисчерпаемой изобретательностью в диалоге, виртуозностью в пластике и ясностью раскрытия идейного замысла. «Школа жен» Луи Жуве стала одним из самых ярких спектаклей тех лет. Она утвердила авторитет Жуве-преподавателя (с 1934 года он — профессор Консерватории), открыла Жуве дорогу в цитадель академического театрального искусства Франции — Комеди Франсез. Здесь он осуществляет ряд спектаклей, ставших заметными событиями в жизни этого театра: «Комическую иллюзию» Корнеля (1937), «Трехцветный» П. Лестринге, «Песнь песней» Ж. Жироду (1938). Однако спектакли, которые ярче всего выразили творческую эволюцию Жуве, его движение к гражданственности, — такие, как «Троянской войны не



Луи Жуве в роли Арнольфа. «Школа жен» Ж.-Б. Мольера.
Театр Атений. 1936 г.

будет» и «Электра», — были осуществлены в эти годы на сцене театра Атений.

После оккупации Парижа Жуве с помощью Жироду вывозит свою труппу в неоккупированную зону Франции, а затем, 27 мая 1941 года, выезжает на гастроли в страны Латинской Америки. Это вынужденное заокеанское турне, сопряженное с невероятными трудностями, длится четыре года. Лишь 11 февраля 1945 года театр Жуве возвращается на родину. За эти

годы французский театр понес много потерь. В январе 1944 года умер «при таинственных обстоятельствах» Жироду.

«Театральный авангард» в послевоенном сценическом искусстве Франции в большой степени определяется творчеством режиссеров нового поколения — в Ателье успешно работает Андре Барсак, в театре Мариньи — труппа, возглавляемая Мадлен Рено и Жаном-Луи Барро, Жан Вилар волнуется парижан своими постановками «Бури» А. Стриндберга и «Убийства в соборе» Т.-С. Элиота. Жуве чувствует себя не очень уверенно в пережившейся театральной ситуации.

Он снова получает театр Атений и возобновляет на его сцене свою легендарную постановку «Школы жен», которая, как и девять лет назад, собирает полный зал. Но что явится следующим словом Жуве в искусстве театра? Не отстал ли он от стремительного движения времени? Не утратил ли свою необычайную чуткость к его назревшим вопросам и наболевшим проблемам? На это должны были ответить новые спектакли режиссера.

В трудную для него пору Жуве осуществляет на сцене театра Атений ряд постановок, подтвердивших его право на видное место в послевоенной французской режиссуре и вместе с тем ярко раскрывших углубляющиеся идейные и художественные противоречия его творчества. Он обращается к одной из последних пьес Жана Жироду «Безумная из Шайо» (1945) и создает поэтически выразительный спектакль, в котором, несмотря на известную избыточность барочной театральности и некоторую расплывчатость мысли автора, явственно звучит гуманистическая тема защиты простых людей от жестокости собственников, протест против социальной несправедливости. И следом за этим Жуве ставит пьесу одного из драматургов «театра абсурда» Жана Жене «Прислуги» (1947), в которой звучит тема бессмысленности всякого протеста, обреченности человека в тисках бесчеловечной, наполненной неистовым насилием действительности.

Постановка «Безумной из Шайо» стала для Жуве данью памяти погибшего друга. Он работал над нею долго и тщательно. Вместе с давним своим сотрудником, художником Кристианом Бераром, он искал совершенно особую театральную среду, в которой достоверность соединялась бы с фантазией. На сцене возникали то призрачные и в то же время легко узнаваемые очертания парижского кафе, то огромный куб подземелья, вполне реального, но вместе с тем погруженного в таинственную темноту, из которой отдельные блики света вырывали живописный хаос причудливой обстановки. В «чудесном царстве безрассудства» уживались персонажи бытовые, как бы пришедшие с парижской улицы, — официантка Ирма, юный Пьер, прочно приковывавший к себе внимание значительностью своей личности, красноречием и резкостью суждений Тряпичник, роль которого играл Л. Жуве, — и фантастические,

выступившие на сцену как бы из легенды, из сновидения, образы четырех «безумных» дам. Их объединяла в спектакле Жюве любовь к жизни, к Парижу, которому угрожал заговор нефтяных магнатов, ненависть к тем, кто, обладая золотом и властью, в погоне за наживой готов нести людям неисчислимые бедствия, наконец, — вера в возможность торжества справедливости.

В «сатирической феерии», развернутой Жюве на сцене театра Атеней, торжествовала логика сказки с ее неизбежной победой добра и света, рождался нерасторжимый сплав лирики и гротеска, поэзии и карикатуры, реальности и открытой публицистики. Не случайно, должно быть, в критических статьях, посвященных «Безумной из Шайо» в истолковании Жюве, так часто вспоминалось имя Аристофана...

Однако и обращение к «Прислугам» Жене, с их алогизмом, невротичностью и эротикой, вероятно, не было совсем неожиданным эпизодом в творческой биографии Жюве. В эту пору в одной из своих статей Жюве с горьким разочарованием пишет о своей профессии, с грустью размышляет об ограниченных возможностях искусства. Он пишет: «Я больше не верю в режиссуру», называет режиссеров «опасными и зловредными комментаторами», «губителями театра», которые занимаются «нетрудными упражнениями», истолковывая драматические произведения как им заблагорассудится — «романтически, символически или реалистически», «в духе фрейдизма, сюрреализма, экзистенциализма». В этих словах безусловно звучит тоска по истинно большой драматургии, без которой невозможно процветание театра, — и сам Жюве вскоре обратится к классике, к произведениям Мольера. Но в них слышится и нечто большее: нарастающий кризис, некоторое смятение перед обилием новых проблем, обрушенных на французов послевоенной действительностью, чувство неудовлетворенности состоянием дел в театре и самим собою.

Особенно тяжело Жюве переживает смерть Дюллена и Копо, с которыми его связывала многолетняя дружба и духовное единство. Именно тогда, в 1949 году, Жюве близок к душевной депрессии, в поисках выхода из которой он обращается к религии. Преодолевая себя, напрягая все свои душевные силы, Жюве пытается найти освобождение от кризиса в постановках классики, от которой он ждет творческого обновления и которую он прочитывает по-новому, свежо и непривычно.

Жюве обращается к комедиям Мольера «Дон Жуан» (1947), «Проделки Скапена» (1949), «Тартюф» (1950). Эти спектакли стали значительными вехами в истории постановок произведений Мольера на современной французской сцене, главным образом благодаря нетрадиционному истолкованию образов протагонистов — Дон Жуана и Тартюфа, которых Жюве наделил драматической силой и поэтическим величием, и блистательному исполнению роли Скапена Жаном-Луи Барро



Сцена из спектакля «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера.
Постановка Л. Жуве. Театр Агней. 1947 г.

(этот спектакль Жуве осуществил в театре Мариньи с Компани М. Рено — Ж.-Л. Барро).

В постановках «Дон Жуана» и «Тартюфа» ясно проявилось влечение Жуве к искусству интеллектуальному, аналитическому, философскому. В то же время в этих спектаклях отчетливо нарастают публицистические мотивы. Философская публицистика стала преобладающей чертой последнего спектакля Луи Жуве: в июне 1951 года в театре Антуана он показывает

парижанам пьесу Ж.-П. Сартра «Дьявол и господь бог». Этот спектакль, собравший первоклассных исполнителей (в нем участвовали Мария Казарес, Пьер Брассер, Жан Вилар) и привлекший всеобщее внимание, стал своего рода судом, которому Жуве подверг интеллект, лишенный действенного начала, разобщенный с реальной действительностью, замкнувшийся в мире схоластического умствования. Не случайно в этой постановке Жуве с таким вниманием разрабатывает массовые сцены, стремясь показать, как в народе копится энергия возмущения, как она вырывается наружу, как народ становится активным действующим лицом истории. В последнем своем спектакле Жуве нащупал новые пути, по которым было суждено пойти если не ему самому, то его преемникам и последователям.

Жуве умер в августе 1951 года. Путь, пройденный этим большим художником, был не прост и не прям: его победы стали ориентиром для мастеров, пришедших ему на смену, а поражения послужили им предостережением. Жуве стремился разрешить вечные вопросы, которые продолжают стоять перед художниками современной французской сцены: как сделать искусство театра «честным»? как пронизать его острой неудовлетворенностью существующим и светлой верой в будущее? как помочь людям и сделать театр источником обогащения их духовной жизни? Именно поэтому творчество Жуве, сложное, противоречивое, но всегда освещенное любовью к человеку и верой в возможности сцены, оставило заметный след в истории театра XX века.

БАТИ

Среди участников «Картеля» особое место занимал Гастон Бати (1885—1952). Он был создателем программных театральных манифестов и осуществил ряд значительных постановок, в которых обнаружилась зависимость его режиссуры от художественных открытий недавнего времени и вместе с тем наметилась перспектива для дальнейших сценических поисков.

Бати родился в Пеллюсене в мае 1885 года в состоятельной, патриархальной католической семье. Закончил школу доминиканцев, расположенную в предместье Лиона, где получил весьма солидное богословское и общее гуманитарное образование, затем литературный факультет Лионского университета.

В эту пору Бати неоднократно посещал Париж и с необыкновенным энтузиазмом погружался в напряженную атмосферу его литературной и театральной жизни.

Для только что созданного театра Батиньоль, переименованного в 1910 году, когда его арендовал Жак Руше, в Театр искусств, Бати написал пятиактную драму «Страсть» (1905). Эта пьеса оказалась абсолютно несценичной, но свидетельство-

вала о направлении художественных и этических исканий будущего режиссера.

Пьеса раскрывала безусловную зависимость молодого Бати от философской школы «университетского спиритуализма», и в особенности от учения Анри Бергсона. Бати объяснял «просветление» своей героини — Марии Магдалины — лишь некоей интуицией, загадочным «жизненным порывом». И позднее Бати будет близка концепция Бергсона, выступающего против «занавеса слов», против так называемых «внешних атрибутов» искусства, которые не помогают, а только мешают «художественной интуиции» проникнуть в действительное содержание мира. Философ-интуитивист, Бергсон оказался близок Бати. И все же, восприняв многие эстетические идеи Бергсона, он не замкнулся в их кругу. Уже поэтому творчество Бати оказалось в известном противоречии с теорией Бергсона, с ее призывом к «незаинтересованности» в мире вещей.

В 1907 году Бати едет в Германию, где слушает в Мюнхенском университете лекции по истории искусств. Молодой француз столкнулся в Мюнхене с устойчивой театральной традицией, выросшей на своеобразной почве Мюнхенского придворного театра, а также с исканиями современных мюнхенских театральных деятелей во главе с Георгом Фуксом и Фрицем Эрлером, по мнению которых основу спектакля должна составлять стихия чистой театральности, вмещающая в себя открытия современной живописи, архитектуры, музыки, искусства танца и создающая некую отвлеченную самодовлеющую гармонию.

В 1908 году открыл свои двери Мюнхенский художественный театр, осуществивший под руководством Георга Фукса и Фрица Эрлера постановку «Фауста».

На склоне лет Гастон Бати писал: «Я многим обязан Германии. Не только заинтересованностью и радостью моих счастливых студенческих лет в Мюнхене... Но частью самого себя. Я мог бы остаться только литератором, если бы не понял там, под влиянием Фрица Эрлера и спектаклей Художественного театра, что такое драматическое искусство и в чем состоит миссия режиссера... «Фауст» — второе мое рождение».

В Германии Бати изучает немецкий романтизм. Эстетическое учение братьев Шлегелей, Тика, театральные раздумья



Гастон Бати

Гофмана, драмы Клейста оказываются близкими формирующемуся художественному сознанию французского студента. «Немецкие романтики, — вспоминал он позднее, — дали мне представление о том, что жизнь создана для пребывания в мечте. Главное произведение художника и поэта — это он сам. То, о чем он пишет или что он создает, не более как осадок того, что он носит в себе; осадок, которому не следует придавать слишком большого значения...».

В апреле 1919 года Бати познакомился с Фирменом Жемье и подписал с ним контракт на будущий сезон. «Когда Жемье протянул мне руку, я был ничем. Без него я и остался бы ничем».

Встреча Бати и Жемье оказалась отнюдь не случайной. Они оба утверждали новые формы в современном театре, хотя исходили каждый из своих представлений. Бати полагал, что именно мистериальные действия выражают подлинно народное сознание, которое, по его мнению, является глубоко религиозным. А Жемье видел в площадных представлениях проявление самой народной жизни, исполненной великого пафоса утверждения мирского бытия.

В Зимнем цирке Парижа Жемье организовал в эту пору массовые спектакли-зрелища. Первым из них был «Эдип, царь Фив» Сен Жоржа де Буэлье. В «Эдипе, царе Фив» Бати ведал световыми эффектами. В ходе ежедневных встреч Жемье убедился в том, что его новый сотрудник — это «удивительный человек, эрудированный больше, чем кто-либо, в театральных вопросах», о чем однажды с восторгом объявил всем участникам спектакля. После этого Жемье доверил ему самостоятельную постановку. Это была «Большая пастораль» Шарля Элема и Поля д'Эстока — первый и последний спектакль задуманного Жемье цикла «Спектакли Старой Франции», который должен был показать фольклор различных французских провинций. «Большая пастораль» была драматизацией нескольких народных сказок и легенд. Религиозные настроения Бати в данном случае превосходно сочетались с фантастической формой народных преданий. Постановка была настолько грандиозной, что критика упрекала Бати в «роскошной иллюстрации незначительного текста».

Интерес публики к спектаклю оказался весьма кратковременным. Его пришлось снять еще до конца сезона. Несколько месяцев спустя Жемье принял руководство Комеди Монтедь и официально назначил Бати режиссером этого театра. Из пяти пьес, поставленных Бати на сцене Комеди Монтедь, наибольший успех выпал на долю «Самума» Ленормана.

«Самум» выявил многие театральные пристрастия Бати. Мир человеческих чувств, как бы подчеркивал Бати, несет в себе одновременно противостоящие друг другу начала бытия. И хотя в пьесе Ленормана содержался мотив инцеста, Бати стремился обнаружить в отношениях отца (его роль исполнял

Жемье) и дочери лишь самый общий, религиозно-философский смысл, присущий, по его мнению, реальной действительности, в которой человек обречен на вечные муки, на вечную борьбу с самим собой.

По словам Е. Л. Финкельштейн, «декоративная установка, созданная Бати... — стена с двумя неравными проемами — позволяла при помощи света, занавесей, нескольких пратикаблей показать и внутреннее помещение, и фонтан в пальмовой роще на краю пустыни, и узкие кривые улочки маленького алжирского городка... Мастерство постановки «уличных» сцен, где кишела алжирская толпа, вызывало в памяти изумительные массовые сцены Кронека, Антуана, Станиславского, Рейнгаарда...

Спектакль, созданный Бати, оказался близким послевоенному поколению ощущением тревоги, беспокойной, неустойчивой жизни, грозящей взрывами бессмысленных и гибельных страстей». Лаконизм театрального оформления, тщательно продуманные световые и шумовые эффекты, пластически острые, живописно выразительные мизансцены, грозно нарастающая динамика спектакля стали признаками стиля Бати.

«Самум» выдержал около ста представлений. Это был первый и последний коммерческий успех театра. 31 мая 1921 года Комеди Монтень пришлось закрыть. Для Бати завершился период ученичества.

Осенью 1921 года среди студийных театров Парижа появился театр «Барак Химеры» Гастона Бати. В манифесте, опубликованном в связи с открытием нового театра, сказано: «Химера, которую мы избрали эмблемой... — это женщина-птица из северных сказок, могучие крылья уносят ее в небо, но у нее есть когти, которые крепко держатся за почву... Если хотите, это символ искусства, жаждущего универсальности и равновесия, стремящегося к гармонии, вплоть до примирения сил, которые вековая привычка искусственно противопоставляла друг другу, — духа и материи, сверхъестественного и естественного, человека и вещи».

Вскоре были опубликованы три статьи Бати, где он разъяснял главные эстетические принципы, на которых собирался строить свой театр: «Театральные храмы», «Драма, требующая реформы» и «Его Величество Слово». Бати обнаружил себя в них как «идеалист и воинствующий католик». Религиозные настроения были характерны для значительной части французской буржуазной интеллигенции начала XX века, растерявшейся перед лицом социальных проблем этого времени. На театральную теорию Бати он, однако, наложил особый отпечаток. Здесь утверждался мир «мятущейся души», которая пребывает в поисках векового идеала «абсолютной красоты», но в извечных стремлениях своих жаждет одного — «успокоения». Бати не переставал настаивать на том, что ни одна великая театральная эпоха не была «эпохой натурализма» и театр не должен



Здание театра «Барак Химеры» в Париже

ограничивать себя воссозданием на сцене жизненного правдоподобия. «Театр, — подчеркивал Бати, — это царство поэзии, вымысла». Бати решительно отказывал театру в какой-либо общественной функции, причем полагал, что асоциальность является типичной чертой именно французского театра. «Для России и Германии, — писал Бати, — театр — элемент социальной жизни. Для нас — дверь, через которую выходят за пределы действительности».

Несмотря на категоричность приведенных высказываний Бати, их не следует понимать буквально. Даже в ранних своих постановках Бати отнюдь не бежал от действительности, не создавал на сцене бездумно-прекрасных фантастических миров. Наоборот. Его сценические свершения и в эту пору были часто жестокими, трагедийно-напряженными. В своей режиссерской практике он стремился осмыслить и осветить потаенные пласты жизни, показать всю многосложность человеческих связей с миром.

В контексте практической театрально-постановочной деятельности Бати особенно примечательна его статья «Его Величество Слово» (1921). В этой основополагающей своей работе Бати утверждал, что упадок современного театра — следствие того, что в нем возобладала литература. Театр же искусство специфическое, самостоятельное, «высшее искусство». Театр — это синтез многих искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и актерского мастерства. Современный же театр, особенно французский, забыл, что цель его — «точный перевод чувства и мысли на язык жеста, декораций, слова». В связи с этим Бати выдвинул лозунг: «Обновление театра — это освобождение его от господства литературы. Текста достаточно, когда речь идет только об анализе очевидных состояний, но слово неспособно объяснить то, что сокрыто за ним, что притаилось в глубине явлений, и поэтому оно призывает к себе на помощь пластику, живопись, музыку, свет, иными словами — режиссуру», — писал он. И далее: «...область слова огромна и вместе с тем — ограничена, ибо она охватывает лишь то, что человек может понять и сформулировать. Но все, находящееся за пределом этого, то есть все, что недоступно поверхностному взгляду человека, не попадает в обозримую сферу его ума, — все это не может быть выражено словом». Именно поэтому, подчеркивал Бати, природа театра в немалой мере идентична природе самой жизни. И театральное представление, в котором как бы слиты воедино многие компоненты — слово, пантомима, декорация, свет, — обладает порой удивительной возможностью охватить реальность во всем ее объеме и даже заглянуть в мир, казалось бы, запредельный, потусторонний.

Бати, таким образом, бросал вызов многовековым традициям прославленной Комеди Франсез. Он не желал почтительно склонить голову перед академической сценой, возведшей в некий абсолют искусство слова.



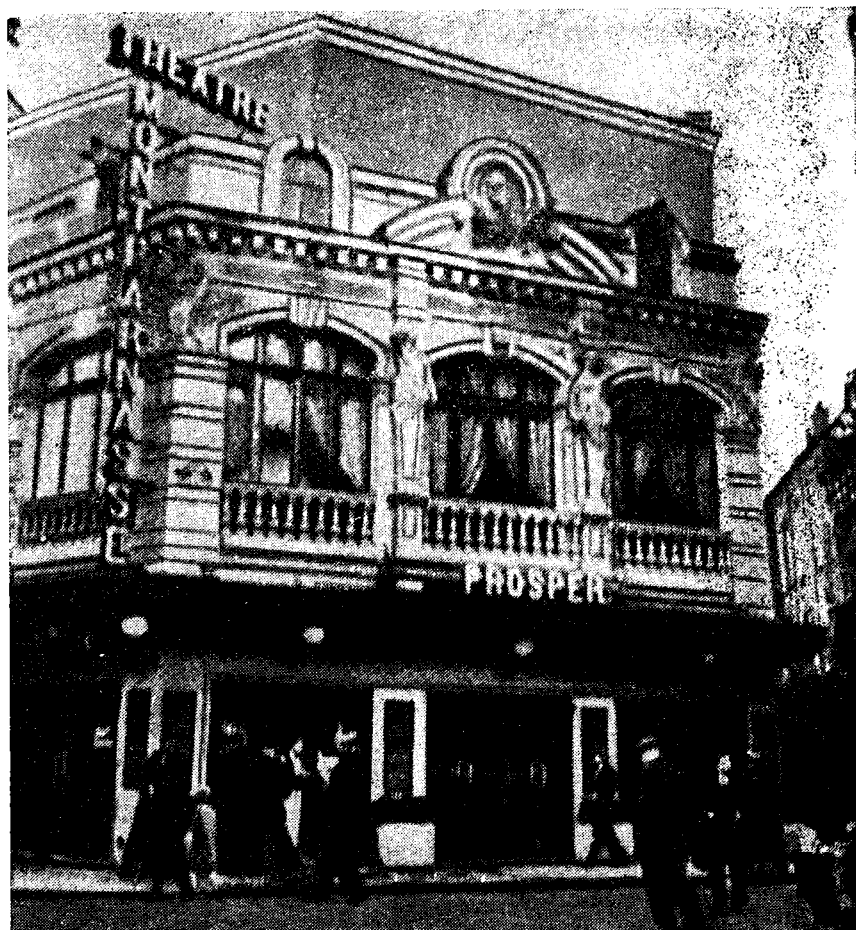
Маргерит Жамуа и Люсьен Нат в спектакле «Майя» С. Гантийона.
Постановка Г. Бати. Театр Елисейских полей. 1927 г.

Вместе с тем Бати не мог принять и театр Бульваров. Поэтому, памятуя о великих художественных открытиях Антуана, Жемье, Коло, Рейнгардта, он и ставил вопрос о подтексте, о той сфере, которая с помощью одного лишь текста не обнаруживалась, а раскрывалась через комплекс сугубо театральных элементов. Французский историк театра Андре Ланг писал: «Бати постоянно искал способ выражения того, что лежит вне текста. Его противники обвиняли его в том, что текст является для него средством, а не целью».

Театр «Барак Химеры», который весной 1923 года начал давать спектакли в собственном помещении, построенном в виде деревянного барака (отсюда его название «Барак Химеры»), несколько месяцев спустя из-за финансовых затруднений вынужден был прекратить свое существование.

Весной 1924 года труппа Бати выступить в помещении Студии Елисейских полей, незадолго перед этим переоборудованной из выставочной галереи.

Значительной постановкой этого периода, осуществленной в 1924 году и с триумфом возобновленной в 1927-м, стала «Майя» С. Гантийона. В центре ее сюжета — портовая проститутка Белла, которая, словно богиня Майя, по невысказанному требованию того или иного мужчины, каким-то чудесным об-



Здание театра Монпарнас в Париже

разом перевоплощается в его идеал женщины. При этом сама она мечтает о большом и высоком чувстве. Но чувство это, как выясняется к финалу, в мире всеобщего безразличия и духовной нищеты обрести невозможно. Конец спектакля перекликается с его началом: Белла снова, как и прежде, ждет. Она надеется. Но круг ее жизни неизменно замкнут.

На сцене была выстроена отвлеченно-кубистическая декорация: в комнате героини были углом сдвинуты стены, ломаными линиями обозначено окно и т. д. Белла, несущая в себе одновременно начала Греха и Жертвы, существует в деформированном, лишенном гармонии и красоты мире. Ее играла Маргерит Жамуа, позднее — ведущая актриса всех спектаклей Бати.

В этом весьма условном, утонченно-изысканном театраль-



Афиша к спектаклю «Трехгрошовая опера» Б. Брехта.
Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1930 г.

ном представлении, имевшем целью показать «двойной аспект бытия, земной и вечный, Греха и Жертвы, Искупления и Причастия», актриса раскрывала трагедию женщины, не способной обрести опору в обществе, где пренебрегают человеком.

Выявилось очевидное стремление молодого режиссера показать трудные внутренние связи человека и мира. Поначалу Бати видит эти связи в трагическом освещении.

Тогда же с огромным успехом был показан спектакль Бати «Сменные головы» Ж.-В. Пеллерена. Спектакль этот разворачивался в двух планах: старший буржуа — дядюшка и младший буржуа — племянник вели неторопливую беседу, и по мере их разговоров отдельные эпизоды, рассказанные ими или внезапно возникшие в их воображении, материализовались в столкновении персонажей, в конкретных сценах, в которых начинали действовать уже и они сами.

Бати демонстрирует здесь высокое мастерство режиссера, сумевшего создать на сцене гротесковый мир, где бездушный автоматизм буржуазной жизни с ее куцей моралью и жадной наживы подчиняет себе человека, лишая его внутренней независимости и способности к сопротивлению. «Этот спектакль с его кинематографическим монтажом эпизодов и экспрессионистской схематичностью, — писала Е. Л. Финкельштейн, — соединял пессимистическое бунтарство с изящной стилизацией, прихотливой театральной игрой. Но как бы то ни было, он нес в себе нечто серьезное... — тревожную мысль о современности,



Сцена из спектакля «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому.
Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1933 г.

ощущение общего неблагополучия, выходящего за рамки лирических терзаний одиноких душ».

В 1930 году Бати возглавил театр Монпарнас. Все чаще и чаще он ощущает необходимость слить воедино, говоря его словами, «мир земли и неба», «плоти и духа», сочетать театр достоверной детали с театром подчеркнуто интеллектуальным.

Уже первый спектакль театра, «Трехгрошовая опера» Б. Брехта — К. Вайля, стал программным. На занавесе и на щитах, установленных на сцене, были нарисованы фигуры нищих. Двое из них показывали на название: «Трехгрошовая опера». Бати как бы говорил: героями нового спектакля будут персонажи самой жизни, персонажи ее дна: нищие, воры и т. п.

В спектакле, соответственно пьесе Брехта, возникало два плана. Один — жизненный, достоверный. Другой — откровенно условный. Актер как бы сбрасывал с себя маску персонажа и выступал от своего имени, давая в предельно лаконичном зонге оценку и персонажу и жизни.

Правда, Бати в чем-то спорил с Брехтом. Во всех подробностях рисует быт, в обнаженно уродливом виде представленный во взаимоотношениях нищих, проституток, мошенников разных мастей, в их преступных связях с полицией, с государством, Бати вместе с тем подчеркивал, что все это — от греховности человека, снова и снова «распинающего в себе Христа». И зонги в спектакле Бати — не приговор происходящему, а горькие иронические суждения о мутном потоке жизни, в котором захлебывается человек.



Сцена из спектакля «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому.
Раскольников — Люсьен Нат. Порфирий Петрович — Жорж Витрай.
Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1933 г.

И все-таки антибуржуазный пафос спектакля, его высокая постановочная культура, совмещение в глубоком художественном единстве музыки, стихов, живописи, пластики привлекли к нему наиболее передовую публику Парижа.

В 1933—1934 годах на сцене театра Монпарнас с триумфом идет спектакль «Преступление и наказание» по роману Достоевского. В инсценировке Бати подчеркивался религиозный аспект романа, но на всем спектакле лежала весьма ощутимая печать гуманистических идей режиссера.

«Преступление и наказание» было воспринято публикой как выступление Бати против «наполеонизма» — ведь в Германии только что захватил власть Гитлер.

Если в «Майе» режиссер раскрывал страшные условия жизни героев, то теперь он стремится найти выход из губительных тупиков общественного бытия. Этот выход он видит в действиях и поступках Сони Мармеладовой (Маргерит Жамуа). Борьба за человека, во имя человека стала определяющей в трактовке этого образа.

Порфирий Петрович (Жорж Витрай) выражал в спектакле Бати как бы официальную, государственную концепцию чело-

века. Он был одет в форму полковника. И хотя разговаривал он вкрадчиво, неторопливо, двигался по сцене мягко, во всем проступала его глубокая убежденность, что человек по природе своей порочен и только крепкие путы власти способны сдерживать его пагубные порывы. Поражение Порфирия Петровича — это поражение тех, кто видит в человеке злое начало. Торжество Сони — это победа гуманистических идеалов.

Раскольников в исполнении Люсьена Ната поначалу стремился утвердить нищенский принцип «все дозволено». А в итоге, переживая глубочайший нравственный кризис, осознавал ошибочность этой позиции.

Вера в человека, в его добрую природу еще более утвердилась в спектакле «Госпожа Бовари» (1936). В нем Бати говорил о человеческом устремлении к подлинной красоте, к настоящему чувству, к любви, к поэзии, которые противостоят ужасу жизни.

В самом зрительном образе спектакля как бы сталкивались реальность и мечта, ограниченный мир, в котором живет человек, и безграничные дали, манящие к себе его душу. Маргерит Жамуа раскрывала в своей героине это двуединство человеческого бытия. В ее исполнении Эмма Бовари — прекрасная и гордая личность, которой решительно претит мещанское убогое существование. Высокая, сильная, с крупными чертами лица, с размашистыми жестами, она олицетворяла собой естественного человека с богатым миром чувств, неудержимо рвущегося к свободе, к полной жизни. Внешне судьбы двух героинь Маргерит Жамуа, Беллы — Майи и Эммы Бовари, казались сходными. На самом же деле это было не так. Если Белла, надломленная, усталая жертва жестоких жизненных обстоятельств, даже не помышляла о борьбе, то Эмма боролась до конца.

Гуманизм Бати еще более утвердился в канун второй мировой войны. В эти годы он приобретает отчетливую социальную направленность. Мировоззренческая эволюция французского режиссера обуславливает и его творческие поиски. Если в ранних спектаклях он стремился к отвлеченным сценическим ре-



Маргерит Жамуа и Люсьен Нат
в спектакле «Госпожа Бовари»
по Г. Флоберу.
Постановка Г. Бати.
Театр Монпарнас. 1937 г.



Сцена из спектакля «Жаворонок» Ж. Ануя.
Театр Монпарнас — Гастон Бати. 1953 г.

шениям (условность «Самума», кубизм «Майи»), то со временем у него возникает более конкретная образная система, тем не менее далекая от натуралистически подробного воссоздания среды. Бати движется в сторону жизни, все более вовлекая действительность в орбиту своего сценического исследования.

Это оказалось особенно очевидным в страшные годы гитлеровской оккупации Франции. В 1942 году на сцене театра Монпарнас идет «Макбет». Гордон Крэг, тогда же посмотревший этот спектакль, писал Бати: «Назло всем трудностям ваша постановка «Макбета» имела несомненный успех, доставила мне огромное удовольствие».

В шекспировской пьесе, по мнению Бати, речь идет не только о судьбе честолюбца, но и о последствии его злодеяний

как для него самого, так и для мира. Бати прочел трагедию глазами художника, твердо верящего, что фашизм своими преступлениями приговорил себя к смерти.

Идеи Бати воплотили в спектакле его давние актеры — Маргерит Жамуа (леди Макбет) и Жорж Витрай (Макбет).

В начале 1943 года Бати оставил театр Монпарнас.

Бати умер в октябре 1952 года. В последние годы он ставил спектакли в Комеди Франсез, в Монпарнасе, в кукольном театре. Его драматические спектакли, хотя и имели значительный резонанс во французских театральных кругах, лишь повторяли найденное раньше.

Творчество Бати было основано на великих открытиях Антуана, впервые во Франции создавшего театр, в котором утверждалась жизнь в ее естественных формах, противоречивом и сложном движении. И в этом принципиальное отличие Бати от большинства современных ему французских режиссеров, придерживавшихся главным образом национальной классицистской традиции.

Бати требовал, чтобы актер жил на сцене не по издавна узаконенным традициям французской актерской школы — рационалистически отчужденно от персонажа, а по правилам психологического театра, «влезая в кожу действующего лица» и передавая тончайшие нюансы внутреннего состояния своего героя. И в этом смысле Бати снова оказывался необычайно близок художественным взглядам Антуана, Жемье, Копо.

Теория Бати, получившая тщательную разработку уже в 20-х годах, впоследствии уточнялась им, но в главном она сохранялась в неизменности.

В конечном счете Бати утвердил себя как большой художник, выступивший против буржуазной действительности, губительно воздействующей на личность, как патриот Франции, в годы оккупации категорически отвергший фашизм.

ПИТОВЕВ

Членом «Картеля» был также Жорж Питоев.

Он родился в сентябре 1885 года в Тифлисе в семье крупного нефтепромышленника. Отец его был известным театралом. Одно время на его средства содержался тифлисский театр. Жорж Питоев, участвуя в домашних детских спектаклях, рано приобщился к сцене. И все же театр не сразу вошел в его жизнь.

В 1902 году Питоев — студент Московского университета, позднее — студент Петербургского института путей сообщения. Но театр продолжает увлекать его. В Москве это прежде всего Художественный театр. В Петербурге — Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской.

В 1904—1908 годах Питоев занимался на юридическом факультете Парижского университета. В Париже он часто бы-



Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира.
Офелия — Людмила Питоева, Гамлет — Жорж Питоев.
Постановка Ж. Питоева. Театр искусств. 1920 г.

вал на спектаклях Комеди Франсез, неизменно отстаивающей высокие принципы профессионализма, но далекой от современных проблем. В гораздо большей мере привлекали тогда Питоева опыты Андре Антуана. Он с интересом следил за деятельностью Фирмена Жемье и Люнье-По. Разные по своим творческим устремлениям, они откликнулись в эту пору на призыв молодого Ромена Роллана сделать театр достоянием народа, осуществить постановки пьес, посвященных реальным конфликтам времени.

Участвуя в Париже в работе русского артистического кружка, Питоев пробовал свои силы как режиссер, актер, переводчик, осуществляя постановки одноактных пьес Чехова в собственном переводе. Комиссаржевская, встретившись с ним во Франции, посоветовала ему посвятить себя сцене.

По возвращении в 1908 году в Петербург Питоев сблизился с Драматическим театром Комиссаржевской, который только что покинул Мейерхольд. Питоев еще застал его спектакли, соприкоснулся с эстетикой «условного театра», символистскими опытами молодого Мейерхольда. Преклоняясь перед талантом великой актрисы, психологической глубиной, экспрессивностью создаваемых ею образов, Питоев был восхищен, однако, и графичностью, изысканностью, содержательностью режиссерских мизансцен, лаконичным, метафорически емким оформлением спектаклей. Тогда же он познакомился с методом ритмического воспитания швейцарца Эмиля Жак-Далькроза, основанным на огромных пластических возможностях человеческого тела и врожденной музыкальности человека.

Позднее Питоев стал актером Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Вместе с этим театром он много странствовал по России, накапливая сценический опыт, окончательно утверждаясь в своем жизненном призвании.

В 1912 году в Петербурге Питоев организовал «Наш театр», где с помощью молодых режиссеров и актеров, таких же энтузиастов, как и он сам, осуществил ряд постановок русских и зарубежных пьес, обнаруживших его безусловную зависимость от художественных открытий русской сцены той поры. «Наш театр» показывал свои спектакли («Власть тьмы» Л. Толстого, «Иванов» и «Три сестры» Чехова, «Король Лир» Шекспира, «Дон Жуан» Мольера и многие другие) в петербургском Доме просветительных учреждений, выезжал в отдаленные города, а иногда и в деревни дореволюционной России. Театр Питоева, подобно Национальному передвижному театру Фирмена Жемье, являлся театром глубоко демократическим, стремящимся сделать достоянием народа бессмертные ценности духовной культуры. Зрителями его были главным образом крестьяне или же скромный городской люд, возможно, впервые присутствовавший на театральных представлениях.

«Наш театр» — последняя страница в ученической биографии Питоева. Постановки «Нашего театра», подчас подражательные, обнаружили ориентацию молодого режиссера на творческие открытия Станиславского и Мейерхольда и его глубокую приверженность реалистическому театру, театру демократическому, осмысляющему личность в тесной взаимосвязи с реальным миром.

Зимой 1914 года Питоев, испытав тяжелое нервное потрясение после смерти матери, покинул Россию и уехал сначала в Париж, а затем в Женеву. Во Франции он встретил Людмилу



Сцена из «Святой Иоанны» Б. Шоу. Жанна — Людмила Питоева.
Постановка Ж. Питоева. Театр Матюрен. Возобновление 1934 г.

Сманову, которая в 1915 году стала его женой и под именем Людмилы Питоевой вошла впоследствии в историю французского театра как прославленная актриса.

С июля 1915 по январь 1922 года Питоевы работали в Швейцарии. Они выступали главным образом в пригороде Женевы Пленпале, где создали свою труппу, много гастролировали по стране, а с 1919 года давали спектакли и в Париже. Труппа Питоева состояла из актеров разных национальностей.

Здесь были русские, швейцарцы, немцы, французы и голландцы. Репертуар театра Пленпале был достаточно обширен и разнообразен. За семь лет пребывания в Швейцарии Питоевым было поставлено семьдесят четыре пьесы, принадлежащие перу сорока шести авторов пятнадцати национальностей. Среди крупнейших драматургов здесь значились имена Льва Толстого, Чехова, Горького, Ибсена, Бьёрнсона и Стриндберга, Метерлинка, Шоу и Синга. Тогда же Питоевым осуществлены и некоторые шекспировские спектакли — «Гамлет», «Макбет», «Мера за меру». Ранний период деятельности Жоржа Питоева за границей был отмечен стремлением закрепить узnanное и усвоенное в России, дабы, оттолкнувшись от известных традиций, в новых условиях жизни начать поиски собственных художественных путей. Спектакли театра Пленпале привлекали к себе многочисленных зрителей реалистической трактовкой драматургического материала, безупречным актерским ансамблем, интересным оформлением, выполненным в условной манере.

Швейцарская труппа Питоева при каждом ее появлении на гастролях в Париже вызывала к себе все возрастающий интерес. Наконец, в декабре 1921 года Жак Эберто, известный антрепренер, владелец Театра Елисейских полей, пригласил ее на постоянную работу во Франции. 1 февраля 1922 года состоялось торжественное открытие сезона нового парижского театра, театра Питоева.

Напряженная идеологическая борьба, развернувшаяся во Франции в период между двумя мировыми войнами, сказалась и на творческой эволюции Питоева.

В начале 20-х годов театр Питоева еще во многом связан с традициями русской сцены, утверждающей веру в человека, в его конечное торжество над социальной несправедливостью и злом. Позднее, во второй половине 20-х годов, а особенно на рубеже 20—30-х годов, в пору мирового экономического кризиса, Питоев оказывается под влиянием модернистских школ и направлений, в художественных исканиях которых проявился страх перед действительностью, перед фашизмом, узаконенным уже в Италии, явно набиравшим силы в Германии, имевшим немалое число сторонников и в самой Франции. В ту пору Питоев обнажает в своих сценических созданиях неодолимое отчаяние художника, усомнившегося в человеке, в его реальных возможностях. Движение Народного фронта, которое охватило самые широкие социальные круги Франции и одержало знаменательную победу в 1936 году, заставило Питоева по-новому отнестись к человеку, оказавшемуся способным на высокий общественный порыв. Вместе с крупнейшими театральными деятелями страны — Копо, Дюлленом, Жуве, Бати и другими — он отстаивает гуманистические идеалы. В канун второй мировой войны Питоев заявляет о себе как художник зрелой политической мысли, верящий в победу человечности.

Среди первых спектаклей Питоева, имевших особенно

широкий резонанс в Париже, были «Дядя Ваня» и «Чайка» Чехова. Они шли в скромных декорациях, состоящих из тяжелых бархатных занавесов, разделявших сцену на передний и задний планы. Сложная игра светотени подчеркивала внутренне углубленную атмосферу спектаклей, в которых так явственна была печаль «едва ли не самых изысканных людей». Французские критики увидели главную заслугу Питоева в том, что он сумел передать поэзию и красоту чеховских пьес, выявлять их тончайший психологический рисунок. Люнье-По писал о первых выступлениях труппы Питоева: «Этот театр потрясений был неожиданным, новым для публики, издавна привыкшей к театрам звезд и знаменитостей». Чехов был, в сущности, впервые открыт для Франции Питоевым. Питоевские спектакли положили начало во французском театре так называемому чеховскому направлению, связанному с показом глубинных пластов жизни, с умением распутывать узел тончайших человеческих отношений.

Жорж Питоев не только ставил чеховские пьесы, но и был прекрасным исполнителем многих чеховских ролей. Астров в «Дяде Ване» и Треплев в «Чайке» показаны им с глубокой симпатией. Худой, угловатый, с крупным, бледным лицом, на котором резко выделялись черные пушистые брови, тяжело нависшие над огромными, как бы слегка затуманенными, задумчивыми глазами, с иссиня-черной шапкой прямых, непослушных коротко подстриженных волос, он играл почти без грима, предельно просто, органично. Специфический тембр хрипловатого голоса, чуть нарочитые, подчеркнутые интонации придавали его сценическим героям волнующую неповторимость. Неизменно печален, безмерно несчастен и одинок был его Астров, ласково доверчивый лишь с Соней (Л. Питоева). Питоевский Треплев также преисполнен безнадежного отчаяния. Духовно одаренный, он с горечью осознавал свое бессилие перед миром торжествующего мещанства. Нина Заречная (Л. Питоева), вдохновенная, одержимая творчеством, лишь на миг освещала его унылую жизнь.

Одновременно с Чеховым труппа Питоева знакомит парижан и с некоторыми пьесами Анри-Рене Ленормана («Время — это сон», «Расточитель снов», «Неудачники»). Здесь Питоев пытался подчеркнуть величие человека в борьбе с обстоятельствами, с недобрым началом в себе. Так было, например, в спектакле «Неудачники», осуществленном в Женеве, а затем показанном в Париже. Речь в нем шла о любящих друг друга драматурге и актрисе, противопоставленных мещанской, своекорыстной среде и погибавших в финале. У Ленормана гибель героев обусловлена их внутренней слабостью, комплексами, которые они неспособны преодолеть; в спектакле Питоева они гибнут по вине общества, убившего их своим всемогущим равнодушием. Возвышенно прекрасные героини тихо угасали, по справедливому замечанию Е. Л. Финкельштейн, «в атмосфере без-



Людмила Питоева — Ленни Элберн, Жорж Питоев — Луи Лэн
в спектакле «Обмен» П. Клоделя.
Театр Елисейских полей. 1937 г.

различия, пошлости, грязи». В самой обстановке спектакля подчеркивался мрачный колорит реальности, в которой вынуждены были жить влюбленные.

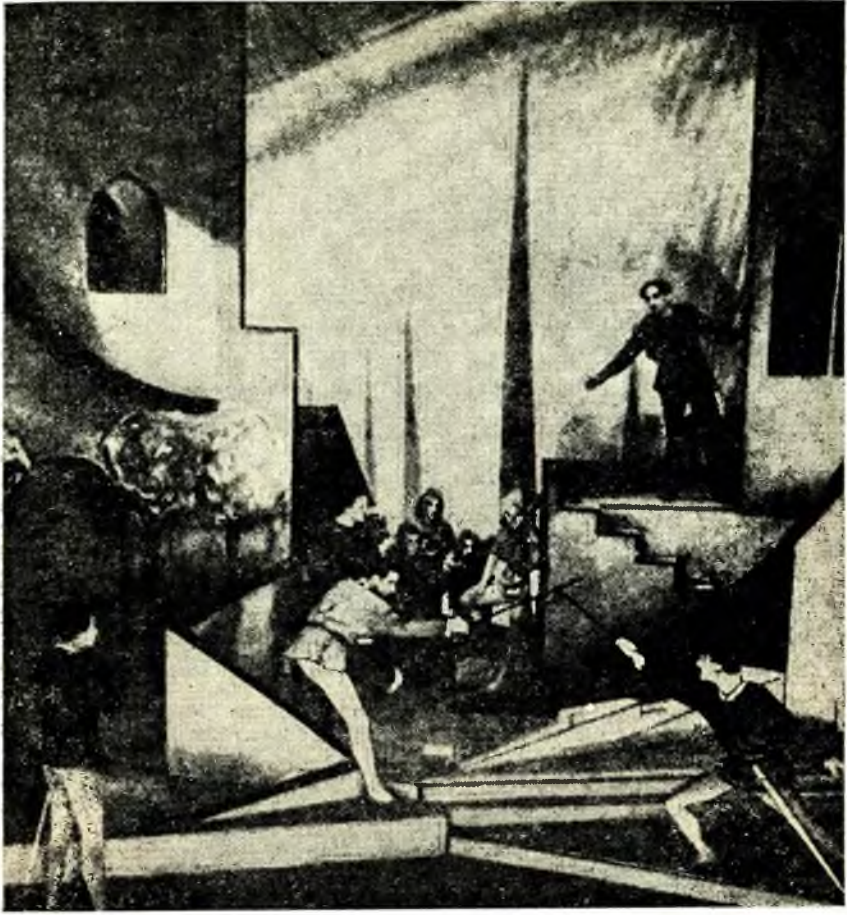
Начиная со второй половины 20-х годов меняются акценты даже в старых спектаклях Питоева. В «Гамлете» 1920 года утверждалось величие личности, видящей смысл своего существования в борьбе со злом. Очевидность этой борьбы подчеркивалась «конфликтом цветов», имевшим глубокий смысл. Одетыми в белое представляли те, кто духовно не причастен к Эльсинору, к его губительному климату: Офелия и Гораций, Фортинбрас и его солдаты. Гамлет был в черном, ибо и на нем лежала печать преступного мира, над которым он все же одерживал победу. В финале четыре белых капитана торжественно

поднимали его на щит. «Гамлет» 1926 года сохранял «конфликт цветов», но декларировал обреченность человека, противостоящего действительности. Гамлет, прекрасно сыгранный Питоевым, был показан здесь личностью внутренне слабой, неспособной к борьбе. Подобно хрупкой Офелии (Л. Питоева подчеркивала в ней душевную смятенность и неодолимый страх перед жизнью), он быстро терял почву под ногами. По мнению Питоева, Гамлет — это юноша, чьи идеалы были развезены в прах, едва он столкнулся с реальностью. Лишенный внутренней опоры, он действовал без веры в победу конечной цели. А поэтому вскоре его настигало отчаяние, а затем и гибель. Возможно, под влиянием постановки «Гамлета», осуществленной Крэггом, которую он мог видеть в Москве, в Художественном театре. Питоев использует в своем спектакле подвижные ширмы, обтянутые материей серебристых тонов. Условное оформление подчеркивало мрачность обстановки, враждебность и вместе с тем всевластность страшного мира, окружающего Гамлета.

Примерно в том же ключе решал тогда Питоев и чеховские пьесы. «Три сестры», поставленные в 1929 году, интерпретировались как трагедия: сестры Прозоровы тщетно пытались вырваться из пут провинциальной жизни, уехать в Москву. Главное в спектакле Питоева — трагизм человеческого существования. Критик Эдмон Сэ писал под впечатлением премьеры: «Господин Питоев знакомит нас сегодня... с наиболее суровой, меланхоличной и проникнутой, если можно так выразиться, чисто русским отчаянием пьесой знаменитого писателя. Это одновременно и глубоко волнующий, исполненный сарказма очерк провинциальных нравов и некая горестная «романтическая поэма» о неудавшейся жизни...»

Дыхание трагедии ощущалось и в оформлении, лишенном конкретных примет быта (тяжелые бархатные занавеси делили все пространство сцены на передние и задние планы, мрачная игра светотени сообщала спектаклю колорит призрачности, атмосферу наваждения), и в манере актерской игры, сдержанной и патетически страстной, и в финале спектакля, когда сестры выходили на подмостки словно античный хор, скорбно вещающий о неизменности жизни.

Вскоре после своего переезда во Францию из Швейцарии Питоев осуществил постановку пьесы Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1923). Он увидел тогда в итальянском драматурге художника, страдающего своим трагическим героем, раскрывающего их внутреннюю стойкость, позицию их чувств, неподвластную жестокому кошмару реальной жизни. Позднее он поставил «Генриха IV» Пиранделло (1925). И тут обнаруживается творческая эволюция Питоева. Спектакль этот раскрыл новую грань Питоева-актера. Если прежде Питоев создавал образы элегически уравновешенные, гармоничные, хотя и не лишённые порой внутреннего трагизма, то



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира.
Постановка Ж. Питоева. Театр Елисейских полей. 1937 г.

Генрих IV в его интерпретации предстал личностью резко очерченной, с катастрофическими переходами от одного состояния к другому. По словам Е. Л. Финкельштейн, «Питоев находил бесконечные градации неистовства страсти, не боясь гротескного преувеличения... Пятидесятилетний человек, наполовину седой, нелепо и неумело изображал молодость, крася волосы на лбу и на висках в белокурый цвет, и покрывал щеки румянами. Смешной и трагический, он дурачил испуганных шутов, считающих себя нормальными людьми, мстил им за свою погубленную жизнь, забавлялся маскарадом, который они вынуждены разыгрывать, чтобы подладиться к его «безумию». А критик Рене Бразийяк подчеркивал: «Жорж Питоев точно воплощал современную душу, выведенную из равновесия».



Сцена из спектакля «Чайка» А. П. Чехова.
Постановка Ж. Питоева. Театр Матиурен. 1939 г.

В конце 20-х годов Питоев отчетливо осознает трагическую неустойчивость жизни, размытость нравственных критериев, которые еще недавно казались незыблемыми.

Последние годы деятельности Питоева, совпавшие с победой Народного фронта, отмечены высоким пафосом общественного служения. К нему вернулась вера в человека, и он понял, что веру эту необходимо отстаивать. Смертельно больным Питоев поставил «Врага народа» Ибсена (1939). Спектакль шел в костюмах, сшитых по моде 1939 года, на фоне безыскусных декораций, не отвлекающих внимание зрителя от актеров и, прежде всего, от Питоева — исполнителя роли доктора Стокмана. Снова, но теперь уже на новом историческом рубеже, без элементов подражательства, более углубленно и осознанно, обратился Питоев к гуманистическим заветам русского театра, урокам Станиславского — непревзойденного доктора Стокмана. Худой, с впалой грудью, говорящий с трудом, страдающий болезнью сердца, готового в любой момент разорваться от чудовищной незаслуженной обиды, Стокман Питоева оставался активнейшей творческой личностью. Личностью, отстаивающей величие человека, величие Правды, Разума и Свободы. Е. Л. Финкельштейн не без основания писала: «В 1939 году «Враг народа» Ибсена воспринимался как предостерегающий крик мыслящего, духовно благородного интеллигента, восстание против гнусности мира, в котором погибнет все живое, если разум не остановит коричневой плесени. Для Жоржа это был антифашистский спектакль... Он звал к сопротивлению, к активной защите свободы и человечности всеми доступными средствами — словом, убеждением, мыслью, действием».

Питоев умер 17 сентября 1939 года в Швейцарии, где находился с семьей на отдыхе.

Деятельность Питоева неотделима от деятельности его соратников, актеров, которые, однажды попав в его труппу, оставались в ней до конца. Жорж Дюамель как-то справедливо заметил в разговоре с Питоевым: «Ваш театр — это воистину многонациональное товарищество». Таким театр Питоева сложился еще в Женеве. В составе труппы были тогда русская Мария Германова, голландка Мари Кальф, француженка Элен Мансон, много немцев, швейцарцев. Позднее на долгие годы связали свою актерскую судьбу с Питоевым Мишель Симон, Луи Салу, Роже Гэйяр, Жермен Дэрмо и другие.

Самой выдающейся актрисой театра Питоева была его жена Людмила Питоева (1896—1951). Она получила прекрасное образование сначала в России, а затем во Франции. Став женой Питоева, она полностью посвятила себя сцене. Небольшого роста, хрупкая, тонкая, с огромными вдохновенными глазами на подвижном и нервном лице, Людмила Питоева поражала зрителей безыскусственностью своей игры, удивительной слиянностью с образом. В каждом ее сценическом создании билась тревожная мысль, ощущалось предельное эмоциональное напряжение незаурядной личности, трагически осмысляющей окружающий мир.

Творчество Людмилы Питоевой, как и творчество Жоржа Питоева, претерпело определенную эволюцию. В ранних спектаклях она стремилась утвердить чистоту, духовную гармонию своих героинь. В таких ролях, как Соня («Дядя Ваня»), Офелия («Гамлет»), мадемуазель Бурра («Мадемуазель Бурра» К. Ане), она ни в коей мере не однообразна, как не однообразны эти характеры, но все они в ее исполнении наделены человечностью, мягкостью, внутренним спокойствием. Душевная потрясенность этих героинь не исключала в трактовке Питоевой цельности и глубины натуры. Такой она была и в сыгранной в 1925 году роли Жанны д'Арк («Святая Иоанна» Шоу) — самой своей значительной роли.



Людмила Питоева.
Рисунок Пабло Пикассо

По словам Е. Л. Финкельштейн, «когда она входила, казалось, что на сцену проникает солнечный луч. Хрупкая, маленькая девятнадцатилетняя девочка в воинском облачении, с повадками решительного, смелого мальчугана и непосредственностью ребенка, она вся светилась внутренним сиянием, в котором был отблеск религиозной веры, но и вера в свое призвание, убежденность в правоте и душевная чистота. Однако этого было мало, чтобы выиграть в трудной борьбе, которую ведет Иоанна. И она проявляла дерзость, своеволие, упорство, крестьянский здравый смысл, юмор — все, что требовалось, лишь бы добиться нужных результатов. Возвышенность целей, которыми жила Иоанна Людмилы Питоевой, делала ее не святой, а человеческой».

Но ее героини знали и моменты отчаяния.

Играя Ирину («Три сестры», 1939), она подчеркивала ее движение навстречу неминуемой катастрофе. Когда Тузенбах — Питоев уходил на дуэль, Ирина — Питоева, предчувствуя его гибель, бездыханно повисала на его руках. С этой минуты для нее было все кончено. Когда вместе с Машей и Ольгой Ирина прислушивалась в трагическом молчании к удаляющейся мелодии военного оркестра, ее, вместе с замирающими звуками, словно покидала жизнь.

Но в это же время актриса обращается к героиням активным, несломленным, верующим в человека, в мир. Здесь прежде всего следует назвать ее Нину Заречную («Чайка», 1939), которая в новой постановке Питоева стала, по мнению французской критики, «апостолом Надежды». Тонкая, внутренне собранная, твердая, с пылающими глазами, она шла через страдания к своей цели.

После смерти Жоржа Людмила едет в Париж, затем снова уезжает в Швейцарию, странствует по США, Канаде, возвращается во Францию и умирает здесь в сентябре 1951 года. В течение этих лет она не только выступает в старых ролях, но и играет новые, правда, без особого успеха. Главное дело ее жизни было связано с Жоржем Питоевым и закончилось вместе с ним.

ИТОГИ «КАРТЕЛЯ»

История «Картеля» выразила процесс долгого и мучительного идеологического самоопределения французской творческой интеллигенции в период между двумя мировыми войнами. Демократически настроенные, ярко талантливые художники сцены пытались разобраться в общественных столкновениях и социальных битвах времени. Они не стали их активными участниками, но эти битвы оказали сильнейшее влияние на их искусство. В тех случаях, когда творчество режиссеров «Картеля» определялось напряженностью социальных схваток, их искусство насыщалось актуальными мотивами, находило взволнованный отклик у современников и привлекало внимание ши-

роких слоев французского общества. Однако режиссеры «Картеля» далеко не всегда обращались к остро современной проблематике, и их искусство получало признание народного зрителя не так уж часто.

В своей книге «Размышления об актере» (1938) Луи Жуве писал о «святой троице», во всякую эпоху определявшей судьбу и суть того или иного театрального течения, — драматургии, сцене и публике. «Картель» вел поиски во всех трех направлениях, но нельзя сказать, что в равной мере преуспел в каждом.

Режиссеры «Картеля» решительно расширили и обогатили репертуар французского театра. Они открыли новые возможности современной интерпретации классики, вырастили молодых авторов, проложили дорогу произведениям мало известных отечественных и зарубежных драматургов, содействовали утверждению на европейской сцене драматургии Чехова, Шоу, Пиранделло, Жироду. Не будет преувеличением сказать, что история «Картеля» — это история европейской драмы первой половины XX века не в меньшей степени, чем история европейской сцены.

Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати и Жорж Питоев оказали большое влияние на развитие послевоенного французского театра. На подмостках театров «Картеля» продолжали формироваться черты того сценического стиля, основы которого были заложены в театре «Старая голубятня» Жака Копо и который расцвел в искусстве Национального Народного театра (1951—1963) Жана Вилара. Неутомимые новаторы, режиссеры «Картеля» воспитали крупнейших художников французского театра середины века, и среди них тех, кому выпала трудная задача и благородная роль создателей народного театра Франции.

Режиссеры «Картеля» мечтали собрать в своих театрах широкую, демократическую по составу аудиторию. Они пришли к осознанию того, что «спасение театра... заключается в обновлении публики», что «необходимо любой ценой завоевать народные слои» (Ж. Питоев). Они разрабатывали новые и гибкие формы взаимодействия с публикой. Однако для мастеров «Картеля», с недоверием относившихся к идеологии, боявшихся «запачкать» творчество пропагандой, решение этой проблемы во всей ее совокупности оказалось не по силам. Они завещали эти свершения своим последователям и продолжателям, деятелям народного театра.

В необычайной по смелости и глубине книге «Народный театр» (1941), написанной в трагическое военное время, Копо трезво оценил результаты деятельности «театрального авангарда» 20—30-х годов и резко, крупно очертил задачи, которые предстояло решить французскому театру после войны: «стать ветвью народного образования, выразителем национальной мысли, инструментом пропаганды». Театры «Картеля», писал Копо, «были лабораториями техники, консерваториями, где брали

начало наиболее благороднейшие традиции сцены, но которым для того, чтобы стать подлинными театрами, не хватало подлинной публики». Потребовалось пережить грандиозные исторические потрясения, пройти через «беду войны» и Сопротивление, чтобы эти благородные сценические традиции наполнились новым смыслом и подлинная — народная — публика устремилась в ТНР Жана Вилара, в демократические театры французской провинции.

В 20—30-е годы основы будущих побед французского демократического театра закладываются также благодаря разнообразной творческой и организационной деятельности Фирмена Жемье и поискам театра Народного фронта.

ЖЕМЬЕ

Фирмен Жемье был первым французским актером и режиссером с мировым именем, связавшим свои искания со строительством театра для народа. «Он был более, чем актер и режиссер, — писал о Жемье исследователь его творчества, видный историк французского театра Поль Гзелль, — он увидел живительную силу драматического искусства в служении коллективу». Это наложило печать истинного демократизма на всю многогранную творческую деятельность Жемье.

Фирмен Жемье (1865—1933) принял активное участие в новаторских начинаниях Андре Антуана и Люнье-По. Один из ведущих актеров Свободного театра, а затем театра Антуана, выросший в спектаклях главы французского театрального натурализма в самобытного художника сцены, создатель гротескного сатирического образа фантастически жадного и властолюбивого короля Убю в трагифарсе Альфреда Жарри «Король Убю», поставленном Люнье-По на сцене театра Творчество в 1896 году, Фирмен Жемье воспринял от этих режиссеров мечту об обновлении театра, острокритическое отношение к современному буржуазному обществу и искусству. Вместе с тем через всю свою жизнь он пронес память о первых своих шагах в искусстве, связанных с народными театрами Бельвиля, Клиши, Менильмонтана и других районов, отдаленных от центра французской столицы, — память об общении с народной аудиторией парижских предместий. Позднее Жемье писал: «То, что я начал работу в народных театрах, повлияло на всю мою дальнейшую деятельность. Многие идеи, которые я осуществляю теперь, зародились в моей голове в то время».

Деятельность Жемье развертывалась в нескольких направлениях. Он пытался реформировать современное сценическое искусство на подмостках тех театров, которыми руководил на протяжении тридцати лет, — Жимназ, Амбигю, Ренессанс (1901—1906), театр Антуана (1906—1921), Одеон (1921—1930). В то же время, «выполняя миссию, которую не исполнил ни один человек до него», Жемье выступил с грандиозными нова-

торскими начинаниями, позволившими ему выдвинуть и разработать некоторые важнейшие принципы и организационные формы народного театра.

Еще в ранний период творчества — в десятилетия, предшествовавшие мировой войне¹, — Жемье пытается реформировать стиль актерской игры. Он стремится соединить натуралистическую правдивость с романтической приподнятостью, присущей лучшим представителям знаменитых парижских театров Бульваров XIX века (не случайно его самого часто сравнивали с величайшим романтическим актером Франции Фредериком-Леметром). Критикуя бытовые формы современного ему буржуазного театра, Жемье утверждает, что «играть правдиво вовсе не значит играть банально и обедненно», и требует от своих актеров, а затем от учеников Синдикальной консерватории, организованной им в 1918 году, «некоторого размаха, некоторого театрального шика, которые связаны с формами народной поэзии». Он выступает также и против сухо рационалистической манеры игры актеров классической школы и считает основой искусства актера переживание. Жемье призывает актеров «верить в свой персонаж», «галлюцинировать» и «действовать» на сцене, рассчитывая, что необходимые интонации и жесты возникнут в игре актера сами собой. Одновременно Жемье заботится о пластической выразительности, чеканке деталей, стремится к тому, чтобы переживания героя раскрывались в форме, часто обостренной до символа.

Взгляды Жемье на искусство актера, изложенные его ближайшим сотрудником и многолетним секретарем Полем Гзеллем в книге «Театр» (1925), свидетельствуют о плодотворном воздействии на Жемье идей К. С. Станиславского. Жемье необычайно высоко ценил Станиславского, которого называл «отцом театрального прогресса», «великим учителем и очень дорогим Другом». Он восхищался искусством Художественного театра, ставшим для него образцом современности и гражданственности, поразившим его органичностью сплава «реализма, простоты и правды» с внутренним пафосом и поэзией, совершенством и отточенностью формы. В своем искусстве Жемье стремился к этим же целям.

А. В. Луначарский, называвший Жемье одним из величайших актеров французской сцены, писал: «На сцене Жемье был сама естественность. Антуан постоянно ставил его в пример другим. В то же время Жемье обладал огромным искусством грима, одновременно силой и тщательностью жеста, точной выразительностью слова... непревзойденной и образцовой». Принужденный выступать в пьесах, часто недостойных его дарования, Жемье стремится преодолеть посредственность драматургического материала силой своего искусства, «мастерством ве-

¹ О творчестве Фирмена Жемье до начала первой мировой войны (1888—1914) см. соответствующий раздел глав «Антуан» и «Студийные театры Парижа», т. 5 настоящего издания.

ликолепным, красноречием жеста и мимики почти волшебным» (А. В. Луначарский), создает образы художественно впечатляющие, отмеченные глубоким проникновением во внутренний мир персонажа. Особенно ярко дарование Жемье-актера раскрывается в постановках национальной классики и в шекспировских ролях, прежде всего в сложных и ярких образах униженного и мстительного Шейлока («Венецианский купец», 1917) и влюбленного в жизнь, блещущего темпераментом, юмором и лукавством Петруччио («Укрощение строптивой», 1918). Заметной вехой на творческом пути Жемье стал образ царя Эдипа, созданный им в пьесе Сен-Жоржа де Буэльве «Эдип, царь Фив» (1919), представляющей собой вольную переработку трагедии Софокла.

В этой роли Жемье стремился показать своего героя борником добра и справедливости, нашедшим в себе силы для нравственного подвига. В столкновении Жемье образ Эдипа поднимался до страстного гуманистического звучания, близкого античному источнику. Игра актера потрясала тщательно разработанными и мощными пантомимическими сценами, одну из которых подробно описывает П. Гзелль. Эдип — Жемье «вбегает по лестнице, ведущей во дворец, как бы желая спрятать свое отчаяние у себя в доме. Но тут он вспоминает, что снова увидит своих детей, рожденных от кровосмесительной любви. Он резко останавливается, поворачивается и начинает медленно сходить вниз по ступеням.

Затем он опускается почти так же быстро, как и поднялся, но опять останавливается. Сжав кулаки, он грозит ими небу, откуда, как взгляд божества, падает одинокий луч. Он обвиняет судьбу. Его руки в сверкающей одежде колеблются под ярким светом, как языки пламени.

Потом, обессилев, он опускается на ступени и долго сидит в состоянии протрации.

Но вот он встал. Он обязан жестоко покарать преступление. Он покажет сверхчеловеческий пример и осудит себя на ужасающую пытку.

Он снова поднимает голову. Без малейшего колебания, уверенно и торжественно он восходит по лестнице во дворец, готовый к искупительной жертве».

Новаторство Жемье проявилось не только в области актерского искусства, но и в репертуарных поисках, в принципах его режиссуры, в общественной деятельности. Жемье заново открывает французскому зрителю многие произведения Шекспира — от «Гамлета», поставленного им еще в 1910 году, «Венецианского купца», «Укрощения строптивой» и «Антония и Клеопатры» (1918), осуществленных им в театре Антуана, до «Виндзорских насмешниц», «Сна в летнюю ночь» и «Бури», поставленных им в 20-е годы на сцене театра Одеон. В самый разгар первой мировой войны Жемье организует Международное шекспировское общество, в котором объединяет не только

творческих работников театра и видных деятелей культуры, но также и ряд дипломатов. Он мечтает сделать искусство инструментом мира, сблизить художников, разобщенных войной, в общей любви к великому английскому драматургу. Тогда же Жемье участвует в создании профсоюза работников театра, а несколько позднее, в 1926 году, организует совместно с видными художниками других стран Всемирное театральное общество и возглавляет работу его Французской секции. Главной целью Всемирного театрального общества стало укрепление творческих связей между работниками театра различных стран и содействие движению искусства театра по пути прогресса посредством активного обмена опытом, организации всякого рода театральных гастролей и фестивалей. Оно явилось прообразом Международного института театра, возникшего при ЮНЕСКО в послевоенные годы, и Театра Наций, созданного в Париже в 1956 году.

В своих постановках Жемье стремится к осуществлению особого сценического стиля — правдивого и поэтически окрыленного, «сильного, простого и великодушного». Он динамизирует театральное зрелище, выстраивая трехмерные декорации и свои знаменитые лестницы, используя проходы зала, рассаживая актеров среди зрителей. Жемье уничтожает занавес и рампу, закрывает оркестровую яму, превращая ее в авансцену, вдающуюся в зрительный зал. Его спектакли, яркие по краскам, широкие и выразительные по рисунку, всегда устремлены к зрителю.

В своих новаторских исканиях Жемье не прошел мимо революционного опыта советского театра: по свидетельству А. В. Луначарского, Жемье «необычайно высоко ставил советский театр и неоднократно говорил... что ждет от него обновления всего театра вообще». Вс. Э. Мейерхольд, познакомившийся со спектаклями Жемье в середине 20-х годов, отмечал, что видный актер и режиссер много работает «над укреплением французского театра от старых окаменевших форм».

Появление во французском театре такого художника, как Жемье, ознаменовало начало движения французской сцены к реализму поэтическому и в своей основе народному.

Жемье, писал Луначарский, «хорошо предчувствует революционные пути грядущего, знает, что спасение театра зависит от завоеваний им нового, массового зрителя». Жемье с энтузиазмом встретил появление книги Ромена Роллана «Народный театр» (1903) и одним из первых откликнулся на его призыв. «Современный театр должен как можно шире распахнуть свои двери, — писал Жемье, — надо снизить цены на билеты, чтобы они стали доступны всем. Ближе к зрителю. Очистим воздух наших театральных залов от кишаших там микробов порнографии и снобизма. Пусть театр обратится к народу, как во времена Софокла, как в средние века, как во времена Шекспи-

ра и Мольера, тогда драматическое искусство обретет свою былую мощь».

Для осуществления этих намерений и планов Жемье организуем еще в предвоенные годы Национальный передвижной театр (1911/12). Стремясь к контакту с наиболее демократической и еще не охваченной театральным искусством аудиторией Франции — с французской провинцией, — он, по существу, выступает зачинателем децентрализации французского театра XX века.

Другим его значительным начинанием явились массовые представления перед широкой демократической публикой. Еще в 1903 году, в год выхода «Народного театра» Роллана, Жемье осуществил в Лозанне грандиозное массовое представление, посвященное празднованию столетия со времени вхождения кантона Во в Швейцарскую конфедерацию. В нем участвовали две тысячи актеров — профессионалов и любителей, которые выступили перед двадцатью тысячами зрителей. Эти опыты массового театрального действия, развернутого перед грандиозной аудиторией, Жемье продолжает после войны на арене Зимнего цирка.

Жемье верит в это время, что, после того как «разные социальные классы объединились перед лицом ужасов окопной жизни», создались благоприятные условия для претворения в жизнь идей Руссо о массовых зрелищах-празднествах. Он решает сплотить своих зрителей в обращении к античности, к национальной истории Франции.

На арене Зимнего цирка Жемье показывает «Эдипа, царя Фив» Сен-Жоржа де Буэлье (1919) и «Большую пастораль» Элема и д'Эстока (1920), постановка которой была поручена им Гастону Бати. В спектаклях, осуществленных в Зимнем цирке, ярко проявились сильные стороны постановочного стиля Жемье. Движение масс придавало постановкам особое измерение, укрепляло контакт сцены со зрителем. Большое внимание было уделено разработке световых эффектов, ярких костюмов, музыкального сопровождения в духе хоралов Баха. Жемье обратился к истокам мирового театра — к античной трагедии, к пьесе, возрождавшей средневековую мистерию, — потому что стремился «бежать из современного театра», прозаического и лишенного идеала. Он считал, что бегство от прозы буржуазного искусства, скорее всего, может совершиться на фольклорном материале легенд, и даже задумал целую серию «Спектаклей Старой Франции» в духе «Большой пасторали». Поэзия этих спектаклей подчас обреталась ценой исключения из поля зрения художников и зрителей актуальных проблем, в частности — проблем социальных. Жемье ошибочно полагал, что «публика — это подросший ребенок», которому «надо рассказывать сказки, прекрасные сказки». Тем не менее этот его эксперимент явился большим событием, а самый факт успешного обращения к широкой демократической публике помог в дальнейшем становлению французского народного театра.

Спектакли в Зимнем цирке вплотную подвели Жемье к наиболее важному из новаторских организационно-творческих свершений его жизни — к созданию Национального Народного театра. И Национальный передвижной театр, и послевоенные шекспировские постановки, и, наконец, праздничные массовые действа в цирке стали этапами движения Жемье к этому важнейшему в истории французской демократической сцены XX века событию.

О создании народной сцены во Франции мечтали просветители и романтики, прогрессивные политические деятели и представители исторической науки XIX века, демократически мыслящие драматурги и актеры рубежа столетий — Дидро и Мерсье, Гюго и Мишле, Поттешер, Роллан и многие другие. Впервые мечта нескольких поколений французов обрела реальные очертания в ноябре 1920 года: используя весь свой авторитет, свои связи с парламентскими кругами, Жемье добивается официального учреждения Национального Народного театра — TNP. Правда, государственная субсидия была очень незначительна, а сцена и зал дворца Трокадеро, вмещавший четыре тысячи зрителей, оказались мало приспособленными для постановки и показа театральных спектаклей, однако главное было сделано: Национальный Народный театр, которому предстояла долгая и славная жизнь, родился.

Жемье развернул во дворце Трокадеро поистине бурную деятельность. Он показывает здесь спектакли четырех субсидируемых государством театров французской столицы: Гранд Опера, Опера Комик, Комеди Франсез и руководимого им Одеона — и наряду с этим спектакли гастролирующих в Париже иностранных трупп. Он устраивает классические утренники и концерты, показывает кинофильмы, обсуждает со зрителями спектакли. TNP превращается в своего рода Дом культуры с обширными просветительскими целями. Жемье устраивает в зале дворца Трокадеро массовые театрализованные празднества в честь знаменитых литераторов («Слава Анатолью Франсу»), видных общественных деятелей («Празднование в честь Жана Жореса»), в защиту мира («Апофеоз мира»). Одним из самых известных спектаклей-празднеств, воплотивших в реальность мечту Руссо о народных балах, стала знаменитая «Марсельеза», приуроченная ко второй годовщине со дня окончания войны.

Этим спектаклем 11 ноября 1920 года и открылся TNP.

Под эгидой TNP Жемье проводит гастроли Одеона по провинции, собирается в летнее время показывать спектакли на развалинах античных театров в Ниме, Безье, Оранже, в Каркассоне и Бюссане, где в начале 90-х годов XIX века Морис Поттешер создал первый в истории Франции постоянно действующий сельский Народный театр. Жемье добивается умеренных цен на билеты, что делает TNP доступным для широких кругов французских трудящихся.

Однако на каждом шагу Жемье сталкивается со все возрастающими трудностями: не хватает денег на содержание помещения, на его отопление, на декорации, костюмы, освещение и оплату труда актеров; зал Трокадеро, как уже сказано, был совершенно не приспособлен для драматических спектаклей; инициатива Жемье наталкивается на препятствия, чинимые бюрократией и финансовыми дельцами, использующими театр как средство наживы. Все это мешает осуществлению, далеко идущих планов Жемье, сводит на нет многие его усилия.

Жемье не удалось создать Национальный Народный театр как особый творческий организм, как коллектив единомышленников, сплоченных единством идеологической и эстетической программы. Вынужденный воспользоваться помощью субсидируемых театров, Жемье, по существу, превратил ТНР в популяризатора традиционных театральных форм. Одеон же, руководимый Жемье, предлагал зрителю ТНР исторические драмы легендарного характера, наподобие пьес Поля Фора «Изабо» (1925) и «Людовик XI, любопытный человек» (1925), в сущности, сочинения псевдоисторические, точно так же как и псевдонародные. Большинство запланированных массовых празднеств не осуществилось, их организация требовала огромных средств. К тому же выяснилось, что массовые праздничные представления вряд ли могут лечь в основу народного театра, ибо неизбежно вступают в противоречие с исторически сложившимся характером театрального спектакля, лишают театр поддержки большой драматургии.

Жемье хотел, чтобы театр служил совершенствованию общества, нес в массы свет разума и культуры, мечтал о единении публики на своих спектаклях. Таким образом он был просветителем, скорее, в духе XVIII века. Он не воспринял революционных идей Роллана, требовавшего, чтобы театр «разделил хлеб народа, его тревоги, его надежды и его борьбу».

Национальный Народный театр, созданный Фирменом Жемье в 1920 году и возглавлявшийся им до самой его смерти (1933), в условиях относительной стабилизации капитализма и при отсутствии широкого демократического движения масс не был поддержан массовым зрителем и широкими кругами демократической интеллигенции. Нужны были общественные потрясения, мощный подъем всенародной борьбы за демократию, мир и социализм для того, чтобы ТНР сделался действительно национальным и народным. Именно таким станет Национальный Народный театр, возрождающийся к жизни после второй мировой войны. Жан Вилар, возглавивший ТНР в 1951 году и остававшийся на посту его директора вплоть до 1963 года, с успехом использует опыт основателя Национального Народного театра и осуществит самые смелые и далеко идущие его планы и мечты. Однако в области художественных поисков Вилар выступит наследником традиций «Картеля» и

придаст его открытиям новый и неожиданный смысл. Вместе с тем Вилар не пройдет и мимо опыта политического агитационного театра французского пролетариата, театра Народного фронта.

ТЕАТР НАРОДНОГО ФРОНТА

В годы Народного фронта прогрессивная литература и искусство Франции переживают пору бурного расцвета. Важным рубежом в истории агитационного театра французского пролетариата становятся 30-е годы. К этому времени пролетарский театр прошел долгий и трудный путь. Параллельно с процессом политического самоопределения пролетариата, его сплочения и идейного созревания, вызванного прежде всего влиянием Великой Октябрьской социалистической революции, созданием Французской коммунистической партии, в 20—30-е годы ощущаю-мо возрастает интерес французских трудящихся к искусству, в частности к театральному искусству.

Рабочие театры начинают возникать во Франции непосредственно после первой мировой войны. С первых дней своего существования они тесно связаны с профессиональными объединениями французского пролетариата, а их выступления — с экономической и политической его борьбой. Рабочие театральные коллективы принимают участие во всех кампаниях, проводимых Коммунистической партией и профсоюзами, выступают во время демонстраций, участвуют в стачках, дают концерты на профсоюзных съездах, на собраниях трудящихся. Пролетарский театр начала 20-х годов един в художественном отношении — он довольствуется искусством актеров-любителей, сатирическими пьесками авторов-любителей, пытается строить свою работу как непосредственный отклик на события дня.

Во второй половине 20-х годов в движении пролетарского театра происходит заметное расслоение.

Одни коллективы отдают предпочтение устройству торжественных процессий, празднеств, посвященных знаменательным датам: годовщине Парижской Коммуны, восстания Лионских ткачей, Октябрьской революции, основанию «Юманите». В этих спектаклях на открытом воздухе французские рабочие на свой лад используют идеи Руссо и Роллана о массовых зрелищах. Они обращаются также к опыту советского театра послереволюционных лет.

Другие театры ищут новый, более совершенный драматургический материал, дополняют открытое служение новым идеям постепенным постижением специфики театрального искусства.

Одни из рабочих коллективов обращаются к самым разным по качеству и направленности пьесам современных французских драматургов. Так, Поль Гзелль рекомендовал рабочим театрам ставить произведения П. Рейналя, М. Паньоля, Ж. Ро-

мена, С. Пассера, Э. Бурде, Ш. Вильдрака, С.-Ж. де Буэлье, П. Фора и других. Эта тенденция препятствовала служению интересам революционной борьбы и явилась большой угрозой для рабочих коллективов, находившихся как бы между двумя крайностями — «Сциллой лубочности и Харибдой буржуазности». Как отмечала прогрессивная критика, в этом случае «получался Одеон второго сорта, правда, приближенный к рабочей массе, но все же второго сорта». Эта тенденция была осуждена в 1932 году на пленуме Международного объединения Революционного театра (к этому времени была создана Федерация французских рабочих театров, в 1931 году вошедшая в МОРТ).

Другие рабочие коллективы все чаще обращаются к национальной классике и социальной драматургии. Так, в 1923 году труппа Артистическая фаланга ставит «Жоржа Дандена» и «Брак поневоле» Мольера, в 1925 году тот же коллектив обращается к «Мещанам» Горького. Муниципальный рабочий театр в Клиши ставит инсценировку романа Горького «Мать» (1925), приурочив свою постановку к пятилетию ФКП. К тому же времени относятся попытки перенести на сцену роман Барбюса «Огонь», произведение, ставшее «краеугольным камнем литературы социалистического реализма во Франции». Эти спектакли свидетельствовали о движении рабочих коллективов к классике и одновременно к новой демократической драматургии, о том, что они стремились овладеть современными сценическими средствами.

Движение это было теснейшим образом связано и с другим важным процессом — с постепенным приходом в самодеятельный пролетарский театр профессиональных мастеров искусства. В одном из театров, поставивших «Огонь» (Рабочий театр), актеры были любителями, режиссер — профессионалом, в другом театре (коллектив Сенской Федерации) с профессиональным режиссером работали уже несколько профессиональных актеров. Освоение настоящей драматургии требовало соответствующего уровня мастерства. Эта проблема особенно остро встала в кратковременной, но оставившей заметный след во французском искусстве деятельности Театра интернационального действия (1932/33), возникшего под прямым влиянием достижений советской драматургии и театра.

Инициатором создания Театра интернационального действия (ТАИ) выступил писатель-коммунист, видный критик, историк театра и кино Леон Муссиак (1890—1964), в 1926 году совместно с Полем Вайяном-Кутюрье создавший антибуржуазную сатирическую комедию «Папаша Июль». В манифесте, опубликованном в газете «Пари-Миди», а затем в журнале «Тетради Театра интернационального действия» Муссиак писал, что ТАИ намеревается показать «публике, новой и лишенной предрассудков», наиболее значительные произведения революционной литературы и дать возможность утвердиться революционному искусству на сцене французского театра.

В репертуар театра, обосновавшегося в помещении театра Буфф-Паризьен, должны были войти пьесы Дос Пассоса «Просперити», Вс. Иванова — «Бронепоезд 14-69», Г. Шлюмберже — «Чудо в Вердене», Фридриха Вольфа — «Цианистый калий», Горького — «Егор Булычов и другие», Гашека — «Бравый солдат Швейк», Аристофана — «Ахарняне» (в переложении Поля Низана). Муссинаку и его содиректору режиссеру Жоржу ле Дану удалось осуществить три спектакля, «Чудо в Вердене», «Бронепоезд 14-69» и «Цианистый калий», прошедшие в общей сложности около семидесяти раз. К работе над их созданием были привлечены профессиональные актеры, талантливые художники, и среди них известный советский театральный художник Натан Алтман, выполнивший конструктивистские декорации для постановки пьесы Вс. Иванова.

На судьбе Театра интернационального действия, прекрасного существования в начале 1933 года, пагубно сказалась кампания, развернутая против него в буржуазной прессе, преследования полиции, не раз пытавшейся запретить спектакли, внутренние разногласия в руководстве. Однако опыт ТАІ оказался в высшей степени плодотворным для развития революционного театра Франции.

Театр интернационального действия сделал очевидным, что для театрального искусства, обращающегося к широкой массам, «одной идеологии — мало». Хотя Леон Муссинак совершенно справедливо утверждал, что «пропаганда в ее высшей форме не уничтожает искусство», его спектакли были подвержены влиянию вульгарного социологизма. Они не были безоговорочно приняты рабочей аудиторией и в то же время не смогли надолго привлечь к театру широкого демократического зрителя. Пример ТАІ поставил перед рабочими театрами проблему перехода к более широкой общедемократической программе, указал на опасность чрезмерной социологизации. Нельзя, однако, забывать при этом, что тот же ТАІ сделал первые шаги к преодолению этих недостатков.

ТАІ был создан по инициативе демократической интеллигенции. В его актив входили, помимо Муссинака, Люк Дюртен, Эли Фор, Франсис Журдан, Виктор Маргерит, Жан-Ришар Блок и другие. «Прошу Вас считать меня среди ваших друзей», — эти слова из письма Луи Жуве к Леону Муссинаку прекрасно выражают отношение передовых художников французского театра к поискам революционной сцены 30-х годов.

То, что театр, посвятивший себя показу революционной драматургии, пронизанный пролетарскими идеями, возник по инициативе представителей творческой интеллигенции, стало выражением необычайно важного процесса, происходившего в общественной жизни Франции начала 30-х годов: интеллигенция сближалась с пролетарскими массами.

В названии театра не случайно было слово «действие». В декларации, оглашенной Роменом Ролланом в 1932 году на

первом заседании Амстердамского антивоенного конгресса, великий французский писатель, стоявший у истоков европейского движения за народный театр, так определил назначение искусства и главную цель художественной интеллигенции: «Действие является конечной целью мысли... Если мы — служители мысли, то мы должны... скрепить союз всех интеллигентов, достойных этого имени, с теми, кто является душой действия... с трудящимся народом».

Резкая демократизация художественной интеллигенции к началу 30-х годов нашла выражение в создании Ассоциации революционных писателей и художников, Федерации революционных музыкантов (1932) и других прогрессивных объединений творческих сил Франции. Эти творческие союзы включились в борьбу за революционное гуманистическое и реалистическое искусство. Их деятельность явилась откликом на широкое демократическое движение, развернувшееся в стране в начале 30-х годов и достигшее своего апогея в годы Народного фронта.

Эти годы были переломными в жизни театра Франции. Говоря о завоеваниях Народного фронта, Морис Торез отмечал на IX съезде ФКП (декабрь 1937): «Социальный прогресс сопровождался подлинным расцветом культуры, что явилось одним из следствий подъема масс». Правительство Народного фронта, давшее рабочим демократическое трудовое законодательство, смотрело на преобразование французского искусства как на часть своей государственной политики.

Государство предпринимает реформу Комеди Франсез, оказывает театру небывалую финансовую поддержку. Если в самом начале 20-х годов высказывалось предложение о закрытии Комеди Франсез в связи с экономическими трудностями и устройстве в ее помещении кинотеатра, то правительство Народного фронта выделяет огромную по тем временам дотацию театру, составляющему гордость французской культуры. Оно помогает художественной интеллигенции в создании Домов культуры, содействует профессиональным союзам в организации массовых походов трудящихся в парижские театры, снижает стоимость билетов, учреждает рабочие клубы.

В числе планов правительства Народного фронта — создание в предместьях Парижа трех Народных домов, передвижного народного театра, широкой сети провинциальных народных театров и Домов культуры с обширными театральными залами, связанных с Центральным народным театром и Центральным домом культуры в Париже.

Правительство Народного фронта рассматривает театральное искусство как ветвь народного образования и открыто заявляет, что в своей реформе театра оно использует опыт СССР. Вся совокупность мер, им принятых и планируемых, была, по существу, реализацией вековых мечтаний строителей французского театра для народа и так была воспринята современни-

ками. Леон Муссинак писал в «Юманите», что деятельность правительства Народного фронта «составляет первый акт столь необходимой для нашего театра реформы и является одним из первых официальных выступлений на защиту культуры и, в частности, искусства».

Годы Народного фронта были важнейшими в развитии французского театра между двумя мировыми войнами.

Это было время, когда Жак Копо и режиссеры «Картеля» влили новую кровь в искусство старейшей академической сцены Франции и осуществили в Комеди Франсез ряд блестящих постановок, отмеченных необычными для этого театра экспрессивностью и живой связью с современностью. В эти годы многие из ведущих мастеров французской сцены приступили к осуществлению своих заветных творческих мечтаний, нашли способ выразить сочувственное отношение к преобразованиям, происходившим в общественной жизни французского общества, к новым тенденциям, наметившимся в развитии его духовной культуры.

Именно тогда режиссеры «Картеля» создают свои бесспорные шедевры: Луи Жуве ставит «Школу жен» Мольера (1936), Гастон Бати инсценирует роман Флобера «Госпожа Бовари» (1937). Именно тогда обращаются они к произведениям, насыщенным актуальной проблематикой, находящим взволнованный отклик у демократической аудитории. Жуве осуществляет постановку пьесы Ж. Жироду «Троянской войны не будет» (1935). Жорж Питоев обращается к пьесе советского драматурга В. Киршона «Чудесный сплав» и итальянского поэта-антифашиста Л. Ферреро «Анжелика» (1936). Шарль Дюллен ставит в Ателье антифашистскую драму А. Салакру «Земля кругла» (1938). В эти же годы начинают в полную силу раскрываться дарования режиссеров младшего поколения. Годы Народного фронта принесли первое широкое признание воспитаннику Дюллена Жану-Луи Барро, осуществившему в 1937 году постановку трагедии Сервантеса «Нумансия». Этот яркий антифашистский спектакль, поэтичный, пронизанный духом яростного протеста и патетичной героики, был необычайно созвучен времени. Критика причислила его создателя к ряду наиболее многообещающих режиссеров французского театра.

Культурные начинания правительства Народного фронта были с одобрением встречены передовыми представителями творческой интеллигенции Франции. Многие видные литераторы, композиторы, живописцы, скульпторы, режиссеры и актеры приняли активное участие в деятельности парижского Дома культуры, объединявшего к 1937 году свыше 60 тысяч человек, в работе французской Ассоциации домов культуры, насчитывавшей в своих рядах более ста пятидесяти тысяч членов. Шарль Дюллен в эти годы подает в правительство докладную записку, в которой предлагает продуманную систему мероприятий, направленных на децентрализацию и демократизацию

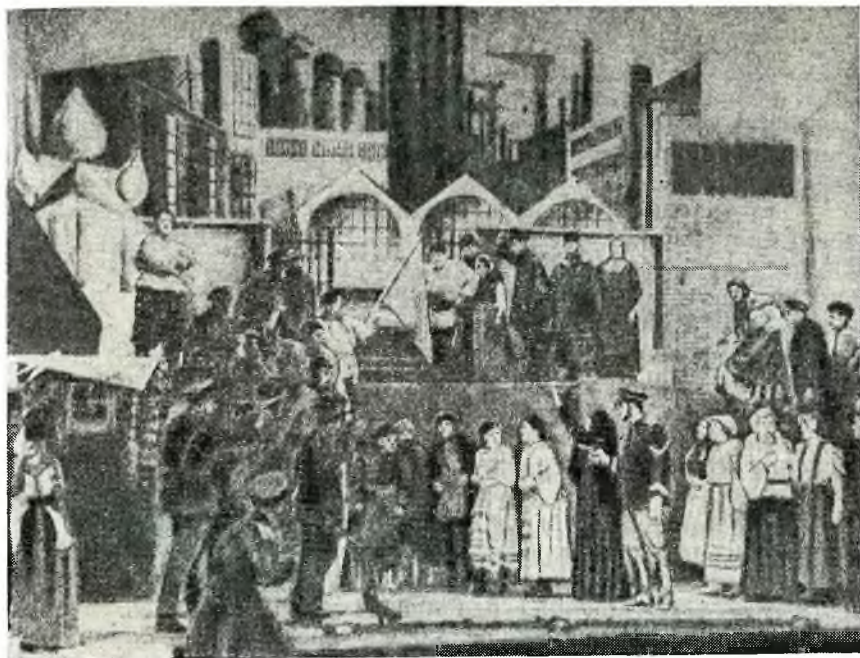
национального театра. Луи Жуве вместе с Луи Арагоном, Робером Десносом, Жаном-Ришаром Блоком, Леоном Муссиначом и другими входит в художественный совет парижского Центрального дома культуры, снимается в фильме Ж. Ренуара «Марсельеза». Гастон Бати предоставляет сцену своего театра самодеятельному агитационному коллективу «Премис», руководимому Муссиначом, а Луи Жуве пытается помочь ему дружескими советами в пору создания Театра интернационального действия. Передовые художники французской сцены со все возрастающей активностью участвуют в основных культурных начинаниях демократического правительства Народного фронта.

Дома культуры укрепляют в годы Народного фронта связь между самодеятельным искусством французских рабочих и профессиональной сценой. Театральные коллективы французских рабочих обогащаются опытом лучших художников театра Франции, достижениями советского театрального искусства, известного им по спектаклям, показанным в Париже во время гастролей Театра имени Вахтангова (1928), Театра имени Мейерхольда (1930), Московского Художественного театра (1937). В свою очередь пролетарские любительские театры дают мощный толчок развитию демократического французского профессионального театра.

Силами рабочих-любителей и при участии актеров-профессионалов в июле 1935 года в театре Альгамбра парижский Центральный дом культуры организует представление «14 июля» Роллана. Спектакль, на котором присутствует автор, идет в сопровождении музыки Мийо, Онеггера, Орика, завершается массовым народным празднеством и выливается в грандиозную манифестацию. Через два года на Зимнем велодроме в присутствии двадцати тысяч зрителей было показано массовое зрелище, сочиненное Ж.-Р. Блоком и поставленное Пьером Альдебером, — «Рождение города» (1937).

В этом спектакле, навеянном массовыми представлениями советского послереволюционного театра, широко и с успехом применялись излюбленные сценические приемы Фирмена Жемье, разработанные им при постановке пьес на арене Зимнего цирка. В спектакле Блока — Альдебера принимали участие шестьсот человек — профессиональные и самодеятельные актеры, певцы, танцоры, спортсмены; в нем использовались объемные декорации, всевозможные перемены освещения, мощные звуковые эффекты. Это был спектакль о рождении новой демократической цивилизации, в которой нет места эксплуатации, социальной несправедливости, войне.

Постановки, подобные «Рождению города» или массовому зрелищу «Да здравствует свобода!» (Театр Елисейских полей, 1937), созданному на основе текстов Блока, Ленормана и других известных драматургов и воссоздавшему историю народных движений в Европе от восстания средневековых крепостных до



Сцена из спектакля «Мать» по М. Горькому.
Постановка А. Лесюэра, Парижский Народный театр

Парижской Коммуны,—придают манифестациям пролетарского театра невиданный размах, доносят пролетарское искусство до многотысячной и весьма разнообразной по составу аудитории. Они также знаменуют неуклонное и постепенное сближение театра французских рабочих с большой литературой, с профессиональной сценой.

Театр французских трудящихся, таким образом, отвечает мечтам Руссо — Роллана, выполняет то, к чему стремился Фирмен Жемье. Пролетарский театр способствует осуществлению и другой мечты Жемье — созданию подлинного Национального Народного театра.

В 30-е годы, когда демократические силы страны сплотились на борьбу с фашизмом и выступили за осуществление широких демократических преобразований, театр получает возможность обратиться к небывало широкой и разнообразной аудитории, поднять актуальные проблемы современной политики, одинаково волнующие самые разные слои французского общества. Борьба пролетариата решает и проблемы общедемократические. Именно поэтому, как замечал Эрвин Пискатор, «революционное театральное движение охватывает теперь не только любительские театры, но все более завоевывает и передовые профессиональные театры».

Одним из театров, прямо вызванных к жизни политической борьбой времени, театром национальным, ибо его искусство адресовалось широкой демократической публике, и народным, ибо он воспринял опыт пролетарских агитколлективов и сделался активным проповедником демократических идей, — стал Народный театр, возникший в помещении Театра Сары Бернар в 1936 году.

Зал Театра Сары Бернар заполняет демократический зритель; билеты стоят здесь в два, в четыре раза дешевле, чем в других парижских театрах. На его сцене идут произведения национальной французской драматургии — «Волки» Роллана, социальная драма Горького «Враги», инсценировка повести «Мать», героическая драма Лопе де Вега «Овечий источник». В репертуаре и искусстве Народного театра социально-критическая линия дополняется героической.

Инсценировка повести Горького «Мать» принадлежала перу Виктора Маргерита. Разумеется, в спектакле были отдельные неточности, идущие от недостаточного знания русского дореволюционного быта, однако, как свидетельствует П. Марков, «незабываемы тот пафос, которым проникнут весь спектакль, энтузиазм, который рождается в зрительном зале. Каждая политически насыщенная реплика, каждая острая мысль, направленная против эксплуатации, вызвала в зале демонстративные аплодисменты. Зал как будто покинуло то спокойное, ровное, внимательное настроение, которое так характерно для французского зрителя. На этот раз зрительный зал бушует и живет вместе со спектаклем».

Поставил этот необыкновенный спектакль ученик Жемье Анри Лесюэр, директор театра и пансионер Одеона. Роль Ниловны «с огромным внутренним волнением и не меньшим благородством» исполнила известная актриса Мария Кальф.

Если в «Матери» переосмыслились и психологически обогащались приемы агитационного политического спектакля, то «Овечий источник» на сцене Народного театра намечал новый театральный стиль — суровый, яркий, монументальный. Поэтическая драма Лопе де Вега в постановке Анри Лесюэра раскрывала народное понимание чести и благородства, вызвала живые яркие ассоциации с героической борьбой народа Испании.

Стиль спектакля, исполнявшегося на фоне суровых, величественных горных пейзажей, отличавшегося чеканной четкостью мизансцен и захватывающим драматизмом игры как актеров первого плана, так и участников живых и тщательно разработанных массовых сцен, отвечал чаяниям Жана-Ришара Блока. Уделивший огромное внимание критике буржуазной культуры в разработке эстетики нового театра, Блок в своих книгах «Карнавал мертв» (1920), «Судьба театра» (1930) и «Рождение культуры» (1936) мечтал о «великом искусстве, в котором внутренний монолог, отрывистые и резкие слова,

крики, шум, эхо, глухой ропот толпы соединятся в величественной простоте, прозрачной и универсально доступной».

Эта постановка, в которой сказалось влияние лучших спектаклей «Картеля», возвестила близкое рождение особого сценического стиля. Она была столь необычной, единой по своему гражданскому содержанию и героическому стилю, что Фридрих Вольф предлагал записать ее на доску Почета Народного фронта.

В Народном театре Анри Лесюэра пересекались искания пролетарского самодеятельного искусства и профессиональной сцены. Рождался театр демократической идейности, театр классической и современной, национальной и зарубежной, героической и обличительной драматургии. В зале этого театра произошло чудо, о котором так мечтали режиссеры «Картеля», — из случайного собрания зрителей, которые не имеют ни единого вкуса, ни единых стремлений, родилась публика, размышлявшая вместе с его художниками над важными вопросами времени, бурно и активно сопереживавшая героям спектаклей.

Правительство Народного фронта намеревалось превратить театр Лесюэра в основу ТНР. «Народный театр должен быть лучшим театром, — заявил министр просвещения Жан Зей, — с лучшими режиссерами, первоклассными актерами и репертуаром, включающим как мировые шедевры классической драматургии, так и наиболее талантливые современные пьесы».

Распад Народного фронта повлек за собой реакцию во всех областях государственной политики и общественной жизни. А затем началась вторая мировая война, положившая трагический предел движению за демократизацию театра Франции.

Опыт театра Народного фронта доказал необходимость высокого профессионализма народного искусства и его преемственности по отношению к традициям профессиональной сцены, к художественному наследию прошлого. В нем наметилось слияние высокой традиции с социальными идеями, искусства — с народом. В этом смысле театр Народного фронта указал путь строителям народного театра послевоенной Франции.



АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Англия была среди победителей в первой мировой войне. Большая часть германских колоний была передана Британской империи. Военно-морской флот Германии был уничтожен. К Англии перешли также ближневосточные владения Турции. Однако внутреннее положение страны было достаточно сложным. В английской промышленности усилились кризисные явления, свойственные ей еще до войны. Переход к экономике мирного времени был связан со значительными трудностями. Хотя в 1919 году наблюдалось некоторое оживление промышленности и торговли по сравнению с концом войны, все же восстановить довоенный уровень производства не удалось. Первые послевоенные годы были временем безудержного роста инфляции. В 1920 году цены выросли на 225% по сравнению с предвоенным временем.

Жизненный уровень английских трудящихся значительно снизился. Растущее недовольство политикой буржуазии и влияние русской революции способствовали усилению рабочего движения в Англии. Резко увеличилось число рабочих, организованных в профсоюзы. В течение первых послевоенных лет происходили многочисленные стачки. Всеобщая забастовка рабочих промышленного района реки Клайд в Шотландии достигла такого размаха, что для ее подавления были вызваны войска с танками и пулеметами. Волнения охватили также многие районы Британской империи. В Ирландии началось национально-освободительное восстание, вынудившее лондонское правительство в 1921 году предоставить независимость двадцати шести южноирландским графствам.

Крупным достижением британского рабочего класса в начале 20-х годов было создание Коммунистической партии Великобритании. Летом 1920 года состоялся первый учредительный съезд партии, организационно оформивший объединение ря-

да коммунистических и левосоциалистических групп. Создание единой Коммунистической партии было завершено в 1921 году присоединением к ней левого крыла Независимой рабочей партии во главе с Палмом Даттом, Рабочей социалистической федерации и компартии Шотландии. В этом воплотились известные итоги пути, пройденного рабочим классом в годы послевоенного подъема революционного движения.

Кратковременный экономический бум сменился в 1920 году глубоким кризисом. Тяжелое положение английского народного хозяйства было использовано буржуазией для усиления наступления на рабочий класс. Была снижена зарплата во многих отраслях производства. Дальнейшее понижение жизненного уровня трудящихся не способствовало подъему производства. Финансовые меры тоже не давали желаемых результатов. В течение 20-х годов английская экономика находилась в состоянии застоя.

Английские рабочие возлагали большие надежды на лейбористскую партию. Однако пришедшее в 1924 году к власти праволейбористское правительство Макдональда не сделало ничего существенного для улучшения экономического положения. Предвыборное обещание национализировать угольную промышленность, железные дороги и электростанции не было выполнено. Меры правых лейбористов в области социального страхования и коммунального строительства оказались явно недостаточными. Не продержавшись и года, это правительство вынуждено было уйти в отставку. Пришедшее ему на смену консервативное правительство Болдуина стало на путь конфронтации с рабочим классом. Первый удар был нанесен по наиболее организованному отряду рабочего движения — шахтерам. На понижение зарплаты горняки ответили забастовкой. Конференция профсоюзов единодушно приняла решение объявить всеобщую стачку в поддержку шахтеров.

4 мая 1926 года экономическая жизнь в Англии замерла. Остановился транспорт. Не вышла ни одна газета. Забастовка печатников была настолько полной, что во всем Лондоне не удалось найти ни одного наборщика для правительственной газеты. В ряде районов Северной Англии и в Шотландии стачка приняла еще больший размах, чем в Лондоне. Для руководства забастовкой на местах создавались Советы действия, порой бравшие на себя функции местных органов власти. В округе Нортумберленд-Дарем правительственный комиссар даже вынужден был вступить в переговоры с местным Советом действия как с равноправным партнером.

И все-таки стачечникам не удалось добиться победы. Профсоюзное руководство, с самого начала не верившее в успех, проявило растерянность и недостаток инициативы. Генсовет тред-юнионов капитулировал 11 мая перед правительством, хотя битва была еще не проиграна. Всеобщая стачка напугала буржуазную интеллигенцию. Многие вчерашние «левые» пошли в

отряды штрейкбрехеров (эти события описаны в романах Голсуорси «Серебряная ложка» и Олдингтона «Все люди враги»).

После поражения всеобщей стачки начинается период реакции. Были ограничены права профсоюзов, незаконными объявлены стачки, прямо или косвенно направленные против правительства. Новый приход к власти в 1929 году правых лейбористов мало что изменил в положении трудящихся. Правительство Макдональда оказалось еще более реакционным, чем предыдущее. Предвыборные обещания вновь игнорировались под тем предлогом, что лейбористы не имели достаточного большинства в парламенте. Не было даже отменено антирабочее законодательство. Лейбористское правительство оказалось неспособным справиться с новым экономическим кризисом. «Мероприятия по экономии», проводимые Макдональдом, подверглись резкой критике со стороны левого крыла его партии. Макдональд и некоторые из министров были исключены из лейбористской партии, но остались в новом, коалиционном правительстве, которое называлось теперь «национальным». Ведущую роль играли в нем консерваторы, хотя некоторое время Макдональд оставался премьер-министром. Лейбористская партия официально ушла в оппозицию.

Тридцатые годы были отмечены наступлением фашизма в Западной Европе. Одновременно с приходом в Германии к власти Гитлера возникает Британский союз фашистов, руководимый бывшим членом второго лейбористского правительства Освальдом Мосли. Движение чернорубашечников получало крупные субсидии от некоторых английских промышленников, его поддерживал могущественный газетный магнат Ротемир.

Национальное правительство, руководимое Болдуином, а затем Чемберленом, не предпринимало никаких мер для борьбы с фашистской угрозой внутри страны. Аналогичной линии придерживались лидеры консерваторов и во внешней политике. В эти годы они не препятствовали захвату нацистами ряда стран: Абиссинии, Испании, Чехословакии, Австрии. В 1935 году английское правительство сорвало военные переговоры с Советским Союзом о совместной обороне против агрессии. Несмотря на вызывающие действия Гитлера, национальное правительство не ожидало войны с Германией и продолжало рассчитывать, что фашистское наступление может быть направлено на восток.

Коммунистическая партия Англии с самого начала последовательно вела борьбу против фашизма. Коммунисты совместно с Независимой рабочей партией и Социалистической лигой создали единый фронт для борьбы за интересы рабочего класса.

Левые силы повели наступление не только против фашизма, но и против предательской политики национального правительства.

В годы испанской войны влияние единого фронта особенно усиливается. Гражданская война в Испании была первым вооруженным столкновением сил демократии с фашизмом. Повсюду были созданы комитеты помощи республиканской Испании, в которые наряду с коммунистами входили лейбористы, члены профсоюзов и даже представители средних слоев населения.

Во время гражданской войны в Испании произошло резкое полевание английской интеллигенции. На стороне республиканцев сражалось тысяча пятьсот англичан, из которых половина была коммунистами. Потери английских добровольцев составляют пятьсот тридцать три человека — из них около половины коммунистов.

Численный состав Британской компартии за пять лет, предшествовавших второй мировой войне, утроился и достиг восемнадцати тысяч человек. Низовые организации лейбористов сотрудничали с партиями единого фронта. Размах движения был так велик, что национальному правительству угрожало падение. Только отказ лейбористского руководства присоединиться к единому фронту предотвратил отставку кабинета.

В конце 30-х годов движение единого фронта пошло на спад.

В результате позиции, занятой лейбористской партией и руководством тред-юнионов, рабочий класс вновь оказался расколотым.

Правительство Чемберлена не смогло избежать войны, не хотело оно и воевать. После нападения гитлеровской Германии на Польшу британские войска вели «странную войну» — то есть всячески избегали военных столкновений. Период «странной войны» закончился, как и следовало ожидать, разгромом англо-французских армий на континенте. Английские солдаты отлично сражались во Франции, однако командование проявило полную некомпетентность. Британский экспедиционный корпус покинул континент, оставив на поле боя все свое тяжелое оружие и боеприпасы.

В условиях военных поражений было создано коалиционное правительство Уинстона Черчилля. В него вошли все три большие партии страны. Поражение Франции поставило Англию, лишившуюся союзника, в крайне трудное положение. Гитлеровцы уже планировали вторжение на Британские острова. Ему должна была предшествовать победа над английской авиацией. Началась «битва за Британию».

Английские летчики сражались мужественно. Только с июля по сентябрь 1940 года над Англией было сбито 1408 немецких самолетов. Воздушные сражения продемонстрировали решительное превосходство британской авиации с точки зрения технических и боевых качеств. Немцы вынуждены были перейти к ночным налетам, причинявшим огромный ущерб гражданским объектам и мирному населению.

В середине сентября 1940 года вторжение было отложено на неопределенный срок: Германия готовилась к войне с Советским Союзом. 22 июня 1941 года, в день нападения гитлеровцев на СССР, правительство Черчилля заявило о своем намерении оказать помощь нашей стране в войне с германским фашизмом. На улицах Лондона состоялись многочисленные демонстрации в поддержку Советской России. 26 мая 1942 года был подписан англо-советский договор о союзе в войне против Германии и сотрудничестве после войны.

В конце 1941 года война распространилась на бассейн Тихого океана. Основные корабли американского и британского тихоокеанских военных флотов были потоплены японцами в первые же дни. За короткий срок японская армия захватила английские владения в Бирме, Малайе, Гонконге.

В годы второй мировой войны английские солдаты сражались в Африке и на Дальнем Востоке, защищая колониальные интересы Британии. Английский флот активно действовал в Атлантике и Средиземном море. Но английские вооруженные силы могли бы сделать для победы гораздо больше. Отсутствие вплоть до 1944 года второго фронта в Европе стало серьезным тормозом на пути к быстрейшему достижению победы над фашистскими агрессорами. Уинстон Черчилль продолжал надеяться на ослабление России в ходе войны. Несмотря на сотрудничество с СССР, английские консерваторы не перестали быть антикоммунистами. Об этом говорит, например, история запрета, наложенного английским правительством в начале войны на коммунистическую газету «Дейли Уоркер». Даже после начала Великой Отечественной войны запрет оставался в силе. Потребовалось целых два года для того, чтобы добиться его снятия. Запрет был отменен только после выступления лейбористской партии и тред-юнионов в защиту газеты.

В годы войны в Англии активизировались левые силы. Сразу же после возобновления публикации «Дейли Уоркер» ее тираж достиг рекордной цифры в 100 тысяч экземпляров. Политика британских тори становилась все менее популярной. Клемент Эттли и другие лейбористские лидеры не считали для себя возможным оставаться в коалиционном правительстве после победы над Германией. Несмотря на продолжение войны в Азии, в стране были назначены на июль 1945 года парламентские выборы.

Черчилль рассчитывал на свою популярность в качестве военного лидера. Кроме того, значительная часть рабочих была лишена возможности голосовать, так как находилась в армии. Однако консерваторы просчитались. Результаты выборов оказались совершенно неожиданными. Лейбористы получили 12 миллионов голосов и впервые абсолютное большинство в Палате общин. Успех лейбористов превзошел их собственные ожидания. Он доказал, что Англия ждет перемен.

Первая мировая война оказалась небывалым духовным потрясением для английской интеллигенции. Старые принципы и идеалы рухнули, викторианские и эдвардианские иллюзии рассеялись. Традиционное позитивистское понимание прогресса показало свою полную несостоятельность, политическая, экономическая, социальная система, на протяжении добрых семидесяти лет приносившая, казалось, Англии процветание и стабильность, внезапно ввергла Британию и всю Европу в самую разрушительную из войн, которые знала до того история. События 1914—1918 годов привели к окончательному крушению викторианского образа жизни и культуры.

Однако кризис викторианства начался гораздо раньше, еще в 1880—1890-е годы. Для таких писателей, как Шоу, Уэллс, и даже для консервативно мыслящего, но реально оценивавшего современность Голсуорси мировая война была не внезапным ударом, но лишь подтверждением многих их выводов о мире и обществе, сделанных ранее. Это не означает, однако, что происшедшее никак не отразилось на их творчестве. Контрасты реальной послевоенной действительности порождали в их мироощущении новые противоречия, которые порой трудно было примирить. Тот же Голсуорси, в своих предвоенных романах о Форсайтах показавший всю ограниченность сознания викторианского буржуа, теперь, наблюдая послевоенных представителей «среднего класса», склонен был все же предпочесть людей прошлого.

Уэллс и Шоу в борьбе против викторианского мировоззрения опирались на свой просветительский идеал, истолкованный в духе социалистических идей. Взгляды обоих писателей имели весьма противоречивый характер, и война с последовавшими за нею событиями не привела к разрешению их идеологических антиномий. Революция пугает Уэллса, и, несмотря на свое безусловно доброжелательное отношение к большевикам, автор «России во мгле» не может прийти к сколько-нибудь стройной системе выводов.

Война и послевоенная действительность вызвали новый подъем обличительной драматургии Шоу¹. Стремясь открыть людям глаза на «горькую правду», он не желал идти ни на какие компромиссы. Поэтому, хотя именно в эти годы Шоу пережил свои главные сценические триумфы, многие его пьесы не сразу попадали на британские подмостки. «Дом, где разбиваются сердца», «Святая Иоанна», «Простачок с Нежданных островов» были впервые поставлены в Нью-Йорке, «Горько, но правда» — в Бостоне, «Тележка с яблоками» — в Варшаве.

Пьесы, рожденные английской ситуацией, оказывались равно близки людям и за океаном и на континенте.

¹ О драматургии Б. Шоу, см. т. 6 настоящего издания, с. 35—75.

Не только Британия, но и вся Европа — это «дом, где разбиваются сердца». Герои беспощадно ставятся в ситуации, вскрывающие их внутреннюю обреченность и пустоту. Само-разоблачение независимо от их намерений превращается в основную стихию, в которой они живут. Действие пьес все чаще переносится в какие-то вымышленные страны, чем особенно подчеркивается всеобщность происходящего. Обреченность буржуазного мира делается некоей данностью пьес Шоу, чем-то само собой разумеющимся. Из пьесы в пьесу проходит тема судилища. В «Доме, где разбиваются сердца» возмездие приносит налет вражеской авиации. В «Простачке с Нежданных островов» ангел возвещает начало Страшного суда. Нет, это не единственный «судный день», а именно судебный процесс, тянувшийся очень долго, — слишком велики прегрешения человечества, и очень нелегко отделить добро от зла. Но Страшный суд оказывается не концом, а началом. Ибо огромное значение для драматурга имеют поиски нового.

Философскую систему, положенную в основу многих его произведений, Бернард Шоу, как известно, начал создавать еще на заре нового века. Она достаточно полно выразилась уже в его пьесе «Человек и сверхчеловек» (1901), и он никогда от нее не отказывался. Так, в 1909 году, посылая Л. Н. Толстому экземпляр своей пьесы «Разоблачение Бланко Поснета», он писал ему: «Для меня бог еще не существует; но есть созидательная сила, постоянно стремящаяся к формированию путем эволюции некоего исполнительного органа, обладающего божественными знаниями и властью, то есть всесилием и всезнанием; каждый рожденный на свет мужчина и каждая женщина являют собой новую попытку достичь этой цели... Мы живем, чтобы помочь богу в его труде, чтобы исправить его стародавние ошибки, чтобы самим стремиться к божеству».

Однако самую последовательную и решительную попытку внедрить в умы людей свою идею «творческой эволюции» Шоу предпринял в послевоенное время в своей пенталогии «Назад к Мафусаилу» (1918—1921), где с особой настойчивостью утверждает мысль, что именно людская воля определяет пути эволюции. Пенталогии предшествовало огромное предисловие, где драматург выступал в защиту Ламарка, против Дарвина.

Двадцатые годы — время, когда создаются новые шедевры Шоу. Прежде всего здесь следует назвать «Святую Иоанну» (1923), которую многие исследователи творчества великого драматурга считают высшим его достижением. 20-е и 30-е годы — это время, когда Шоу вновь обнаружил весь блеск своей сатиры.

Один из безусловно важнейших и подтверждаемых всеми исследователями мотивов творчества Шоу тех лет — это его антибританская направленность. Не случайно лучшая его пьеса написана об Иоанне д'Арк, героине Франции, спасшей стра-

ну от английских завоевателей. Если официальная викторианская идеология основана прежде всего на положении, что английская культура — лучшая в мире, британцы — образцовая нация, государственный строй Соединенного Королевства воплощает в себе разум и справедливость, то Бернард Шоу придерживался прямо противоположного мнения. Французская Жанна не только верная дочь своего народа. Это обобщенный образ народной героини. Подводя итог своим многолетним раздумьям над типом «реалиста», Шоу создал трагический характер, вложив в него всю свою огромную веру в разум и силу человеческие, отмечая при этом, что даже максимума того, что может сделать самый сильный и самый разумный человек, недостаточно, чтобы изменить общество.

Бернард Шоу принадлежал к числу самых последовательных и непримиримых критиков буржуазной демократии. Однако это же разочарование в буржуазной демократии толкало его подчас к увлечению властью «сильной личности» и даже к кратковременному приятию явлений, близких фашизму. Если в «Тележке с яблоками» (1929) эта тенденция намечена лишь бегло, то в пьесах начала 30-х годов проступает более ошутимо. Зато в последней «политической экстравансе» «Женева» (1938) центральное место занимает сцена международного суда над фашистскими диктаторами, антифашистские мотивы резки и категоричны.

Литература «потерянного поколения» в Англии ставила своей целью безжалостный расчет с прошлым. Разбивая сердца своих героев, Шоу по крайней мере не отказывал им в праве их иметь. Олдингтон в своем романе «Смерть героя» дает нам серию бескомпромиссно-негативных картин из жизни предвоенной Британии. Почти все герои, особенно старшего поколения, это какие-то бездушные манекены. Олдингтон расправляется с ханжеской викторианской моралью и образом мышления, породившими интеллектуально неполноценных, с его точки зрения, людей. Даже те герои, которые пытаются противопоставить себя обществу, являются его порождением. Герой романа, капитан Джордж Уинтерборн, погибает не как борец. Запутавшись в неразрешимых противоречиях собственной жизни, он подставляет свою грудь под немецкие пули в последние дни мировой войны.

Ни Джордж Уинтерборн, ни его друг — автор, от лица которого ведется повествование, безусловно тождественный самому Олдингтону, не могут противопоставить ничего позитивного ненавистному им миру викторианского прошлого. В сущности, они сами являются своего рода «викторианцами наоборот». Если для их родителей была очевидна святость «тайнства любви», то для них главное состояло в разоблачении лицемерия в этой сфере. Если старшее поколение знало наверняка о превосходстве всего британского, то для молодых людей призыва 1914 года, напротив, совершенно ясно, что они живут в:



Сибил Торндайк в роли Жанны.
«Святая Иоанна» Б. Шоу.
Театр Нью. 1924 г.

самой отвратительной стране с самым мерзким климатом, среди самого гнусного, пошлого, тупого и скучного народа Европы.

Середины не было, и молодые люди 20-х годов, следуя английской пословице, «выплескивали вместе с водой и ребенка». Пафос отрицания обернулся воинствующей бездуховностью. Аморализм делался нормой поведения, по-своему не менее обязательной, чем прежнее викторианское ханжество. Шек-

спир и Мильтон были забыты, а новых равных им ценностей поколение 20-х не предложило. Разочарование стало модой, за которой особенно охотно следовали не те, кто заживо гнил четыре года в окопах мировой войны, а именно те, кого эта катастрофа меньше всего затронула. Прожигание жизни, циничная погоня за удовольствиями сделались самоцелью. Послевоенные годы — время крупных политических битв рабочего класса, всеобщей стачки, ожесточенной социальной борьбы — были одновременно «веселыми 20-ми»...

Однако вскоре наступает и духовная реакция на происходящее. Бездуховность и пустота жизни утомляют и все больше становятся неприемлемыми для британских интеллигентов. Ивлин Во и Олдос Хаксли создают романы, в которых «шутовской хоровод» «веселых 20-х» оборачивается дьявольской фантазмагорией, кошмаром и кощунственным поруганием бытия. Персонажи лишаются индивидуальности, превращаются в маски или в социальные чудовищ, фанатично-бессмысленно занятых выполнением какой-нибудь одной из своих функций, ни на что не годных, совершенно неуловимых, абсолютно фантастических и в то же время вполне реальных — подобно пьяному майору (ставшему, впрочем, под конец пьяным генералом) из романа Ивлиина Во «Мерзкая плоть».

Ценности, вернее, антиценности, послевоенного поколения сами становятся объектом критики. Возникает растущая потребность в новой идейности, связанная в значительной степени с подъемом левого движения в первой половине 30-х годов.

Англичане, порой резко рвавшие с идеалами прошлого, в области художественной формы, как правило, оставались довольно консервативными. Различные новейшие течения были непременно связаны с литературой континента. «Саломея» Уайльда была в свое время написана по-французски, Джойс писал своего «Улисса» в Швейцарии и на английскую литературу повлиял куда меньше, чем на иностранную. Только в поэзию новшества проникали сравнительно легко.

Американец Т.-С. Элиот оказался в 20-е годы признанным классиком британской поэзии и преобразователем английского стихосложения. В 30-е годы на литературную арену вышла целая плеяда молодых поэтов, главным образом выпускников Оксфордского университета, которые сделали решительный шаг к обновлению поэтической формы.

Поэты оксфордской школы — Уистен Оден, Сесил Дей-Льюис, Стивен Спендер, Рекс Уорнер и другие — явились проводниками европейских влияний в Англии, прежде всего экспрессионизма. Оксфордцы были учениками Т.-С. Элиота в области техники стиха, но именно они выступали противниками его консервативных идей и принципов, противопоставив ему, уже тогда признанному классику, свою платформу, сущность которой можно выразить словами Дей-Льюиса: «Политическая

ситуация, пережитая эмоционально, может стать материалом для поэзии». Лозунги оксфордцев воодушевили молодых английских левых интеллигентов, не имевших отношения к Оксфорду.

Социальные темы, образы борьбы, дух перемен, стремление осознать и философски осмыслить место современности в истории связывали оксфордцев с традициями байроновского романтизма. Именно они в наибольшей мере выразили душевное состояние англичан 30-х годов. И не случайно именно под влиянием оксфордцев (прежде всего У. Одена) формируется крупнейший английский композитор XX века Бенджамен Бриттен (1913—1976), много работавший также и для драматического театра.

До Бриттена в течение по крайней мере двухсот лет британские композиторы не создавали ничего сколько-нибудь значительного. Английская музыка достигла огромных успехов во времена Возрождения, англичане первыми (еще в XV веке) ввели полифоническое письмо. Однако затем последовала «эпоха молчания». На фоне других искусств англичане как будто забыли про музыку. Английская музыкальная культура не умерла, в стране сохранился высокий уровень концертной жизни, британские музыканты не уступали своим коллегам с континента в мастерстве исполнения, и все-таки национальной английской музыкальной школы не существовало.

В конце прошлого и начале нашего века возобновился интерес к фольклорной музыке. В 1898 году было создано Общество народного танца и песни, достигшее, впрочем, расцвета лишь к началу 30-х годов под руководством Сесилия Шарпа (1859—1924). Общество собирало, пропагандировало и изучало народную музыку, незаслуженно забытую викторианцами (не в этом ли крылась одна из причин «эпохи молчания?»). Английская музыкальная школа, подобно другим молодым национальным школам, старалась определить себя через связь с народными своими истоками и одновременно усвоить передовой опыт европейской музыки.

Духовные потрясения 1914—1918 годов стимулировали поиски нового также и в музыке. Мировая война усилила интерес композиторов к музыке других народов. Работать по-старому было уже невозможно. Существенно изменилась психология слушателя. В творчестве Бриттена был найден наконец синтез национальных и интернациональных основ английской музыки.

Воздействие Одена и оксфордцев (наиболее европейских представителей английской литературы) на Бриттена очень велико. «Поэзия Одена, — пишет советский музыковед Л. Ковнацкая, — с ее тревожностью чувств, постоянно вибрирующим ощущением неуверенности, неустойчивости, трагизма существования, с ее явственной жаждой перемен, яркой сатирической струей, насыщенная чувством борьбы — между классами, пар-

тиями, между жизнью и смертью,—оказалась созвучна молодому композитору. Стихи Одена долгое время царят в вокальных произведениях Бриттена».

Музыка Бриттена становится известна за пределами Англии. В 1936 году в Барселоне исполнялась его сюита для скрипки и фортепиано, а в 1937 году он поехал в Зальцбург на премьеру своих «Вариаций на тему Фрэнка Бриджа». Бриттен создает один за другим песенные циклы, приносящие ему всеобщее признание. Эти произведения оказываются для него путем к опере.

После второй мировой войны была поставлена опера Бриттена «Питер Граймс», принесшая композитору мировую славу. Английская опера сделалась известной на континенте.

Все исследователи отмечают национальную самобытность британского творчества. Система образов, типичный для английского искусства со времен Диккенса антиурбанизм, тема моря, юмор в его произведениях родственны литературе его страны. Талант Бриттена питала многовековая английская культурная традиция. Для того чтобы эти глубинные течения прорвались на поверхность, потребовалась решительная встряска всего общественного сознания и разрыв с прошлым.

Эпоха между двумя войнами была для англичан временем кризисов и потрясений. «Со времен французской революции,—писал Олдингтон,—не бывало такого крушения ценностей». И все-таки это было время, когда были созданы новые ценности, когда культура действительно подверглась обновлению. Тревожная эпоха послевоенных лет, быстро превратившихся в предвоенные, была также временем удивительно напряженной и плодотворной духовной жизни. Это не могло не сказаться и на театре, проделавшем в 20—30-е годы заметный путь развития. Возрастает интерес к социальным проблемам. Комедия нравов преобразуется в жанр социально-критический. Английский театр в эти годы усиленно ищет новые формы, оказывается небывало восприимчив к континентальным влияниям. Появляется плеяда блестящих актеров, составивших славу английской сцены. Из периода 1917—1945 годов английская театральная культура выходит обогащенная большим опытом художественных и социальных исканий.

ДРАМАТУРГИЯ

МОЭМ

Уильям Сомерсет Моэм (1874—1965) родился в Париже, где его отец, представитель семьи, давшей много поколений юристов, был юрисконсультom английского посольства. Родители Сомерсет потерял рано: мать умерла, когда ему было во-



Сомерсет Моэм

семь лет, отец — когда ему было десять. Мальчика взял к себе дядя, викарий из Кентербери, надеясь определить его со временем в Кембриджский университет. Моэм, однако, не закончил даже среднюю школу. После первых симптомов туберкулеза, болезни, от которой тридцати восьми лет умерла его мать, он уехал на юг Франции, а потом в Германию, где совершенствовал свое знание немецкого языка, слушал в Гейдельбергском университете лекции популярного в те годы профессора Куно Фишера о Шопенгауэре, смотрел пьесы неизвестного еще в Англии Ибсена, увлекался Вагнером, написал биографию Мейербера. Напечатать ее, впрочем, не удалось.

Три имени, которые больше всего значили в эти годы для Моэма, — Шопенгауэра, Вагнера и Ибсена, — мало-помалу становились все более широким увлечением для передовых английских интеллигентов. В Шопенгауэре они увидели философа, которого можно противопоставить позитивизму, прежде всего Спенсеру с его узким практицизмом и верой в незыблемость буржуазных порядков. Вагнер и Ибсен должны были помочь преобразовать культуру. Увлечение Моэма Ибсеном имело и практический результат. Молодой человек решил попробовать свои силы в драматургии. Он даже перевел «Привидения» — хотел на примере этой пьесы изучить технику драмы.

Вернувшись восемнадцати лет в Англию, Моэм, однако, неожиданно для всех поступил в медицинское училище при больнице святого Фомы в Лондоне. Учился он плохо — много времени отнимало чтение и попытки написать что-нибудь самому, рассказ или пьесу. Но литературное имя ему в известном смысле помогла приобрести все же именно медицина. Начиная с третьего курса студенты проходили трехгодичную практику в качестве акушеров и фельдшеров скорой помощи в беднейших кварталах Лондона. Эта работа очень многое определила потом во взгляде Моэма на мир. Она, по его словам, дала ему возможность увидеть жизнь в самом неприкрашенном виде. «За эти три года я, вероятно, был свидетелем всех эмоций, на какие способен человек, — писал Моэм позднее. — Это разжигало мой инстинкт драматурга, волновало во мне писателя. Еще сейчас, спустя сорок лет, я помню некоторых людей так отчет-

ливо, что мог бы нарисовать их портрет. Фразы, услышанные в то время, до сих пор звучат у меня в ушах. Я видел, как люди умирали. Видел, как они переносили боль. Видел, как выглядит надежда, страх, облегчение; видел черные тени, какие кладет на лица отчаянье, видел мужество и стойкость...

В то время...— продолжает Моэм,—имелась группа писателей, воспевавших моральную ценность страдания. Они утверждали, что страдание целительно... Несколько книг на эту тему имело большой успех, и авторы их, жившие в комфортабельных домах, сытно питавшиеся три раза в день и пребывавшие в завидном здравии, пользовались широкой известностью. В своих тетрадях я не раз и не два, а десятки раз записывал факты, которые видел своими глазами. Я знал, что страдание не облагораживает: оно портит человека. Под действием его люди становятся себялюбивыми, подленькими, мелочными, подозрительными. Они дают поглотить себя пустякам. Они приближаются не к богу, а к зверю. И я со злостью писал, что резиньяции мы учимся не на своих страданиях, а на чужих».

В эти же годы сложилось и отношение Моэма к культуре. В юности у него был период увлечения эстетизмом Уайльда. Он даже специально ходил в музеи, чтобы получше запомнить названия драгоценных камней, которыми пестрят страницы Уайльда. Но скоро он понял, что это — не для него. «Культура нужна, поскольку она воздействует на характер человека,— писал он впоследствии.— Если она не облагораживает, не укрепляет характер, грош ей цена. Она должна служить жизни. Цель ее — не красота, а добро... Мнение интеллигента, что только его познания чего-нибудь стоят,—это глупейший предрассудок. Истина, Добро и Красота не находятся в исключительном владении тех, за чье учение плачены большие деньги... У художника нет никаких оснований относиться к другим людям свысока».

Опыт медика, работавшего в самых мрачных трущобах Лондона, и помог Моэму написать первый роман — «Лиза из Ламбета» (1897). Роман этот примыкал к незадолго до того возникшей школе английского натурализма, хотя литературные источники Моэма были шире. Своими учителями он считал Свифта, Драйдена, Вольтера (его он называл «лучшим прозаиком нашего современного мира»), Стендаля, Бальзака, Гонкуров, Флобера, Мопассана и Франса. Особенно Мопассана. Моэм даже окрестили позднее «английским Мопассаном». Иными словами, Моэм заявил о своей причастности к традиции французского реализма. Английские имена в этом списке встречаются нечасто, да и они связаны для Моэма прежде всего с секретами английской стилистики.

Это неудивительно. Моэм был человеком многоязычным. Родным языком его был французский, и учиться английскому он начал лишь девяти лет, у капеллана английского посольства. Годы, проведенные в Германии, сделали его в какой-то мере

еще и человеком немецкой культуры. По несколько лет Моэм провел в Испании и Италии. Языками этих стран он тоже овладел в совершенстве. Позднее Моэм изучил также и русский язык, хотя, как он потом признавался, и недостаточно хорошо. Знание русской культуры у него, впрочем, не поднималось над уровнем, обычным для английского интеллигента 1890—1910 годов, и единственное его «оригинальное» суждение о русском писателе касается Гоголя, «Ревизор» которого он считал «незначительным фарсом».

Почти одновременно с «Лизой из Ламбета» была написана и одноактная пьеса Моэма «Браки заключаются на небесах». Поставить ее в Англии не удалось. Тогда Моэм перевел ее на немецкий, озаглавил «Потерпевшие кораблекрушение» и предложил Театральному обществу «Кафе», одним из руководителей которого был Макс Рейнгардт. Пьеса была принята и поставлена в Берлине в 1902 году, предположительно самим Рейнгардтом. Пьеса эта была попыткой приобщиться к шовинистической критике моральных условностей. Не очень уже молодой супружеской паре грозит внезапное разоблачение. Друг мужа узнал, что деньги, которыми владеет жена, получены ею от бывшего любовника, и требует, чтоб она ушла от мужа. Выясняется, однако, что муж давно все это знал. Он эту женщину любит, и она его никогда не обманывала. Все остальное — условности.

Первой постановки в Англии тоже не пришлось долго ждать. Еще в 1897 году драматург Генри Артур Джонс, прочитав «Лизу из Ламбета», заявил, что автор этого романа со временем займет большое место в английском театре. Так и случилось, хотя трудностей оказалось больше, чем можно было предположить.

В 1898 году Моэм написал пьесу «Человек чести». Пьеса эта поднимала проблему неравного брака, уже давно, со времен «Касты» (1867) Робертсона, составлявшую одну из основных тем английской драматургии. У Моэма она, однако, трактовалась с куда большей долей реализма, чем прежде. Героиней была не балерина и не актриса «из простых», а барменша; история ее отношений с мужем, человеком иной среды и воспитания, была лишена какой-либо сентиментальности, условность устоявшихся моральных норм старательно подчеркнута.

Основание в 1899 году Сценического общества помогло молодому ибсенисту найти себе единомышленников. Пьеса была рассмотрена репертуарным комитетом, в состав которого входил и Бернард Шоу, и поставлена в феврале 1903 года в театре Империял с Гренвилл-Баркером в главной роли. Правда, состоялось лишь два спектакля, но это никак не было признаком неуспеха — Сценическое общество снимало Империял лишь на два представления в неделю. Еще до этого (событие исключительное) «Человек чести» был опубликован в виде специального приложения к «Фортнайтли ревью», самому популярному

у английской интеллигенции журналу, редактор которого был членом того же репертуарного комитета.

Все это, впрочем, сослужило дурную службу начинающему драматургу. Коммерческий театр чурался «ибсенистских пьес», и успех в Сценическом обществе на добрых пять лет закрыл Моэму дорогу на сцену. Пьесы «Исследователь» (1899) и «Хлебы и рыбы» (1903) поставить не удалось. Последняя особенно отпугивала театральных деятелей — в этой сатирической комедии изображался честолюбивый священник, пытающийся получить епископский сан, а заодно завладеть и всеми доступными ему мирскими благами.

Немало труда стоило поставить и комедию «Леди Фредерик» (1903). Однако, появившись благодаря счастливой случайности в 1907 году на сцене, она сразу же завоевала огромный успех. Несколько месяцев спустя в Лондоне шли одновременно четыре пьесы Моэма: вслед за «Леди Фредерик» были поставлены написанные ранее «Исследователь», «Миссис Дот» (1904) и «Джек Строу» (1905). «Исследователь» чуть не провалился, две другие пьесы публика приняла с восторгом. «Панч» поместил карикатуру, на которой был изображен Шекспир, изнывающий от зависти перед афишами с фамилией Моэма. Положение Моэма в театре было отныне упрочено.

Объем творчества Моэма-драматурга очень велик. Продолжая всю жизнь писать романы (среди них были такие известные вещи, как «Время страстей человеческих», 1915, и «Луна и грош», 1919) и новеллы, Моэм одновременно создал огромное количество пьес. Двадцать девять из них сохранилось (частью в рукописях), остальные он незадолго до смерти уничтожил вместе с большей частью своего писательского и личного архива. Восемнадцать пьес, начиная с «Леди Фредерик», он сам счел своим «каноном», издав их в 1931—1933 годах в шести томах. Этот шеститомник (в последующих изданиях — трехтомник) включает пьесы самого разного жанра. Кроме того, несколько романов и новелл Моэма было в разное время инсценировано другими авторами либо экранизировано для кино и телевидения. На основе пьес Моэма было создано десять кинофильмов. Немало ставили Моэма в театрах США и стран континентальной Европы. «Леди Фредерик», переведенная на русский язык в год ее постановки в Лондоне, проложила путь Моэму и к русскому читателю и зрителю. Проблем театра Моэм касается и в романе «Театр» (1937). Воспроизводя хорошо ему знакомую обстановку английской сцены, Моэм заодно высказывает свое мнение о сущности актерской игры. В этом вопросе он близок «Парадоксу об актере» Дидро, хотя и вносит в теорию французского просветителя весьма существенную поправку: состояние актера на сцене (как, впрочем, и состояние всякого творца) представляется ему соединением самозабвенного одушевления с холодным самоконтролем.

Моэма нередко упрекали за то, что он слишком много пи-

шет для сцены. Он отвечал, что, напротив, сдерживает себя, ибо пьесы даются ему с необыкновенной легкостью. Моэм действительно обладал огромным «инстинктом сцены». Его произведения, за небольшим исключением, построены удивительно точно и при этом неординарно, изобилуют выигрышными ролями. Кроме того, Моэм был превосходным стилистом. Диалог его отточен, ярк, остроумен. Драматургия Моэма, наряду с драматургией Уайльда, является до сих пор во всем мире непреходящим пособием для изучающих английский язык. И все же за критиками, упрекавшими Моэма в излишней продуктивности, была своя правда. От Моэма — автора «Человека чести» ждали большего, чем он дал. Во всяком случае, совершенно много.

Три первые пьесы, принесшие Моэму феноменальный сценический успех («Леди Фредерик» была, например, сыграна четыреста двадцать два раза), принадлежали к «салонным комедиям». В «Леди Фредерик» зрители приобщались к истории стареющей светской красавицы, оставшейся без всяких средств к существованию, обремененной огромными долгами, но не желающей ни в чем менять образ жизни. В нее влюблен богатый и знатный молодой человек, и мать его боится, что красивая вдова женит его на себе. Леди Фредерик, в которой все до этого подозревали авантюристку, оказывалась, однако, «женщиной с золотым сердцем» — она отвергала искания молодого человека и вышла замуж за его дядю, своего старого поклонника. Еще одна «женщина с золотым сердцем» появлялась в «Миссис Дот». Эта богатая вдова пивного фабриканта умело расстраивала брак молодого аристократа, в которого была влюблена, и женила его на себе. Осуждать ее, впрочем, за это не приходилось: молодых людей связывало лишь чувство долга, тогда как к миссис Дот чужой жених испытывал истинную любовь, да и сами по себе интриги ее привлекали необыкновенным остроумием. «Джек Строу» имел опереточно-фарсовый оттенок. Двое аристократов решают проучить семейство снобов-нуворишей, обливающих презрением нижестоящих. Услышав историю о том, что за несколько лет до того из Померании (вымышленного государства, в котором в те годы обычно разыгрывалось действие оперетт) исчез великий князь Себастьян, они решают под его именем ввести в это семейство в качестве возможного жениха для дочери знакомого официанта, отличающегося светской легкостью, остроумием и жизненным опытом. Влюбившись с первого взгляда в девушку, официант соглашается сыграть эту роль. Однако, ко всеобщему удивлению, Джек Строу в самом деле оказывается великим князем Себастьяном. Вдоволь поиздевавшись и над своими «нанимателями» и над семьей нуворишей, он женится на любимой и уезжает на родину, предварительно предупредив тестя и тещу, что Померания не достигла еще вершин цивилизации и в ней сохранился варварский закон, согласно которому, если кто-нибудь из родственников

жены царственной особы переступит границы государства, его полагается немедленно казнить.

Критика не замедлила отметить необыкновенный блеск этих комедий. При этом одно обстоятельство не могло не вызвать смущения. В те годы, когда передовые драматурги и критики боролись за утверждение ибсенистской проблемной пьесы, Мозм выступил в жанре прямо противоположном. В его творчестве находили прежде всего влияние французской «хорошо сделанной пьесы» и тех ее английских сторонников, подобных Джонсу и Пинеро, которые служили объектом ожесточенных атак Бернарда Шоу и других критиков, его единомышленников. Мотивировка человеческих поступков была в них весьма упрощена, характеры главных героев построены по принципу, который можно было бы охарактеризовать словами «изошренная элементарность».

Конечно, пьесы Мозма не были лишены сатирического элемента. В «Леди Фредерик» была сцена (которая, кстати говоря, и закрывала ей долго путь на подмостки — актрисы отказывались ее играть) в известном смысле символичная. Желая остудить чувства своего молодого поклонника и сделать для него разрыв безболезненным, леди Фредерик приглашает его к себе в час, когда, сидя за туалетным столиком, накладывает шиньон и румяна, приклеивает ресницы... Прозрение наступает мгновенно.

Мозм, в отличие от своего героя, никогда не обольщается видимостью. Ему доставляет наслаждение обнаруживать за принятыми формами выражения истинные намерения и чувства, не очень порой симпатичные.

Немало в его ранних пьесах и прямых выпадов против существующих институтов и отношений. В «Леди Фредерик» остроумно высмеивается Палата лордов, против которой вел в эти годы атаки Ллойд Джордж, а наивный рассказ леди Фредерик о том, что она во всем себе отказывает, у нее только самое необходимое: дорогой экипаж (ведь должна она как-то передвигаться?), служанка (не может же она сама одеваться — ее никогда этому не учили), выездной лакей (иначе разве дождешься уважения от поставщиков?) — производил, следует думать, немалое впечатление на демократическую публику в зале. В «Миссис Дот» появляется издевательски обрисованная фигура корыстной, узколобой, но зато всегда знающей, что следует сказать, аристократки леди Селлинджер. В «Джеке Строу» «деклассированный великий князь», поработавший и лесорубом, и клерком, и официантом и в результате сумевший избавиться от предрассудков, устраивает такое издевательство и над аристократами и над нуворишами, что сатирический заряд этой «легкой комедии» трудно переоценить.

Сам Мозм объяснял тематику и настроение своих ранних комедий тем, что они были написаны в годы после англо-бурской войны, когда аристократия утратила моральное право ру-

ководить страной, но не желала сдавать позиций. В этих условиях сатирическая тенденция светских комедий Уайльда, естественно, не могла не найти продолжения. Но открытия здесь никакого не было. Более того, в годы борьбы за «проблемную» пьесу эстетика Моэма выглядела достаточно традиционно. Моэм не желал ни воспитывать публику, ни тем более устраивать над ней шовианское «судилище». Главное, заявлял он, нравиться ей. Конечно, Моэм никогда не ставил себе целью удовлетворять всего только вкус публики к развлечению. Он удовлетворял и ее общественные запросы. По его пьесам легко проследить общественные настроения в Англии на протяжении той четверти века, которую он (не прекращая работы над романами и рассказами) посвятил драматургии. Но, не отставая от времени, Моэм большей частью и не опережал его. Публика, считал он, «существо коллективное», она реагирует только на те ситуации, которые выражают представления большинства людей, сидящих в зале. Поэтому «проблемная» пьеса обречена на неуспех. Когда Моэму ставили в пример Бернарда Шоу, он возражал, что Шоу, в отличие от него, Моэма, великий драматург, сумевший сделать свои пьесы сценичными, несмотря на их проблемность, он же, Моэм, хочет равняться с великими драматургами только в одном — тоже писать пьесы «коммерческие», иными словами, привлекающие публику.

Первое же подобного рода заявление (а их Моэм на протяжении жизни сделал довольно много) вызвало общественный скандал. Моэма объявили «коммерческим драматургом», не заслуживающим внимания серьезной критики. «Интеллигенция меня отлучила» — резюмировал потом создавшуюся ситуацию Моэм.

Этот разрыв с группой Шоу всю жизнь висел тяжким грузом на совести Моэма. Его постоянные возвращения к спору, завязавшемуся еще в 1908 году, показывают, как тяжел был для него этот разрыв. Он не отступал от своего главного положения о необходимости приспосабливаться к вкусам и представлениям публики, но при этом объяснял, что пишет вовсе не из-за денег. Напротив, он потому только и зарабатывает своими пьесами столько денег, что пишет их для собственного удовольствия; он против «проблемной» пьесы, но зато за пьесу «умную».

Скандал, разразившийся в 1908 году, имел, однако, и более серьезные последствия. Он не только породил длинный ряд в общем-то весьма одно на другое похожих высказываний Моэма о природе сценического успеха и своей роли в английском театре, но и непосредственно сказался на эволюции его творчества.

После 1908 года из творчества Моэма навсегда исчезают «женщины с золотыми сердцами» и сказочные принцы. Обстановка, в которой происходит действие его пьес, в корне меняется. Зритель попадает отныне не в роскошные отели Монте-Карло и Лондона, а в дома врачей, адвокатов, средних и круп-

ных буржуа. На место аристократов, обрисованных со странной смесью осуждения и восторга, приходят «люди, которых все знают».

Вместе с реализмом крепнет и сатирическая сторона пьес Моэма. «Светские комедии» распахнули перед драматургом двери театра. Но пошел он в этом виде искусства — сначала медленно, но все ускоряя шаг — по дороге, проложенной поздно и не слишком удачно поставленной комедией «Хлебы и рыбы».

Чтоб это стало ясно, потребовалось время. Однако сегодня место Моэма в истории английского театра представляется достаточно заметным и не совсем таким, как думалось современникам. Во всяком случае, назвать его прямым антиподом Шоу никак нельзя.

Шоу и Моэма живо интересовало драматическое творчество Оскара Уайльда. Но Шоу импонировала в Уайльде игра понятиями. Для Моэма важнее оказалось другое — обрисовка человеческих типов. Именно через Уайльда Моэм воспринял комедиографию Реставрации, послужившую важнейшей опорой для его пьес зрелого периода. Большое значение имело для Моэма также творчество Шеридана и Голдсмита, которых он называл в числе лучших последователей драматургов Реставрации. Впоследствии Моэм стал использовать в своих пьесах некоторые приемы драматургии Шоу, в частности знаменитую шовианскую «дискуссию» (прием, широко примененный Шоу, но открытый Ибсеном в «Норе»), однако это не сделало его художественным единомышленником Шоу. Моэм восхищался Шоу. Он называл его в числе трех величайших комедиографов, когда-либо живших на свете (Шекспир, Мольер, Шоу). Но сам он предпочитал другую традицию — комедию нравов. Он заявил, что драматург должен мыслить не понятиями, а сюжетом и образами, как художник мыслит красками. Пьесу, построенную согласно подобным принципам, Моэм называл «умной» — в отличие от шовианской «проблемной». Главная задача ее, считал Моэм, изучение социальных типов, следование правде человеческих поступков. Сюжеты Моэм находил без труда. «У меня всегда было больше рассказов в голове, чем времени для их написания», — говорил он впоследствии. «Но, — продолжал он, — хотя выдумка у меня богатая... большой силой воображения я не наделен. Я беру живых людей и выдумываю для них ситуации, трагические или комические, вытекающие из их характеров. Можно сказать, что они сами выдумывают о себе истории... Фантазию мою, от природы умеренную, всегда сдерживает мысль о жизненной достоверности».

Перед Моэмом всю жизнь стоял пример Шоу, человека, который сумел овладеть действительностью. Моэм же только следил за ней. Но взгляд у него был острый, и его пьесы послужили своеобразным дополнением к драматургии Шоу. Они чем дальше, тем больше приобретали критическую основу. Демо-

кратическая закваска автора «Лизы из Ламбета» с годами все явственнее проступала в его драматургии.

Переход к новому периоду представляла собой написанная в 1908 году комедия «Пенелопа». Построенная на традиционном, хотя и парадоксально перевернутом сюжете (неверный муж снова влюбляется в жену, потому что именно любовница заставляет его претерпевать тяготы семейной жизни), эта незлобивая комедия была вместе с тем первым опытом Моэма в обрисовке «людей, которых все знают». Год спустя Моэм писал уже только об этих людях. Он, однако, научился открывать в них качества, отнюдь не бросающиеся в глаза с первого взгляда.

Две пьесы из числа написанных в 1909—1914 годы обращают на себя особенное внимание. Комедия «Смит» (1909) отличается той нелецеприятной жесткостью в обрисовке характеров, какую трудно было ждать от автора «Леди Фредерик». В богатую буржуазную семью возвращается на время мистер Фримен, брат хозяйки дома. Много лет тому назад он проигрался на бирже и уехал в Родезию. Там он сначала работал носильщиком в гостинице, потом обосновался на земле, создал большую ферму. В Лондон он вернулся, чтобы найти себе жену. Однако женщины его круга, увиденные теперь глазами человека, привыкшего к труду, приводят его в ужас. Они лицемерны, жадны, бездушны. В конце концов он женится на служанке Смит, оказавшейся единственным достойным человеком в доме, и уезжает к себе на ферму, чтоб никогда больше не возвращаться в Англию. Добиться согласия Смит ему, впрочем, удастся не сразу. Она отдает ему руку и сердце лишь тогда, когда убеждается, что он не похож на «джентльмена».

В пьесе «Земля обетованная» (1913) реализм Моэма поднимается на новую ступень. Герой предыдущей пьесы, носивший значимую фамилию Фримен («свободный человек»), появлялся в доме своей сестры как вольтеровский Простак, как «естественный человек», способный понять «неестественность» жизни высших классов. Нора, героиня «Земли обетованной», проходит реальный жизненный путь и сама, на основании нелегкого опыта, производит переоценку моральных ценностей. Компаньонка в доме отвратительной богатой старухи, она не получает после ее смерти ожидаемого наследства и вынуждена уехать в Канаду, где брат ее владеет фермой. Канадские сцены написаны с беспощадностью и психологическим проникновением О'Нила. Нора неспособна отделаться от повадок «леди», дико выглядящих в этой трудовой семье. В жене брата, Гертруде, которую тот взял из бара, она вызывает чувство социальной неполноценности, и та жестоко тиранит ее. В отчаянии она соглашается выйти замуж за Тейлора, фермера, батрачившего в неурожайный год у ее брата. Год спустя у Норы появляется возможность вернуться в Лондон, но она отказывается. Она не желает больше жить в кругу бездельников, она привыкла гордиться, что

принадлежит к тем, кто выращивает хлеб, кормит людей. Эта пьеса, самое большое достижение Моэма в довоенный период, была в 1922 году поставлена под руководством В. И. Немировича-Данченко на сцене Четвертой студии МХАТ.

Имя, которым Моэм наделил свою героиню, было отнюдь не случайным. «Земля обетованная» явилась попыткой дать свое, отличное от шовианского, истолкование традиции Ибсена. Для Шоу важнейшим элементом «Норы» была так называемая дискуссия — сцена, где Нора предлагает мужу обсудить создавшееся положение. Без этого, считал Шоу, «Нора» была бы самой заурядной пьесой. Иначе подходил к делу Моэм, герои которого, за редким исключением, лишены способности с ораторским красноречием обсуждать ситуацию и защищать свою линию поведения. К тому же некоторые из них (прежде всего Гертруда — жена самоотверженная, а потому и уверенная в своем праве распоряжаться в доме мужа) настолько сложны, что разобраться в себе им удалось бы, лишь обладай они незаурядным аналитическим даром, чего трудно ждать от них — простых фермеров. Да и саму героиню вернее назвать не эмансипированной женщиной, а женщиной трудовой. Конечно, небрежение дискуссией мешало Моэму подняться до высот шовианской интеллектуальности. Но вместе с тем и позволяло брать героев из более простой среды, чем это делал Шоу. В этом стремлении демократизировать героев пьесы и состоит то новое, что вносит Моэм в ибсеновскую традицию.

В начале первой мировой войны Моэму было сорок лет и он не подлежал мобилизации. Воспользовавшись своим знакомством с Черчиллем, занимавшим тогда пост военно-морского министра, он, однако, добился назначения переводчиком в санитарную часть во Франции и около года находился на фронте. Уехав потом на время в Италию, Моэм случайно попал там в поле зрения Интеллидженс Сервис, принял предложение сотрудничать во время войны в разведке и был тут же отправлен в Швейцарию на место арестованного английского резидента. Суровая зима и боязнь ареста (Моэм сразу же вызвал подозрения швейцарской полиции) привели к вспышке туберкулеза. Моэм вернулся в Англию, полгода провел в санатории, потом переехал в США. Там он получил, однако, новое поручение — выехать через Владивосток в Россию и развить деятельность, которая предотвратила бы ее выход из войны и приход к власти большевиков. Эта поездка, оставившая след разве что в памяти неудачливого агента, была последним эпизодом участия Моэма в «большой политике». Свой опыт разведчика он использовал в серии рассказов, часть которых была опубликована в сборнике «Ашенден, или Британский агент» (1928), а часть уничтожена. Об этом же он коротко рассказал в книгах воспоминаний «Подводя итоги» и «Записки писателя». Но для драматургии Моэма эта сторона его жизни прошла бесследно.

Иначе обстояло дело с опытом, приобретенным на войне. Моэм никогда не описывал своих фронтовых впечатлений, но увиденное под Верденом и в других местах, где он побывал, еще усилило его возмущение несправедливостью жизни.

Писать пьесы Моэм не переставал и во время войны. В 1915 году в Риме он создал пьесу «Сливки общества», увидевшую свет на сцене только в 1923 году, притом с некоторыми цензурными изменениями, в Женеве в том же году — «Недоступную», немедленно с огромным успехом поставленную в Лондоне. В 1918 году появились «Жена Цезаря», в 1919-м — «Домашний очаг и жена-красавица» и «Круг» — признанный драматический шедевр Моэма. За этими пьесами последовали «Неизвестный» (1920), «К востоку от Суэца» (1922), «Верная жена» (1926), а также несколько комедий, не представлявших особого интереса.

Этот новый период творчества Моэма достаточно противоречив. Пьеса «Жена Цезаря» посвящена прославлению «строителей империи». Ярко выраженным шовинизмом отличается пьеса «К востоку от Суэца», написанная на основе впечатлений, полученных Моэмом при поездке в Китай. Вместе с тем критические тенденции, давшие себя знать на исходе предвоенного периода, становятся все более отчетливыми.

Некоторые послевоенные пьесы прямо соотносятся с пьесами, написанными в 10-е годы. Словно бы устыдившись своей прежней уступчивости, Моэм решительно подчеркивает все самое неприятное, что только может сказать о своих героях. «Сливки общества» — пьеса в этом смысле наиболее характерная. Автор вводит зрителя в среду богатых американок, вышедших замуж за европейских аристократов и усвоивших образ жизни лондонского света. Раньше они швырялись деньгами. Теперь, поднявшись на более высокую ступень цивилизации, научились растрачивать нечто гораздо более ценное — время. Главная героиня пьесы, леди Грейстоун, одержима желанием стать «первой дамой Лондона». Ей действительно удается занять это положение — благодаря полной неразборчивости в средствах, игре на людских слабостях и чему-то очень похожему на проституцию. Критический заряд, заложенный в этой пьесе, был так силен, что автор, видимо, испытывал опасения за ее судьбу. Во всяком случае, он вложил в уста своих героев несколько реплик, призванных смягчить впечатление. Они поражают своей искусственностью.

В «Недоступной» (сценическое название «Каролина») и «Домашнем очаге и жене-красавице» Моэм продолжает критику буржуазного брака и окружающих его лицемерных условностей. «Домашний очаг» — пьеса особенно злая. С войны возвращается человек, считавшийся убитым. Жена его за это время вышла замуж за его друга, тоже майора. Эта драматическая ситуация оборачивается, однако, чистейшим фарсом. Оба майора проявляют чудеса благородства. Каждый из них

готов уступить эту превосходную, неподражаемую женщину другому. В итоге в выигрыше оказываются все три стороны — прелестная и неподражаемая Виктория разводится с обоими мужьями и выходит замуж за разбогатевшего на войне спекулянта, который ездит на «кадиллаке» и может достать без карточек любые продукты. Брошенные мужья в восторге: они-то давно про себя знали, что жена их — существо бездушное, жадное, лицемерное...

«Верная жена» — наиболее значительная из пьес этого рода. Достаточно укрепившись на позициях комедии нравов, Моэм теперь использует и те элементы драматической техники, которые до того считались непрменной стороной «проблемной» пьесы. Ученик Уайльда, Моэм всегда любил парадокс — как словесный парадокс, так и парадоксальную ситуацию. Однако прежде парадокс Моэма имел лишь традиционную функцию. Его целью было вскрыть несоответствие между реальностью и видимостью. Теперь Моэм понимает парадоксальность по-шовиански: он продолжает ту или иную ситуацию дальше ее «естественных», обусловленных рамками устоявшегося быта и принятых норм поведения пределов и тем самым проясняет ее глубинный смысл. Проникает в его пьесы и дискуссия, раньше им отвергавшаяся. «Умная» пьеса не противостоит более пьесе «проблемной».

Общий источник шовианской и мозмовской драматургии обнаруживается и через саму тему пьесы. «Верная жена» — это опять возвращение к «Норе». Моэм дает комический, соотнесенный с послевоенными нравами и социологизированный вариант темы, открытой некогда пьесой норвежского драматурга. Действие, в отличие от «Земли обетованной», снова происходит в интеллигентной среде. Констанция, жена преуспевающего врача, узнает о том, что муж изменяет ей с ее подругой Мари-Луизой. Она делает, однако, все от нее зависящее, чтобы об этом не догадались ни муж, ни кто-либо из окружающих. Когда дело все же доходит до откровенного разговора, Констанция объясняет мужу, что, как ей кажется, им очень повезло: они разлюбили друг друга одновременно. Винить ей его не в чем, и если он испытывает какие-то угрызения совести, то потому лишь, что плохо представляет себе природу буржуазного брака. «Дорогой мой Бернард, задумывался ли ты когда-нибудь над тем, что такое брак у людей состоятельных? — говорит она. — В рабочей среде женщина готовит мужу обед, стирает его белье и чинит ему носки. Она присматривает за детьми и шьет на них. Она стоит своих денег. А что такое жена у людей нашего класса? Дом — на попечении слуг, дети — нянек, если, конечно, она пошла на такое самоотречение и вообще завела детей; стоит же им чуть подрасти, она сдает их в пансион. Давай заглянем правде в глаза: она всего только любовница, которая возбудила в мужчине желание и заставила его совершить церемонию, лишившую его возможности бросить

ее, когда желание это угаснет». Констанция и дальше продолжает вести себя согласно своим принципам. Поскольку брак построен на денежных основаниях, она считает своим долгом соблюдать своего рода «коммерческую честность» и не изменять мужу. Научившись зарабатывать деньги и выплатив ему тысячу фунтов на содержание в течение года, она, напротив, решает, что вправе поехать в отпуск с любовником, и приводит свой план в исполнение, предварительно — ради все той же честности — поставив об этом мужа в известность. Правда, большой радости ему это ее чистосердечие не доставляет...

Написанная семью годами раньше пьеса «Круг» в известном смысле примыкает к этому циклу. В ней тоже история семейного разрыва, даже двух. Некогда, лет за тридцать до описываемых событий, жена молодого политика Клайва Чемпион-Чимни сбежала, оставив мужу записку на подушечке для иглол, с его другом лордом Протеусом, метившим в премьер-министры. Скандал погубил карьеры обоих, но сын Клайва Арнольд мечтает достичь того, что не удалось отцу. Он уже сделал первые шаги на этом пути, прошел в парламент, но тут ему начинает грозить опасность такого же бесславного конца. Жена его Элизабет давно восхищалась романтической историей лорда Протеуса и леди Китти. Сейчас она пригласила их в гости. Объяснение этому экстравагантному поступку оказывается несложным: Элизабет, разочарованная в своем сухом и ограниченном муже, влюбилась в гостящего у них молодого колониального чиновника из Малайи. Лорд Протеус и леди Китти производят, однако, на нее неожиданное впечатление. Вместо романтических любовников перед ней невоспитанный, неумный, злобный старик и неестественно оживленная молодящаяся старушка. Они смертельно надоели друг другу, но не могут расстаться — они ведь неженаты и развод для них невозможен!.. Уйти от мужа Элизабет становится трудно еще и потому, что тот, узнав от нее о ее решении, проявляет (по совету отца, чтоб вернее ее удержать) необыкновенное благородство, соглашается взять всю вину на себя и даже всю жизнь ее обеспечивать. И все же Элизабет находит в себе силы уйти. Увиденное умудрило ее, но не заставило отказаться от любви, пусть не вечной.

«Круг» — нечто большее, нежели пьеса о любви и семейных узах. Это пьеса о мире, отвергшем иллюзии, но пытающемся при этом сохранить некоторые, пусть, как выясняется, нестойкие, человеческие ценности. «Круг» не слишком оптимистичен. Условия, которые жизнь ставит человеку, неизбежно тяжелы. Но все же новое, послевоенное поколение сделало, по Мюзу, полшага вперед — оно научилось не обольщаться несбыточными надеждами, а значит, ему не грозит бесславный конец людей, подобных Протеусу и Китти.

Написанный в год заключения мира, «Круг» предвещал сразу два направления послевоенной литературы — сатириче-

ские буффонады Олдоса Хаксли («Шутовской хоровод», 1923, «Контрапункт», 1928) и Ивлина Во («Мерзкая плоть», 1930), в которых со злобой и увлечением изображался новый «безыллюзорный» мир, и начатую в 1928 году романами Хемингуэя, Ремарка и Олдингтона литературу «потерянного поколения», проникнутую тоской по неподдельным нравственным ценностям. В «Круге» есть нечто от характерных для Хаксли и Во нарочитой искусственности, «подстроенности», гротесково-безжалостного стремления до конца выявить реальные мотивы человеческого поведения. И вместе с тем эта пьеса мягче и человечнее. Моэм, подобно Олдингтону, знает не очень много действительных ценностей. Это любовь, природа, доброта, способность отозваться сердцем на чужую беду. Он еще полнее Олдингтона ощущает их нестойкость и совершенную в определенной среде неуместность. Но он продолжает настаивать на их необходимости.

Шаг в сторону «потерянного поколения» Моэм делает через год после «Круга» в «Неизвестном», где офицер, вернувшийся на побывку с фронта, признается, что утратил веру в бога. В результате он оказывается одинок в своей среде. Его порицают родители, от него отступается невеста — они не привыкли жить «вровень с правдой».

В последующих пьесах проблематика «потерянного поколения» исчезает. Однако после 1928 года, отмеченного успехом Хемингуэя, Ремарка и Олдингтона, Моэм снова к ней возвращается. Важность этого шага трудно переоценить. «Потерянное поколение» выразило себя в литературе, прежде всего — в романе. Пьесы Моэма можно считать в Англии единственным сценическим аналогом этому литературному направлению.

И вместе с тем именно сейчас, в годы нового подъема общественного сознания, Моэм особенно остро осознал, на какие уступки пошел в свое время ради успеха у публики. Конечно, в пьесах Моэма всегда, или почти всегда, были живо схваченные социальные типы, была насмешка над жизненными условностями и отжившими общественными установлениями. Но могло ли это удовлетворить выученика Гейдельберга, молодого вагнерианца и ибсениста? Для Шоу — а его пример всегда стоял перед умственным взором Моэма — эти два имени стали символом борьбы за изменение человека и жизни. Моэм ограничивался насмешливым изображением того и другого.

Это тяготит сейчас его совесть. И тем упорнее старается он оправдаться. В предисловии к первому тому своего Собрания пьес (1931) он упорно доказывает, что театр по самой природе своей неспособен воспринимать и разрабатывать новые и сколько-нибудь сложные идеи и что движение за «проблемную» пьесу неизбежно должно было исчерпаться великим Бернардом Шоу. Эта мысль так тревожит его, что он возвращается к ней в других двух статьях, написанных для этого Собрания пьес, а затем, несколько лет спустя, — в автобиографической

книге «Подводя итоги» (1938). Но все же гораздо более удачное оправдание заключалось для Моэма в его творчестве последних лет.

К этому времени Моэм, по его словам, «устал говорить полуправду». Это касалось и изображения человеческих характеров, которые, полагал Моэм, в романе и повести получаются сложнее и полнокровнее, и изображения жизни в целом. Моэм не желал больше облегчать ситуации и чего-то недооценивать. Когда он начинал, главным для него было завоевать успех. Со временем он стал равнодушнее к успеху, зато требовательнее к мысли. Последние же четыре пьесы Моэм писал с чувством полной независимости от публики. Более того, он даже надеялся на неуспех, который оправдал бы его в глазах серьезной критики и в своих собственных.

Тем не менее и первая и вторая («Священное пламя», 1928, и «Кормилец семьи», 1930) из этих пьес прошли с немалым успехом. Успех уменьшился с пьесой «За боевые заслуги» (1932) и совсем ушел с постановкой «Шеппи» (1933), где Моэм, используя некоторые элементы драматургической техники, предвещавшие Ануя, привел в недоумение и публику и критику. Провал не смутил Моэма. «Шеппи» и был задуман как последнее его произведение для сцены, о чем он оповестил публику еще перед постановкой пьесы «За боевые заслуги».

«Священное пламя» было попыткой создать своего рода философский детектив, где бы решался вопрос о том, что важнее — жизнь или счастье.

«Кормилец семьи» представлял собой еще одно возвращение к «Норе». Впрочем, как всегда, интерпретация ибсеновской пьесы была у Моэма вполне оригинальной, чтоб не сказать — парадоксальной. Из благополучной буржуазной семьи, где предметом разговоров служат главным образом покупки и летний отдых, уходит ее кормилец, глава солидной биржевой конторы. Оказавшись на краю банкротства, он целый день бродил по парку и вдруг неожиданно понял, как пуста была его жизнь. Он отказывается принять помощь своих коллег, в самом деле терпит банкротство и уезжает сам не зная куда, в поисках каких-то неопределенных занятий. Единственная его осознанная цель (та же, что у Норы) — развить свою личность, стать наконец человеком. Великий князь Себастьян, некогда покинувший Померанию из-за неразделенной любви, оборачивается в этой пьесе биржевым маклером, ушедшим в поисках собственной личности из поддельного мира и из семьи, жившей (как всякая буржуазная семья) поддельными чувствами.

Пьеса «За боевые заслуги» представляет собой самую реалистически развернутую картину жизни буржуазной семьи, какую можно найти у Моэма. Драматург писал впоследствии, что, работая над этой пьесой, он прекрасно понимал, что может добиться большего успеха, придав характерам в угоду вкусам публики толику сентиментальности. Он пошел, однако, в обрат-

ном направлении, безжалостно подчеркнув социальную типичность своих героев. В пьесе, напоминающей уже по своей художественной фактуре некоторые драматургические произведения Пристли (прежде всего драму «Время и семья Конвей»), изображается семья провинциального адвоката. Хозяин дома — это воплощение обывательски-усредненного сознания, человек, живущий установившимися понятиями и неспособный посмотреть в глаза жизни. Вся бездушность и жестокость такого взгляда на мир вскрывается, когда мы знакомимся с происходящим в семье. Адвокат Ардсли не просто ограничен. Его ограниченность — по сути дела форма эгоизма. Она позволяет не думать ни о чужих заботах, ни о чужих страданиях. А и того и другого в этом доме в избытке. Сын его Сидней вернулся с войны слепым. Одна дочь целиком посвятила себя заботам о нем, но мечтает о браке и все время безуспешно, страдая от этих бесконечных унижений, пытается заставить владельца местной авторемонтной мастерской сделать ей предложение. Когда этот человек, бывший фронтовик, так и не сумевший приспособиться к мирной жизни и запутавшийся в долгах, кончает самоубийством, она сходит с ума. Другая дочь вышла замуж за местного фермера, который получил во время войны офицерское звание и стал с тех пор совершенно невыносим: он все никак не может забыть, что «король сделал его джентльменом», и представляет собой законченное воплощение снобизма и хамства. Третья дочь бежит из дому с богатым спекулянтом. Она не строит на его счет никаких иллюзий — она знает, что он гнуснейшая личность, но это для нее единственный путь к свободе. В этой семье никак не могут забыть о войне. «Я знаю, мы все оказались марионетками в руках бездарных дураков, которые правили нашими странами. Я знаю, что нас всех принесли в жертву их тщеславию, жадности и глупости. И самое худшее — они, насколько я понимаю, ничему не научились. Они так же тщеславны, жадны и глупы, как были во все времена», — говорит Сидней. Война, по Мозму, не была случайностью. Она выявила неблагополучие общества. Послевоенное же время показало, что общество это по-прежнему не хочет меняться. Судьба мюэмовских трех сестер должна была послужить наглядной тому иллюстрацией. Последняя реплика была отдана безумной Еве. «Боже, храни нашего милостивого короля. Да здравствует наш благородный король. Боже, храни короля!» — затыгивала она. Задуманный сценический эффект трудно переоценить: в Англии спектакли кончались тогда пением национального гимна.

Последняя пьеса Мозма «Шеппи» — это рождественская история, иронически интерпретированная в духе понятий и бытовых примет XX века. Немолодой парикмахер Шеппи выиграл 8500 фунтов. Он счастлив — теперь он достроит домик в деревне, куда мечтает уехать на старости лет, отправит дочку в свадебное путешествие, может быть, станет даже совла-

дельцем парикмахерской, где работает. Но в день, когда он узнал о выигрыше, он с утра поймал вора и отвел его в полицейский суд. Там он увидел столько горя и нищеты, что задумался: не эгоистично ли его счастье? И он решает не тратить деньги ни на себя, ни на дочку, а вместо этого помогать беднякам. В его доме поселяются вор, которого судья пожалел и отпустил, и выгнанная с квартиры проститутка, он ходит по улицам и когда кого покормит обедом, когда кому даст несколько монеток на выпивку... «Но пусть бедным помогают богатые»,— говорят ему. «Нет,— отвечает Шеппи,— бедным должны помогать бедные. У меня были богатые клиенты, так они сами мне рассказывали: у них гроша лишнего нет. Да они и не слышали о бедняках. Они в газетах до того места, где о них рассказывается, никогда не доходят. Вы не знаете даже, сколько им приходится читать светской хроники и о скачках». Жена принимает все как должное. Но дочка и ее жених, молоденький школьный учитель, читающий Шеппи целые лекции о выживании наиболее приспособленных (ответ Моэма социальным дарвинистам) и убежденный— возможно, не без основания,— что когда-нибудь, наверное даже очень скоро, он займет большое место в политике, решают сдать Шеппи в психиатрическую лечебницу. Врачебное заключение предreshено— нельзя не признать сумасшедшим человека, решившего помогать другим. От подобного конца Шеппи спасает только смерть. Он сидит в кресле, ожидая, когда жена испечет ему его любимые пирожки, но тут сама собой открывается дверь и входит все та же бездомная проститутка. Правда, и одета она необычно и выговор у нее стал как у дамы. «Ты Бесси Легро?»— спрашивает ее Шеппи. «Нет,— отвечает она,— я Смерть». Шеппи долго не соглашается идти с ней, но потом любопытство пересиливает. На вопрос о том, что там, по ту сторону жизни, Смерть отвечает, что никогда не интересовалась— ее дело только доставить человека ко входу. Что ж, решает Шеппи, придется пойти, посмотреть самому...

Этой пьесой, задолго до конца творческого пути Моэма, завершается его драматургия. Моэм уходил из этой сферы творчества глубоко разочарованный. Ему казалось, что возможности прозаической драмы исчерпаны и сама природа этого жанра принуждает лишь следовать за общественным мнением, а не вносить в него что-то свое. Особенно резко он осуждал теперь драматургов, продолжавших традицию комедии нравов, в которую сам внес заметный вклад.

Ближайшее будущее показало, однако, что и прозаической английской драме предстояло еще сделать немало.

ПРИСТЛИ

Джон Бойнтон Пристли (1894—1984) родился в маленьком йоркширском городишке Бредфорде, где отец его был школьным учителем. После окончания школы он поступил на работу

в фирму, торговавшую шерстью. Это был, однако, случайный эпизод в его жизни. Пристли не собирался делать коммерческую карьеру, а тем более оставаться в сонном Бредфорде, и если он не кинулся сразу завоевывать мир, то прежде всего потому, что обладал способностями во многих видах искусства и никак не мог решить, кем будет — писателем, актером или музыкантом. Перед войной 1914 года он поступил в Кембриджский университет, но после военных действий добровольцем ушел на фронт. Почти четыре года Пристли провел затем в окопах. Был ранен, произведен в офицеры. На студенческую



Джон Бойнтон Пристли

скамью он вернулся уже сложившимся, взрослым человеком, университет окончил поздно, но зато с отличием по литературе, современной истории и политическим наукам.

Последующие успехи не заставили себя долго ждать. К тридцати годам Пристли уже составил себе имя как критик, литературовед, очеркист. В тридцать пять лет он издал роман «Добрые товарищи» (1929), сразу же занявший заметное место в литературе. Этот ранний роман о приключениях странствующей труппы актеров в первый же год прочла «вся Англия». Потом он переиздавался так долго и такими тиражами, что превзошел в этом отношении любой роман, написанный в Англии между двумя войнами. Инсценировка его, предпринятая в 1931 году совместно с Эдвардом Ноблоком, проложила Пристли путь на сцену.

Спектакль, поставленный Эдвардом Ноблоком и Джулианом Уайли (в нем был занят Джон Гилгуд), вызвал единодушное одобрение публики; особых похвал удостоились массовые сцены. В 1932 году появилось и первое произведение Пристли, с самого начала предназначенное для театра, — пьеса «Опасный поворот».

Последовательность жанров, с которыми Пристли входил в литературу и театр, не была случайной. Как заявил он в 1938 году, он с самого начала мечтал писать пьесы, но откладывал осуществление этого плана до тех пор, когда приобретет прочное материальное положение и не будет зависеть от вкусов театральных предпринимателей. Больше всего он боялся, очевидно, разделить судьбу Моэма — попасть в разряд «коммерческих драматургов».

Тем не менее он завоевал в театре огромный успех. С 30-х по 40-е годы включительно именно его произведения определяли собой основу репертуара английского театра, по числу же спектаклей, поставленных за рубежом, Пристли превзошел любого английского драматурга первой половины XX века. Объем театрального творчества Пристли необычайно велик. Он создал более сорока пьес (некоторые в соавторстве с другими драматургами), много писал о различных театральных проблемах, начиная с художественных и кончая финансовыми, пробовал себя в качестве режиссера — правда, неудачно — и показал превосходную деловую хватку, выступая в качестве театрального предпринимателя. Сорока четырех лет Пристли осуществил свою давнюю мечту — выступил в качестве актера. Он совершенно профессионально, завоевав симпатии и публики и критики, сыграл роль в своей пьесе «Когда мы женаты», поставленной в 1938 году на сцене Театра св. Мартина. Безусловно, ему очень помог в этом отношении опыт, приобретенный в юности на любительской сцене. Опыт этот понадобился ему тем более, что о возможности сыграть эту роль (пьяного фотографа Генри Ормонройда) он узнал только за сутки до спектакля. Эта же комедия оказалась первой пьесой, переданной по английскому телевидению. Впоследствии Пристли написал несколько телевизионных пьес. Он оказался одним из первых английских драматургов, овладевших техникой этого жанра.

Пристли поставил свою первую пьесу в год, когда Мозем заявил о своем предстоящем уходе из театра, и его творчество довольно четко обозначает следующий этап в развитии английской драматургии.

Переход этот осуществлялся, впрочем, достаточно мягко и безболезненно. Пристли с самого начала имел собственную программу действий, но не выступал с какими-либо широкозвучательными театральными манифестами, да и с прежними репертуарными навыками английского театра рвать не собирался. В борьбе против Мозема он опирался на того же Мозема с его блестяще разработанной техникой и замечательной способностью схватывать современные социальные типы.

Впоследствии, в предисловии к первому тому трехтомного собрания своих пьес (он постарался издать их примерно в том же объеме, что и Мозем), Пристли весьма откровенно признался в том, сколько практичности проявил, вступая на театральную стезю. Я, писал Пристли, не представляю себе драматурга, который, подобно Сезанну, стал бы дожидаться признания у потомков. Пьеса должна быть поставлена на сцене, и лучше всего — при участии самого автора. Однако, когда я работал над своей первой пьесой, на сцене царила натуралистическая традиция, и мне надо было как-то поладить с ней. Я не собирался остаться натуралистом, да по сути дела никогда им и не был, но так именно выглядел заговор, который я составил против тогдашнего театра.

С «Опасным поворотом» Пристли, впрочем, отнюдь не «прокрался» в театр, как полагается заговорщику. Он, скорее, взял его штурмом. Пьеса имела феноменальный успех и скоро пошла во многих странах мира. Пристли, правда, никогда ее не любил, называя «мешком, до отказа набитым всякими фокусами». Он продемонстрировал в ней безупречную драматургическую технику, но, как сам говорил, перестарался. Репетиции это подтвердили. По требованию режиссера Тайрона Гатри они были прекращены задолго до премьеры — возможности характеров были исчерпаны, актерам, едва они усвоили сюжет, стало невыносимо скучно. Герои Пристли были очерчены четко, написаны достоверно, но при этом и достаточно плоско.

В какой-то степени это объясняется жанром пьесы. «Опасный поворот» построен по принципу «детектива закрытой комнаты». У издателя Роберта Каплана, милого интеллигентного человека, собралась на вечеринку компания. В доме царит атмосфера непринужденного веселья. Пока мужчины курят в столовой, женщины слушают в гостиной радио. Передают пьесу «Не будите спящего пса» — о семье, в которой по чистой случайности открылась неприятная правда, после чего муж покончил самоубийством. Нечаянно разговор в гостиной поворачивается так, что это тоже приводит к цепи разоблачений. Год тому назад покончил самоубийством Мартин Каплан — брат Роберта. Все убеждены, что он совершил этот поступок потому, что похитил 500 фунтов, принадлежащих фирме. Но, собственно, что толкнуло его на кражу? И еще — почему две женщины, видевшие его перед смертью, до сих пор это скрывали? Каждый из присутствующих пытается отвести подозрение от себя, сообщить, что он знает подозрительного о другом, и в результате все оказываются в положении сыщиков-любителей. Когда правда наконец открывается, она оказывается ужасной. Мартин был наркоманом и бисексуалистом, с которым были близки и жена Роберта, Фреда, и младший компаньон фирмы, брат Фреды Гордон Уайтхауз. Жена Гордона, молоденькая, очаровательная Бетти, в отместку сделала любовницей третьего компаньона, Чарлза Стентона, заставляя его тратить на нее, в результате чего он и совершил пресловутую кражу. Мартин не кончал самоубийством. Его нечаянно застрелила, защищая от него, подруга Фреды, Олуэн. Роберт не выдерживает крушения всех своих иллюзий. Он кончает жизнь самоубийством.

Пьесу эту, однако, никогда не квалифицировали как детектив. В ней было нечто гораздо большее. «Мое время было не легким, — писал Пристли в том же предисловии. — Я начал писать для театра только в начале 30-х годов, в период великого кризиса, потом землю омрачила тень надвигающейся войны, затем была война, а после этого наступила теперешняя стадия мирового конфликта, когда маленькие группки уставших от жизни людей настаивают на постановке собственной

грандиозной драмы, оставляющей далеко позади наши жалкие и безобидные профессиональные театральные опыты». Подобный взгляд на мир характерен для большинства драматических произведений Пристли. «Опасный поворот» не представляет собой в этом смысле исключения. Ощущение неблагополучия жизни, на поверхности такой устроенной, устойчивой, не лишенной приятности и даже веселья, определяло собой настроение пьесы.

Сама по себе ситуация, при которой «сыщиками-любителями» оказываются все присутствующие, тоже таила в себе нечто большее, нежели только возможность поддерживать драматическое напряжение. Она создавала обстановку «откровенного разговора». Завязавшись из-за одной неосторожной реплики, этот разговор не просто позволяет узнать правду, неизвестную прежде одним, скрываемую другими. Он еще помогает выяснить ту меру правды, которая была недоступна до этого никому из присутствующих. Он открывает также и некую общую их вину.

Пристли весьма далек при этом от расхожей мысли о порочности человеческой природы. Он всегда был решительным ее противником, не меняет своего мнения и на этот раз. Если оставить в стороне изувера и сексуального маньяка Мартина, убитого за год до начала действия пьесы, в ней нет ни одного героя, чья вина не оказалась бы элементарным следствием создавшейся ситуации. Это обычные, иногда совсем неплохие люди, которых привела к той или иной мере соучастия в преступлении единственно цепь событий. Они, как и все на свете, чрезвычайно зависимы друг от друга. Тот или иной поступок, доброе или злое чувство неизбежно порождает длинную цепь последствий, предсказать конечный результат которых чрезвычайно трудно. Математически выверенный, подобный безупречному часовому механизму сюжет пьесы оказывался, таким образом, не просто результатом технической сноровки автора. Он воплощал его представление о законах жизни, прежде всего — идею человеческой взаимозависимости. Идея эта, центральная в творчестве Пристли, была его собственным вариантом того «коллективизма», который противопоставляли буржуазному индивидуализму Шоу, Уэллс и другие писатели, тяготевшие к социализму.

Ближе всего Пристли к Уэллсу, всегда упорно подчеркивавшему в своих теоретических работах два аспекта существования человечества, — с одной стороны, внеличный, а именно подчинение человечества законам природы и законам общественным, с другой стороны — сугубо индивидуальный, связанный с отдельной человеческой личностью, приобретающей все большее значение в ходе развития цивилизации. С точки зрения природы, человек у Уэллса — существо абсолютно детерминированное. С точки зрения собственной — абсолютно свободное. Потребность примирить это противоречие привела Уэллса к

концепциям богостроительного толка. В конечном итоге он пришел к «верховному существу» и представлению о так называемой «нравственной вселенной», иными словами, о некоем нравственном законе, заключенном в природе.

Пристли тоже считает своей целью дать людям веру в конечное торжество справедливости. Однако он чурается религиозных теорий. Теологии он предпочитает откровенную сказку. Отсюда весьма заметный в творчестве Пристли сдвиг в сторону «магического». Под поверхностью многих его произведений чувствуется присутствие некоего волшебного мира, где человек усилием воли способен повернуть ход событий. Порою же (пример этому дает известная повесть Пристли «31 июня») Пристли прямо обращается к волшебной сказке.

На фантастическом допущении в известной мере базируется и финал «Опасного поворота». На сцене, как в конце радиопьесы, положившей начало этой цепи разоблачений, звучит выстрел — Роберт покончил самоубийством. «Нет! — кричит влюбленная в него Олуэн. — Это не может случиться. Это никогда не случится!» ...И это в самом деле не случается. Затемненная сцена снова светлеет, и зритель переносится в обстановку первого действия. Идет тот же разговор, но он миновал «опасный поворот», потек по другому руслу, и реплика, положившая начало цепи разоблачений, так и не была произнесена. Продолжается веселая вечеринка. Для героев все осталось по-старому. Поверхность жизни не разрушилась. Но «откровенный разговор» состоялся. Он помог зрителю увидеть, что таится под этой поверхностью.

Эта и подобные ей сцены из других пьес Пристли, где происходит произвольный поворот событий, имеют для драматурга особый смысл. В жесткой цепи взаимозависимостей, определяющей собою внешний мир, он пытается нащупать некие критические точки, воздействовав на которые можно желательным образом направить ход событий. В этот момент индивидуальная человеческая воля и детерминированная объективная реальность приходят в прямое соприкосновение, роль отдельного человека необыкновенно возрастает.

Последнее для Пристли особенно важно. Он — сторонник социального преобразования жизни. Его задача — дать людям волю к общественно значимому действию.

Человек вне партий, писатель и публицист, чья общественная биография знала не только моменты подъема, но и серьезные срывы, Пристли вместе с тем всегда утверждал, что понятие индивидуальной свободы, приложимое к личной и культурной стороне жизни, ни в коем случае не должно касаться экономики. Ею призвано управлять общество. При этом Пристли видел свой долг в том, чтобы добиваться смены устаревших социальных концепций, бороться с помощью искусства за общество справедливое и гуманное.

Пристли, как говорилось, пришел в театр уже сложившим-

ся литератором. Поэтому первая же его пьеса достаточно полно воплотила основные черты его драматургической эстетики. Это не значит, разумеется, что Пристли был чужд поискам. Напротив, отход от «хорошо сделанной пьесы» предполагал усиленное экспериментирование. Ряд своих пьес, такие, в частности, как «Джонсон за Иорданом» и «Музыка ночью», Пристли сам назвал экспериментальными. Однако и направление этих поисков и основные их предпосылки Пристли определил сразу.

Пристли заступил место Моэма в момент, когда у старшего из двух драматургов возобладала серьезная тематика. Однако у Моэма обращение к серьезным проблемам приводило к некоторому нарушению эстетической однородности. Он начал, как уже говорилось, вводить в свою эстетику элементы теоретически неприемлемой для него эстетики Шоу. У Пристли же начальное отношение к задачам драмы иное. Поэтому его серьезные проблемные драмы гораздо органичнее.

Оригинальным мыслителем Пристли себя не считал (если бы я был им, говорил он, то никогда не избрал бы драму способом изложения своих мыслей) и действительно не был, но при этом духовную жизнь английской интеллигенции тех лет передал на театре полнее многих. Театр, говорил он, является единственным в своем роде эстетическим инструментом, способным с равным успехом выражать проблематику современной жизни и заставлять людей переживать наиболее глубокие чувства. Соответственно Пристли определил и свое место в театре. Он не стремился, в отличие от Шоу, вступать в конфликт с публикой, но и не приспособливался к ней, как Моэм. В творчестве Пристли исчезло противоречие между «умной» (то есть дающей интересную оценку человеческим характерам и поступкам) пьесой Моэма и интеллектуальной драмой Шоу. Этот новый тип пьесы был особенно своевременен в силу того, что в начале 30-х годов не только преобразовалась, а потом исчезла из репертуара драматургия Моэма, но и сильно сократилось количество постановок Шоу. Пристли пришел на место, словно бы специально освобожденное для него его предшественниками.

Пристли никогда не пытается с первого слова поразить зрителя. Напротив, он предпочитает ввести его в обстановку знакомую и привычную. Лишь постепенно он открывает черты действительности, ускользнувшие от поверхностного взгляда. Пристли не отмечает обыденность, он проникает под ее поверхность. Даже в тех случаях, когда он ставит себе поэтические цели, он достигает их прозаическими средствами.

Только естественно поэтому, что герои Пристли крайне редко вступают в философские споры. Они, подобно героям Моэма, большей частью и не принадлежат к числу людей, способных к теоретическому мышлению. Идеино обогащая бытовую драму, Пристли далек от того, чтобы привносить в нее признаки шовианской интеллектуальной драматургии. В частности,

ему совершенно чужд прием «дискуссии», достаточно широко, несмотря на всю свою антиинтеллектуальную браваду, использованный Мозмом. Пристли старается не нарушать, насколько это возможно, бытовую достоверность сцены, эпизода, образа. Идея пьесы передается в первую очередь через построение сюжета. Сюжет этот нередко оказывается заострен, техника подчеркнута, логическая последовательность событий нарушена, но все это определяется главным образом движением мысли, а не одними лишь требованиями сцены. Можно сказать, что именно острый интерес к жизненным проблемам определяет собой остроту ситуаций пьес Пристли.

Пристли не изображает выдающиеся личности. Даже выводя на сцену человека, занимающего видное положение в обществе, он показывает в нем заурядное. Видов и форм заурядности этот драматург, впрочем, обнаруживает огромное количество. Их столько же, сколько он знает социальных групп. У Пристли трудно найти персонаж, который был бы чужд общечеловеческим проявлениям. Но эти проявления всегда социально окрашены. Герои Пристли никогда не олицетворяют человеческие страсти и лишь выражают те или иные их оттенки и модификации, характерные для своей среды. Они подчеркнута мелки, как, впрочем, незначительны и группы, к которым принадлежат эти герои. Это своеобразно сказалось на сценической судьбе пьес Пристли. Как выяснилось на практике, они дают возможность для интересной ансамблевой игры, но выдающихся ролей не содержат. Они производят впечатление прежде всего как целое.

Техника драмы Пристли представляет собой в известном смысле возвращение к шиллеровской «аналитической драме». Принцип этой драмы, явившейся пунктом перехода от возрожденного (и преобразованного) классицизма к драматургии последующего времени, состоял в изображении лишь кульминации события. Тем самым действие необыкновенно концентрировалось, интерес сосредоточивался на мотивации поступков, психология углублялась. Признанным образцом «аналитической драмы» считается «Мария Стюарт». Пристли пытается идти тем же путем. Отсюда и стремление Пристли к единству. События, представляющие пружину драматического действия, большей частью уже произошли, на сцене лишь выясняются их подлинный смысл и значение для окружающих. Впрочем, в возрождении единств Пристли не оригинален. Он лишь один из зачинателей процесса, который захватил в XX веке обширнейшие области драматургии и театра.

Стремление, с одной стороны, к невозможной концентрации действия, с другой — к наиболее широкому охвату действительности привлекает внимание Пристли к теориям, которые позволили бы совместить в настоящем различные временные отрезки. Конструкцию «Опасного поворота» определило не раз использованное в фантастике представление о «двух возможных

реальностях», каждая из которых коренится в настоящем. Это прямо подводило Пристли к проблеме времени. Следующие свои несколько пьес он так и назвал: «пьесы о времени».

Многообразие теорий времени, использованных драматургом, их противоречивость по отношению друг к другу наводят на мысль, что, несмотря на вполне искреннее порой увлечение той или иной из этих теорий, Пристли, прибегая к ним, руководствовался все же в первую очередь своими художественными, а не философскими интересами. Каждая из теорий времени, заинтересовавших Пристли, немедленно влечет за собой несколько иной тип пьесы. К тому же в одном случае («Джонсон за Иорданом») Пристли специально просил читателей не принимать его за действительного сторонника использованной в пьесе мистической теории и видеть в обращении к ней не более как способ создать произведение, вобравшее в себя общие его мысли о жизни.

Использование различных нетрадиционных теорий времени имело для Пристли и иное значение, выходящее за пределы интереса к обновлению конструкции драмы. Усложняя внутреннюю структуру пьесы, Пристли пытался возможно дальше отойти от бытописательской, натуралистической, как он ее называл, традиции. Заодно возникала возможность глубже и полнее вскрывать мотивы человеческих поступков, рисовать «трехмерные», а не плоскостные образы. Иногда (он это делает во всем своем творчестве и имеет для этого в своем распоряжении множество приемов, но «драмы о времени» в этом смысле наиболее показательны) Пристли нарушает заведенный порядок вещей просто для того, чтобы создать для своих героев как можно более непривычную обстановку. По отношению к этой новой для себя действительности герои не успели еще выработать автоматических «ритуальных», помогающих им скрыть свое подлинное лицо реакций, а потому обнаруживают черты характера, неожиданные для окружающих, а зачастую и для себя самих.

Мысль о многих временных планах человеческого существования подала Пристли книга английского священника Эббота «Флатландия (букв. «плоская страна». — Ю. К.), история о многих измерениях» (1885). Согласно этой фантастической теории, в мире двух измерений всякий трехмерный предмет, скажем, шар, представлялся бы множеством концентрических окружностей. Однако, несмотря на эту ошибку восприятия, он не переставал бы быть шаром и переход любого из аборигенов Флатландии с одной концентрической окружности на другую на самом деле означал бы переход в новое измерение. Так же, по мнению Эббота, обстоит дело и с нашим миром. Мы воспринимаем не все его измерения. Нельзя ли допустить, что будущее уже существует, хотя и в другом измерении, а значит, возможно путешествие по времени?

Другая теория принадлежала английскому авиаконструк-

тору и философу Джону Уильяму Данну, автору книг «Эксперимент со временем» (1927), «Серийная вселенная» (1934), «Новое бессмертие» (1938) и «Ничто не умирает» (1940). Первую из этих книг Пристли назвал «одной из самых впечатляющих, интересных и, возможно, наиболее важных книг нашего века». Данн тоже доказывает одномоментность настоящего, прошлого и будущего. Эти параллельные слои времени скрыты от наших чувств и открываются только в сновидениях и в те редкие мгновения, когда человеку кажется, что он уже пережил когда-то то, что сейчас с ним происходит. Эта теория непосредственно определила построение пьесы «Время и семья Конвей» (1937).

Первое действие этой пьесы происходит в 1919 году. Дружная, хорошо обеспеченная семья празднует день рождения Кей. Ей исполнился двадцать один год, она умна, серьезна, хороша собой, мечтает стать писательницей. Свои мечты и у всех остальных членов этой семьи. Хэйзл, самая красивая, мечтает о «принце», с которым объедет весь свет. Кэрол подумывает стать артисткой. Робин, только что демобилизовавшийся из армии, хочет составить себе состояние, торгуя автомобилями. Мадж, недавно кончившая педагогический институт, — убежденная социалистка и мечтает участвовать в перестройке общества, а их мать, молодящаяся миссис Конвей, убеждена, что еще много и много лет будет все так же дружно собираться в этом доме ее счастливая семья. Только один человек не питает в отношении себя никаких иллюзий — ее сын Алан. Он скромный муниципальный служащий, таким, наверно, и останется...

Второе действие происходит в 1937 году — в год написания пьесы. Снова собралась вся семья в день рождения Кей, но это не такая радостная встреча, о какой им мечталось. Робин оказался неудачником, спился, разорил мать, бросил жену с детьми. Мадж превратилась в сухую и злобную школьную учительницу. Свои социалистические идеи она давно оставила. Хэйзл вышла замуж за местного капиталиста «из простых», которого она раньше презирала, а теперь панически боится: он держит ее в ежовых рукавицах и не перестает мстить «за старое». Кэрол умерла. Кей выполняет жалкую репортерскую работу и давно оставила мечту написать роман. Только Алана время пощадило. Он всегда был просто добр и человечен — таким и остался. Правда, и он не прожил жизнь без потерь. И у него, оказывается, была своя мечта — жениться на любимой девушке Джоан Хелфорд. Но она вышла замуж за Робина и теперь появляется изредка в доме, выпрашивая деньги на детей — несчастная, глупая, плаксивая.

Третье действие снова возвращает зрителя в 1919 год, веселая вечеринка продолжается, но мы сейчас видим происходящее другими глазами: будущее бросает свой отсвет на настоящее. Этот вечер во многом был, оказывается, таким же поворотным пунктом в судьбе героев, как нечаянно сказанная фраза

в «Опасном повороте». Именно на нем произошли события, принесшие потом такие жизненные и нравственные потери — мать из женской зависти разрушила зарождающийся роман Мадж, Джоан Хелфорд выбрала Робина, Хейзл постаралась унижить своего будущего мужа Эрнста Биверса. Но участники вечеринки веселы и не испытывают сомнений в будущем — оно приоткрылось одной только Кей...

Пристли горячо спорил, когда эту его пьесу называли пессимистической. Как ни грустна была изображенная им картина крушения человеческих надежд (а она отражала действительное разочарование значительной части английского общества в надеждах, которые одушевляли страну после войны), сама по себе мысль о способности человека управлять своим будущим казалась ему достаточно оптимистичной. Сила обстоятельств неодолима, утверждал Пристли. Этой мысли он посвятил следующую свою «пьесу о времени» — «Я был здесь раньше» (1937).

Пьеса «Я был здесь раньше» основана на еще одной теории времени, изложенной русским эмигрантом, философом-мистиком П. Д. Успенским в книге «Новая модель вселенной» (1931). Согласно этой теории время движется по спирали, события человеческой жизни повторяются, хотя на разных уровнях. Подобной же «повторяемостью» обладает человеческое сознание. По сути своей оно бессмертно и лишь воспроизводится в разных людях. При этом «высокое» сознание движется по восходящей, все более кристаллизуясь и утончаясь, «низкое» же движется по нисходящей, постепенно стираясь и наконец исчезая. Успенский не приводил какого-либо рода научных доказательств своей теории. Однако она обратила на себя внимание Пристли как мистифицированное утверждение идеи умственного прогресса. Кроме того, была в теории Успенского одна черта, особенно для Пристли привлекательная: автор «Новой модели вселенной» утверждал, что отдельные люди, «избранные», обладают способностью проникать в иные витки спирали и предостерегать других людей от ошибок.

В пьесе Пристли таким «избранным» оказывается немецкий профессор-физик Гёртлер, бежавший в Англию от фашистов. Занимаясь проблемой времени, он пришел к тем же выводам, что и Успенский, и решил провести эксперимент. В доме, где он жил последнее время, его соседями была несчастная молодая пара, погибавшая от нужды и раскаянья. Джанет Орманд, поддавшись мгновенному порыву, ушла от мужа, крупного бизнесмена, и соединила свою судьбу с директором школы Оливером Ферантом. В результате муж покончил жизнь самоубийством, дело его потерпело крах, множество акционеров осталось без гроша, Оливер потерял место и не может рассчитывать после разразившегося скандала на новое. Гёртлер является в гостиницу, где начался роман Джанет с Оливером, в тот самый день, когда они впервые увидели друг друга, преду-

преждает их о неизбежных последствиях и заставляет рас-
статься.

В пьесе «Джонсон за Иорданом» (1939) Пристли использо-
вал уже откровенно мистическую тибетскую идею о «бар-
до» — трех ступенях перехода души, покинувшей тело, к веч-
ности. Эти три ступени проходит после смерти мистер Джонсон,
преуспевший служащий крупной фирмы, человек достаточно
заурядный. Этот новый «эвримен» (или «Каждый человек» —
герой одноименного английского моралиста 1493 года) на пер-
вой ступени полон еще интереса к деньгам, на второй — к плот-
ским утехам. Интерес этот тем сильнее, что теперь реализуются
наконец тайные желания, оставшиеся неосуществленными при
жизни. Но на третьей ступени, на пороге вечности, герой након-
ец постигает истинный смысл жизни. Он, по Пристли, — в про-
стых человеческих радостях, в общении с близкими и любимы-
ми людьми, в картинах, музыке, книгах. В гостиницу, где оста-
новился на самом пороге вечности Джонсон, являются герои
давно прочитанных книг, здесь слышатся звуки полузабытой
музыки, снова происходят давние встречи. Духом дружелюбия,
бескорыстия, всеобщего братства эта гостиница напоминает
гостиницу из знаменитой социалистической утопии Уильяма
Морриса «Вести ниоткуда».

Пристли определил свою пьесу как «современное морали-
те». Время здесь неподвижно, как в средневековых произведе-
ниях этого жанра, и речь идет не об исторически обусловлен-
ных, а о вечных человеческих ценностях. В сценическом отно-
шении пьеса была построена достаточно оригинально. По
словам Пристли, он использовал в ней «все ресурсы современ-
ного театра, включая музыку и балет». В ряде сцен применя-
лись маски. Это было самое сценически эффектное произве-
дение Пристли. Музыка к спектаклю написал Б. Бриттен, глав-
ную роль с большим искусством исполнял Ральф Ричардсон.
Тем не менее пьеса потерпела провал. Пристли объяснял его
тем, что ввиду больших постановочных затрат пришлось под-
нять цены на билеты. Критика — обильно использованными
экспрессионистскими приемами, придававшими спектаклю не-
кий оттенок провинциальности, ибо экспрессионизм «давно уже
умер естественной смертью». Парадоксальность ситуации состоя-
ла в том, что Пристли считал себя врагом экспрессионизма. По
его словам, он стремился изобразить реального человека в
реальном мире, придав ситуации наибольшую обобщенность,
тогда как экспрессионисты показывали чисто символические фи-
гуры, лишённые всякого объема и какой-либо конкретности.
В сценическом воплощении эти различия оказались, однако,
неощутимы. Впрочем, главная причина провала «Джонсона за
Иорданом» состояла, скорее всего, в несвоевременности его по-
явления на сцене. Мир приближался к новой войне, Пристли
же проповедовал погружение в нирвану.

Удачнее сложилась судьба другой пьесы Пристли, где

использована та же концепция «неподвижного времени», — «Музыка ночью». Написанная в 1938 году, она с успехом прошла на Малвернском фестивале, потом подверглась основательной переработке и была поставлена в Лондоне сразу после перерыва в работе театров, вызванного началом войны. В «Музыке ночью» изображается домашний концерт, во время которого собравшимся, в зависимости от того, какая часть виолончельного концерта в этот момент исполняется, являются люди давно ушедшие (левая дверь в декорации была предназначена специально для мертвых), возникают сцены из прожитой жизни или овеществляются мечты.

К числу наиболее смелых по тем временам экспериментальных пьес Пристли относится и «С райских времен». Написана она была еще в 1939 году, но потом несколько раз перерабатывалась и увидела свет рампы только летом 1946 года. Жанр ее, видимо, сам Пристли определить затруднялся. В одном случае он назвал ее «полемическим представлением в трех актах», в другом — «экспериментальной комедией». Цель свою он, однако, сформулировал совершенно четко. Она состояла, по его словам, в том, чтобы «создать новые и жизненно необходимые отношения между актерами и публикой». Иными словами, Пристли поставил задачу, сделавшуюся столь насущной для английской режиссуры 60-х годов. Преждевременность постановки этого вопроса помешала, однако, успеху пьесы в Лондоне. Когда после успешного провинциального турне труппа показала ее в июне 1947 года в столице, спектакль чуть не провалился. Зато с немалым успехом шла она во многих городах континентальной Европы.

«С райских времен» — пьеса об отношениях между мужчиной и женщиной в любви и браке. В ней заняты три пары актеров. Одна — музыканты (мужчина и женщина), другая (тоже мужчина и женщина) — «комментаторы», третья — супружеская актерская пара, специально «нанятая» разыгрывать различные эпизоды жизни среднебуржуазной четы. Когда в действие вступают новые лица, исполнение этих ролей берут на себя «комментаторы». Таким образом, персонажей в пьесе оказывается заметно больше, чем исполнителей, и актерам представляется немало возможностей продемонстрировать искусство перевоплощения. К тому же между исполнителями существуют и свои собственные, нестабильные отношения, развивающиеся на протяжении всего действия. Эта пьеса, очень непростая по замыслу, построена вместе с тем так четко, что представляется совершенно прозрачной.

«Заговор против натурализма», составленный Пристли, породил, впрочем, не одни только «экспериментальные пьесы». Пристли, в отличие от Мозма, не считал, что возможности прозаической пьесы исчерпаны, настало время поэтической драмы. Пристли поэтическую драму не признавал, достаточно резко критиковал впоследствии Т.-С. Элиота, но за мысль Мозма

по-своему ухватился. Он только считал, что надо насытить прозаическую пьесу богатыми поэтическими образами, причем сделать это ненавязчиво, непритязательно, как то диктует традиция английского реализма («У английского драматурга — самая сложная, какую только можно придумать, задача. Он должен создавать сцены, изображая людей, которые не хотят делать сцен», — говорил Пристли). Для субъективного материала, считал он, должна быть найдена объективная форма. Здесь ему помог опыт Чехова, который он использовал в нескольких пьесах, создававшихся параллельно с «экспериментальными».

Влияние русского драматурга Пристли усматривал прежде всего в своем стремлении придавать каждому акту особую атмосферу (персонажи при этом, по определению Пристли, «уподобляются рыбам, плавающим в аквариумах, у каждого из которых стенки из стекла другого цвета»), в желании дать понять зрителю, что кроме событий, происходящих на сцене, существуют какие-то более глубокие пласты действия, в намерении преодолеть одномерность, присущую героям «хорошо сделанной пьесы», заставить их возможно полнее открыть себя зрителю. В подлинно реалистических пьесах, писал Пристли, «главная задача должна заключаться не в создании захватывающих сцен и даже не в выдвижении на первый план человеческих образов, а в придании действию цвета и формы самой жизни, со всем, что есть в ней абсурдного и возвышенного, с надеждами, которые она порождает, и сердечными ранами, которые она наносит». Этот интерес к Чехову имел и собственно театральный аспект. Пристли заявлял, что «образцовым театром» для него служат чеховские постановки МХАТ, давшие замечательный пример содружества автора, режиссера и актерского ансамбля. В пьесах Чехова на сцене МХАТ он видел «реалистическую традицию в ее наиболее ярком проявлении».

Из произведений подобного рода наиболее значительными оказались «Иден Энд» (1934) и «Семейство Линденов», написанное тринадцать лет спустя, в 1947 году. Обе эти пьесы имели огромный успех на сцене.

«Иден Энд» («Райский уголок») — название усадьбы доктора Кирби — милого интеллигентного человека, искренне привязанного к своему делу и к своей семье. С доктором постоянно живет только его дочь Лилиан. В момент, когда начинается действие, в доме находится еще его сын Уилфред, мелкий колониальный чиновник, приехавший в отпуск. Дочь Стелла бежала пять лет тому назад из дому и стала актрисой — знаменитой актрисой, уверен доктор Кирби. Но вот Стелла возвращается — уже не восторженная девчонка, а взрослая женщина, умудренная несложившейся актерской судьбой, неудачным, успевшим уже распасться браком с таким же небольшим актером Эпплби. Может быть, она навсегда останется в родном доме... Лилиан делает, однако, все от нее зависящее, чтобы этого не произошло. Стелла быстро возвращает себе симпатии



Ральф Ричардсон в роли Эпплби.
«Райский уголок» Дж.-Б. Пристли.
1934 г.

бывшего поклонника, их соседа Джеффри Ферранта, за которого Лилиан сама мечтала выйти замуж, а Лилиан пишет бывшему мужу Стеллы, и тот не заставляет себя долго ждать — ведь он так счастлив, что его приглашают в дом, где регулярно будут кормить завтраком, обедом и ужином! Супруги примиряются — здесь, в этом тихом уголке, они легко обнаруживают, что между ними больше общего, чем у каждого из них с кем-либо из окружающих, — и уезжают в поисках нового ангажемента, такого же, как до этого десятки других. Мечта Стеллы переменить свою жизнь не сбылась. Но и мечта Лилиан — тоже. Джеффри Феррант, которого поманила яркая Стелла, на-

всегда потерян для ее сестры. Уилфред должен вскоре вернуться к себе в Африку. Все у них осталось по-старому...

Критика немало писала о прямом влиянии на «Иден Энд» «Вишневого сада» (как до этого — о таком же влиянии на «Время и семью Конвей» «Трех сестер»). Пристли, однако, в обоих случаях избежал эпигонства. Его пьесы окрашены чеховской грустью, и он, подобно своему великому предшественнику, стремится сложно мотивировать человеческие поступки, но его герои — отнюдь не варианты чеховских. Они целиком порождены английской действительностью.

«Семейство Линденов» в этом отношении еще показательнее. Проблема, поставленная в этой пьесе, имеет общечеловеческий аспект, но решена на очень конкретном материале английской жизни конца 40-х годов. Пристли одним из первых обнаружил опасности «массовой культуры» и стал говорить о них. Его герой профессор Линден борется за сохранение старых индивидуализированных методов обучения в университете, сильно увеличившем в результате послевоенного закона об образовании число студентов. Линден нисколько не ретроград. Он — за новое, более справедливое общество. Но он убежден, что это общество не построить людям, лишенным духовной культуры. Линден бьется за свою идею героически. Больной, оставленный близкими, которые не желают больше жить в маленьком провинциальном городе, униженный университетским начальством, он все же не покидает свой пост — единственное место, где он способен передать людям свои знания и духовный опыт.

Третье направление творчества Пристли связано с комедией. В качестве комедиографа Пристли терпел немало неудач, но они компенсировались успехами. К тому же некоторые неудачи никак нельзя назвать абсолютными. Так, пьеса «Скандалное происшествие с мистером Кеттлом и миссис Мун» (1955), не удостоившаяся в Англии постановки ни в одном профессиональном театре, была хорошо принята в ряде стран континентальной Европы. Другие пьесы, холодно встреченные в Англии, имели успех в США. В целом же Пристли занял довольно заметное место не только в области драмы, но и в области комедии.

Успех в этом жанре ему принесла уже «Ракитовая роща» (1933), поставленная год спустя после «Опасного поворота», причем эта пьеса надолго осталась в репертуаре английских профессиональных и любительских театров. Еще дольше она шла за границей. Скромный и трудолюбивый мистер Редферн, обитатель скучного, но уютного и благоустроенного квартала «Ракитовая роща», словно бы невзначай признается дочке и ее жениху, а заодно и свояку с женой (кроме дочки, он всех их терпеть не может), что он вовсе не владелец писчебумажного склада, а глава крупной шайки фальшивомонетчиков, которую уже много лет безуспешно разыскивает полиция. Эффект этого саморазоблачения оказывается немалым. Избалованная дочка встает пораньше, чтобы приготовить ему завтрак, свояк, далекий прежде от всякой почтительности, кидается начищать ему башмаки. Ими руководит при этом отнюдь не корысть. (Тот же бездельник-сваяк, который до этого без конца клянчил деньги у своего более обеспеченного родственника, теперь больше всего боится «влипнуть в историю», прикоснувшись к фальшивым деньгам.) В них говорит вкоренившееся почтение к «крупным дельцам», чем бы те ни занимались. Впрочем, и сам Редферн считает себя ничем не хуже финансовых акул, которые в разгар экономического кризиса заставили его расстаться с писчебумажной торговлей и вынудили приобщиться к преступному миру. Да и кому он делает зло? Английскому банку? Так он того стоит...

Пристли потом говорил, что очень многое в его пьесе было продиктовано именно политико-экономическими соображениями: в то самое время, когда он работал над «Ракитовой рощей», он собирал материал для книги «Английское путешествие» — о Великобритании, потрясенной экономическим кризисом начала 30-х годов, и его поразил факт, что банки процветали в период полного упадка промышленности.

«Любовь при свете юпитеров» (1935) представляла собой сатиру на «паблисити». Известный драматург и популярная актриса любят друг друга. Театральный предприниматель заставляет их пожениться — их брак, если его эффектно осветить в газетах, послужит небывалому «паблисити». Жизнь молодых супругов, сделавшаяся объектом постоянного внимания прессы,

начинает, однако, походить на ад, да и друг друга они теперь с трудом выносят. Тогда они принимают мудрое решение — развестись и встречаться тайно...

Еще одну комедию о «средствах массовой информации» («Спокойной ночи, малыши») Пристли написал в 1941 году. После долгого провинциального турне она была в феврале 1942 года показана в Лондоне — и провалилась. Пристли объяснял это тем, что люди не любили тогда шуток по адресу радиовещания. Возможно, были и другие локальные причины. Во всяком случае, сегодня «Спокойной ночи, малыши» производит впечатление хотя и лишенной ярких красок, но очень интересной, полной живых впечатлений и метко схваченных характеров (Пристли в те годы много работал на радио) комедии нравов. Ее принципиальное значение состоит в том, что Пристли пытался на сей раз обрисовать профессиональную среду. Зритель словно бы попадал в обстановку буден провинциальной радиостудии, перед ним проходили типы редакторов, дикторов, администраторов, представали обрывки человеческих судеб и развертывались служебные конфликты и недоразумения.

В комедии «Золотое руно» Пристли предпринял еще одну попытку обрисовать профессиональную среду. Написанная до войны (тогда она называлась «Биржевые спекулянты»), она была с некоторым успехом сыграна во время войны двумя провинциальными театрами. В 1948 году она была опубликована в переделанном виде и под новым названием.

На этот раз действие происходит в богатом отеле, где ночным портье работает мистер Притчет — бывший биржевик, отсидевший срок в тюрьме. Благодаря умелой финансовой операции ему удастся снова разбогатеть, но его тут же разоряют другие, «респектабельные», но на деле по-настоящему бессовестные биржевики. Эта история взлета и падения мистера Притчета помогает Пристли построить напряженный сюжет, несущий в себе немалый заряд социальной критики. Но атмосферу комедии создает прежде всего обрисовка каждодневной жизни отеля.

Приступая к работе над комедиями, Пристли заявил, что собирается придать этому жанру больше интеллектуальности, чем это было присуще ранее английской комедии нравов. Критика, однако, с ним не согласилась. В его комедиях находили остроумие, парадоксальное сцепление обстоятельств, но никак не глубокое проникновение в изображаемую ситуацию и характеры. В этом была своя правда. Пристли сделал достоянием английской комедии новые сферы жизни, открыл интересные социальные типы, но значительности придать им не сумел. Во многих своих комедиях он отнюдь не чурается той облегченности, которую осудил в своем творчестве Моэм. При этом он никогда не достигает блеска своего предшественника.

К фарсу «Когда мы женаты» это относится в наименьшей степени. В этой пьесе Пристли ярче всего проявил свою способность рисовать если не индивидуальные образы, то, во вся-

ком случае, «групповые портреты». Язык персонажей, ситуация и характеры находятся в пьесе в полном единстве. Зрителю и читателю ничего не приходится принимать на веру (в отличие, например, от совершенно неправдоподобного с точки зрения характеров и ситуации брака Мадж и Биверса во «Времени и семье Конвей»), все удивительно обосновано, разработано детально и точно. Фарс «Когда мы женаты» был высшей степенью реализма, достигнутой Пристли в области комедии нравов. Это не было случайной удачей. Пьеса самым точным образом отвечала характеру комедийного дарования Пристли. Он сам писал в конце 40-х годов, оценивая свой путь комедиографа, что ни «высокая комедия», опирающаяся на классицистские образцы (примером такой комедии в Англии для него был «Круг» Моэма), ни так называемая «легкая комедия» не в его возможностях. Он добивался успеха тогда, когда ему представлялась возможность рисовать сочные характеры и создавать ситуации, близкие к фарсовым. Впрочем, по отношению к комедиографии Пристли приходится применять двойной счет. При том, как сильна национальная сторона юмора Пристли, он, скорее, представлял английскую комедию за рубежом, нежели в своей стране. Все его комедии (за исключением «Когда мы женаты») пользовались заметно большим успехом за пределами Англии, нежели на родине драматурга.

Особое место в комедиографии Пристли занимает пьеса «Пчелы на борту корабля». На этот раз драматург отказывается от комедии нравов и предлагает образец, по его собственному определению, «политической сатиры в форме фарса». Было у Пристли и другое определение для этой пьесы — «фарсовая трагедия в двух актах». Сыгранная в 1936 году с блестящим составом исполнителей (Ральф Ричардсон, Лоренс Оливье и другие), она надолго запомнилась английским зрителям.

«Пчелы на борту корабля» имеет некое символическое качество. Это пьеса о кризисе. Океанский лайнер «Глориана» перестал окупаться, и компания, которой он принадлежит, поставила его на прикол в небольшой бухточке. Корабль сделался уже частью прибрежного пейзажа. Над ним протянули ветви деревьев, на борту завелись пчелы. Всю команду составляет главный механик Сэм Гридли (Р. Ричардсон) и второй помощник капитана Роберт Петч (Л. Оливье). Постепенно на палубе появляются другие люди. Местный торговец Сильверс принес «команде» заказ из своей лавки и задержался ненадолго поболтать с этими давними своими клиентами. Но атмосфера устоявшегося быта тотчас же нарушается. На палубу, опасливо оглядываясь, поднимается племянница Гридли Хильда Джексон, о которой сегодня трубят все газеты: она была привлечена в качестве свидетельницы к грязному семейному процессу и скрылась, чтобы не выступать на суде. «Тайна исчезнувшей свидетельницы», согласно законам детективного жанра, требует жертв, и пострадавшим оказывается Сильверс — он опознал

исчезнувшую свидетельницу, и его приходится на всякий случай запереть в кабине, правда, не одного, а на пару с основной порцией спиртного. С этого момента он надолго исчезает со сцены, но не из действия — его, по заявлению встревоженной супруги, будет разыскивать полиция, о его присутствии на корабле заподозрит и кое-кто из последующих посетителей, и только в конце пьесы он снова поднимется на палубу, счастливый и пьяный. Действие и дальше будет развиваться в той же фарсовой тональности — и приобретать все более зловеющий оттенок. В лесу раздается взрыв, и Петч, сразу же кинувшийся на место происшествия, приводит израненного, грязного, сияющего от радости человека. Это химик Флетерингтон, который испытывал новое взрывчатое вещество, им изобретенное, и к восторгу своему обнаружил, что силой своей оно превосходит все его предположения. У него остался еще достаточный запас, чтобы испытать его на чем-нибудь более прочном — на корпусе корабля, например...

С этого момента всякий проходящий только и будет думать о том, чтобы с помощью дурачка Флетерингтона взорвать корабль. У каждого из них для этого свой расчет. Лорд Коттинглей, совсем недавно входивший в совет директоров компании, которой принадлежит «Глориана», мечтает перекупить корабль и получить страховку. Фашист Меллок хочет взорвать корабль, чтобы использовать этот факт в качестве провокации против коммунистов. И, наконец, коммунист Гастер тоже не прочь взорвать корабль — в знак протеста против капиталистической системы, что явно свидетельствует о непонимании драматургом истинной тактики Английской компартии.

Симпатии Пристли на стороне «команды», которая просто любит свое дело, свой корабль и хочет спокойно приносить людям пользу.

Действуя где силой, где хитростью, Гриндли и Петч запирают всех непрошенных гостей по разным кабинам и разоряют фашиста. Но когда корабль спасен от всех покушений со стороны, появляется представитель компании, которой он принадлежит, и объявляет, что компания решила его взорвать. Наибольшую опасность для общества представляет все-таки сама по себе капиталистическая система — словно бы хочет сказать этим финалом Пристли.

Проблем, порожденных экономическим кризисом начала 30-х годов, Пристли касается и в пьесах, весьма далеких от комедийного жанра.

Пьеса «Корнелиус» (1935), подобно роману Пристли «Улица ангела» (1930), имеет темой жизнь небольшой конторы, терпящей банкротство. Несколько блестящих психологических сцен обеспечили этой пьесе большой успех на премьере, но потом она быстро сошла со сцены. Пристли и сам признавал, что, хотя в ней было много жизненной правды, как целое она не удалась.

Не завоевала успеха и пьеса «Люди в море» (1937), в которой Пристли, показывая группу людей, застрявших на борту потерпевшего аварию океанского лайнера, пытается дать своеобразный «поперечный разрез» английского общества.

Более заметное место в английской драматургии и театре заняли пьесы, связанные с проблемами войны и послевоенного устройства мира, в особенности же первая из них — утопия «Они пришли к городу» (1943). Она появилась в обстановке, которая заранее обеспечивала ее успех. В ходе войны наметился перелом. Англичане уже задумывались о послевоенном мире. О нем и заговорил Пристли. Успеху пьесы способствовала и та огромная популярность, которой обладал в эти годы Пристли.

Общенациональную славу писателю принесли его выступления по радио. Они были одной из вершин антифашистской публицистики времен второй мировой войны. Пристли слушали в воинских частях, на заводах, в домах и бомбоубежищах. Аплодисментами, долго не смолкавшими после каждого спектакля «Они пришли к городу», англичане чествовали не только драматурга, но и публициста, уже несколько лет говорившего с ними от их собственного, казалось, имени.

Описанный Пристли город снова олицетворяет мечту Морриса об обществе, где царствуют любовь, бескорыстие, дружба, где люди открыты, веселы, доброжелательны. На этот раз мы, впрочем, узнаем об этом таинственном месте больше, чем в «Джонсоне за Иорданом». Человечность восторжествовала в этом городе потому, что в нем нет частной собственности со всеми ее губительными последствиями.

У стены этого города, в результате сдвига во времени, явившегося следствием нескольких несчастных случаев, очутилось девять человек, очень разных. Здесь поденщица миссис Бетли, банковский кассир Малькольм Стриттон с женой, мечтающей поехать в «хорошее общество», и само «хорошее общество» — аристократ сэр Джордж Гедней и леди Локсфилд с дочкой Филиппой. Здесь же официантка Эллис, судовой механик Джо и крупный спекулянт Кэдворт. Пристли сводит их вместе, снова пытаясь создать своего рода «поперечный разрез» английского общества. Каждый из этих людей проходит некое «испытание Городом». Как он кому из них понравится? Нетрудно догадаться, что на сэра Джорджа, леди Локсфилд и Кэдворта он производит отталкивающее впечатление. Филиппа, давно уже страдающая от пустоты своей жизни, напротив, решает остаться в нем. Миссис Бетли — тоже. Ей захотелось пожить наконец в чистой, веселой стране. Стриттон в этом городе тоже впервые почувствовал себя человеком. Правда, поддавшись уговорам жены, он решил вернуться, но жить он теперь будет по-новому. Возвращаются и Джо с Эллис, на которых Город произвел самое большое впечатление, — их долг, считают они, рассказать теперь о нем всем остальным. Джо в свое время утратил веру

в Город, теперь же увидел его воочию и знает, что за него стоит бороться.

При всей подчеркнутости социальных характеристик эта пьеса отличалась достоверностью образов и точностью построения, которые в не меньшей мере, чем ее актуальность и громкое имя, приобретенное к этому времени автором, обеспечили ей огромный успех.

Пьеса «Дороги пустыни» (1944) была написана специально для организации по культурному обслуживанию войск. Ее лондонская премьера привлекла к себе большое внимание. После войны пьеса была поставлена во многих странах Европы. «Дороги пустыни» — пьеса о небольшом эпизоде, который вполне мог реально случиться в ходе военных действий, и вместе с тем о некоторых общих законах человеческой истории. В пустыне потерялся неисправный танк. Экипаж ждет, когда командование дивизии хватится их и начнет разыскивать. Но вместо своего самолета появляется вражеский. Во время обстрела гибнет один из солдат. Немцы бросают вымпел с предупреждением: если экипаж не сдастся, его уничтожат. Но все пятеро оставшихся в живых отказываются сдать. Слышится звук приближающегося самолета. Чей самолет на этот раз — свой или немецкий?..

В интерлюдии, разделяющей эту пьесу на две части, действие происходит на том же месте, но задолго до изображаемых в основной части событий — в 703 году до нашей эры. Каравану не дают пройти ассирийцы, требующие одного из погонщиков в жертву своим богам. В конце концов человеческую жертву приходится принести — без этого караван не может двинуться дальше...

В тот же год для той же организации по культурному обслуживанию войск была написана комедия «Как они там — дома?» — о людях из разных слоев общества, трудящихся во имя победы. Это была, как сам Пристли ее назвал, «комедия к случаю», и в репертуаре театров она не осталась.

Последние большие успехи выпали на долю Пристли-драматурга в первые послевоенные годы. Нельзя сказать, что он сделал в это время какие-либо художественные открытия. Однако в двух своих послевоенных пьесах — «Инспектор пришел»¹ и «Семейство Линденов» (о ней речь шла выше) — он довел до совершенства и социально обогатил тип драмы, найденный в предвоенное десятилетие. Особенный успех завоевала пьеса «Инспектор пришел». Написанная за одну неделю зимой 1944/45 года, она впервые увидела свет ramпы в СССР, затем была поставлена еще в нескольких странах мира. В лондонской премьере 1946 года (Олд Вик) были заняты Алек Гиннес, Ральф Ричардсон и другие знаменитые артисты. В этом спектакле на критику и публику большое впечатление произвела,

¹ В русском переводе принято и второе название — «Он пришел».

в частности, оригинальная и очень соответствующая пьесе трактовка единства места. В декорациях трех действий режиссер Бэзил Дин представил одну и ту же комнату в разных ракурсах. Имел успех и фильм, снятый по этой пьесе.

«Инспектор пришел» во многом напоминает «Опасный поворот». Пьеса построена по тому же драматическому принципу, в ней утверждается та же мысль о всеобщей взаимосвязанности и взаимозависимости людей. Однако, как и в «Семействе Линденов», написанном год спустя, Пристли разрабатывает старую тему с гораздо большей мерой социальной конкретности. Действие происходит на сей раз в семействе промышленника Берлинга. В момент, когда счастливая семья готовится отпраздновать обручение дочери, в доме появляется полицейский инспектор, ведущий расследование по делу о самоубийстве молодой девушки Евы Смит. В ходе расследования выясняется вина в ее смерти всех членов семейства. Берлинг уволил ее со своей фабрики, его дочь Шейла добилась, чтобы ее уволили из дамского магазина, куда та устроилась, жених Шейлы соблазнил и бросил Еву, а мать, влиятельное лицо в благотворительной организации, отказала ей в помощи. Когда инспектор уходит, Берлинги начинают, однако, испытывать сомнения. Каждый из них действительно совершил поступки, в которых их обвиняют, но неужели по отношению к одной и той же девушке? Они звонят в больницу и узнают, что случаев самоубийства не было, звонят в полицию и узнают, что такой инспектор там не работает. Но успокоились они слишком рано. Произошел, очевидно, «сдвиг во времени». Раздается телефонный звонок. Берлингам сообщают, что в больнице умерла бывшая работница фабрики Берлинга и в дом направляется полицейский инспектор...

После «Семейства Линденов» творчество Пристли начинает понемногу утрачивать значение для театра. Неуспехи сменяются полумиссиями и новыми неудачами. Становится ясно, что как драматург Пристли на спаде. Несколько его послевоенных пьес все же заслуживают внимания.

В пьесе «Наш дом — в завтрашнем дне» (1948) действие разворачивается на одном из островов южной части Карибского моря, находящемся под опекой организации для оказания помощи слаборазвитым странам. На острове обнаруживаются залежи редкого минерала, необходимого для производства атомной бомбы, и в борьбе за них остров оказывается отброшен во времена варварства, на нем воцаряется местный фашист, поддерживаемый американским миллиардером.

Пьеса эта на сцене не удержалась. Пристли впервые за долгое время сделался объектом нападков театральной критики. Пьесу обвиняли в клочковатости, отсутствии подлинного драматического напряжения, мелодраматичности некоторых ситуаций. Однако написанная вслед за ней «фантастическая комедия» «Сон в летний день» (1949) встретила неплохой прием.

Это была утопия в духе Уильяма Морриса, но примененная к страхам, владевшим многими на Западе в конце 40-х годов: действие происходило в Англии 1975 года, претерпевшей атомную катастрофу. В результате, однако, страна, вернувшаяся к натуральному хозяйству, вновь обрела духовные ценности, утраченные в индустриальную эру.

Пьеса Пристли «Уберите шута», впервые поставленная в Вене в 1956 году, переносит нас в обстановку споров о грядущем XX веке, которые велись в кругах интеллигенции на рубеже столетий и нашли выражение в «Предвидениях» (1901) Уэллса (к этому писателю Пристли возвращался всю жизнь) и ряде других произведений. На этот раз спор завязывается в цирке. Клоун Джой («веселье») засыпает и под впечатлением спора видит сон, в котором ему является образ обезчеловеченного, подчинившегося власти машины мира. Но клоуну, олицетворяющему собой веселье и человечность, удается спастись от этого мира.

Усиление утопических мотивов, проникновение в творчество весьма заметных элементов антиутопии, идущих в первую очередь от романа Уэллса «Когда спящий проснется» (1899), рассказа Э.-М. Форстера «Машина останавливается» (1911) и романа О. Хаксли «Прекрасный новый мир» (1931), и было тем, что принесли Пристли послевоенные десятилетия. Обращаясь к своим старым темам, он все больше превращает былые открытия в штампы нового вида «хорошо сделанной пьесы».

Хотя Пристли продолжает работать в области драматургии, первая половина 50-х годов — это для английского театра уже период безвременья, разрешившегося только с приходом «рассерженных».

ОДЕН И ИШЕРВУД

В начале 30-х годов, когда драматургия, тяготеющая к комедии нравов, показала свою неспособность отразить насущные проблемы времени и начались интенсивные поиски новых драматических форм, внимание прогрессивного театра привлекли пьесы поэта Одена и прозаика Ишервуда.

Старший из них, Кристофер Ишервуд, родился в 1904 году в богатой буржуазной семье, окончил закрытую школу, потом Кембриджский университет (диплома он, впрочем, не защитил), некоторое время занимался медициной, затем уехал в Берлин, где преподавал английский язык и изучал немецкий. Свой первый, не имевший никакого успеха роман «Все заговорщики» (1928) он опубликовал еще до отъезда в Германию. Молодой Ишервуд писал о столкновении поколений. Тема эта была весьма обычна для литературы конца 20-х годов, а для Ишервуда еще и подкреплена личным опытом — писатель рано потерял отца, погибшего в 1914 году в сражении на Ипре, и

враждовал с властной матерью. Четыре года (1929—1933), проведенные в Берлине, оказались для Ишервуда периодом наиболее интенсивного духовного формирования. В Германии, где фашизм обретал все большую силу, юношеское недовольство жизнью приобрело леворадикальную социальную окраску. «Берлинские истории» — цикл повестей и рассказов, подытоживших впечатления Ишервуда о префашистской Германии, — принесли ему известность, а одна из этих повестей, «Сэлли Боуэлс» (в другом варианте «Прощай, Берлин», 1939), — и всемирную славу. Переделанная англо-американским драматургом Джоном Ван Друтеном (1901—1957) в пьесе «Я — фотоаппарат» (1951), а затем в киносценарий, по которому в 1955 году был поставлен одноименный фильм, она потом возродилась в форме мюзикла Джона Мастерова (либретто), Фреда Эбба (стихи) и Джона Кандера (музыка) «Кабаре» (1966) и знаменитого фильма, поставленного по этому спектаклю в 1972 году режиссером Бобом Фоссом (род. 1925).

В 30-е годы Ишервуд — один из самых многообещающих романистов своего поколения. Популярность его увеличивалась еще и благодаря его активным антифашистским выступлениям. В конце 30-х годов писатель, однако, отходит от левого движения. Отъезд в США в год, когда Англия подверглась первым испытаниям новой мировой войны, а потом и отказ от вступления в армию, воевавшую против фашистской Германии, сильно уронили его престиж. Вернувшись после долгого душевного и творческого кризиса к литературной работе, Ишервуд так и не оправдал возлагавшихся на него надежд. Он остался литератором 30-х годов.

Уистен Хью Оден родился в 1907 году в семье врача, впоследствии профессора Бирмингемского университета. Детство, проведенное в индустриальном Бирмингеме в годы экономического кризиса, способствовало формированию левых убеждений у будущего поэта. Писать стихи он начал с пятнадцатилетнего возраста. В Оксфордском университете вокруг Одена собралась группа начинающих левых литераторов (Стивен Спендер, Сесил Дей-Льюис, Рекс Уорнер и другие), получившая впоследствии название «Группа 30-х годов» или «Группа Одена» (в нашем литературоведении за ними закрепилось название «поэты оксфордской школы»). В эти же годы Оден возобновляет знакомство с Ишервудом, с которым когда-то учился в начальной школе. После окончания университета Оден, подобно Ишервуду, провёл некоторое время в Германии, где изучал немецкий язык, потом был школьным учителем, посвящая, однако, большую часть времени литературной работе. Еще в 1930 году сборник «Стихи» упрочил его место в английской поэзии. В 1936 году Оден пишет стихотворный текст-комментарий к знаменитому, вошедшему в историю кинофильму Базиля Райта (род. 1907) и Гарри Уатта (род. 1906) «Ночная почта» — поэтическому кинорепортажу о рейсе почтового вагона. В этот

же период он принимал участие в создании фильмов «Лицо угля» и «Времена года». В последнем он даже играл роль Деда Мороза. В 1937 году Оден некоторое время служил санитаром в республиканских войсках в Испании, где шла гражданская война, и опубликовал поэму «Испания», а в 1938 году совершил совместно с Ишервудом поездку на фронты японо-китайской войны. Результатом ее явилась книга «Путешествие на войну» (1939). Прозаическая ее часть была написана Ишервудом по их совместным дневниковым записям, стихи — Оденем. В 1936 году Оден женился на дочери Томаса Манна.

Однако уже с 1937 года, после поездки в Испанию, начинается постепенный отход Одена от левого движения. За несколько месяцев до начала второй мировой войны он переселяется в США и порывает с левыми кругами. Социальная тематика постепенно вытесняется из его поэзии религиозной. В США Оден работает также для оперной сцены. Им написаны совместно с его другом американским поэтом Честером Колменом либретто для оперы И. Стравинского по циклу гравюр У. Хогарта «Карьера мота» (1951) и ряда других опер. В 1972 году Оден снова переселяется в Европу.

Общий итог творчества Одена оказался, однако, более значительным, чем у Ишервуда. Он завоевал репутацию одного из ведущих англоязычных поэтов XX века. Часто его называют прямым наследником Элиота.

Пьесы Одена и Ишервуда появились в период наиболее активного их участия в антифашистском движении — с 1933 по 1938 год. Все они были поставлены в прогрессивном лондонском театре Групп¹. Его главный режиссер Руперт Дун (1904—1966) принимал активное участие в подготовке окончательных вариантов некоторых из них. Перед спектаклями ставились множественные задачи. Они должны были служить обновлению сцены, освобождению личности и прямой антифашистской и антикапиталистической пропаганде.

Драматургия Одена и Ишервуда была попыткой соединить многие тенденции и влияния. Она явилась одним из самых заметных опытов создания современной поэтической драмы, причем авторы во многом опирались на эстетику английского мюзик-холла. Его зрелищность, броскость, наглядность были для них той английской сценической традицией, которая помогала усвоить опыт новой континентальной драмы, — оба они вывели из Германии увлечение Толлером и Брехтом. В свою очередь Брехт не без одобрения принял опыты Одена и Ишервуда. «В последнее время ревью стало входить в литературу, — писал он в «Замечаниях о народной драме». — Немец Ванген-

¹ Этот театр просуществовал с 1933 по 1953 год, однако пора его расцвета падает на 30-е годы, когда помимо перечисленных ниже им были поставлены пьесы Т. Элиота «Суини Агонист» (1935), Стивена Спендера «Суд над судей» (1938) и др.

гейм, датчанин Абелль, американец Блицштейн и англичанин Оден написали интересные пьесы-ревью, пьесы, которые не назовешь ни примитивными, ни грубыми. В этих пьесах есть что-то от поэтичности старой народной драмы, но они начисто лишены присущей ей наивности. В них не найдешь ни стандартных для нее ситуаций, ни схематичных персонажей, зато они оказываются при ближайшем рассмотрении куда поэтичнее. Ситуации в них гротескны. Человеческих характеров по сути дела нет вообще, роли четко не выписаны. Единство сюжетной линии выброшено в мусорный ящик, а заодно с ним и сама линия, ибо в новых пьесах фабулы вовсе нет, разве что какой-то слабый намек на сквозное действие. Постановка их требует определенного профессионального мастерства, дилетантам они уже не по плечу, — правда, это мастерство эстрадного дивертисмента...

Что до поэзии, то и тут у литературного ревью можно кое-чему поучиться. В пьесах, особенно написанных Оденем в содружестве с Ишервудом, многие места поистине поэтичны. Он вводит хоровые элементы и изысканную лирику. Да и сами события, происходящие на сцене, доступны лишь изощренному восприятию. Впрочем, и все зрелище в целом в той или иной степени насыщено символикой, он даже прибегает к аллегории. Если сравнить его, например, с Аристофаном — против чего Оден не станет возражать, — то сразу проявится подчеркнутый субъективизм этой лирики и этой символики, и новой народной драме следует поучиться у него лиричности, но отказаться от его субъективизма».

Действительно, многие эпизоды пьес Одена и Ишервуда превращались в своеобразные интеллектуальные ребусы. Не в последнюю очередь это объяснялось тем, что идейно-образная система их пьес складывалась под весьма разнородными влияниями: Оден и Ишервуд, как, впрочем, и другие представители «оксфордской школы», считали себя одновременно марксистами и фрейдистами.

Первая из этих пьес, «Пляска смерти», была создана Оденем без участия Ишервуда. Опубликованная в 1933 году, она послужила основой для спектакля, поставленного в театре Групп в 1935 году, причем число изменений, внесенных Дуном, оказалось столь велико, что, по его словам, спектакль имел мало общего с пьесой. Сценический вариант пьесы опубликован, впрочем, не был.

«Пляска смерти» решалась как агитационное представление, объединяющее сцену и зал. На широких ступенях, спускающихся от пустых подмостков с одноцветным занавесом к партеру, сидит Глашатай, комментирующий действие. Перед сценой — небольшой джаз. Часть актеров приходит из зала, другие подают реплики, оставаясь на своих местах в партере. «Мы покажем вам сегодня картину упадка класса, члены которого говорят о новой жизни, но втайне мечтают о старой, ибо

носят в себе смерть, — заявляет Глашатай. — И мы покажем вам смерть Танцовщика». Последнее должно было послужить символической картиной умирания капитализма. После смерти Танцовщика актеры празднуют наступление Нового года, и на сцене появляется Карл Маркс в сопровождении двух молодых коммунистов. «Орудия и средства производства оказались ему не под стать. Он ликвидирован», — произносит он, указывая на Танцовщика.

Эта одноактная пьеса, решенная во многом в традиции агитпропа, вместе с тем несет в себе некоторые следы влияния «танцевальных пьес» Йетса. Написана она была легкими, афористичными, бьющими прямо в цель стихами. Главная социальная тема пьесы осложнена аллюзиями реальной политической ситуации 30-х годов, когда фашистская идеология предпринимала не всегда безуспешные попытки подчинить себе сознание широких масс. Тем не менее оголенность конструкции остается главным ее эстетическим дефектом. По меткому замечанию английского критика Барбары Эверетт, объяснялось это не тем, что Оден не знал, на чьей он стороне, а тем, что он не знал, что собой представляет одна из сторон — пролетариат.

Первая пьеса, написанная Оденом с участием Ишервуда, — «Собака под шкурой» (1935, пост. 1936) — имела наибольший успех из всего их драматургического творчества. Очень сложная по структуре (в ней соединялись элементы экспрессионизма, агитпропа, высокой поэзии, пародии на довоенную оперетту и сказки), она вместе с тем обладала известным единством стиля и в большинстве сцен лишена была той прямолинейности, которая вредила «Пляске смерти». Некоторые хоры из «Собаки под шкурой» остались среди лучших образцов английской поэзии 30-х годов. Один из них был в 1938 году положен на музыку Лайонелом Бриттеном.

Деревня Прессен Эмбо каждый год выбирает молодого человека, снабжает его деньгами и отправляет на поиски пропавшего наследника поместья сэра Френсиса. В этот год выбор падает на Алана Нормана — идеального сказочного героя — честного, бесконечно доброго, открытого, в меру наивного и подвластного искушениям. Вместе с ним уходит из деревни собака по имени Френсис. Она уже много лет живет то в одной семье, то в другой, и у нее свое отношение к каждому из обитателей деревни. Поиски заводят Алана и Френсиса в разные страны и сталкивают с самыми разными людьми. На корабле Алан знакомится с двумя журналистами, на которых производит сильное впечатление, что он пьет только молоко, а его собака — виски, и они вместе отправляются в Остинию — страну, где время от времени происходят неудачные революции и давно уже разработан церемониал казни: король произносит речь о том, что он душой с заговорщиками, но вынужден поддерживать порядок, а затем, самолично расстреляв заключенных, устраивает некое подобие поминок и объявляет национальный

траур, королева же обращается со словами утешения к вдовам. В другой стране — Вестландии — путешественники попадают сначала на улицу публичных домов, а потом в сумасшедший дом, где по радио непрерывно транслируются истеричные речи Лидера, приводящие пациентов в состояние дикого возбуждения. Сбежав из Вестландии, друзья встречаются в поезде одного из хозяев жизни Запада, миллионера, о котором искусственные журналисты рассказывают, что по сути дела он — обыкновенный преступник. Удастся им побывать и в «Райских садах», где собираются поэты-декаденты — пресыщенные миллионерские сынки. Когда отчаявшийся Алан готов уже отказаться от дальнейших поисков, обнаруживается, что собака Френсис — это и есть сэр Френсис. Собачья шкура помогла ему увидеть жизнь изнутри, и он знает теперь всю подноготную буржуазного общества. Вернувшись в родную деревню, он видит, что за время его отсутствия она заметно фашизировалась, и уходит из нее вместе с несколькими молодыми людьми бороться за новую жизнь.

«Восхождение на Ф-6» (1936, пост. 1937) была замыслена авторами как своеобразная опера, где Ишервуд взял на себя роль либреттиста, а стихи Одена предназначены были заменять собой музыку. В постановке Руперта Дуна эта пьеса приобрела, однако, и музыкальное сопровождение, заказанное Л. Бриттену.

«Восхождение на Ф-6» — история высокогорной экспедиции. Герои один за другим погибают, приближаясь к вершине. Последний из них падает мертвым, когда ему до конца открывается страшная для него, философа и поэта, тайна бытия: миром правят не Добродетель и Знание, а голая Сила. Эта трагическая тема раскрывается в пьесе не только через действие, но и с помощью мистических туманных эпизодов. Немало в этой пьесе и фрейдистской символики. Сценически она, впрочем, была достаточно эффектна и имела успех, чему способствовали и сатирические сцены, включенные в нее.

Символика последней пьесы Одена и Ишервуда — «На границе» (1938) — достаточно прозрачна. «Граница» — это воображаемая линия, разделяющая два семейства, живущие в одной комнате, но принадлежащие к двум враждующим, а потом воюющим народам. В двух половинах комнаты, обставленных поразному, висят портреты: на одной половине — Короля, на другой — Лидера. Эти две семьи никогда не видели друг друга, никогда друг о друге не слышали, но, каждая по-своему, ведут себя одинаково. Они — обыватели (хотя одна семья профессорская, другая — старая дворянская), взгляды у них устоявшиеся, общепринятые. Но два юных существа, принадлежащие к этим семьям, — Анна Вродни и Эрик Торвальд (они тоже никогда не встречались) — любят друг друга. Анна идет во время войны в медсестры и умирает от тяжелой болезни. Эрик отказывается воевать, попадает в тюрьму, потом из пацифиста превращается

в революционера и гибнет, тяжело раненный на баррикаде. В момент, когда они умирают в разных концах комнаты, они же, одетые по-старому, выходят из-за изголовий своих кроватей и встречаются на середине комнаты. Силой своего чувства и неприятием старых устоев им удается разрушить «границу». Последние их слова обращены к залу. Они призывают построить город, где человек снова обретет достоинство и любовь.

Рядом с этой гуманистической линией действия разворачивается другая — политико-сатирическая. Авторы на сей раз пользуются реалистическими средствами. Действующие лица здесь — глава стального треста, лохотенный сорокапятiletний циник, спокойно объясняющий своему другу классовую природу фашизма, и Лидер — полубезумный демагог, находящийся, по сути дела, у него на содержании.

Традиционная для Одена и Ишервуда линия агитпропа представлена в этой пьесе хором из пяти мужчин и трех женщин, которые выступают то как рабочие перед началом смены, то как заключенные концлагеря, то как танцоры и левые агитаторы, то как читатели газет разных направлений, комментирующие события военных лет и завершающей войну революции.

Путь Одена и Ишервуда от «Пляски смерти» к «На границе» наглядно продемонстрировал, как, несмотря на все свои внутренние противоречия, набиралась сил и укреплялась на реалистических позициях леворадикальная драматургия в Англии. Кризис левого движения в конце 30-х годов на время остановил ее дальнейшее развитие.

ЭЛИОТ

Творческий и жизненный путь Т.-С. Элиота (1888—1965) — одного из крупнейших англоязычных поэтов и драматургов XX столетия — сложен и противоречив. Выдающийся художник, теоретик культуры, эссеист, философ-социолог, он соединял в своем мировидении, воплощал в своем творчестве антибуржуазность и утонченнейший консерватизм, нигилизм и религиозность, высокий гуманизм и реакционную элитарность. Дерзкое новаторство и верность традиции определяют его творчество, эстетические воззрения и литературные пристрастия. Он был представителем того поколения художественной интеллигенции Запада, судьбы которого во многом определил опыт первой мировой войны. Остро ощущая кризис традиционного буржуазного индивидуализма, Элиот, как и другие крупные художники этой поры, пытается преодолеть его в стремлении к универсальной, надличностной гармонии. Этот путь в конце концов приведет его к консерватизму, англокатолицизму и неоклассицизму: консерватизм стал следствием полного разо-

чарования в буржуазной демократии, христианское вероучение должно было разрешить трагические антитезы человеческого существования, отточенная упорядоченность литературного языка помогла превратить хаотичность жизненного опыта в сущностное и прекрасное. Искренняя потребность осмыслить и выразить в своем творчестве универсальную многомерность бытия приведет поэта к созданию емкого, драматургически многоголосного мира: его театральные работы представляют собой попытку создания новой поэтической драмы — трагедии XX столетия, способной вместить прошлое и настоящее, всю «культурную историю» человечества. Элиот посвятил драматургии последние тридцать лет своей жизни, и хотя его театр неразрывно связан с консервативно-христианскими воззрениями, объективный смысл пяти элиотовских пьес и ряда ранних драматических набросков много шире и значительней.

В духовном и художественном развитии Т.-С. Элиота была своя логика — логика внутренней трагедии значительного писателя и незаурядного человека.

«В моем начале мой конец» — эту строку из стихотворения «Ист-Коукер» (цикл «Четыре квартета») Элиот часто любил повторять. В приверженности к этой мысли для него заключался особый, сокровенный смысл.

Предки Элиота прибыли на американскую землю из Ист-Коукера в Соммерсете (Англия) в 1670 году. Одним из наиболее замечательных представителей этой семьи, во многом предопределившим духовное развитие своих потомков, был преподобный Вильям Гринлиф Элиот — основоположник американской униатской церкви и один из основателей Гарвардского университета. Казалось, что Т.-С. Элиот, родившийся в 1888 году в Сент-Луисе в одной из наиболее уважаемых протестантских семей Соединенных Штатов, сформируется в чисто американском духе и, в конечном счете, добьется солидного положения в американском обществе. По окончании Гарварда (в 1906—1909 годы Элиот занимался там, в частности, у «реалистов» Дж. Сантаяны и Г.-Х. Палмера) он, как и многие дети состоятельных американцев, отправился в Европу продол-



Томас Стернс Элиот

жить образование. Но, в отличие от подавляющего большинства своих соотечественников, он, по существу, навсегда простился с родиной. Элиот возвратился в Европу как бы в поисках собственных истоков, в поисках оснований культуры, к которой он принадлежал, изменчивую и непрерывную жизнь которой мечтал постигнуть.

В Сорбонне (1910/11) Элиот слушает Анри Бергсона, изучает великих писателей XVII века и французских символистов; в Магдебургском университете увлекается немецкой классической философией, в Лондоне знакомится с концепциями Френсиса Герберта Брэдли и Мервина Бэббита. Воспитанный в «реалистическом» протестантско-индивидуалистическом духе, молодой американец соприкоснулся с европейской культурой в момент ее глубокого кризиса, на излете традиционных представлений о развитии общества и его институтов. Современные ему социология, философия, искусство разрушали традицию, обнажая ее корни, — и Элиот начал познавать основы через их отрицание.

В 1914—1919 годах Элиот интенсивно формируется как художник и мыслитель. В это время он был подвержен разным влияниям. И прежде всего авангардистским. В сентябре 1914 года молодой Элиот встречается в Париже с Эзрой Паундом, видным поэтом-имажистом. Дружба с Паундом, в прошлом секретарем выдающегося ирландского драматурга Йетса, сыграла важную роль в формировании молодого американского литератора. Паунд принадлежал к авангарду 10—20-х годов, поставившему под сомнение истинность всей прошлой европейской культуры. Восприятие мира как хаоса, распад устойчивых, как казалось, связей находили выражение в тотальном отрицании, в разрушении традиционных систем стихосложения, поэтической образности и т. д. и т. п. Нигилистически-анархистское осмысление реального мира и художественного творчества явственно ощутимо в ранних произведениях Элиота.

Хотя на рубеже 10—20-х годов Элиот известен как нигилист, богохульник, ниспровергатель основ и изощренный авангардист, однако в самом существе его личности, в основе его художественной практики было нечто, что определило развитие мотивов его ранних стихотворений в позднем творчестве, в пору «классицизма, консерватизма, англокатоличества» в поэтических драмах (и прежде всего контраверза «действия» и «страдания», которая сложилась у Элиота не без влияния Рембо). И в эту пору Элиот сохранял некий пиетет перед культурной традицией в духе рубежа веков, что в известной степени обуславливалось американским провинциализмом молодого поэта, сослужившим ему в этом отношении неплохую службу.

«Нигилист и богохульник» наряду с дерзкими экспериментами в области поэтического языка самым внимательным образом изучает литературно-философскую традицию. В 1917 го-

ду вышел первый поэтический сборник Т.-С. Элиота «Пруфрок и другие наблюдения», снискавший его автору славу «радикального» антибуржуазного поэта, а в 1916 году Элиот защитил докторскую диссертацию «Опыт и объект познания в философии Ф.-Г. Брэдли», в которой совершенно очевидно стремление найти некие основополагающие, упорядочивающие жизненный хаос ценности.

В эту пору Элиот воспринимает мир как «разрушенный порядок», в котором властвует смерть, где нет интеллектуальных и эмоциональных опор. Социальные потрясения второй половины 10-х годов, Великая Октябрьская революция в России — для него лишь знаки гибели традиционной буржуазной цивилизации, он не видит позитивных аспектов этих общественных процессов.

Однако и в это время Элиот далек от эстетизации распада, разложения, гибели — его поэзия, при высочайшей культуре стиха, насыщенности литературными и мифологическими реминисценциями, полна неподдельных живых чувств, человеческой горечи и отчаяния, трагизма и растерянности перед лицом «апокалипсического мира». Он ощущает эфемерность окружающей его цивилизации и в поисках цивилизации подлинной, упорядоченной обращается сначала к классической античной мифологии (вторая половина 10-х годов), а затем, после внимательного изучения средневековых легенд, и к европейскому средневековому фольклору (на Элиота огромное впечатление произвели вышедшая в 1920 году книга Джессики Вестон «От ритуала к рыцарскому роману» и исследования Кембриджской антропологической школы, рассматривавшей сезонные мифы и легенды как фундаментальные составляющие человеческого бытия). Элиот использовал мифологические сюжеты не только впрямую, заимствуя те или иные образы и фабульные повороты, но как некую праснову стиха, воспроизводя в собственном творчестве внутренние структуры западной культуры, ориентируясь на ее важнейшие архетипы. Свое понимание рока, судьбы он черпает из античности («Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Портрет леди» и др.), идеи карнавализации, ряженности — из средневековой культуры («Геронтион», «Мистер Аполлинакс» и др.); удивительно точно и тонко координировал он принципы создания «Бесплодной земли» с моделями средневековых легенд.

Именно в свой период «бури и натиска» Элиот начал понимать, что опыт поэта не должен исчерпываться «порочной» культурой современности и что художнику необходимо ориентироваться на всю культуру человечества. Не случайно он называл своей современностью историю от Эсхила до XX столетия.

«Поэт должен знать, — замечал Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант», — что сознание и память Европы — сознание и память его собственной страны — сознание и па-

мать, которые он изучает во времени, много важнее, чем его собственные индивидуальные сознание и память...».

В поисках устойчивости поэт обратился к культурному мифу, связывающему для него прошлое и настоящее. При этом Элиот достаточно вольно использовал мифологию, создавая своего рода поэтический коллаж, используя ее принципы темы, образы, — некий мета-миф из фрагментов разных мифов. В подобном использовании культурного мифа Элиот не был уникален. Та же потребность нашла выражение в творчестве Йетса и Джойса, художников, не менее остро ощущавших кризис современного им мира и тоже уповавших на организующую силу мифологии.

При этом поэт понимал, что использование мифа лишь в качестве литературного приема не может принести желаемого освобождения, той внутренней гармонии, к которой он столь истово стремился. Сборник 1920 года, куда вошли его блестящие сатирические стихотворения «Геронтион», «Прямоходящий Суини», антиклерикальная сатира «Гиппопотам» и другие; трагически-горькие поэмы «Бесплодная земля» (1922) и «Полые люди» (1925) обнаруживают мучительную потребность в насыщении заимствованных им из мифологии «культурных моделей» высшей духовностью, способной придать им некий «истинный смысл». Иначе использованный мифологический сюжет лишь контрастно подчеркнет скудность и уродливость жизни.

Весьма характерен в этом смысле первый драматический набросок Т.-С. Элиота «Суини Агонист». Сам поэт назовет два отрывка этой поэмы («Фрагмент пролога», «Фрагмент агона») «Фрагментами Аристофановой мелодрамы», предпослав им эпитафии из «Хозфор» и из евангельской речи Святого Иоанна. Для первого он выбрал фразу Ореста из финала Эсхиловой трагедии, когда герой, убив мать, понял, что его преследуют Эринии: «Вы не видите их, не видите — но я вижу их: они выслеживают меня, я должен бежать прочь». «Суини Агонист» — гротескный трагифарс о людях, существующих суетно и бессмысленно в мире, где естественные человеческие проявления — жизнь, смерть, любовь — сведены, по существу, к физиологически-судорожным отправлениям. Квартирка, куда к двум дамам полусвета, Дорис и Дасти, приходят два английских военных и два американских бизнесмена, становится своеобразной моделью мира, где человеческая речь бессмысленно формальна, где все культурные связи порваны, где общаются на уровне инстинктов и нескрываемых желаний и где человекоподобный Суини, появляющийся в финале и изрыгающий нечто напоминающее звериный рев, может казаться мессией. Программа Суини проста: «Назад, к природе», но в этом лозунге для него, в отличие от Руссо, важно не второе, а первое слово. Природа, по Суини, — это каннибализм, а бытие составляют три вещи: «Рождение, и случка, и смерть. / Это все, это все, это все. Это все./ Рождение, и случка, и смерть».

Даже трагическое «жизнь есть смерть» — вырвется из уст Суини с поразительной легкостью, не наполненное ничем, не несущее никакого духовного смысла.

«Суини Агонист», явно пародирующий милтоновского «Самсона Агониста» (у нас принят перевод «Самсон-борец»), — горькая сатира на современного Элиота буржуазного человека и распадающееся общество. Во «Фрагментах Аристофановой мелодрамы» неподдельно живым оказывается лишь Суини, «духоборчество» которого низведено до физиологических отклонений. В этих фрагментах, завершающих цикл сатирических стихотворений о Суини («Прямоходящий Суини», «Суини среди соловьев»), которые Эрик Бентли в своей книге «Драматурги-мыслители» назвал «быть может лучшими театральными стихами, написанными в Англии за все наше столетие», — Элиот пытался реализовать свои представления о современном обществе и современной культуре, о том драматическом языке, который самым совершенным образом способен выразить проблематику XX столетия.

Эти его представления в середине 20-х годов были достаточно сложны и противоречивы. В одной из статей 1924 года — «Четыре елизаветинских драмы» — Элиот декларирует свой отказ от елизаветинских традиций, полемизируя в первую очередь с поэтами и драматургами викторианской эпохи — эпигонами елизаветинской литературы. Элиот считал елизаветинскую драму не поддающимся повторению исключительным явлением. Стремясь к самостоятельному постижению «истины и красоты», он обращался к доелизаветинской драматургии и литературе, которые, по его мнению, не стремились поверхностно отражать реальность, но проникали в глубь жизни, оставив образцы высокого упорядоченного искусства, подчинявшегося не прихотям хаотичной действительности, но строгим правилам.

Строгая соразмерность целого, высокое «правильное» единство драматического произведения может быть достигнуто, по Элиоту, при осмыслении истинно подлинной, но доступной лишь немногим духовной реальности.

Эталонным произведением искусства, выражающим глубинные основы действительности, было для него английское моралите конца XV века «Всякий человек».

И одновременно Элиот писал о том, что современная ему культура имеет откровенно мюзик-холльный характер, что только синкопированный язык мюзик-холла может стать индивидуальным языком времени. Он считал, что создать драму, не уступающую елизаветинской, можно лишь тогда, когда удастся упорядоченную, подчиняющуюся строгим правилам «музыку поэзии» растворить в общеупотребительной речи своего времени, а развлечение соединить с демонстрацией процессов бытия (наиболее полно эти идеи середины 20-х годов реализуются в элиотовской драматургии 40—50-х годов).

Обращение Т.-С. Элиота к драме было выстраданным и

осмысленным — этот вид литературного творчества обладал, как ему казалось, той универсальностью, которая позволяла выразить в упорядоченной форме трагическую противоречивость бытия. В «одноголосном» мире лирики Элиота было тесно. Он мечтает о многоголосном мире, в котором поэт сможет существовать как «создатель-демиург», присутствуя и оставаясь невидимым.

Термин «драматическое» значил для Элиота гораздо больше, чем воплощение действия: он предполагал создание целостного эмоционального и идеологического мира, в котором все соразмерно и подчинено единому ритму. Драма, по Элиоту, реализует миф полнее, чем другие виды искусства, ибо ее корни уходят в обряды, ритмы которых близки человеческому естеству.

Эти размышления о новой поэтической драме совпадают по времени с теми духовными исканиями Элиота, которые привели его к консерватизму и англокатоличеству. Жизнь воспринимается им сквозь призму религии — как драма, смысл которой можно понять лишь через страдание. Не видя реальных способов, которые могут предотвратить разрушение общественных связей, распад личности, Элиот стремится к иллюзорному снятию этих проблем. Уже цикл «Полые люди» пронизан мотивами неизбежности и универсальности человеческого страдания. Через два года поэт придет к осознанию греховности человечества, религиозным и нравственным долгом которого должно быть полное принятие земных страданий. В них Элиот видит путь к познанию бога.

Элиот начал создавать свой театр как искусство, обращенное к широкому зрителю и способное привести человечество к «осознанию религии». Он стремился создать такое драматургическое целое, где стройность окажется в полном согласии с гармонией и порядком, которых так не хватает человеческому обществу.

Уже в 1926 году в Предисловии к «Савонароле» Шарлотты Элиот и в «Диалоге о драматической поэзии» поэт в принципе наметил два основных аспекта рассмотрения драмы как вида искусства — собственно художественный и социально-функциональный. Оба эти аспекта для него спаяны воедино. Элиот особо останавливался на важной роли театра в духовном и социальном воспитании людей. «Идеальным «вместилищем» поэзии, обеспечивающим ее непосредственно социальную пользу, по-моему, является театр», — сказал Элиот в одном из своих выступлений в Гарварде в 1930 году. Эта идея развивалась в его эстетических опытах 30—40-х годов (прежде всего в статье 1933 года «О пользе поэзии и пользе критики»).

В 1936 году после успеха «Убийства в соборе» Элиот заявил, что поэзия есть «естественное и совершенное средство для драмы». Поэтическая драма объявлялась Элиотом высшей формой драмы вообще. «Я считаю, что прозаическая драма —

лишь побочный продукт поэтической драмы, — писал он в «Диалоге о драматической поэзии». — Человеческая душа в минуты наивысшего душевного напряжения стремится выразить себя в стихах... Прозаическая драма имеет тенденцию к подчеркиванию всего эфемерного и поверхностного; если мы хотим выразить что-то постоянное и универсальное, то делаем это в поэзии».

При этом Элиот выступал против декоративно-поэтической традиции викторианцев, и прежде всего Альфреда Теннисона. Еще в 1930 году в предисловии к «Огненному колесу» Уилсона Найта он впервые написал о том, что недопустимо «вгонять» заранее придуманную прозаическую пьесу в поэтический метр, а необходимо изначально «поэтическим гением» объять весь замысел пьесы, так как поэтическая трагедия должна рождаться «органически». Эти идеи Элиот развивал на протяжении всей своей жизни, наиболее развернуто, быть может, выразив их в своей знаменитой лекции 1953 года «Три голоса поэзии». Как верно заметил английский исследователь Т.-Е. Холм, для Элиота стихотворная форма не была декоративным украшением смысла пьесы — поэзия была инструментом познания, способом постижения этого смысла. Элиот предупреждал, что было бы ошибкой считать язык поэтической драмы лишь языком метафор и символов; в драме важны все составляющие языка, а особенно его драматургическая действительность. Он призывал к поэтической свободе, чтобы выразить все причудливое многоголосье современной речи, подчеркнуть контраст между хаосом существования и порядком бытия, — даже если для передачи этого потребуется нарушение метрических правил. Но дело не только в подвижном, гибком, прозрачном и возвышенном стихе. В 30-е годы Элиот верил в возможность создания и нового театрального языка, адекватного языку новой поэтической драмы, — об этом свидетельствуют его статьи и многочисленные устные заявления. Эта новая сценическая образность — что весьма характерно для элиотовской эстетики — соединяла античную и литургическую традицию с современной театральной условностью.

Стремясь к максимально широкому воздействию своих произведений, Элиот пришел от трагической литургии к салонной комедии. Внутреннее развитие Элиота — мыслителя и художника — в 30—50-е годы очевиднее всего выразилось в его драматургии, которая стала главной сферой его творчества.

Драматургическая карьера Элиота началась в 1934 году, когда он, желая оказать помощь Пятьдесят пятому лондонскому церковному фонду, написал драматическую поэму «Скала», главным событием которой стал народный митинг, вызванный тяготами повседневной жизни, а наиболее выразительными частями — партии хора. В «Скале» Элиот выступил и против фашистской идеологии, и против буржуазной демократии, и против активных действий народных масс. Он критиковал об-

щество, где «люди безразличны один к другому», обрушивался на «деперсонализацию жизни» и предлагал свой выход, свою альтернативу. «Наше гражданство — на небесах: это модель и тип вашего гражданства на земле», — эту важнейшую для него мысль Элиот развил на всем пространстве поэмы. Центральный конфликт «Скалы», как и всего драматургического творчества 30-х годов, — это конфликт между испорченным миром и церковью, несущей спасение. Но при всем том в «Скале» ошутим яростный антибуржуазный пафос, который во многом определил сильное воздействие этого произведения на современников.

В «Скале» Элиот использовал разнообразную драматургическую технику. «Пышная» пьеса мистера Элиота выглядела поначалу как литургия в драматической форме, хотя некоторым образом имитировала также и декламацию и популярные сценические формы, такие, как мюзик-холл, балет и пантомиму...» — писала «Таймс» 29 мая 1934 года. Критик высоко оценил художественное новаторство «Скалы», отчетливо понимая, что Элиот «сделал гладкой тропинку, ведущую к современной поэтической драме».

Драматург как бы заново открыл литературную и театральную выразительность хора, партии которого написаны без влияния немецких экспрессионистов (до Элиота хор в английской драме XX века использовал лишь Йетс и Гордон Боттомли, но в их произведениях он никогда не играл значительной роли). При этом Элиот стремился избежать всякой стилизации (именно за имитацию «античного стиля» он критиковал грэнвилл-баркеровские постановки греческих трагедий в переводах Джилберта Мюррея, увлекавшегося «неоклассическим» стихом). Хор был для него не приметой стиля (античной трагедии или христианской литургии), но важнейшим элементом драматической структуры, обозначающим определенный уровень общественного и религиозного сознания. В контексте его произведений (и шире — в контексте его мировоззрения, художественных и социально-философских взглядов) хор представлял ту часть общества, которая нуждается в религиозном руководстве и очищении. Хор связывал сцену и зрительный зал.

Один из важнейших конфликтов драм Элиота — внутренний конфликт хора с протагонистом, во многом отражающий противостояние альтруизма и прагматизма, Церкви и Государства, духовности и материальной обыденности. Элиотовская интерпретация этой антиномии выявляла не только религиозную доктрину драматурга. По существу, писатель в отраженной форме рассматривал одно из коренных противоречий буржуазной цивилизации.

В предвоенных трагедиях Элиота явственно ошутима грозная, напряженная атмосфера времени, требующая огромного внутреннего напряжения и собранности перед лицом надвигающейся катастрофы. Еще в мирное время Элиот создал пьесы,

высокий трагический гуманизм которых в полной мере открылся в годы войны с фашизмом; английский поэт в драматургии обратился к теме личной ответственности человека почти на десятилетие раньше своих французских коллег.

«Убийство в соборе» Элиот написал по просьбе епископа Чичестерского Джорджа Белла в 1935 году для показа на ежегодном Кентерберийском фестивале. Начиная с 1929 года в Кентербери разыгрывали пьесу о Томасе Бекете (1118—1170), одном из самых популярных со времени позднего средневековья святых Западной Европы.

Облик Томаса Бекета, архиепископа Кентерберийского, сподвижника Генриха II в борьбе за централизованную монархию, который в конце жизни стал врагом энергичного государя, до сих пор вызывает бесконечные споры среди историков и поэтов. Крайние точки зрения на его личность выразили еще средневековые хронисты, описывающие его жизнь и смерть. По мнению одних, он был за неповиновение государю достоин смерти, другие считали его мучеником за свободу церкви, достойным божьей благодати.

Канцлер Генриха II с 1155 года, он проводил политику централизации, умеряя притязания баронов и церкви; в 1161 году, после смерти Теобальда Кентерберийского, король в надежде еще более укрепить монархию предложил пост английского первосвященника Бекету. 23 мая 1162 года Бекет был официально избран архиепископом Кентерберийским, а 2 июня того же года окончательно утвержден на этом посту. Вскоре после избрания он начинает борьбу с королевской властью за права церкви и свои собственные права как религиозного лидера и в конце концов идет на открытый конфликт с Генрихом II по поводу Кларендонских ассиз (январь 1166 года), которые уничтожали обособленность церкви в области права.

Потерпев поражение, Томас уехал во Францию, где вел активную дипломатическую борьбу с Генрихом. В 1170 году он вернулся в Кентербери и был там убит четырьмя рыцарями, утверждавшими, что они «люди короля». По свидетельству историков, Генрих II говорил, что он не отдавал приказа об убийстве, но своими постоянными укорами предопределил гибель архиепископа. Эту версию подкрепляет принятая королем в Авранше 21 мая 1172 года епитимья, унижительная для монарха, но примиряющая его с церковью.

В 1929/30 году в Кентербери давали инсценировку книги Мейсфилда «Восхождение на Голгофу», сделанную Джорджем Беллом, в 1932 и 1933 годах — пьесу А. Теннисона «Бекет», в 1934-м — «Молодого короля» Лоуренса Виньяна, где рассказывалось о судьбе старшего сына Генриха II, коронованного на царство без согласия Бекета.

В отличие от А. Теннисона, который в своей романтически выпрешенной трагедии изобразил Бекета национальным лиде-

ром, борющимся с папством (что вовсе не соответствует действительности), Т.-С. Элиот написал двухчастную поэтическую трагедию о смерти архиепископа Кентерберийского, о коротких предсмертных часах выбора и пути к бессмертию.

Удивительная по цельности и соразмерности пьеса, как цезурой разделенная прозаической проповедью Томаса, посвящена исследованию проблемы мученичества и его социальной функции. Но не только этому.

В «Убийстве в соборе» Элиот не просто использует исторический материал — из прошлого он извлекает один из важнейших конфликтов английской общественной жизни, много веков обуславливающий развитие страны. Конфликт Государства и Церкви, вполне реальный и исторически достоверный, уходящий корнями в XII столетие, драматург переводит в план метафизической абстракции, создавая новую художественную модель. Историческая реальность преобразуется у него в религиозно-поэтическом духе.

Противостояние Бекета и рыцарей, Бекета и хора, Бекета и священников приобретает характер вселенский, всеобъемлющий.

Бекет возвращается умирать в Англию, мы узнаем об этом из первых же фраз хора кентерберийских женщин, которые уговаривают его бежать обратно во Францию, хотя они и предчувствуют, что ужасная смерть его принесет трагическое очищение.

Экстатические партии хора, их натуралистически-мрачная образность, синкопированная, «рваная» ритмика рождают в первом акте предощущение надвигающихся неотвратимых событий.

Зрители и хор должны стать свидетелями подлинного духовного чуда, для этого Бекет и вернулся в Кентербери. Его мученичество должно принести искупление. При этом важен не только поступок, но и «истинность намерений», реализовавшаяся в нем. Действительная историческая противоречивость характера Бекета выражается в напряженных диалогах Томаса с искусителями, которые представляют собой как бы внутренние голоса архиепископа. Первые три искушают его земными радостями: светской жизнью, богатством, доверием короля, властью. Томас был готов к этим доводам против мученичества и отверг их. Элиот подчеркивает при этом строптивый, независимый нрав Бекета, его потребность в славе и власти. Но земная власть для Бекета потеряла смысл, он ощутил в себе силы для высшего духовного лидерства. В этом-то и кроется самый страшный грех — гордыня, влекущая к мученичеству не во имя божественной благодати, а для приобретения славы мученика. Четвертый искуситель, которого не ждал Томас, открывает перед ним это подсознательное желание. «Кто ты, искушающий меня моими собственными желаниями?!» — восклицает Томас в ужасе, понимая, что впал в грех «ложного побуждения». Пар-

тии хора женщин Кентербери, хора священников и искусителей переплетаются в напряженнейшем речитативе, создающем трагическую атмосферу грядущей беды.

Томас. Они знают и не знают, что значит действовать и страдать.

Они знают и не знают, что действие есть страдание

И страдание — действие.

Это истинная кульминация трагедии, она разрешается внутренней победой Томаса, отринувшего греховное желание, преодолевшего искушение.

Томас познал волю Божию. Он пришел к мученичеству очистившись, и умиротворенность финала первого акта переходит в торжественную прозаическую проповедь Томаса, обращенную к зрителям и хору. Он открывает ритуальную диалектику христианства, познавая себя через познание бога и ведя к религиозному познанию других.

Вторая часть — стремительная и экспрессивная развязка, предугаданная Томасом, хором и зрителями в первой части. «Откройте двери», — приказывает Бекет, и в собор вламываются «люди короля», четыре рыцаря, несущие смерть, которую Томас принимает внутренне сосредоточенно и спокойно. Его неторопливость, полные достоинства реплики контрастируют с экзотичными, смятенными партиями хора и священников. И после убийства Бекета плавная мелодика литургии вытесняет «рваные», экспрессивные пассажи хоров: заупокойная служба как бы завершает действие. Но здесь Элиот вводит еще один прозаический эпизод: рыцари, обращаясь к зрителям, убеждают их в том, что убийство Томаса оправдано государственной необходимостью, ибо он выступал против абсолютизма, движимый сатанинским честолюбием. Они даже сокрушаются, что вынуждены были совершить убийство: «Несчастно то время, когда сила — единственное средство, гарантирующее социальную справедливость». Второй рыцарь убеждает зал, что они охраняли интересы всех граждан: «Мы служили вашим интересам, мы заслужили ваши аплодисменты, и если эта вина имеет хоть какое-нибудь значение, вы должны разделить ее с нами».

Политическая реальность 30-х годов XX столетия вторглась в мифологически универсальный мир трагедии. Демагогически жесткие речения рыцарей по смыслу и фразеологии, казалось, были впрямую заимствованы из выступлений ультраправых лидеров, обещавших «ночи длинных ножей» каждому, кто поставит под сомнение их идеологию и социальную практику. Элиот говорил потом, что написал этот эпизод (и вообще фигуры рыцарей) не без влияния Бернарда Шоу. Он стремился при этом, по его словам, показать людей, чуждых всякой духовности, неспособных постичь истинный смысл жизни. «Здравомыслящие» рыцари составляют «низкий» план трагедии.

Пьесу завершает величественный *Te Deum*, реквием-молитва, в котором священники и кентерберийские женщины ликут и скорбят о новом святом, свидетелями мученичества которого они стали, совершив тем самым, по Элиоту, пусть и инстинктивно, важный шаг в познании мира и человечества.

«Убийство в соборе» — цельное (при виртуозном разнообразии стихотворной речи, при смелом чередовании поэзии и прозы) произведение, в котором осуществились идеи Элиота о новой поэтической трагедии.

В этой пьесе, гармоничной и соразмерной, пожалуй, наиболее определенно воплотилось философско-религиозное кредо Элиота, соединяющее религиозно-консервативный утопизм с поисками «истинного гуманизма». Однако он хотел, чтобы его драматургия была доступна самым широким зрительским кругам, и в следующей своей драме, «Семейный съезд» (1938), отказался от формы литургии. Во время работы над «Семейным съездом» Элиот хотел разрешить две основные творческие проблемы: во-первых, он пытался соединить мифологический сюжет (в данном случае миф об Оресте) с католической концепцией бытия («путь к богу через страдание и искупление вины»), во-вторых, для него было важно найти такую форму стиха, которая была бы близка к современной разговорной речи.

Эту вторую проблему он блистательно разрешил, используя стихотворную строку с любым количеством слогов, но всегда с тремя ударными слогами и цезурой после первого ударного. Однако, несмотря на поэтические открытия драмы, Элиот не добился в ней желаемого единства и гармоничности: античные реминисценции, которые должны были придать этому произведению универсализм и объемность, разрушили его органичность.

На севере Англии, в старом родовом имении Уишвуд, впервые за семь лет собрались близкие хозяйки дома, леди Эми Монченси, чтобы отметить ее день рождения. Ждут лишь сыновей Эми. Старший из них Гарри, лорд Монченси, должен вернуться домой после восьмилетнего отсутствия. Он скитался по свету, при загадочных обстоятельствах потерял жену, которая была чужой семье Монченси. В его жизни, как и в жизни всех, собравшихся в доме Эми, существует некая тайна, проклятье, тяготеющее над ними, привносящее в упорядоченный быт старинного поместья тревогу и мрачные предчувствия. Эми надеется, что Гарри, вернувшись в Уишвуд, обретет покой и принесет умиротворение всем членам семьи. Но Агата, младшая сестра Эми, не верит в это, — дом Монченси проклят, и в нем не будет счастья, если не искупить греха. «...Будущее можно построить только на реальном прошлом», — этими словами Агата как бы пытается разрушить иллюзии Эми.

И действительно, возвращение Гарри лишь усугубляет трагическую атмосферу — он вернулся в родной дом, преследуе-

мый Эвменидами, которые требуют искупления неизвестной вины. Богини мщения являются ему в окнах поместья Уишвуд; невидимые его матери, они не отпускают душу Гарри, не дают успокоения.

Гарри не может найти его и в любви Мери, своей троюродной сестры, — в их дуэтах открывается сложная взаимосвязанность любви земной и любви небесной. Едва только Гарри хочет отдать себя земному чувству, как вновь появляются Эвмениды, — и он ощущает иллюзорность своих надежд.

В кульминационной сцене пьесы Агата расскажет Гарри, что тайна дома Монченси состоит в греховной связи Агаты и отца Гарри. И вину эту может искупить лишь наследник лорда Монченси.

Тема вины лорда Монченси-старшего имеет в пьесе Элиота и более широкое значение. В начале пьесы, когда один из братьев Эми говорит, что его удивляет беспомощность и растерянность нынешнего молодого поколения, Мери отвечает, что молодые попали в мир, созданный старшими, в мир жестокий и чужой. Гарри — один из последних представителей «потерянного поколения», утратившего викторианские и эдвардианские ценности, искупающего «вину отцов».

И герой понимает, что, лишь приняв на себя вину отца, ощутив греховность мира, он постигнет высшую реальность. Тогда ему откроется «розовый сад» (один из центральных образов послевоенной драматургии Элиота), где он обретет высшую свободу и душевный покой.

Неудавшийся семейный съезд обернулся воссоединением¹ Гарри со сверхъестественным за счет утраты связей с миром, Гарри отвергает и любовь Агаты и любовь Мери, хотя именно их чувство помогло ему понять самого себя.

Искусственность идей Элиота особенно дает себя знать в финале пьесы. Драматургическая постройка Элиота обнаруживает здесь все свои несовершенства: герой превращается в жестокого неврастеника, отринувшего всякие земные представления о добре и зле, лишается своей прежней подкупающей искренности. И напротив, там, где Элиоту удается сохранить связь с реальностью и ее подлинными борениями, он поднимается до высокой поэзии. В конце пьесы подлинно трагическую силу обретает линия Эми — сцена ее смерти, написанная как патетический ритуал.

Как и в «Убийстве в соборе», в «Семейном съезде» персонажи разделяются по способности понять значимость поступка Гарри. Только Агата, Мери и шофер Даунинг с самого начала испытывают потребность проникнуть в духовный мир протагониста; все прочие герои ощущают лишь атмосферу мистического страха.

¹ Английское слово «reunion» имеет в данном случае два значения: «съезд» и «воссоединение».

Этому подчинена и конструкция пьесы. Все персонажи, кроме Эми и Гарри, составляют общий хор, комментирующий действие. Герои помимо своих индивидуальных функций должны были в кульминационные моменты действия исполнять одну общую партию. Этот условный драматургический прием разрушал органическое развитие пьесы. Сам драматург был крайне неудовлетворен хорами в «Семейном съезде», понимал художественное несовершенство своей второй трагедии.

Следующая пьеса Элиота, «Вечеринка с коктейлями», появилась на подмостках более чем через десятилетие, в 1949 году. Годы, прошедшие со времени премьеры «Семейного съезда», были для Элиота-художника трагической порой угасания. Остро переживая свою внутреннюю драму, Элиот в 1940 году писал в статье об Йетсе: «...лишь очень немногие поэты выказывали эту способность применяться к ходу времени. Нужны поистине исключительные честность и смелость, чтобы взглянуть в лицо переменам. Большинство людей либо тянется к пережитому в юности, так что их писания превращаются в не одухотворенную искренностью стилизацию под первые их вещи, либо отбрасывает все идущее из глубины души и пишет, подчиняясь лишь голосу рассудка, добываясь только пустой и бесплодной виртуозности».

Но и в эти годы, как справедливо пишет А. Мортон, Элиота отличала удивительная «поэтическая целостность», помогавшая «применяться к ходу времени», не изменяя самому себе. После войны Элиот значительно отступил от выработанных в 30-е годы драматургических принципов.

В 40—50-е годы Элиот обратился к салонной мелодраме и салонной комедии — наиболее популярным жанрам английского послевоенного театра, чтобы наполнить эти формы развлекательного искусства высоким духовным смыслом. Он использовал и преобразовывал средства Коуарда, Реттигена и других поставщиков «хорошо сделанных пьес», чтобы рассказать людям об истинных ценностях жизни, как он их понимал.

Центральная тема трех послевоенных пьес Элиота («Вечеринка с коктейлями», 1949; «Личный секретарь», 1953; «Пожилой государственный деятель», 1958) — возвращение людей к самим себе, к истинному пониманию своего «я».

Главный конфликт его послевоенных произведений — противостояние суетной светской жизни, лишенной смысла и значимости, искажающей взаимоотношения людей, и истинной духовности, которая приводит к самоочищению и взаимопониманию.

Лавиния и Эдвард Чемберлен («Вечеринка с коктейлями») не понимали друг друга, отравляли друг другу существование и пытались найти счастье вне семьи (Эдвард был близок с Селией Коплстон, а Лавиния с Питером Квилпом). Однако с помощью своих друзей, Джулии, Алекса и психоаналитика доктора Харкорта-Рейли, они в сомнениях и страданиях откры-

вают самих себя и обнаруживают духовную потребность друг в друге.

Обретают истинное знание о самих себе и герои «Личного секретаря». Клод Малхаммер берет к себе в личные секретари Колби Симпкинса, полагая, что этот молодой человек его внебрачный сын. Симпкинсы оказывают покровительство и жена сэра Клода, эксцентричная леди Элизабет. Забыв адрес кормилицы, которой двадцать пять лет назад она отдала свое дитя, она в свою очередь принимает его за своего сына. Но в конце концов сыном леди Элизабет, больше всего почитающей духовность и красоту, оказывается грубоватый бизнесмен Кэган. В результате всех хитросплетений сюжета каждый из героев обнаруживает неизвестные доселе качества. Например, сэр Клод, которого леди Элизабет считала грубым прагматиком, оказывается неудавшимся художником, свободные часы проводящим в мастерской.

Заново открывает жестокую правду о себе самом и пожилой государственный деятель лорд Клавертон («Пожилой государственный деятель»). Перед смертью к нему приходят его сверстники, друзья его молодости. Все они, как и он сам, сменили свои прежние имена. Свой титул лорда Клавертона Дик Ферри получил, удачно женившись; Родерик Калвервелл стал Фредерико Гомесом, после того как Дик развратил его приманками светской жизни, требующей много денег, и он, совершив подлог, был вынужден уехать в Латинскую Америку; миссис Каргхилл, которой ее любовник Дик Ферри предложил деньги вместо брака, изменила имя, став эстрадной певицей. Они пришли к пожилому государственному деятелю за простыми человеческими чувствами: Гомес за дружбой, миссис Каргхилл за утраченной любовью, сын за отцовской привязанностью. Они пробудили в нем осознание нереальности всех прожитых лет, бессмысленности светской игры.

Исповедуясь своей дочери Монике, которую он безмерно любит, лорд Клавертон осознает греховность и неистинность своего существования. В прощении дочери он находит успокоение, внутреннее примирение с самим собой и с богом.

В «Вечеринке с коктейлями» на взаимоотношения четы Чемберленов падал трагический отсвет мученичества Селии, которая, желая искупить универсальный грех мира, вступила в христианский орден и была распята аборигенами на острове Кинканья во время эпидемии чумы.

В «Личном секретаре» никто, кроме Колби Симпкинса, не мог проникнуть в «розовый сад», где юный органист обрел бога, отказавшись от земных радостей.

В «Пожилом государственном деятеле» Моника и ее жених Чарлз своими полными лиризма дуэтами в земной любви утверждают любовь небесную. Смерть лорда Клавертона есть рождение новой жизни, по существу доступной всем людям, жизни счастливой и исполненной благодати.

В последней пьесе Элиота «божественной» темой стала тема единения в земной любви. Напротив, избранничество, обособленность обнаруживает здесь свой зловещий, драматический смысл: сын лорда Клавертона Майкл, которого от окончательного падения удерживает лишь фамилия его отца, под влиянием Гомеса меняет имя и уезжает в Южную Америку. Он глух к земной любви — и потому так и не сможет познать истины.

В послевоенной драматургии Элиот смело экспериментирует в области стиха, то приближая его к поэтической прозе («Личный секретарь»), то отдаваясь в плен поэзии (финальные диалоги в «Пожилом государственном деятеле»). Но соединение поэзии с салонной драматургией так и не принесло желаемых результатов. Слишком велики были творческие издержки, слишком запутанны и неясны параллели с античными мифами.

Трансформируя повседневность в католическом духе, он не доверял непосредственному движению жизни, той многосложной реальности, острые проблемы которой занимали умы миллионов англичан. Он оказался слишком далек от действительных забот своей публики.

В послевоенные годы Элиот воплощал на сцене лишь великосветский салон, противопоставляя светскому шуму очищенную, отфильтрованную — и потому в общем-то безжизненную — музыку «небесных сфер».

Автор «Убийства в соборе» остался в истории английской драмы трагической фигурой, гением, всю жизнь боровшимся за ложную философскую идею, заблуждавшимся искренне и истово. Этим обусловлено медленное и горькое творческое угасание.

Когда в 1956 году появилась пьеса-манифест Джона Осборна «Оглянись во гневе», стало окончательно ясно, что эксперимент Т.-С. Элиота не проложил достаточно широких путей для английской драматургии и театра. Лишь Кристофер Фрай (род. 1907), талантливый поэт-драматург и переводчик, развивал некоторые идеи Элиота, добавив в поэтическую драму комическую струю. Но успех Фрая, начавшего в 1937 году религиозной драмой «Мальчик с тележкой», падает лишь на короткий период с 1949 по 1956 год («Дама не для костра», 1949, с Джоном Гилгудом и Памелой Браун в главных ролях; «Созерцание Венеры», 1950, написана для Лоренса Оливье; «Сон узников», 1951, и др.).

Элиот был трагически глух к бурлящему, полному драм и в то же время праздничному водовороту реальной жизни, который остро воспринимали драматурги поколения «сердитых молодых людей». Они ненавидели буржуазную власть и лживую идеологию, лицемерную мораль и псевдодемократию, но они доверяли жизни — это и определяло их успех.

РЕПЕРТУАР

Репертуар английских театров между двумя войнами был чрезвычайно разнообразен: в нем были представлены все сценические жанры, разные качественные уровни. В этот период была, по существу, заново переосмыслена национальная и зарубежная классика (более того, театральные деятели открывали в классическом наследии новые, неизведанные еще пласты), широко ставились произведения Б. Шоу и Дж.-Б. Пристли, С. Моэма и Дж. Голсуорси, Шона О'Кейси и Т.-С. Элиота, У.-Х. Одена и К. Ишервуда, театры обращались также к инсценировкам романов А. Кронина, Дж.-Г. Лоусона, Э.-М. Форстера, Р. Олдингтона и других английских прозаиков. Среди произведений зарубежных авторов особое место занимали сочинения русских и советских писателей: А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Горького, А. Корнейчука, Вл. Маяковского¹.

Наряду с произведениями большой литературы на английской сцене этой поры шли в немалом числе развлекательные пьесы: фарсы и музыкальные комедии, детективы, адюльтерные мелодрамы, «салонные» пьесы («drawing-room plays») — вся та неизбывная второсортная театральная продукция, которую называли полувосхищенно-полупрезрительно «хорошо сделанные пьесы» («well made plays»). В этом определении заключалась самая важная ее характеристика — она была сделана добротной и профессионально, отличалась крепко сбитой и занимательной фабулой, была удобна для актеров при постановке и приятна для зрителей, не желающих затруднять себя сколько-нибудь тревожащими размышлениями о серьезных социально-философских проблемах. При всем том в пьесах Д. Ван-Друтена, Н. Коуарда, Дж. Барри, Э. Уильямса, Т. Реттигена, М. Шарп, Э. Винни и многих-многих других ставились и вполне реальные вопросы повседневной морали, вопросы подчас весьма острые, но всегда неглубокие и легко разрешимые в рамках буржуазной этики и, шире, буржуазного общества.

Поставщики значительной части театрального репертуара были по-своему внимательны к меняющимся приметам времени, чутко выхватывая из реальной жизни поверхностные знаки бытия. Они ловко имитировали современную действительность, принципиально отказываясь при этом от исследования сущности изображаемых явлений. При желании по этой драматургии можно реконструировать некий зримый образ межвоенной поры, узнать, как люди одевались и что пили, где проводили лет-

¹ Наибольшей популярностью русская и советская драматургия пользовалась в конце 30-х — начале 40-х годов. Особую роль в пропаганде русской и советской литературы сыграл рабочий театр Юнити. Следует также отметить инсценировку «Войны и мира» Л. Толстого, поставленную в театре Феникс (1942).



Поэт Коурд

М. Шарп играть не боялись. Не случайно Джон Гилгуд написал восторженное письмо автору последней книги о Ноэле Коурде «Талант развлекать» (1969), Шеридану Морли, где, в частности, выразил свою актерскую благодарность «королю сцены» 20—30-х годов.

Авторы «хорошо сделанных пьес» были прямыми духовными наследниками А. Пинеро и В. Сарду, но в то же время они ориентировались и на новаторство О. Уайльда, Г. Ибсена и других преобразователей сцены. Легко заимствуя драматургические приемы и рискованные положения (ибо то, что эпатировало поздних викторианцев, стало сценической и моральной нормой после первой мировой войны), они заставляли их служить своим целям, превращая открытия в стиль, в модную норму.

Авторы салонных пьес этой поры по-своему трансформировали и классическую традицию (комедию Реставрации и произведения XVIII столетия), всячески избегая признавать свою второсортность, внелитературность. Наличие большой, серьезной литературы для театра в известном смысле влияло и на профессиональный уровень «хорошо сделанной драматургии» и на ее своеобразную чуткость к современной проблематике, а также и на потребность драматургов-развлекателей в осмыслении принципов своего искусства, на создание некоей теоретической платформы. Ее главной отличительной чертой стало резкое неприятие шовианских открытий в области драмы. Отвечая на упреки, сводившиеся к тому, что в потоке пьес, заполнивших английские сцены, выражены плоские, убогие пред-

ние каникулы и как быстрее всего добирались из Лондона в Скарборо, но невозможно узнать о социально-философских и духовных конфликтах, о настоящих человеческих взаимоотношениях, о глубинных, сущностных проблемах реальности. «Хорошо сделанная драматургия» была в меру остроумна, мелодраматична и сентиментальна, и когорта профессиональных ремесленников никогда не оставалась без работы. Кроме того,— и это немало важно,— актеры всех рангов охотно играли в этих пьесах. Роли в пьесах Б. Шоу или Т.-С. Элиота порою отпугивали сложностью мысли и художественной фактуры, в пьесах же Д. Ван-Друтена или

ставления о жизни и об искусстве, о человеческих страстях и о профессиональном мастерстве (а с подобными заявлениями выступали Б. Шоу, С. Моэм, Шон О'Кейси и другие), авторы «хорошо сделанных пьес» и их апологеты — критики вроде Патрика Брейбука, Джеймса Эгейта или Айвора Брауна — писали о недопустимости сведения драмы к ораторской дискуссии, о бессмысленности тенденциозного «насилия над действительностью», об отказе шовианцев от английской комедиографической традиции, которая была представлена для них комедией нравов. Конечно, традиции комедии нравов получили свое развитие и в творчестве серьезных драматургов (например, Сомерсета Моэма), но ни один из них не воспринимал эту линию английской комедиографии столь поверхностно-банально, как авторы «хорошо сделанных пьес». Сближение с расхожей драматургией было для серьезных писателей признаком кризиса. Подобные творческие неудачи всегда вызывали у них подлинную художническую озабоченность, искреннюю человеческую боль, непонятную и недоступную драматургам-развлекателям, для которых привычные штампы были нормой, естественным и единственным театральным языком.

В эстетических дискуссиях, где несостоятельность теоретических позиций драматургов-развлекателей была очевидна, рождались блистательные образцы театральной критики, такие, например, как «Коуардовская кодология» Шона О'Кейси (1934).

Однако достаточно уязвимые в журнальной и газетной полемике авторы «хорошо сделанных пьес» весьма преуспевали в театральной практике.

Особое место в «индустрии развлечений», которая была широко представлена в многочисленных театрах Вест-Энда, занимали «фарсы Олдвича». С 1922 года в течение одиннадцати сезонов на сцене театра Олдвич труппа первоклассных актеров под руководством Тома Уэллса (1883—1949)¹ с неизменным успехом показывала современные английские фарсы, легкомысленные, но при этом полные неподдельного юмора и веселья. В «фарсах Олдвича», при всех издержках, получило развитие одно из традиционнейших направлений английской комедиографии, весьма популярное у широких слоев зрителей. Оно было связано с особым комически-парадоксалистским мировосприятием, характерным для национальной литературы и драматургии. И хотя «классик» этого жанра Бен Траверс никогда не скрывал, что он постиг тайны драматургического ремесла, изучая салонные произведения А. Пинеро, — в фарсовых спектаклях Олдвича (а многие из них были поставлены по пьесам Траверса) остроумный и искрометный комизм, тонкая драматургия, виртуозное актерское мастерство и изоб-

¹ Его ближайшим помощником и постоянным партнером был Ральф Линн.



Теренс. Реттиген

ретательная режиссура в известной степени компенсировали ординарность сюжетных перипетий. Популярность «фарсов Олдвича» была столь велика, что в 1929 году Тома Уэллса пригласили в кинематограф для создания комедийно-фарсовых лент. Именно этим некоторые английские критики склонны объяснять закат «фарсовых сезонов» в Олдвиче. Но их завершение связано не только с уходом Уэллса. «Фарсы Олдвича» — характерное порождение 20-х годов, послевоенного десятилетия, когда «средние слои» общества в безудержном всеселье безуспешно пытались

забыть ужасы минувшей войны. Тяжелейший социально-экономический кризис конца 20-х — начала 30-х годов покончил с иллюзией безопасности. И вместе с ней прекратили свое существование сезоны олдвичского фарса. «Фарсы Олдвича» в принципе вписывались в индустрию развлечений, но все же они представляли собой уникальное художественное явление, выходящее за рамки «массовой культуры»¹.

Своеобразным эталоном развлекательного искусства межвоенной поры можно считать творчество драматурга и прозаика, композитора, актера и режиссера Ноэла Коурда (1900—1973), которому посвящено пять солидных монографических исследований (первое из них — «Удивительный мистер Коурд» П. Брейбука — появилось еще в 1933 году), множество статей, эссе, рецензий. Н. Коурд царил в английском театре 20—30-х годов так же, как А. Пинеро и В. Сарду в последней трети XIX столетия. Дж. Барри (1860—1937), знаменитый автор «Питера Пэна» (1904), по существу, принадлежал первым двум десятилетиям XX века, Т. Реттиген (1911—1977) получит титул короля английской сцены лишь после второй мировой войны, все прочие авторы ни в коей мере не претендовали на звание «удивительного драматурга-мастера», которым критики наградили Коурда. Творчество этого английского писателя, по-американски энергичного и деловитого, создавшего более пятидесяти пьес, вбирает в себя все характерные черты «хорошо сделанной драматургии». В наиболее характерных ее образцах с

¹ Высокий художественный уровень «фарсов Олдвича» определил их вполне почетное место в английской драматургии. Сегодня в Англии их воспринимают как своеобразную «малую» классику и часто включают в репертуар.

особой силой обнаруживается удручающая пошлая буржуазность, скудость чувств и банальнейшая консервативность мысли, подчас граничащая с откровенной реакционностью.

Для того чтобы составить себе представление об этом типе драматургии, достаточно остановиться на наиболее известных произведениях Коурда, тех, что даровали ему славу. По ним можно судить и о прочих явлениях массовой театральной культуры Великобритании в период между двумя войнами.

Коурд дебютировал как драматург в 1917 году (совместно с Эсме Винни он написал пьесу «Ида сотрудничает»), но лучшими его произведениями 20—30-х годов критики считали «Горько-сладкое» (1929) и «Кавалькаду» (1931), пронизанные своеобразной ностальгией по ушедшему викторианству, по «мужественным» и «цельным» людям, по «сильным» и «чистым» страстям. Однако это противопоставление прошлого настоящему — лишь некое условие игры, кокетливый камуфляж, прикрывающий отсутствие всяких ценностей, кроме консервативно буржуазных. Ностальгия оказывается лишь приметой стиля, модным дополнением к вполне сибаритскому, в духе послевоенных 20-х годов, толкованию жизни: ее любовных перипетий («Горько-сладкое») и ее «героико-патриотических семейных традиций» («Кавалькада») ¹.

В «Горько-сладком» леди Шайн, обнаружив, что у Долли Чемберлен роман с Винсентом Хоуардом, пианистом из джаза, который наняли для бала, и что молодые люди в 1929 году не предаются любви так, как это следует делать в молодости, рассказывает свою историю. Она, Сара Миллик, в 1875 году, когда ей было шестнадцать лет, влюбилась в молодого учителя музыки и композитора Карла Линдена и ради него бросила дом и пожертвовала своим положением в свете. Они жили в Вене, где Карл играл в кабаре, а Сара работала «дансинг-герл», но Сара сохранила свою любовь и чистоту даже на самом дне жизни. Карл погиб, защищая ее от одного из завсегдатаев кабаре, и Сара, пережив горечь утраты и падения, вернулась на родину и вышла замуж за маркиза Шайна, очарованного ее прелестью. Этот рассказ как бы пробуждает силы у молодых «образца 1929 года», и они бросаются друг другу в объятия, исполняя под занавес фокстрот «Я увижу тебя снова».

¹ Самой серьезной и глубокой работой Коурда-драматурга был, на наш взгляд, сценарий документально-художественного фильма «В котором мы служили» (режиссер Д. Лин, 1942; в СССР шел под названием «Повесть об одном корабле») — проникновенное и взволнованное киноповествование о подвиге экипажа эсминца «Торрин». Ф. Лаундер писал об этой картине: «Впервые в соответствии с определенной политической линией кинодраматурги могли думать и писать так, как им хотелось. В результате они выработали новый стиль, почти новую технику... стиль этот в высшей степени национально своеобразный. Он тяготеет к естественности, стремится к «преуменьшению», принижению пафоса, к притушенным эмоциям, шутке, сглаживающей острые моменты» («Британский союзник», 1944, 3.IX, № 36 (108), с. 8. Цит. по кн.: Кино Великобритании. М., 1970, с. 44—45).

Коуард использовал банальный сюжет для создания вполне современной музыкальной комедии, построенной на ритмическом и мелодическом столкновении между венскими вальсами, сочиненными Карлом Линденом, и фокстротами, автором которых был Винсент Хоуард. Покойно-величавая атмосфера конца минувшего столетия контрастирует с джазовыми ритмами современности, но не слишком, ибо для своей пьесы драматург-композитор выбирает «сладкий» джаз, который одурманивает, приносит расслабление, уводит в страну грез. В «Горько-сладком» есть ощущение внешнего облика современности, беспокойной, лишенной подлинной витальности (не случайно леди Шайн для начала поет песню «Зов жизни», ставшую шлягером после премьеры спектакля), — своеобразный отсвет большой литературы, использованный в пошловато-благопристойной пьесе. Драматург с буржуазным педантизмом переосмысливает социальный конфликт: девушка из высшего общества любит бедного музыканта, но в этом бедняке живет будущая знаменитость, законодатель музыкальных вкусов и богач, — а потому все сословные преграды иллюзорны.

«Кавалькаду» — признанный шедевр Коуарда — критики, близкие драматургу, сравнивали с лучшими образцами мировой классики. Однако эта достаточно громоздкая пьеса, полная урапатриотических идей в духе британского национализма периода бурской войны, не выдерживает более или менее серьезной критики, как не выдержала она и испытания временем. В ней Роберт Мэрриот, «средний англичанин» из светского салона, рассказывает о том, как он отправился волонтером на бурскую кампанию, потерял одного из своих сыновей во время гибели «Титаника», а второго отправил на первую мировую войну как настоящий патриот. Обо всем этом он вспоминает в конце 20-х годов, произнося новогодний тост.

В этой пьесе, как и в «Горько-сладком», виден некий отблеск литературы «потерянного поколения», но использованный в весьма банальном и достаточно реакционном контексте. Шон О'Кейси писал в 1934 году: «Какова главная тема этой пьесы или представления? Несмотря на истерическую сцену, когда женщина топчет игрушечных солдатиков своих детишек (что очень глупо), главная тема, на мой взгляд, состоит в восхвалении того, что миллионы людей стройными рядами идут сражаться, убивать и гибнуть... Действительно ли эта пьеса, представление или зрелище верно выражает Англию последних тридцати пяти лет? Нет, черт возьми! Ибо Англия не исчерпывается войной и сексом. «Кавалькада» — это всего лишь марш-парад задних частей Англии, ее крупа, задрапированного государственным флагом, демонстрируемых под бой барабанов, гром фанфар и шелест знамен». Трудно прибавить что-либо к этой убийственной характеристике.

Свою последнюю пьесу, «Куртка с тремя замками», Коуард написал в 1965 году, когда на английской сцене властво-

вала новая серьезная драматургия, манифестом которой стала пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе» (1956). Коуард не хотел сдавать своих позиций. Но в 1961 году во время жаркой дискуссии о современной драматургии молодой драматург Роберт Болт, парируя обвинение Коуарда в эстетическом несовершенстве драматургии «сердитых молодых людей», отстаивая социально значимое искусство, произнес фразу резкую, но справедливую: «Нам искренне жаль, что молодое вино первого нашего урожая не имеет изысканного вкуса... Но тут уж ничего не поделаешь. Старые мехи пусты, совершенно пусты. Мистер Коуард выжал все до последней капли».

После второй мировой войны в «индустрию развлечения» пришла плеяда достаточно талантливых драматургов. Их творчество ознаменовало следующий этап «салонной драмы», отличающийся более интенсивной и быстрой переработкой тем, образов, мотивов большой литературы на потребу массовой культуре.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Во время первой мировой войны, как и в годы, предшествовавшие ей, пришел конец сложившейся в XIX веке системе театральных антреприз, возглавляемых крупными актерами — Г. Ирвингом, Г. Бирбомом Три, Дж. Александером. Одним из последних «актеров-менеджеров» был Джонстон Форбс-Робертсон. В 1913 году, накануне войны, он уходил со сцены. Прощаясь с ним, критика прибегала к тому возвышенно-элегическому — расставались с величием старого театра, в котором видели символ величия старой Британии. «Мистер Форбс-Робертсон — один из олимпийцев. Он всегда пребывает на вершинах. Величавое его красноречие звучит как нота из более мощных веков. Он наш величайший классический актер. И я боюсь, что с окончанием его сезона в Дрюри-Лейне мы обнаружим, что сказали «прости» не только мистеру Форбс-Робертсону, но и всему классическому актерскому искусству нашей страны», — писал пронизательный критик Д. Фарджен.

Уход корифеев старой сцены был столь же закономерен, как расцвет коммерческого театра. В военные годы окончательно складывается система театральной коммерции Вест-Энда. Театральное дело переходит в руки предпринимателей. Театры Вест-Энда продаются и перепродаются, стремительно растут в цене. Заполнившая залы публика хочет на время забыть об ужасах войны и требует увеселений. Лозунгом коммерческого театра тех лет становится: «Развлекайте воинов». Бурный спрос рождает предложение. В Лондоне возникает целая индустрия развлечений, характерная для буржуазной массовой культуры XX века и в главных чертах сохраняющаяся и поныне. Сцены театров Вест-Энда заполнили легкие комедии,



Здание Шекспировского мемориального театра. 1932 г.

фарсы, мелодрамы, музыкальные шоу. Суммы сборов, которые делали коммерческие боевики в духе псевдовосточной «Чу-чин-чоу» Оскара Эша, были колоссальными.

Положение на Вест-Энде мало изменилось и в послевоенные годы. Пьесы Ибсена, Стриндберга, Чехова ставились по преимуществу в частных театральных клубах и некоммерческих «малых театрах» Лондона, едва сводивших концы с концами и не имевших возможности привлекать крупных актеров — в Барнз, Эвримен и другие. Олд Вик, которому предстояло стать лучшим театром страны, в первые послевоенные годы был вынужден делить свои подмостки с оперной труппой. Там собралась группа актеров-энтузиастов, мужественно преодолевавших финансовые трудности и упорно ставивших шекспировские спектакли, поражавшие современников истинно елизаветинской простотой и современной сценической культурой.

В крошечном — на восемьдесят мест — театре Гейт владевший им (в 1925—1934 годах) режиссер Питер Годфри (1899—1970) ставил экспрессионистские пьесы Г. Кайзера («С утра до ночи»), Э. Толлера («Эуген несчастный»), пьесы О'Нила, Кокто, Пиранделло, инсценировку «Братьев Карамазовых». Годфри стремился использовать опыт европейской, прежде всего немецкой, режиссуры. Целью его было приобрести Лондон к континентальному и американскому экспериментальному театру.

Однако ни его усилия, ни усилия Теренса Грея, пытавшегося в Фестивальном театре в Кембридже применить приемы театрального конструктивизма, ни усилия других — впрочем, немногочисленных — режиссеров-экспериментаторов не оказали на английский театр сколько-нибудь существенного влияния. «Политически Британские острова изолированы. В подобной же изоляции находится английский театр. В 20-е годы театр Великобритании оказался по большей части неспособным откликнуться на глубокие импульсы, руководившие театром на континенте», — писал американский критик Т. Дикинсон. Родина Гордона Крэга в период между войнами не дала миру ни одного истинно крупного режиссерского имени, способного встать рядом с именами Рейнгардта, Станиславского, Мейерхольда, Копо, Йесснера.

В то же время вся сила английского консерватизма не могла удержать старый театр в неприкосновенности. Время Ирвинга и Бирбома Три казалось людям 20-х годов давно отжитым веком.

В зрительные залы театров после войны пришло новое поколение буржуазной молодежи, расставшееся с викторианскими иллюзиями, деловитое, американизированное, спортивное, преклонявшееся не перед красотой старинных усадеб, а перед совершенством технического расчета, склонное к безверию и гедонизму.

Свое презрение, то злорадное, то горькое, к «старой доброй Англии» они переносили на все кумиры отцов, и более всего на Шекспира. Его драмы почти не ставились на сценах Вест-Энда. Публике 20-х годов Шекспир казался безнадежно скучным и старозаветно напыщенным. Никогда в Англии не появлялось столько пародий на Барда, сколько вышло их в военные и послевоенные годы. «Шекспир вдребезги» — так называлась серия короткометражных фильмов-пародий, пользовавшихся шумным успехом в 1915 году. На подмостках Вест-Энда в 20-е годы появлялись одна за другой пьесы о Шекспире, где «эйвонский лебедь» был представлен то веселым циником-делягой, то героем скандального адюльтера, то убийцей (в одной из пьес Шекспир убивал Марло), то жертвой фрейдистских комплексов. Толкования Шекспира по Фрейдю, объяснявшие высокие помыслы Гамлета и Отелло подавленными сексуальными влечениями, импонировали послевоенной молодежи своим снижающе ироническим смыслом.

Бунт против викторианского слащаво-благополучного Шекспира (которого отождествляли с Шекспиром подлинным) нашел крайнее выражение на сцене кембриджского Фестивального театра, с 1926 по 1933 год руководимого Теренсом Греем (род. 1895), самым парадоксальным экспериментатором английского театра 20-х годов. Хрестоматийные шекспировские сцены решались Греем в ключе прямой пародии. Прославленную речь Порции («Венецианский купец») о милосердии режиссер считал скучным набором банальностей. Порция на сцене монотонным голосом затверженно бубнила знаменитые строки, сама чуть не засыпая от скуки; судьи, перед которыми она держала речь, зевали, позы их выражали скуку, председатель суда, чтобы убить время, забавлялся детской игрушкой. В «Генрихе VIII», хронике, которая когда-то дала Чарлзу Кину повод создать театральный апофеоз британской истории, Грей одел тюдоровских вельмож в костюмы карточных вальтов и дам, а некоторых второстепенных действующих лиц попросту заменил большими изображениями игральных карт. В финале пророчества о великом будущем Англии произносились с нарочито фальшивым пафосом, а грим маленькой Елизаветы представлял собой злую карикатуру на величайшую из английских королев. Покушаясь на Шекспира, поруганию предавали официальную историю Великобритании.

В ярости, с которой Грей глумился над «славным прошлым» Англии и «священной тенью» Шекспира, заключалась немалая доля горечи. На Шекспире «потерянное поколение» спешило выместить боль рухнувшей веры, отнятых идеалов. Проклятья, посылаемые быломu, скрывали глубоко спрятанную тоску по казавшемуся теперь неправдоподобно идиллическим миру викторианства. Наиболее полно эти настроения выразились в среде английской интеллигенции. (Не случайно Грей предназначал свои опыты для публики Кембриджа.) Но они затронули и более широкие слои буржуазного общества. Модный на Западе 20-х годов деловито-оптимистический тон был в Англии по большей части наигранным. В неистовой жажде развлечений, охватившей буржуазную Британию, было нечто лихорадочное.

Вест-Энд, переживавший в «веселые 20-е» свою величайшую зру, эту жажду увеселений удовлетворял. Его сцены заполнялись опереттами, ревю, фарсами, детективами, гиньолями, салонными комедиями. Королем Вест-Энда был в ту пору актер и драматург Ноэл Коуард. Критик У. Дарлингтон назвал его «душою времени». В его герое — неотразимо элегантноm и слегка загадочном молодом джентльмене, пославшем к чертям заветы отцов, расчетливом, беззастенчивом и победоносном — публика коммерческого театра увидела себя такой, какой хотела видеть. В двадцать три года Коуард снискал грандиозный успех как автор и исполнитель главной роли в пьесе «Молодая идея». Пьеса провозглашала торжество «новой деловито-

сти» и заключала в себе, по словам критика, «умное нахальство, длинный нос, показанный непочтительной молодежью тупому старшему поколению».

При всем демонстративном отвращении к классике, которое обнаруживал коммерческий — и не только коммерческий — театр 20-х годов, эти же 20-е годы заново открыли целую эпоху истории английской драматургии. Речь идет о комедии Реставрации. В XIX и начале XX века Уичерли, Конгрива, Фаркера почти не ставили. Они приводили викторианских критиков в священный ужас. Театр 20-х годов нашел в антипуританском гедонизме, саркастическом остроумии и ожесточенном прозаизме комедиографов Реставрации, в их шумной веселости, смешанной с хорошо скрытым страхом перед действительностью, нечто близкое духу своего времени. Вошло в обычай проводить параллели между щеголем Реставрации и модным повесой 20-х годов — умным шалопаем и обольстительным прожигателем жизни. «Определенное сходство между неустойчивым безостановочным движением современности и веком Реставрации вернуло признание драме той эпохи», — писал Г. Картер в книге «Новый дух в европейском театре».

Прежде других на зов времени откликнулся режиссер, актер и владелец лондонского театра Лирик Найджел Плейфер (1874—1934). Постановки забытых комедий принесли ему славу. Плейфер избегал ставить сложные психологические драмы. Его призывание были шутки, пародии, мгновенные импровизации. Его репетиции походили на светские беседы в гостиной; искусством легкого, остроумного диалога, столь необходимым для исполнения старых комедий, он владел в совершенстве и умел передать его своим актерам. Кроме пьес эпохи Реставрации он ставил сочинения комедиографов XVIII столетия. Но Шеридан и Голдсмит на сцене Лирик мало отличались от Конгрива и Фаркера. «Опера нищего» Джона Гея (1920), не сходящая с подмостков Лирик три года, была поставлена как непритязательное веселое представление — сатирические намерения автора несколько Плейфера не занимали. Его целью было создать единый образ пленительно беспечного и иронического века. Атмосферу старины помогали передать свечи, горевшие в люстрах зрительного зала, пудренные парики театральных оркестрантов, музыка Перселла и Генделя. В сущности, Плейфер воскресил приемы театрального традиционализма, стилизаторства, через увлечение которым еще до войны прошла русская, немецкая, французская сцена. Но для Англии это была новость. «В бесстыльном английском театре того времени он дал образец изящного и целостного сценического стиля» (Н. Маршалл).

Плейферу посчастливилось найти актрису, которая смогла в совершенстве выразить его театральный стиль. Имя Эдит Эванс (1888—1976) впервые сделалось знаменитым, когда она сыграла юных героинь комедии Реставрации на сцене Лирик,



Сцена из спектакля «Так поступают в свете» У. Конгрива.
Постановка Н. Плейфера. Театр Лирик. 1924 г.

хотя позади у нее была роль Крессиды, которую готовил с ней Уильям Поуэл, работа в театрах Вест-Энда, участие в бирмингемской постановке «Назад к Мафусаилу». В пенталогии Шоу актриса сыграла три роли: Змея, Оракула и Древней. Там, в Бирмингеме, ее заметил Плейфер и пригласил в свой театр. В 1924 году Эдит Эванс выступила в комедии Конгрива «Так поступают в свете». Ее Милламент и позже ее миссис Саллен («Хитроумный план щеголей» Фаркера, Олд Вик, 1927) сотканы из шаловливой грации, мгновенных прихотей, неутомимой веселости, их переполняла жадность к удовольствиям бытия, готовность к самой запутанной игре, к самому рискованному флирту. Они жаждали радости немедленно и любой ценой. Они, сказал Дж. Эгейт, «сияли, как город в иллюминации». Молодая актриса сразу обнаружила ослепительное мастерство комедийного диалога, безошибочную остроту житейских наблюдений (недаром ее сравнивали с Хогартом), ее капризно тремолирующий голос, «трепетавший как флажок на ветру» (Дж. Трюин), словно был создан для комедии. Казалось, писал критик, она побывала там, в эпохе Реставрации.

Образы шекспировских комедийных героинь, созданные Эдит Эванс в те же 20-е годы, находились в близком родстве

с насмешницами Конгрива и Фаркера. Розалинда («Как вам это понравится», 1923) в ее исполнении вовсе не была романтической влюбленной — всем существом она отдавалась веселым дурачествам и розыгрышам.

Критики предлагали назвать комедию Шекспира «Хитроумным планом щеголихи». Столь же склонна к маскараду и развлечениям была ее ироническая и лишенная сантиментов Виола из «Двенадцатой ночи» — эту роль Эдит Эванс сыграла уже в 1932 году. «Корабль с Виолой на борту», писал Дж. Трюин, — словно прибыл в Иллирию из эпохи Реставрации». Дарование Эдит Эванс раскрылось в эти годы далеко еще не полностью — впереди, в 30-е и 40-е годы, у нее были Аркадина («Чайка»), Эмилия («Отелло»), леди Брекнелл («Как важно быть серьезным»), Раневская («Вишневый сад»), Катерина Ивановна («Преступление и наказание»). Но никогда искусство актрисы не было так непосредственно связано с духом времени, как в 20-е годы. В то же время сценические создания Эдит Эванс были живым свидетельством непрерывности английской традиции «комедии остроумцев» — от Шекспира, через мастеров Реставрации, до Уайльда и Шоу.

Властителем умов англичан в 20-е годы был Бернард Шоу. Его интеллектуальная трезвость, разящий скептицизм, ненависть к викторианским святыням и даже его антишекспиризм отвечали духу десятилетия. Это были годы высшей сценической популярности пьес Шоу — не только в экспериментальных «малых театрах», но и в Вест-Энде. Постановка «Святой Иоанны» в театре Нью (1924) стала значительным событием в истории английской сцены и принесла небывалый коммерческий успех. Спектакль выдержал двести сорок четыре представления. Драматург разделил успех с актрисой Сибил Торндайк, сыгравшей роль Жанны.

Сибил Торндайк (1886—1976) пришла к Жанне — вершине своей жизни в искусстве, уже имея славу трагической актрисы. В первые годы после войны она сыграла двух героинь Еврипида — Гекубу в «Троянках» (1919) и Медею (1920). Спектакли, поставленные актером и режиссером Льюисом Кэс-



Эдит Эванс в роли Розалинды.
«Как вам это понравится»
В. Шекспира.
Олд Вик. 1936 г.

соном (1875—1969), воскресили античную трагедию, дотоле мало знакомую английской сцене. Смысл «Меден» и особенно «Троянок» оказался современным. Зловещий пафос пьес Еврипида, наполнявшее их ощущение трагической катастрофы, выраженная в «Троянках» ненависть к насилию, к войне напоминали о недавно пережитой исторической трагедии. Сибил Торндайк не стремилась вызвать жалость к страданиям покинутой Меден, к мукам Гекубы, утратившей царство и всех близких. Страдание возвышало трагических героинь актрисы, давало им истинное душевное величие. Сценический язык Сибил Торндайк, чуждый академической выпренности старого театра, был строг и суров. Образы античных женщин были созданы художником, пережившим отрезвляющий опыт военных лет.

Сочиняя «Святую Иоанну», Бернард Шоу предназначал главную роль Сибил Торндайк. Драматург сам репетировал с актрисой. Он внушал ей, что она играет не костюмную драму из далеких времен, а остро современную пьесу. Он уводил Торндайк от декламационности, от шиллеровского пафоса. Жанна в исполнении Сибил Торндайк не была похожа на романтическую героиню. Подлинная героиня Шоу, она обеими ногами стояла на земле. Не экстатические порывы, а совершенное нравственное здоровье возвышало ее над палачами. Высокая, светловолосая, крепко сбитая, с ясными глазами и открытым лицом, она явилась воплощением истинно народного сильного и трезвого разума — скорее британского, нежели французского склада. В устах Жанны — Торндайк естественно звучал акцент ланкаширской крестьянки. В здравомыслии этой Жанны не было цинического безверия, так отравлявшего послевоенное поколение. Рожденное своим временем, создание актрисы ему в чем-то существенном противостояло. «Пылающим факелом веры» назвал Жанну — Торндайк современник. Здесь открывалась возможность высокой трагедии. Пьеса, написанная прославленным хулителем Шекспира, обнаруживала на сцене шекспировскую трагическую мощь. «Для Шоу, — говорила актриса, — нужно то же глубокое дыхание, что и для Шекспира». Жанна — Торндайк отстаивала идею героического подвижничества, несгибаемого достоинства, упорной верности себе. Лишенный всякой картинности, ее героизм был спокойным мужеством солдата, привыкшего смотреть в лицо смерти. Эта Жанна, казалось, видела не только баталию при Орлеане, но и окопы первой мировой войны. Испытание жестокими истинами истории она выдерживала. Сжав зубы, вопреки предательству, малодушию, цинизму, она бесстрашно и весело следовала своему предназначению. «Тема одиночества героической личности, — пишет театровед М. Друзина, — и в эпилоге и в самом взволнованном монологе Жанны — Сибил Торндайк в Реймском соборе звучала как тоска по новой жизни, где стало бы возможным человеческое единение».

Театральный успех Шоу, популярность его сочинений и

его личности, его духовный авторитет были столь велики, что в конце 20-х годов возникла идея устроить ежегодный фестиваль пьес Шоу в провинциальном городке Малверне. На первом Малвернском фестивале 1929 года состоялась премьера политической экстрараганцы Шоу «Тележка с яблоками», в которой роль Оринтии сыграла Эдит Эванс. Организатором фестиваля, существовавшего до начала второй мировой войны, был пламенный шовианец Барри Джексон (1879—1961), создатель Бирмингемского репертуарного театра.

Открытие в 1913 году Бирмингемского театра было частью развернувшегося в Англии движения «репертуарных театров», к которому примкнули также театры в Манчестере, Ливерпуле, Бристоле. В противоположность коммерческим театрам, они имели более или менее постоянную труппу; их афиша включала одновременно несколько пьес. «Репертуарные театры» ставили своей главной целью пропаганду современной проблемной пьесы. В театре Барри Джексона шли пьесы Стриндберга, Бруно Франка, Г. Кайзера, Д. Голсуорси. Особое место в репертуаре принадлежало пьесам Бернарда Шоу. Когда в 1923 году Барри Джексон решил поставить «Назад к Мафусаилу» и сказал драматургу о своем намерении, реакция Шоу, по его собственным словам, была такой: «Я спросил его, не сошел ли он с ума. Неужели он хочет, чтобы его жена и дети умерли в работном доме. Он ответил, что не женат». Действительно, ставить пенталогию, с ее сложнейшей философией и демонстративным отсутствием внешней занимательности, было с точки зрения коммерческой более чем рискованно. Финансовые дела театра и без того шли плохо. Дважды в межвоенный период он оказывался на грани катастрофы. Однако идти навстречу вкусам буржуазной публики Джексон не желал — театр оставался верным своей общественной миссии и эстетическим задачам: «служить искусству вместо того, чтобы заставлять искусство служить коммерции».

Пенталогия была поставлена. Кроме членов своей труппы Барри Джексон занял в ней лондонских актеров — в их числе молодую Эдит Эванс. В последних репетициях участвовал сам Шоу. И Джексон выиграл. Спектакль имел не только художественный, но и коммерческий успех.

На репетиции «Святой Иоанны» в театре Нью Шоу бросил мысль: «Декорации губят мою пьесу. Почему бы не играть ее просто в современной одежде, как на репетиции. И Сибил больше всего похожа на Жанну, когда она в обычном костюме, чем когда одета, как сейчас, и в гриме». Художник Чарлз Рикертс, делавший декорации для «Святой Иоанны», не прислушался к словам автора. Он создал традиционные, исторически точные костюмы.

Слова Шоу будто услышали в Бирмингеме. Барри Джексон предложил поставить «Гамлета» в современных костюмах. Дистанцию между Шекспиром и современностью, казавшуюся

англичанам 20-х годов непреодолимой, бирмингемцы решили уничтожить одним рывком. Когда в 1925 году актеры Барри Джексона показали лондонцам трагедию Шекспира — режиссером спектакля был Г. Эйлиф (1872—1949), — столичная пресса взорвалась от восторга и возмущения. Гамлет, «бархатный принц», расхаживал по сцене в спортивном костюме, в гольфах и прикуривал у кого-то из придворных. Лаэрт, одетый в модные «оксфордские брюки, выходил на сцену с чемоданом, на котором был наклеен ярлык: «Пассажирский на Париж». Полоний носил фрак, Клавдий в сцене молитвы — шелковый красный халат новейшего покроя. Придворные Клавдия играли в бридж, пили виски с содовой, за сценой слышались звуки авто.

С традиционным Шекспиром, обряженным в шелк и бархат, расправлялись без всяких церемоний. Дело было, однако, не в бридже и не в сигаретах. Шок, в который повергла публику сугубо современная оболочка спектакля, прошел сравнительно быстро. Существеннее было другое. Трагедию поставили как современную проблемную драму, словно соавтором Шекспира был Шоу. Мир Клавдиева Эльсинора приобретал черты послевоенной действительности. В официальном, отделанном мрамором дворце жили в высшей степени благовоспитанные люди — Полоний, изящный пожилой джентльмен с благородной сединой, респектабельный Клавдий с гладко прилизанными волосами, тонким профилем и пронзительными глазами.

В этот мир бюрократической упорядоченности и демонстративного благополучия врывался — не из аудиторий Виттенберга, скорее, из окопов 1918 года — Гамлет (К. Кейт-Джонсон), один из молодых людей послевоенной Англии, переживших горечь утраты иллюзий и возненавидевших старый мир. В нем смешались циническая ирония и клокочущая ненависть. Этот Гамлет мог бы вместе с героем Олдингтона воскликнуть: «Добрая старая Англия! Да поразит тебя сифилис, старая сука!» Критики писали о «грубой, яростной активности» Гамлета, разившего без снисхождения. Им управляла месть за бессмысленно павших в газовых атаках, за обманутых и преданных. «Хриплое, захлебывающееся дыхание» Гамлета исключало традиционный возвышенно ровный стиль исполнения. Ритм спектакля Джексона — Эйлифа был рваным, скачущим, то нарочито замедленным, то лихорадочно подвижным, подобно синкопированному ритму самой жизни 20-х годов. Не случайно одна из рецензий называлась «Гамлет в духе джаза».

Речь актеров была последовательно, по-швиански прозаической. Высокий слог мстительно вытравливали. Знаменитые реплики проглатывали, хрестоматийные монологи бормотали скороговоркой. Слова о смерти и бедном Йорике Гамлет бросал, небрежно поставив ногу на край могилы. Это был бунт против всех правил академической постановки Шекспира, бунт, разумеется, слишком радикальный, чтобы обойтись без существенных утрат. В какие, однако, модернизаторские крайности ни



Сцена из спектакля «Чайка» А. П. Чехова.
Аркадина — Эдит Эванс, Тригорин — Джон Гилгуд.
Постановка Ф. Комиссаржевского. Театр Нью. 1936 г.

впадал бирмингемский эксперимент, «Гамлет» Джексона и Эйлифа достиг главной цели: он продемонстрировал, как пугающе актуален может быть Шекспир, как много горьких истин он способен сказать человеку «веселых 20-х».

Чтобы заставить Барда звучать в лад с современностью, театру Барри Джексона пришлось прибегнуть к насилию не только над сценической традицией, но и над поэтикой драматурга. Шекспир сам по себе оставался далек «20-м». В это десятилетие английский театр открыл для себя другого автора — Чехова. Драмы Чехова казались особенно близкими тем английским интеллигентам, которые ощущали себя чуждыми шумной деловитости послевоенных лет и, проклиная викторианский обман, все же тосковали по ясности и прочности былых времен. Приписывая Чехову свою собственную растерянность перед жизнью, они видели в русском драматурге певца сумерек, «поэта и пророка обреченности».

Ранние опыты постановок Чехова, предпринятые в 1911 и 1914 годах английским Сценическим обществом, были неудачны. Чтобы чеховские пьесы стали частью духовного мира британской интеллигенции, понадобились годы военных потрясений.

В 20-е годы одним из первых к Чехову пришел Джеймс Фэген (1873—1933) — режиссер и руководитель Оксфордского репертуарного театра. В 1924 году Фэген поставил «Вишневый сад». Современники говорили о близости оксфордского «Вишневого сада» спектаклю МХАТ, ссылаясь при этом на некое родство между ирландской и славянской душами, позволившее ирландцу Фэгену ощутить чеховское слияние поэзии и юмора, трагизма и гротеска. «В тот вечер в театре, — вспоминал Норман Маршалл, — я не мог анализировать свои чувства. Я только знал, что я видел пьесу, полную красоты и странности жизни, ее юмора, ее печали и ее нелепости, пьесу, полную сострадания и нежности, не испорченную сентиментальностью, написанную человеком без иллюзий, но и без горечи. Впервые я понял, что театр может достичь реальности более глубокой и острой, чем другие искусства». После конца представления публика сидела несколько секунд в полной тишине, которая внезапно разрешилась взрывом восторга.

Вероятно, проникнуть в природу чеховской драмы Фэгену помогло не столько ирландское происхождение, сколько опыт сотрудничества в начале 20-х годов с русским режиссером Федором Комиссаржевским (1882—1954), который в 1919 году эмигрировал в Англию. Комиссаржевский поставил «Князя Игоря» в оперном театре Ковент-Гарден, а также «Ревизора», «У врат царства» Гамсуна, «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло в драматических театрах Лондона. Английская сцена поразила его своей оторванностью от европейских театральных исканий. Комиссаржевский старался приобщить английскую публику к экспериментам мировой, в первую оче-



Сцена из спектакля «Три сестры» А. П. Чехова.
Ирина — Пегги Эшкрофт, Тузенбах — Майкл Редгрейв.
Театр Куинз. 1938 г.

редь русской, режиссуры — впрочем, делал он это с осторожностью, считаясь с традиционным британским консерватизмом.

В 1925 году антрепренер Филипп Риджуэй пригласил Комиссаржевского поставить в маленьком театре Барнз, наскоро переделанном из кинотеатра, цикл чеховских пьес — «Иванова» (1925), «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад» (1926). Чтобы подготовить лондонскую публику к восприятию непривычного драматурга, «Комис», как называли его английские актеры, устроил публичную беседу с Риджуэем о пьесах Чехова. В противоположность уже установившемуся в Англии



Сцена из спектакля «Три сестры» А. П. Чехова.
Постановка М. Сен-Дени. Театр Куинз. 1938 г.

взгляду на Чехова как мрачного пессимиста (спектакль Фэгена был здесь в известной мере исключением), Комиссаржевский говорил о чеховском мужестве и чеховском юморе. Первым спектаклем «Комиса» в Барнз стал «Иванов» с Р. Фаркерсоном в главной роли. В спектакле Комиссаржевского Иванов был фигурой высокой трагедии. Он застреливался потому, что должен был казнить себя за измену идеалам юности. Спектакль строился на резком стилистическом контрасте: трагическому прочтению главной роли противопоставлялись эксцентрические краски, которыми режиссер рисовал толпу мещан.

Критиков поразило оформление «Иванова», созданное самим режиссером, они писали о том, сколь красноречивыми могут быть на сцене обыденные вещи: «Это русские комнаты, какие они на самом деле. Они дышат русской атмосферой, говорят о том, почему живущие в них люди неудачливы. Несмотря на удобную мебель, они неудобны, вещи в них брошены

как попало, в них запах несчастья, лени, рухнувших, некогда возвышенных надежд», — писал Дж. Грей.

После «Иванова» Комиссаржевский выпустил «Три сестры». Он решал чеховскую драму в духе романтической театральности, проповедником которой он был в России и которая, конечно, мало отвечала существу Чехова. Режиссер создал на сцене зрелище, исполненное высокой поэзии и красоты, освобожденной от быта. Он пытался эстетически превратить чеховскую мечту о прекрасной жизни, о мире, полном цветущих деревьев и красивых людей. По воле режиссера молодой Гилгуд наде-



Лилиан Бейлис

лел Тузенбаха внешностью романтического героя. Действие «Трех сестер» было отодвинуто в далекие 1880-е годы, актеры носили живописные мундиры и платья тех лет. В спектакле использовались цветочные и световые эффекты, обыкновенно чеховским постановкам не свойственные. Так, в конце третьего акта, когда Ирина и Ольга шептались за ширмами, по стене двигались их огромные тени в багровом отсвете пожара. Все это складывалось в целостную картину разрушающейся поэтической действительности, сознательно противопоставленной пошлости современности.

Постановки Комиссаржевского в Барнз оказали огромное влияние на развитие английской режиссуры. Однако Чехов в 20-е годы оставался в стенах «малых театров», посещавших преимущественно интеллигенцией. Достоянием широкой английской публики пьесы русского драматурга стали в следующее десятилетие.

На рубеже 20-х и 30-х годов в развитии английской театральной культуры происходят явственные перемены. Годы мирового экономического кризиса открыли перед Великобританией новые трагические проблемы, привели к обострению социальной борьбы, политической активизации общества. Время требовало новой режиссуры. Однако ни Майкл Сен-Дени, ни Тайрон Гатри, ни даже Федор Комиссаржевский не были способны поставить английское режиссерское искусство на уровень театральных идей современности. Перемены в английском театре совершались прежде всего в сфере искусства актера и преимущественно на материале классики — Шекспира и Чехова.



Джон Гилгуд в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира.
Олд Вик. 1929 г.

В 30-е годы Англия дала мировому театру целое поколение выдающихся актеров. В это время расцвело искусство Джона Гилгуда, Пегги Эшкрофт, Лоренса Оливье, Ральфа Ричардсона, Алека Гиннеса. На лондонских подмостках, как прежде, играли звезды 20-х годов — Эдит Эванс и Сибил Торндайк. Вся эта плеяда мастеров объединилась вокруг двух главных центров — театра Олд Вик и антрепризы Гилгуда в театрах Нью и Куинз.

Олд Вик переживал в 30-е годы эпоху величайшей славы. Созданный еще в XIX веке, этот небольшой театр на Ватерлоо Роуд, вдалеке от коммерческого Вест-Энда, начал приобретать известность перед первой мировой войной, когда его возглавила Лилиан Бейлис

(1874—1937). Чудаковатая особа, чрезвычайно набожная, весьма прижимистая, когда речь шла об актерском жалованье, она была всей душой предана искусству, своей «старушке Вик» и не жалела сил, чтобы превратить свой театр в кафедру, с которой проповедуют идеалы истины, добра и красоты. В годы, когда Шекспир вызывал у большинства публики зевоту, она делала ставку на Шекспира. С 1918 по 1923 год Олд Вик показал все пьесы Шекспира, вошедшие в первое издание его произведений. Просветительские цели, которые Олд Вик перед собою ставил, высочайшая серьезность, с какой велось дело, атмосфера бескорыстного служения Шекспиру — все это привлекало в театр наиболее интеллигентную часть лондонской публики и лучших английских актеров, которые готовы были пожертвовать высокими гонорарами Вест-Энда ради чести играть в Олд Вик. Эдит Эванс на вершине славы покинула Вест-Энд и пошла на скудное жалованье, которое могла дать ей Лилиан Бейлис, — чтобы сыграть Розалинду, Виолу, Катарину. В 1929 году в Олд Вик пришел Джон Гилгуд, начавший перед тем выдвигаться в Вест-Энде. Его привел в Олд Вик вставший в том же году во главе театра режиссер Харкорт Уильямс (1880—1957).

При Уильямсе Олд Вик вступил в пору расцвета и, по существу, стал исполнять функцию отсутствующего Национального театра Великобритании; Уильямсу принадлежит важная роль в формировании сценического стиля 30-х годов, позднее

названного стилем Олд Вик. Он не стремился поразить новизною постановочных решений. Форма его спектаклей всегда была сдержанной, лаконичной, легкие, простые конструкции помогали сосредоточиться на сущности шекспировского текста. Уильямс задался целью вернуть сцене поэтическое начало, осмеянное и отвергнутое последовательно прозаическим театром 20-х годов, восстановить связь с традициями великих британских актеров прошлого, дать синтез шекспировской романтической поэзии и современного психологизма. Этот синтез в совершенстве осуществил Джон Гилгуд (род. 1904).

Одаренный от природы благородной музыкальностью голоса, столько раз воспетого критиками, утонченной гибкой пластикой — всем, что так ценилось в старом театре (недаром в нем текла кровь Эллен Терри), — Гилгуд был в то же время художником, остро чувствующим свою эпоху. Поэтическим языком осторожно обновленной традиции он говорил со сцены о муках современности. В шекспировских и чеховских образах, созданных Гилгудом, угадывались черты «потерянного поколения» послевоенной Англии. Своего Ричарда II (роль поверженного короля Гилгуд играл в хронике Шекспира в 1929 году и в исторической драме современной писательницы Г. Дэвиот — в 1932-м) он наделил болезненно чуткой душой художника, обреченного жить в бессердечном, уродливом, полном диссонансов мире. Уильямс вспоминал его «высокую, гибкую, как ива, фигуру в черном бархате, увенчанную прекрасной головой, бледное страдальческое лицо под тускнеющей короной». Даже в убийце и узурпаторе Макбете (1930), как сыграл его Гилгуд, было нечто от измученной, изверившейся души современного интеллигента.

Роль принца Датского Гилгуд впервые сыграл в 1929 году, когда ему было двадцать пять лет — случай редкостный для английского театра той поры, — но обращался к ней и в 1934, и в 1939, и в 1944 годах. Образ Гамлета сопровождал актера всю жизнь. В нем выразилась самая суть дарования Гилгуда. Как писала Р. Гилдер, «взяв шекспировские слова, он до краев наполнил их кровью современного человека наших дней». Гилгуд избегал прямолинейных ассоциаций. Свою задачу он видел



Джон Гилгуд в роли Меркуцио.
«Ромео и Джульетта» В. Шекспира.
Театр Нью. 1935 г.



Сцена из спектакля «Кориолан»
В. Шекспира.
Кориолан — Лоренс Оливье,
Волумния — Сибил Торндайк.
Олд Вик. 1938 г.

в том, чтобы раскрыть психологическую природу шекспировского героя. Его Гамлет полон душевных сил, он рвется к действию, но энергия его парализована. «Мир-тюрьма» вторгся в его душу, сковал его внутренние силы. Лихорадочные попытки порвать душевные оковы каждый раз терпят поражение и ввергают его в отчаяние и оцепенение, в непримиримый разлад с самим собой. Он застывал в тоске, ярости и бессилии. Кульминацией душевного развития Гамлета становилась сцена с матерью, когда в потоке гневных бессвязных угроз, обличений, полных боли и язвительности, выплескивалась наконец наружу терзавшая его мука. Его тонкое лицо с горестной складкой возле губ одухотворялось негодованием, резкие, «как взмахи сабли», движения рук разили невидимого врага. Это был взрыв гнева, бунт, в кото-

ром явственно слышался протестующий голос «сердитого молодого человека 20-х годов».

После сцены с матерью к Гамлету — Гилгуду приходило мужественное спокойствие. Стоической твердости, мужества и зрелого разума — всего этого было больше в Гамлете 1934 года (спектакль ставил сам Гилгуд), нежели в первом, юношески экспрессивном Гамлете. После Гамлета 1934 года о Гилгуде заговорили как об актере интеллектуального склада.

Гамлет Гилгуда, рожденный в 30-е годы, был внутренне связан с темами предшествующего десятилетия, с трагедией «потерянного поколения». 30-е годы создали своего Гамлета. Это был Гамлет Лоренса Оливье.

Л. Оливье (род. 1907) пришел в Олд Вик в 1937 году уже известным актером. В 1926—1928 годах он играл в Бирмингемском репертуарном театре, затем на сцене многих театров Вест-Энда, создавая как современные роли (Энтони Кавендиш в пьесе Э. Фербер и Дж. Кауфмана «Короли театра», 1934), так и образы шекспировской драмы.

В его Гамлете (1937) тщетно было искать интеллектуализм и душевную изысканность гилгудовского героя. Черноволосый мускулистый атлет, подвижный, тугой как пружина, пол-

ный сосредоточенной силы, с плотно сжатыми губами, он шел по Эльсинору широкими и решительными шагами война. Им владели азарт и холодная ярость борьбы. За вспышками его гнева следовали безошибочные удары его меча. Колебания его не мучили. Критики не без основания упрекали Оливье в том, что у его Гамлета нет и следа гамлетизма. «Мы знаем,— писал один из них,— что на деле он разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить, что его отравили». Еще резче выразился Дж. Эгейт, назвавший Гамлета Оливье «лучшим Готспером, которого видело наше поколение». Однако в трактовке Оливье была своя логика. Время, когда актер сыграл принца Датского,— пора социальных бурь, наступления фашизма, преддверия войны,— нуждалось в таком именно герое, сильном и готовом к смертельной схватке.

Вариант той же темы — с большим на то правом — Оливье дал в короле Генри из «Генриха V» (Олд Вик, 1937) — юном британце, который упоенно рвался в бой, солдатски бесцеремонно обрывал длинные речи полководцев и спешил побеждать. Через год на сцене Олд Вик Оливье сыграл Кориолана. В его римском воителе кипела та же неудержимая энергия, та же гневная и уверенная сила, что в принце Генри. Отрывистые и властные движения, раздувающиеся ноздри, резкий голос, похожий на «серб из льда» (Дж. Трюин) — безошибочно выбранные детали соединялись в цельный образ, уподобленный тем же критиком «огненному столпу на мраморном основании». Оливье лишил своего героя величавой статуарности, с какой играли эту роль прежде. Кориолан грубо-весело бранился с плебеями, не слишком над ними возвышаясь. Рядом с ним стояла Волумния, которую Сибил Торндайк сыграла больше «матерью современного солдата», чем гордой патрицианкой. Передавая обаяние силы, исходившее от его героя, Оливье одновременно указывал на грозную опасность его диктаторских притязаний. Современники восприняли спектакль 1938 года в прямой связи с политической атмосферой тех дней.

Джон Гилгуд и Лоренс Оливье — «скрипка и медь оркестра», по выражению Тайрона Гатри, — встретились на подмост-



Лоренс Оливье в роли Гамлета.
«Гамлет» В. Шекспира.
Олд Вик. 1937 г.



Эдит Эванс в роли Кормилицы.
«Ромео и Джульетта» В. Шекспира.
Театр Нью. 1935 г.

как вест-эндского театра Нью в легендарном спектакле гилгудовской антрепризы «Ромео и Джульетта» (1935), одной из вершин шекспировского театра 30-х годов. Облик спектакля был предельно прост (авторами оформления были художницы Мотли) — единая установка, черный бархатный задник, черные занавеси, позволявшие с молниеносной быстротой менять сцены. Все было сосредоточено на актерам.

В «Ромео и Джульетте» собрался небывалый ансамбль звезд. Гилгуд и Оливье, чередуясь, играли Ромео и Меркуцио. Рядом с поэтически гра-

циозным Ромео — Гилгудом, который, казалось, больше поклонялся идее возвышенной любви, чем самой Джульетте, был стремительный, победоносно-веселый Меркуцио — Оливье: ему подходили боккаччиевские перепалки с Кормилицей, меч ему был как раз по руке, как боец, он не уступал Тибальту. Ромео — Оливье был ренессансным юношей, воплощенной энергией и решительностью, «плотью от плоти Вероны горячего солнца, острых шпаг, коротких жизней» (Дж. Трюин). Он любил сильной и вполне земной любовью. В сцене у балкона он, казалось, «вот-вот перемахнет через ограду, вскарабкается на балкон и схватит Джульетту в объятия». Романтическое начало, в отсутствии которого упрекали Ромео — Оливье, нес в себе загадочный и изящный Меркуцио — Гилгуд; монолог о королеве снов Мэб был исповедью его души, шутки с Кормилицей его не очень занимали, остроты свои он бросал щедро, но небрежно.

В образе Кормилицы, старой жительницы Вероны, Эдит Эванс выделила черты английской простолюдинки, шекспировский текст в устах актрисы приобрел грубовато-распевный колорит уэльской крестьянской речи. Ее Кормилица была, по словам критика, «земной как картошка, неповоротливой как ломовая лошадь, ловкой как барсук».

Роль Джульетты стала самым совершенным творением Пегги Эшкрофт (род. 1907), хотя известность она приобрела раньше. После того как Эшкрофт сыграла мелодраматическую роль невинной Ноэми, жертвы сладострастника Герцога («Еврей Зюсс» по Л. Фейхтвангеру, 1929), с истинно трагической простотой и силой, критики, уподобившие ее Ноэми Корделии, пророчили юной актрисе великое будущее — и не ошиблись. За Ноэми последовала Дездемона (1930), которую Пегги Эшкрофт играла, по словам ее биографа, «не куклой, а настоящей жен-



Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира.
Ромео — Джон Гилгуд, Джульетта — Пегги Эшкрофт.
Постановка Дж. Гилгуда. Театр Нью. 1935 г.

щиной», умной и страстной, достойной подругой Отелло — Пола Робсона. Х. Уильямс пригласил актрису в Олд Вик, где за восемь месяцев она выступила в десяти ролях, среди которых были Порция, Розалинда, Имогена, Кет в «Ночи ошибок» Голдсмита, леди Тизл, Клеопатра. Сезон 1932/33 года в Олд Вик сразу вывел Пегги Эшкрофт в первый ряд ее театрального поколения. Лучшей ее ролью стала Джульетта на сцене Нью. Критики писали о виртуозной технике актрисы, о безупречном владении шекспировским стихом: «Она не просто сделала шекспировское выражение мыслей Джульетты естественным, она сделала его единственно возможным». Джульетта, какую увидела ее Пегги Эшкрофт, была тоненькой, не слишком красивой девочкой с огромными глазами на испуганном лице. В ней таилась и постепенно выходила наружу великая твердость духа, отчаянная смелость, готовность защищать свое чувство. Как сказал критик П. Флеминг, «это был ребенок, бросивший вызов звездам».

Подобно всем большим английским актерам 30-х годов, Пегги Эшкрофт нашла себя в Чехове не меньше, чем в Шекспире. Она сыграла Ирину в «Трех сестрах» (1938), поставленных в театре Куинз режиссером Майклом Сен-Дени (1897—

1971). Француз по национальности, Сен-Дени был учеником Ж. Копо и актером «Старой голубятни». Он организовал при театре Копо экспериментальную студию Театр пятнадцати и в 1934 году привез ее на гастроли в Лондон. Спектакли Сен-Дени, сочетавшие поэтическую условность с точностью психологических решений, поразили лондонцев. Сен-Дени был приглашен на постановки в несколько лондонских театров, остался в Англии и стал одним из ведущих режиссеров британской сцены. По общему мнению, лучшей его постановкой были «Три сестры». Этот спектакль, писал позже Гилгуд (он играл роль Вершинина), «стал одним из самых совершенных образцов ансамблевой слаженности, когда-либо показанных в Лондоне». «Три сестры» репетировали два месяца — необыкновенно много по тем временам. Сен-Дени стремился создать на сцене особую музыкальную атмосферу чеховской драмы, он говорил о симфонизме Чехова. Режиссер избежал обычной в английских постановках Чехова безнадежной мрачности тона. Печаль спектакля была светла. Пегги Эшкрофт вела свою Ирину от безоблачной радости первого акта к трагическому финалу, в котором актриса играла, однако, не прощание с надеждой, но обретение мужества. Ее Ирина смотрела в будущее без страха, во всей ее хрупкой фигуре было несломленное упорство.

Совсем иное — в согласии с требованиями режиссуры — Пегги Эшкрофт играла в «Чайке» (театр Нью, 1936). Судьба Нины Заречной оказывалась историей загубленного дара, напрасно прожитых лет. Критика писала о том, как от сцены к сцене менялись глаза Нины — Эшкрофт. Сиявшие в начале любовью и верой, они угасали в последних сценах. В финале она содрогалась от рыданий, душою ее владело отчаяние. В словах «я актриса!» у Эшкрофт слышалась одна только горечь обманутых ожиданий.

В этом спектакле, поставленном Ф. Комиссаржевским, «все носили траур по своей жизни» (Трюин). Режиссер хотел раскрыть в «Чайке» трагедию гибнущей красоты. Как обычно, сам Комиссаржевский был и художником спектакля. Декорации передавали поэзию старой дворянской усадьбы. Действие происходило в огромном тенистом саду, полном таинственных шорохов и мерцающих бликов света, — элегический образ прошлого, обреченного на увядание.

Благородный, по-старомодному изысканный Тригорин — Гилгуд беспомощно отступал перед напором пошлой каботинки Аркадиной. Эдит Эванс отнеслась к своей героине без всякого снисхождения. Созданный ею безжалостно острый портрет сравнивали с язвительными рисунками Тулуз-Лотрека. В Аркадиной режиссер и актриса видели торжество силы, несущей гибель поэзии и романтике старых времен.

Федор Комиссаржевский стремился сообщить чеховской драме романтически-мрачное звучание. Тайрон Гатри (1900—1971), крупнейший английский режиссер, выдвинувшийся в



Сцена из спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова.
Войницкий — Ральф Ричардсон (слева), Астров — Лоренс Оливье.
Олд Вик. 1945 г.

30-е годы, пытался, напротив, обнажить в Чехове начало высокой комедии и гротеска. «Вишневый сад», в котором англичане привыкли видеть «элегию разбитых мечтаний и увядших деревьев», на сцене Олд Вик (1933) — это была первая неанглийская пьеса, поставленная театром, — был исполнен мягкого страдательного юмора. Главными фигурами спектакля стали европейски элегантная, растерянная перед жизнью Раневская — Э. Сейлер и мешковатый, болезненно застенчивый Лопухин, в котором Чарлз Лаутон (1899—1968) открывал душу любящую и ранимую. Линия Епиходова и Дуняши была решена в тонах откровенно фарсовых, за что режиссера справедливо упрекали.

Вкус к эксцентрическому комизму — одно из главных свойств режиссуры Гатри. Он прославился постановками шекспировских комедий, где нашла выход его склонность к безудержной — иногда чрезмерной — сценической импровизации, к экспериментальным решениям, к полнозвучным краскам площадного балагана. Так он поставил в Олд Вик «Укрощение строптивой» (1939). Гатри восстановил шекспировскую интродукцию, которую обычно опускают в театре, и закончил представление отсутствующим в тексте комедии фарсовым эпилогом. История Катарины и Петруччио разыгрывалась как спек-

такль в спектакле, полный клоунских лацци, акробатических трюков, арлекинад в духе комедии дель арте. Петруччио появлялся в сцене свадьбы, натянув на себя два женских корсета викторианской поры; на подмостки выбегала потешная лошадь, которую изображали два актера под расписным балахоном; актер, игравший старика Гремю, гримировался и репетировал стариковскую походку на глазах у зрителей.

Гатри умел поражать парадоксальными, порывающими с традицией толкованиями шекспировских характеров. В «Двенадцатой ночи» (Олд Вик, 1937) он превратил Мальволио в «серьезного, старательного юношу, очень патетичного в последних сценах пьесы». Эндрию Эгьючик из чисто фарсовой фигуры был обращен в трагикомический образ печального несчастливца — эту роль играл в спектакле юный Алек Гиннес (род. 1914). Неожиданный драматизм двух этих характеров призван был составить контраст царившей на сцене буффонаде.

Английские режиссеры 30-х годов, занятые по преимуществу экспериментами чисто эстетического свойства, не могли, однако, остаться глухими к голосу надвигающихся грозных событий истории. Голос времени слышен в лучших постановках шекспировских трагедий. Есть нечто общее в том, как Комиссаржевский в 1933 году интерпретировал «Макбета», и в том, как Гатри поставил в 1938 году «Гамлета».

«Макбет» был поставлен в Шекспировском мемориальном театре в 1933 году — через год после открытия нового здания театра на месте сгоревшего в 1926 году старого Шекспировского мемориального театра. В 20-е годы художественные достижения этого театра были весьма скромными. Теперь, чтобы вернуть театру былую славу, в Стратфорд пригласили Комиссаржевского. Помимо «Макбета» он поставил «Короля Лира», «Комедию ошибок», «Венецианского купца».

Обыкновенно склонный к романтической театральности несколько абстрактного толка, Комиссаржевский в «Макбете» сделал на этот раз все, чтобы перевести шекспировскую трагедию на язык жесткой современной прозы, приблизить события полуполюгендарной шотландской истории к политической реальности 30-х годов. Атмосфера сверхъестественного, наполняющая трагедию, в спектакле полностью отсутствовала. Ведьмы, «вещие сестры», оказались просто старыми нищими гадалками, обиравшими трупы после сражения. Сцена третьего акта, в которой перед Макбетом предстают тени шотландских королей и богиня Геката, была истолкована как сон Макбета, текст ее бормотал сквозь дрему сам герой. Призрак Банко был лишь галлюцинацией Макбета, принявшего собственную тень на стене за дух своей жертвы. Историю, рассказанную Шекспиром, режиссер перенес в XX век. Солдаты были одеты в современные мундиры, на поле боя валялась брошенная гаубица. Макбет превратился в современного диктатора (спектакль появился в 1933 году!), которого мучат не столько угрызения совести,

сколько страх перед расплатой, доводящий его до невротического бреда, до помешательства.

В «Гамлете» Тайрона Гатри, поставленном в Олд Вик, трагическая ситуация 30-х годов была исследована с иной стороны. Гатри поставил спектакль об участии интеллигента в фашистском государстве. Принца Датского играл Алек Гиннес. В этом Гамлете было мало героического, в нем было что-то от печальных и добрых чудаков, которыми полна английская литература прошлых столетий. Странный юноша с некрасивым лицом и угловатыми движениями, он недоумевающе-растерянно вглядывался в мир, все никак не мог поверить, что «век вывихнут». Он не был способен ответить насилием на насилие. «Будь проклят год, когда пришел я вправить вывих тот», — эти слова Гамлета Гиннес выкрикивал с горестным бессилием. Но идти в услужение веку он отказывался, и Эльсинор раздавил его: после сцены с матерью люди Клавдия молча окружали Гамлета, медленно наступали на него, словно загоняя в мышеловку. В спектакле Гатри на первый план неожиданно выдвинулся Озрик, персонаж дотоле незаметный, маленький человек из челяди Клавдия; здесь это был один из главных убийц Гамлета. Интерес к этой фигуре был закономерен в 1938 году.

«Гамлет» Гатри был актуален не потому лишь, что на сцене носили современные костюмы, а на похоронах Офелии придворные стояли с зонтиками над головой. «Гамлет» Гатри — Гиннеса был тревожным предупреждением, обращенным к современникам. Речь шла о готовности к сопротивлению — спектакль был поставлен в год Мюнхена.

В середине 30-х годов на волне мощного подъема пролетарской борьбы, активизации политического сознания английского общества, роста популярности социалистических идей в Англии широко распространяется движение рабочих театров. Небольшие любительские труппы разъезжают по всей стране, дают политические представления. На площадях, на заводах, в кузовах грузовиков, в помещениях профсоюзных организаций они показывают агитационные спектакли, политические скетчи, сатирические обозрения. К 1937 году насчитывалось восемьдесят таких трупп. Деятельность одной из них, носившей название «Актеры-бунтари», привела к рождению первого в Англии постоянного рабочего театра Юнити (1936). Создателем его был режиссер Герберт Маршалл, ученик Сергея Эйзенштейна.

«Мы начинали, — писал секретарь театра Г. Фостер, — с огромным энтузиазмом, с одним-двумя актерами и больше ни с чем. Мы начали как любительская труппа, поддержанная несколькими профессионалами, с целью дать Лондону свой рабочий театр — театр, где бы шли пьесы, отражающие жизнь рабочего класса, непохожие на те пьесы, полные поразительного равнодушия к жизни, которые поныне навязывает театрам Вест-Энд».

Юнити существовал на правах частного театрального клуба, его репертуар не входил в ведение государственной цензуры. Это позволило театру стать голосом пролетарской Англии. Спектакли Юнити были проникнуты революционным духом. Когда на премьере пьесы Кл. Одетса «В ожидании Лефти», которой открылся театр, в финале рабочие на сцене поднимали в воздух сжатые кулаки, кричали в зал: «Стачка!», к ним, вскочив со своих мест, присоединялись все зрители.

Участниками спектаклей Юнити были главным образом рабочие. Днем они трудились на заводах Лондона, вечером выходили на сцену своего театра, чтобы рассказать о том, как борется английский пролетариат. Тексты многих пьес из репертуара Юнити сочинялись в процессе репетиций. Среди лучших политических представлений театра была сатирическая рождественская пантомима «Простаки» Л. Персонза и Б. Фейза, обзорные «Где эта бомба?», текст которого написал лондонский шофер Г. Ходж. Юнити часто обращался к истории классовой борьбы в Великобритании: так, на сцене театра была поставлена пьеса М. Слейтер «Пасха 1916» — о знаменитом дублинском восстании, о его вожде Джеймсе Коннолли.

В 1937 году театр показал пьесу Н. Погодина «Аристократы» — пропаганда советской драматургии была одной из главных задач Юнити. Театр ставил пьесы прогрессивных драматургов Запада — Б. Брехта, Ш. О'Кейси, Б. Бенгала.

Труппа Юнити устраивала коллективные декламации произведений левых поэтов. К двадцатилетию Октября актеры рабочего театра читали со сцены поэму Джека Линдсея «Защитайте Советы!». Актеры Юнити выступали на массовых митингах и демонстрациях. Так, в 1937 году они дали спектакль во время митинга в защиту республиканской Испании на Трафальгарской площади. За один только 1937 год Юнити показал более ста уличных политических представлений. К началу войны известность театра стала международной.

Когда на Лондон начали падать фашистские бомбы, столичные театры закрылись. Многие актеры вступили в армию или в гражданские службы обороны, другие разъехались по провинции. Когда шок первых налетов прошел, пять-шесть вест-эндских театров начали давать представления. Играли музыкальные комедии, ревю. Возобновили знаменитый в годы первой мировой войны музыкальный спектакль «Чу-чин-чоу». К 1941 году развлекательные шоу, американские комедии, оперетты шли уже в двадцати четырех театрах. Лондонская публика тянулась к зрелищам, театральные залы были забыты до отказа. Не мешали даже бомбежки: если они усиливались, зрители оставались ночевать в театрах.

Жадный интерес к театру нельзя было объяснить лишь желанием отвлечься от тягот военного времени. Он был глубоко связан с национальным подъемом, охватившим страну перед фашистской угрозой: потребность в театральном искус-

стве всегда возрастает в решительные моменты жизни общества. Англичане испытывали нужду в глубоких и серьезных театральных переживаниях. От театра ждали не одного только развлечения.

Прежде всех откликнулся на начало войны рабочий театр Юнити. За двое суток авторы и актеры приготовили политическое обозрение. «Дурацкие мешки с песком». «С тех пор, — пишет историк английского театра П. Нобл, — несмотря на затемнения и бомбежки, рабочие-актеры, эти подлинные энтузиасты, не закрывали двери театра в течение всей войны».

Остро современная драма заняла на сцене английских театров значительно большее место, чем до войны. В Лондоне поставили антинацистскую пьесу Л. Хеллман «Стража на Рейне», драму И. Эгаи «Соль земли» — об оккупации Франции, патристическую пьесу Т. Реттигена «Огни на старте».

Начало Великой Отечественной войны сопровождалось в Англии вспышкой горячего интереса к советской культуре. На лондонских сценах появился целый ряд произведений советских драматургов, среди них — «Далекое» А. Афиногенова, «Квадратура круга» В. Катаева. Т. Гатри поставил в Олд Вик драму К. Симонова «Русские люди» (1943), встретившую самый пылкий прием. Когда на сцене солдат Васин восклицал: «Слава русскому оружию!» — зрительный зал, по свидетельству критиков, взрывался аплодисментами. В феврале 1943 года на подмостках крупнейшего лондонского концертного зала Альберт-Холл состоялось торжественное представление в честь двадцатипятилетней годовщины Красной Армии. Хор Британской Армии пел русские песни, Лоренс Оливье читал монолог Александра Невского из фильма Сергея Эйзенштейна. Программу вели одетые в кольчуги древнерусских воинов Ральф Ричардсон и Сибил Торндайк.

В дни войны общественная роль искусства как средства духовного единения, его связь с общенациональными задачами обозначились чрезвычайно ясно. Это привело к созданию первой в истории страны государственной организации, целью которой было способствовать художественной деятельности, координировать усилия актеров, музыкантов, драматургов, — СЕМА (Совет содействия музыке и искусству). СЕМА устраивал гастроли лучших актеров страны в глухих уголках британской провинции, куда дотоле не заглядывал театр. Сибил Торндайк, Эдит Эванс, Джон Гилгуд играли для рабочих военных заводов, для шахтеров, жителей маленьких городков. Уэльские рудокопы восторженно внимали шекспировским трагедиям, их воодушевление сообщалось актерам. Казалось, Шекспир возвращался из стен роскошных, благоустроенных театров на подмостки площадной сцены, к народному зрителю.

СЕМА преследовал просветительские цели, знакомил с произведениями национальной классики самые широкие слои населения. Английское общество трагической и очищающей

военной поры нуждалось в высоком классическом искусстве, в гуманистическом содержании шекспировских драм.

Олд Вик пережил в годы войны славнейший период своей истории. В 1940 году театр показал «Короля Лира» с Гилгудом в главной роли.

Вдохновителем этой постановки был старый Харли Гренивилл-Баркер. Духовный путь Лира в спектакле был историей пробуждения человечности. Гордый, величавый властелин с грозным взором и голосом превращался в человека, способного сострадать. От сцены к сцене в душе его просыпалась нежность, мягче становились его движения, одухотворенно благородными — звуки голоса; он словно оттаивал. Это было, по словам историка, «путешествие от ярости к доброте, от гордыни к смирению, от тирании короля к человеческому чувству сострадания нищим горемыкам». Восковое лицо Лира — Гилгуда казалось в финале отрешенно-нематериальным, словно изваятельница-смерть уже коснулась его. Последний его миг был мигом просветления — надежда в нем воскресала.

Одухотворенной гармонии, света, мудрости был исполнен и образ Просперо из «Бури» Шекспира, созданный Гилгудом в том же году. Прощальный монолог Просперо прозвучал, как писали впоследствии критики, пророчески — он оказался прощанием с Олд Вик: во время очередной бомбежки здание театра было разрушено. Актеры разъехались на гастроли по провинции. Но в 1944 году Олд Вик решено было возродить. Труппа получила помещение театра Нью.

Во главе Олд Вик встал триумvirат — Лоренс Оливье, Ральф Ричардсон, специально демобилизованные из армии, и молодой режиссер Джон Баррел. Главным событием сезона 1944/45 года стал «Ричард III» с Лоренсом Оливье в роли Ричарда. Оливье «создал самый яркий театральный образ тех лет. Многие годы будет жить воспоминание об этом актере, когда он, мрачный как туча, бледный, с гладкими, прилизанными волосами и длинным, точно приносящимся носом выходил, хромя, на сцену и произносил свой первый монолог. И те, кто видел, будут рассказывать о нем, как о дьявольском наваждении, будут вспоминать его саркастический бичующий юмор, его повелительные царственные жесты, которые должны были подтвердить его право на власть, едва лишь эта власть далась ему в руки. В нем было что-то поистине дьявольское: Кровавый Король, рожденный в крови, вознесенный на гребне кровавой волны» (Дж. Трюин).

Образ Ричарда рождал у публики безошибочно современные ассоциации, хотя нарочитой модернизации здесь не было. Когда смертельно раненный тиран метался в долгих конвульсиях у ног Ричмонда, который в исполнении Р. Ричардсона был больше похож на солидного, невозмутимого английского йоме-на, чем на царственного Тюдора, публика думала о близкой победе.



Сцена из спектакля «Ричард III» В. Шекспира.
Ричард III — Лоренс Оливье (справа), Ричмонд — Ральф Ричардсон.
Олд Вик. 1944/45 г.

Сезон 1944/45 года в Олд Вик стал самым плодотворным годом актерской жизни Ральфа Ричардсона (1902—1983).

Р. Ричардсон окончил театральную школу в Брайтоне, где он и сделал первые шаги на сцене. В середине 20-х годов он играл в Бирмингемском репертуарном театре — через ученичество у Барри Джексона прошли едва ли не все крупные английские актеры межвоенных лет; в 30-е годы — в Олд Вик, в театрах Вэст-Энда. Среди ролей, которые принесли ему славу, — Петруччио, Калибан, принц Генри (Олд Вик, 1930), роли в пьесах Дж.-Б. Пристли — Эпплби («Райский уголок», 1934), Джонсон («Джонсон за Иорданом», 1939).

Герои Ральфа Ричардсона — чаще всего люди ничем не примечательные с первого взгляда. У актера кругловатая фигура, его лицо — это лицо человека с лондонских улиц. Но Ричардсон наделен способностью извлекать поэзию из будничного, видеть значительность в том, что поверхностному взгляду кажется заурядным. Искусство Ричардсона глубоко укоренено в прошлом английской культуры, в традициях Голдсмита и Диккенса. «Самим своим присутствием на сцене, — писал биограф актера, — он опровергает общую точку зрения, что человеческий род славен своими исключениями — своими Наполеонами, Шекспирами, Черчиллями». Тема Ричардсона — величие сердца обыкновенного человека. Таков его Сержант из пьесы Шоу «Горько, но правда», знаменитая роль, прославившая его в

1932 году на Малвернском фестивале. Таков был его Основа из «Сна в летнюю ночь» (1931). Ричардсон играл его не просто деревенщиной, но человеком, который в самом деле видел королеву фей — в глазах его навек остался отблеск поэзии, однажды его коснувшейся.

Во время войны то, о чем говорил Ричардсон со сцены, оказалось особенно важным: судьба Англии зависела теперь от этого самого ричардсоновского человека улицы, обыкновенного британца.

Инспектор из пьесы Пристли «Инспектор пришел» (эту роль актер сыграл в 1946 году) в исполнении Ричардсона не был похож ни на символ Совести, ни на воплощение грозного правосудия. Это был обычный с виду английский обыватель в мешковатом костюме. Доброта, способность к пониманию — вот что делало его значительной личностью.

В знаменитом спектакле «Генрих IV» (1945), где Лоренс Оливье выходил в двух ролях — «неистового, неотесанного, страстного» британца Перси Готспера и простодушного провинциала Шеллоу, Ричардсон играл Фальстафа. В старом рыцаре главным для актера было не хвастовство, не трусость, но детски наивный вкус к бытию. По словам историка Олд Вик. Фальстаф Ричардсона «набрасывался на жизнь, как жадный ребенок, перед которым поставили большой вкусный пирог». Но в нем была и детская беззащитность, уязвимость души, способной на самоотверженную любовь к другу. В финале измена Генри, прогнавшего старого Джека прочь, надрывала его сердце, смерть его теперь была близка. Но ни униженность, ни страх в нем не появлялись. Конец он встречал с неожиданным достоинством.

В согласии с темой своего искусства Ричардсон сыграл и чеховского дядю Ваню (1945). Его не занимал бунт Войничкого, гнев человека, из которого в иных условиях «мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский». Актер играл драму стареющего, смешноватого, нелепого, но самоотреченно любящего человека. Публика запомнила, как дядя Ваня — Ричардсон, робея, нес Елене Андреевне букет цветов, видел ее в объятиях победоносного Астрова — Оливье, да так и застывал в неловкой и горестной позе с нелепым букетом в руках.

Подъем, пережитый искусством Олд Вик в военные годы, стал высшей точкой развития идей и форм 30-х годов. Он исчерпал их полностью и не мог сохраниться надолго. Вскоре после войны лучший театр Англии оказался в состоянии глубокого, затянувшегося на годы кризиса, который был частью общего кризиса, охватившего в послевоенные годы английское сценическое искусство.

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Дублинское восстание 1916 года — переломный момент в национальной истории Ирландии, определивший все дальнейшее развитие общественной и литературной жизни страны. «Красная пасха» стала исходным пунктом дальнейшей борьбы ирландского народа против национального угнетения.

Но борьба ирландского народа после разгрома Пасхального восстания осложнилась слабостью пролетариата. Рабочее движение не было в состоянии противопоставить лозунгу «единой ирландской нации» свою программу организованной классово-борьбы. На выборах 1918 года победила буржуазно-националистическая партия Шинфейн (от гэльского «мы сами»). В начале 1919 года был избран ирландский парламент — Дойл, провозгласивший Декларацию независимости и демократическую программу. Во главе первого национального правительства встал республиканец Де Валера. Совершилась первая антиимпериалистическая революция в слабо развитой колониальной стране, и с нею началась освободительная война 1919—1921 годов. Единственной страной, признавшей молодую республику, была Советская Россия.

Британские власти объявили Дойл незаконным и начали военные действия. В Ирландию было двинуто шестьдесят тысяч английских солдат, офицеров и вспомогательной полиции, начались повальные облавы, аресты и казни. В ответ на жестокий империалистический террор военная организация левых шинфейнеров «Ирландские волонтеры» была преобразована в «Ирландскую республиканскую армию» (ИРА), к 1920 году насчитывавшую пятнадцать тысяч бойцов. Партизанская война против карательных отрядов полиции, официально числившейся ирландской, но состоявшей в основном из британских наемников, «чернопегих», стала всенародной. Рабочие Ирландии развернули стачечное движение, требуя освобождения республиканцев из тюрем. Всю страну охватила забастовка транспорт-

ников. Мирное население Ирландии страдало от грабежей и кровавых расправ. Британские войска несли насилие и смерть, жестоко подавляя ирландскую революцию.

Размах борьбы восставшего народа пугал правых лидеров шинфейнеров. Не получила поддержки охватившая юг Ирландии аграрная война мелких фермеров и батраков за раздел помещичьих земель. Дальнейшее углубление революции не входило в интересы буржуазно-националистического правительства.

В 1921 году между ирландским и английским правительством был подписан договор компромиссного характера.

Договор закрепил раздел Ирландии: шесть северных графств (Ольстер), наиболее промышленно и культурно развитых, были отрезаны от сельскохозяйственных районов юга и остались в составе Соединенного королевства, а двадцать шесть центральных и южных получили статус доминиона, они управлялись английским генерал-губернатором, в важнейших портах сохранялись английские военно-морские базы. Страна стала называться «Ирландское свободное государство», но полной политической и экономической свободы она не обрела.

Против соглашения ирландской крупной буржуазии с английским империализмом выступили ирландские социалисты. В рядах правящей республиканской партии начался раскол, повлекший за собой отставку Де Валера. Образовалось Временное правительство во главе с президентом А. Гриффитсом, признавшее раздел страны и взявшее курс на сдерживание революционного движения. В Ирландии сформировались две армии — красные отряды ИРА и наемные правительственные войска.

В 1922 году началась кровопролитная гражданская война между сторонниками «Ирландского свободного государства» и республиканцами во главе с Де Валера, настаивавшими на продолжении борьбы и осуществлении революционной программы Дойла.

Гражданская война 1922—1923 годов закончилась поражением республиканцев. Решающую роль в этом сыграла ограниченность позиции их вождей, боявшихся объединить требования, выраженные в лозунгах национально-освободительного движения, с классовыми требованиями масс, выдвинуть четкую программу социальных преобразований, которые превратили бы антиимпериалистическую революцию в социалистическую.

В апреле 1923 года после отчаянного сопротивления пятидесяти тысячной правительственной армии силы республиканцев сдались. Де Валера издал приказ о прекращении огня. Героический период ирландской истории — народное движение за независимость — окончился приходом к власти консервативной, проанглийски настроенной буржуазии.

Всю атмосферу общественной жизни Ирландии середины 20-х годов определяло чувство горького разочарования в итогах

революции. Но уже в конце десятилетия в охваченной безработицей, втянутой в мировой экономический кризис 1929/30 года Ирландии республиканцы снова начинают бороться за национальную свободу. Де Валера создает мелкобуржуазную националистическую партию оппозиции Фианна Фойл, выступающую с требованием действительно независимой Ирландской республики. Антиимпериалистическая программа Фианна Фойл обеспечила ей успех на выборах 1932 года. После прихода к власти она провела ряд политических и экономических реформ демократического характера. Преобразования были направлены на избавление от засилья английского капитала, они предусматривали рост собственной национальной промышленности.

Быстрый процесс капитализации Ирландии, ее промышленный взлет в начале 30-х годов сопровождался обострением классовых противоречий внутри страны, усилением пролетариата. В 1933 году пролетарские революционные группы объединились в Коммунистическую партию Ирландии, которой еще предстояло упрочивать свое влияние в массах. Наибольшим авторитетом в Ирландии 30-х годов пользовалась Фианна Фойл. Но именно широкий фронт демократических сил, совместные действия с рабочими партиями дали возможность подавить реакцию со стороны рвущихся к власти фашистов.

В 1937 году была принята составленная Де Валера конституция, подводившая итоги политической борьбе 30-х годов. Ирландия была объявлена суверенным государством Эйре. Многовековая ненависть к Англии, желание видеть ее побежденной объясняла политику нейтралитета, принятую Ирландией в годы второй мировой войны, и даже террористические акты против английских вооруженных сил. Тем не менее Компартия Ирландии выступала за противодействие фашизму. И хотя ирландское правительство не смогло преодолеть националистическую узость и заключить союз со странами, боровшимися против гитлеризма, многие ирландцы сражались против фашизма.

ДРАМАТУРГИЯ

В драматургии Ирландии 20—30-х годов, насыщенных острой политической борьбой, нашел отражение исторический опыт национально-освободительной войны. Ее идеалы вдохновляли творчество драматургов, принадлежавших к различным художественным направлениям.

Продолжала писать пьесы Изабелла Августа Грегори (1852—1932). Но ей было трудно в тяжелое время 1919—1923 годов сохранять Эбби-театр в качестве духовного лидера национального самосознания. После поражения Дублинского восстания Грегори отказывается от принесшего ей литературную известность жанра крестьянского фарса, от исторических сюжетов. Теперь она пишет фантастические пьесы-сказки: «Дра-



Изабелла Августа Грегори

кон» (1917), «Кузнечные мехи Аристотеля» (1919), «Шут» (1919) и «Золотое яблоко» (1921). Элементы сказочной фантастики, занимательность, юмор привлекали публику на детские утренники, пьесы Грегори делали сборы в Эббв-театр. Немалая роль в них отводилась символистским мотивам: магические превращения, предсказания, чудеса связывались с темами вечно тяготеющего проклятия, бунтующего духа, тоски и смятения. Так, в «Драконе» — сказке, использовавшей традиционный сюжет о чудовище, которое должно похитить принцессу, в первых сценах создается атмосфера обреченности. Принцесса томится, ее влечет таинственный зов моря, подводных глубин, символическое значение имеют образы ее любимых птиц. Но отзвуки

символистской поэтики вскоре затихают, уступая место веселой пародии. Победенный дракон становится вегетарианцем, принцесса обретает своего принца — жестокости и кровопролитию нет места в светлом сказочном мире.

«Волшебные» пьесы Грегори были в известной степени уходом от действительности, стучавшейся в двери театра. Социальных причин ирландской революции она не поняла, хотя всей душой сочувствовала ее героям и жертвам. Писательницу-гуманистку возмущала жестокость расправ и бесчинства отрядов «чернопегих», она выступала против них в английских газетах. Но решительные революционные преобразования ее пугали. В послесловии к пьесе «Кузнечные мехи Аристотеля» Грегори пишет: «Производить перемены нужно постепенно, так, как мы меняем одежду на растущем ребенке. Мир нельзя изменить сразу... Революции не могут совершенствовать человечество». Герой пьесы, старый чудаку-ученый, находит клад — кузнечные мехи, якобы принадлежавшие Аристотелю. Их можно раздуть семь раз, загадывая по одному желанию, и с их волшебной помощью создать идеальный мир. Но вот все желания уже загаданы — и все напрасно, перемены приводят только к худшему. Философский вывод сказки — провозглашение невмешательства в течение жизни.

Такова же мораль и пьесы «Шут». Пять изнеженных принцев решили поменяться ролями с пятью маленькими оборвы-

шами — пленниками Людоеда. Этот поступок мог привести к ужасным последствиям — гибели принцев, и только волшебное вмешательство бродячего Шута приводит все к счастливому сказочному концу.

При всей фантастичности изображаемого в пьесах-сказках Грегори ошутим ее опыт мастера бытовой комедии из жизни ирландских крестьян. Живость и естественность диалога, смешные реалистические подробности в изображении действующих лиц, обращение к ирландскому фольклору восходят к традициям ее пьес 1900-х годов.

В последних своих произведениях, написанных на склоне лет, Грегори обращается к библейской сюжетике. Пьеса «Рассказ Бриджит» (1924) — о распятии Христа — представляет собой исторический парафраз недавних трагических событий в Ирландии. Предательству и насилию могут противостоять лишь любовь и всепрощение. Те же идеи не ожидающей вознаграждения любви и милосердия лежат в основе пьесы по мотивам «Дон Кихота» — «Хозяин Санчо» (1928) — и притче «Дейв» (1928).

Основу репертуара в Эбби-театр 20-х годов составляли драмы и комедии из жизни городского среднего класса. Как правило, они удовлетворяли требованиям политической благонадежности, не слишком затрагивали национальные чувства. Излюбленный герой комедий прошлого века, «рыжий пройдоха-ирландец», был вытеснен другим сценическим типом: маленьким провинциальным чиновником, «человеком в котелке и в коротких брюках».

Жанр легкой комедии утверждал в 20-е годы Бринсли Мак-Намара. По сравнению с патриотической драмой «Восстание в Балликуллене» (1919) социальные конфликты его позднейших комедий были значительно смягчены. Ту же тенденцию можно было наблюдать в творчестве Леннокса Робинсона. После горькой, полной разочарования в политической борьбе пьесы «Потерянный вождь» (1918) он не пишет больше произведений на политические темы. Проблемы современной Ирландии, которых он касался в мелодрамах «Большой дом» (1926), «Дальние горы» (1928), находили благополучное решение в счастливых финалах.

Эти пьесы Робинсон предназначал для широкого зрителя. Более же сложные его эксперименты в области драматической формы на сцене Эбби-театр не ставились.

Наиболее популярный автор этого периода — Джордж Шилз (1886—1949). Творчество этого плодовитого драматурга, написавшего более двадцати пьес в различных жанрах, чрезвычайно характерно для направления репертуара Эбби-театр в 20—30-е годы. Пьесы Шилза — те же «хорошо сделанные пьесы» на ирландском материале, вызывавшие живой интерес у зрителя знакомыми ему ситуациями и характерами, но всегда сглаживавшие реальные жизненные противоречия. Так,

в комедии «Новый парень» столкновение отцов — хранителей нравственных устоев ирландского крестьянства, и детей, тянувшихся к искусствам городской цивилизации, разрешалось ко всеобщему удовольствию. Обе стороны соглашались понять друг друга, пойти на взаимные уступки.

В начале 40-х годов Шилз выступил с проблемной драмой «Торная тропа» (1940) и ее продолжением «Предел» (1941), где занял реакционную позицию в изображении острого социального конфликта ирландской действительности. Добропорядочная и зажиточная семья фермеров Тэнси противопоставлена бедным горцам, деклассированным, согнанным со своей земли Долисам, живущим разбоем. Шилз объясняет их действия нежеланием трудиться, склонностью к анархии, врожденной ленью, уходя от выяснения исторических корней сложившейся ситуации. В семействе же Тэнси драматург прославляет освященные традицией национальные добродетели ирландцев: честность, старательность. Их интересы защищает ирландская полиция, и сотрудничество с ней не предательство, как считалось во время гражданской войны, а проявление патриотизма. Идея «объединения ирландской нации», подмена социального конфликта национальным не шли вразрез с националистической политикой государства Эйре.

Заметным явлением в репертуаре Эбби-театр 30-х годов явилась драматургия Пола Винсента Кэрролла (род. 1900). Литературное имя ему создали пьесы, проникнутые неприятным догматической религии. Это были первые произведения на ирландской сцене, обвинявшие католическую церковь Ирландии в узости взглядов и нетерпимости. Элементы сатирического изображения клерикалов содержались уже в пьесе Кэрролла, написанной совместно с Терезой Диви, «Кесарево — Кесарю» (1931). Виновником семейной трагедии молодой героини оказывался священник, по настоянию которого она вступила в брак без любви. В конце концов молодая женщина вставала против авторитета семьи и церкви и уходила из дому.

Наиболее известная пьеса Кэрролла — «Тень и сущность» (1937). Драматург выступал в ней не против религии, а против догматического отношения к ней. Ортодоксальному католику и рационалисту, канонику Скерриту, противопоставлена в пьесе юная служанка Бриджит, убежденная в том, что вера — это готовность к самопожертвованию. Ей, а не холодному и эгоистичному священнику удается спасти от разъяренной толпы молодых атеиста-учителя, задевшего религиозные чувства обывателей. Ее гибель совершает переворот в душе каноника Скеррита, пробуждает в нем способность сочувствовать человеческому горю.

В пьесе «Белый конь» (1939) Кэрролл также сталкивает два различных вида религиозной проповеди. Терпимость и любовь несет народу старый парализованный каноник Матт Ле-

велл. Приехавший его сместить отец Шонесси видит в религии лишь грозную, карающую нечестивцев силу. Молодое поколение не принимает его требований покорности и страха перед богом, религиозной узости. Пьеса кончается торжеством добрых сил. Чудесным образом исцеляется старый каноник, молодые герои обретают свободу духа.

Как и в других своих произведениях, в «Белом коне» Керролл не выступал против католицизма. Он говорил лишь о необходимости для служителей церкви приблизиться к пониманию нужд простых людей, проникнуться добротой и сочувствием к ним. Но религиозный фанатизм официального представителя католической церкви, поддержанного местными властями, был изображен столь резко, что пьеса не могла быть поставлена на сцене Эбби-тиэтр.

Четыре пьесы написал для Эбби-тиэтр Фрэнк О'Коннор (1903—1966), три из них — в соавторстве с режиссером Хью Хантом. Наиболее значительная из них — «Непобедимые» (1937). Поэтическая приподнятость пьес О'Коннора встречала поддержку Йетса.

Открытием дублинского Гейт-тиэтр стал молодой драматург Денис Джонстон (род. 1901). Его первую пьесу «Старая леди говорит «нет!» (1929) о национальном герое Ирландии Роберте Эммете отверг Эбби-тиэтр. Дело было не только в непривычных для стиля театра приемах письма. Пьеса высмеивала ирландский национализм, подчеркивая контраст между идеальным прошлым и опошлением этого идеала в настоящем. Пьеса построена по принципу театра в театре. У актера, играющего роль Эммета в псевдоромантической мелодраме, от удара по голове происходит сдвиг в сознании, и он воображает себя реальным Эмметом, бродящим по дублинским улицам 1803 года. Сатирическое изображение Джонстоном напыщенной фразеологии ирландских политиканов, их сентиментального восхищения прошлым вышло за пределы дозволенного на сцене государственного театра. Остроумная пародийность, пронизывающая пьесу, нападки на «романтический культ» Эммета имели, однако, и другую сторону. Джонстон отвергал и сами идеи национально-освободительной борьбы, революционного насилия, подвергал сомнению героизм Роберта Эммета.

В следующей пьесе Джонстона, «Луна в Желтой реке» (1931), переведенной на многие языки и с успехом шедшей в Англии и Америке, также сказалась неоднозначность отношения драматурга к идеям ирландской национальной борьбы. В маленьком ирландском городке немецкий инженер, уверенный в пользе технического прогресса, строит электростанцию. Республиканский командир Дарелл Блейк — противник индустриализации, защищая первозданную природу, хочет взорвать станцию. Экстремистский протест против промышленного прогресса кончается крахом. Блейк погибает. Однако в силу случайности турбина все равно оказывается взорванной. Дра-



Уильям Батлер Йетс

матург скептически относится к мечте Блейка о нетронутой буржуазной цивилизацией Ирландии и в то же время считает, что Ирландии нужен свой особый путь развития.

Бытовой достоверности пьес, пользовавшихся популярностью в Эбби-театр 20—30-х годов, противостояли символистские драмы У.-Б. Йетса (1865—1939) и реалистическое творчество Шона О'Кейси (1880—1964).

С утверждением на сцене Эбби-театр в 10-х годах реалистической драматургии, с приходом молодых авторов, стремившихся решать социальные проблемы ирландской деревни, Йетс отошел от деятельного участия в жизни театра. Выход в 1911 году сборника «Пьесы для ирландского театра» ознаменовал для него конец целой эры, когда он был одним из зачинателей национальной драматургии и организатором национального театра. Несколько лет Йетс совсем не писал пьес, излюбленные жанры этого периода — стихотворения, философские эссе, статьи о театре и литературе.

Мечты Йетса о народном в его понимании театре, который «приобщил бы дублинских мастеровых к идеям кельтского Возрождения», потерпели крах. Они сменились замыслом создать театр, где «публика представляла бы нечто вроде тайного общества и насчитывала бы не больше пятидесяти человек». Йетсу виделся театр для избранных, «не нуждающийся ни в толпе, ни в прессе, чтобы идти своим путем». Важнейшим условием существования такого театра становится независимость от коммерческого успеха спектаклей, от практических интересов, затрат на оформление.

В основе аристократизма и элитарности Йетса была не антинародность, а антибуржуазность. Свой элитарный театр он считал близким ирландскому народу, ибо именно народ являлся хранителем героических традиций кельтского эпоса. В образах ирландской мифологии и истории народ мог видеть высокие примеры духовного совершенства, смелости, готовности к самопожертвованию.

Идеальной моделью театра поэтической драмы стал для Йетса японский театр Но. Новая драматическая форма, с которой его познакомили переводы Эрнста Феноллозы и Эзры Па-

унда, привлекла Йетса близостью к его собственным поискам в области поэтического театра, противостоявшего театру традиционному, реалистическому. Многие в каноне пьес Но совпали с его экспериментами в постановках ранних пьес на сцене Эбби-театр. Простота декораций в «Графине Кэтлин», элементы ритуального танца, хоровые песни в «Дейдре» — все эти приемы были развиты и доведены до логического завершения в поздней драматургии Йетса. В Но его привлекали богатые возможности стилизации, ассоциативность сценического языка, слияние поэтических и театральных форм. Во всех произведениях, вошедших в сборник «Четыре пьесы для танцовщиков» (1921), Йетс сохранил характерную для Но композиционную структуру. На сцену без декораций выходили три музыканта, их лица загримированы под маски. Функция маски — весьма важный момент в театральной концепции Йетса, маска служила символом, которому придавался определенный философский смысл. Построившись треугольником, музыканты начинали медленно разворачивать и свертывать кусок черной ткани, под этот размеренный ритм возникала начальная лирическая песнь хора. Хор описывал место действия, душевное состояние героев. Уже в лирическом прологе специальный отбор «связующих метафор» помогал раскрыть иносказательное значение поэтических образов, повторяющихся по ходу пьесы. Кульминация драматического действия в «Четырех пьесах для танцовщиков» — переход от наивысшей эмоциональной напряженности к обретенному покою — выражалась при помощи танца. И в композиционном и в эмоциональном строе каждой из «танцевальных пьес» танец — всегда высшая точка в нагнетании трагического ритма, за которым следовал спад. В синтезе различных изобразительных средств — поэтического слова, музыки, танца — главная роль отдавалась стиху. Поэт замещал собой художника, образная система спектаклей не требовала сложных декораций, реальность воссоздавалась в метафорах поэтического языка.

Одним из важных требований Йетса к новой форме его поэтической драмы была простота сюжета, заимствованного из ирландских народных легенд и мифов. К сюжетике ирландского эпоса Йетс обращался на протяжении всей жизни. О герое древних саг Кухулине рассказывается в пяти его пьесах: начиная с пьесы «На берегу Бейла» (1901—1904), кончая последним произведением — «Смерть Кухулина» (1939). Но поэтическая символика в поздних пьесах о Кухулине существенно изменилась по сравнению с трактатками 1900-х годов. Первая из пьес «танцевального» цикла была написана в соответствии с декларациями Йетса об изобретенной им «необычной, непрямой, символической и аристократической» драматической форме. «У ястребиного источника» была впервые сыграна в гостинице в 1916 году. Эпизод из жизни Кухулина был Йетсом выдуман, а не взят из эпоса. Молодой Кухулин впервые сталкивается со сверхъестественными силами и, победив, обретает

свое второе рождение как трагический герой. История очень проста. У иссохшего источника сидит уже полвека старик. Каждый раз, когда источник наполнялся живой водой, дарящей бессмертие, Хранительница источника — молодая девушка — усыпляла старика, а проснувшись, старик находил только след ушедшей воды. Так в бесплодном ожидании проходила жизнь. За водой бессмертия приходит Кухулин. Он не слушает угворов старика, пугающего его местью волшебных существ — сид. В момент прихода воды Хранительница источника издает крик ястреба и начинает свой фантастический танец, который околдовывает Кухулина. Но Кухулин уходит от полного источника — символа вечной жизни, от мирного счастливого существования в сказочной стране навстречу своей героической судьбе, выбирает путь борьбы. Хор ведет спор о том, как понимать истинное бессмертие. В начальной партии возникает образ человеческого сердца, то рвущегося к свободе, к морскому ветру, то усталого, жаждущего сна и покоя. Спор двух жизненных позиций — пассивного ожидания Старика и активной борьбы юного Кухулина — разрешается в танце Хранительницы источника.

Все элементы найденной им формы Йетс сохраняет и в пьесе «Единственная ревность Эмер» (1918). В ней драматург снова обращается к эпическому сюжету о Кухулине, к легенде о битве героя с морем, впервые рассказанной им в пьесе «На берегу Бейла». Переработка этой героической саги велась до 1934 года, причем наибольший сценический успех имела ее балетная версия — «Битва с волнами» в Эбби-театр (1929). Следуя своей философской концепции, Йетс переосмысливает сказочную аллегоричность саги, где Кухулин погибал в борьбе с морем — грозной, неумолимой стихией. В рыбацкой хижине на берегу моря жена Кухулина Эмер и его молодая возлюбленная Этн Ингуба стремятся вернуть его к жизни. Главная тема пьесы — снова выбор, выбор между естественной земной любовью и властной мистической силой, воплощенной в образе прекрасной женщины из страны сидов Фенд, жертвенный выбор Эмер, спасающей жизнь Кухулина и навечно отказывающейся от его любви. Вся образная система «Единственной ревности Эмер» направлена на раскрытие этого внутреннего конфликта в сознании героев. Доминирующий поэтический образ пьесы — образ грозного моря, которое описывает хор. Ему подчинены метафорические определения Эмер — летящей морской птицы, Этн — прозрачной морской раковины, Фенд — богини моря, явившейся из мира мистической красоты. Металлический блеск ее одежд — символ холодной, не ведающей жалости силы.

Ритуальный танец «золотой идолицы» Фенд призывает Кухулина удалиться в мир покоя, избавиться от ответственности, тяготеющей над смертными. Но человеческое, естественное начало берет верх. Кухулин возвращается к земному бытию.

В изображении этой духовной борьбы большую роль играет прием игры с маской, очень важный в концепции поэтического театра Йетса.

Именно Эмер дано видеть, как героическая маска Кухулина сменяется маской «искаженного духа» и снова обретает героический характер. Используя мотив маски, Йетс опирался на национальный эпос. В сагах Кухулин также менял облик. Из «Четырех пьес для танцовщиков» «Единственная ревность Эмер», при всей своей символичности, наименее абстрактна. Оставаясь в рамках своей драматургической системы, Йетс создал здесь индивидуализированные образы.

Своеобразный сплав мистических мотивов и современной политической проблематики предстает в «Призраках прошлого» (1919). Легендарному сюжету о двух влюбленных, из-за преступления которых в Ирландию вторглись норманны, Йетс придал стиливую окраску фантастических пьес Но. Сама история о наказанных душах любовников, которые не могут соединиться, заимствована в одной из пьес Но — «Нишикиги». На этот раз традиционный канон приемов Но — зачин музыкантов в масках, создающий особую эмоциональную атмосферу приподнятости, кульминация — трагический танец непрощенных духов Дермота и Девворгиллы, исчезающих в утреннем свете, — служит раскрытию политической темы, связанной с событиями непрекращающейся национально-освободительной борьбы. Действие происходит после разгрома Пасхального восстания. Скрывающийся молодой республиканец встречается со страдающими тенями влюбленных, которые ждут от него прощения. Но юный повстанец не может их простить, По мысли Йетса, вина предателей национальных интересов Ирландии приводит к еще более страшным результатам, чем английское порабощение.

Самая абстрактная и сухая из «Четырех пьес для танцовщиков» — «Голгофа» (1920) — трактует чисто теологические вопросы, ответы на которые в те годы искал Йетс. Философский диспут Христа со своими антагонистами Лазарем, Иудой, римскими солдатами, представляющими различные религиозные воззрения, облечен в поэтическую форму. Йетс и здесь пользуется привычными приемами структуры Но, свободно употребляет ключевые метафоры — образы птиц, возникающие в партии хора. Однако умозрительный характер, приданный драматургом библейской легенде, вредил сценической выразительности пьесы.

Идейный спор относительно дуалистической, богочеловеческой природы Христа — человека-мессии или бесплотного духа — ведется и в драме-дискуссии «Воскресение» (1925). Обе «библейские» пьесы Йетса дают ключ к его пониманию философии истории, момента смены цивилизаций, которым он считает распятие Христа. Но в «Воскресении» заметно тяготение Йетса к более традиционной форме драмы. Изначальной ситуа-

ции придана историческая конкретность: Иудей, Грек и Сириец охраняют после распятия одиннадцать апостолов в запертой комнате. На улице бушует дионисийское празднество, оргиастическая отходная эре язычества. Но характеры спорящих Иудея и Грека не индивидуализированы, раскрыты только их взгляды, схематически противопоставленные друг другу.

В этот период Йетс создает свой самый значительный философский труд — «Видение» (1925), идеи которого нашли отражение в его драматургии. В целях большей доходчивости своих пьес Йетс стремится в эти годы к аскетически простой и ясной форме. Он создает специально для сцены прозаические версии некоторых своих поэтических пьес. Прозой выполнен и перевод трагедии Софокла «Эдип-царь» (1928); для создания особого настроения здесь сохранялась лишь ритмизованная речь хора.

О сложности отношения Йетса к проблемам современной Ирландии свидетельствовала его пьеса «Слова на оконном стекле» (1930) — о жизни Джонатана Свифта. XVIII век представляется драматургу самым героическим и ясным периодом ирландской истории, а Свифт — олицетворением былой духовной мощи. Йетс проводит историческую параллель между бесславным настоящим и возвышенным прошлым. Прекрасный, но разрушающийся старинный особняк в современном писателю Дублине — символ упадка духа и мысли в стране. Современная Ирландия ассоциируется с многоквартирным домом, в который превращен этот особняк. В одной из его комнат собирается спиритическое общество. Спириты по ошибке вызвали дух Свифта. Мелочность интересов, ради которых здесь тревожат тени предков, противопоставлена могучему интеллекту великого писателя. Контраст его античного идеала, высокого ирландского патриотизма и современного обывательского сознания находит выражение и в контрасте стилей: августианской риторики, богатой метафоричности языка Свифта и плоской обыденности в репликах современных мещан. Йетсу близок аристократизм Свифта, его страх перед надвигающимся торжеством буржуазной пошлости, с которой он отождествлял демократию. Перед участниками спиритического сеанса возникает сцена объяснения Свифта с Ванессой, которая требует упорядоченной семейной жизни, ребенка. Но другую возлюбленную Свифта, Стеллу, возвышенный и идеальный образ, гармонию ума и красоты, практичным дублинцам увидеть не дано. Она является только Свифту и говорит с ним стихами. Строчки, сочиненные Стеллой ко дню рождения Свифта, она вырезала на оконном стекле в своей гостиной, где теперь собрались спириты. Воспоминание старого, одинокого Свифта о Стелле — поэтическом идеале — противопоставлено современному миру. Кардинально меняется манера письма драматурга в этой пьесе. Она очищается от декоративной метафоричности, «поэтизмов». В обыденные прозаические диалоги дублинцев вторгаются эле-

менты высокого стиля: стихи Стеллы, эпитафия Свифта, цитаты из Библии. В изображении же внешнего плана драматического действия преобладает реалистическая конкретность.

В конце жизни Йетс снова обращается к стихотворной драме. Однако в поздних пьесах стилистика но переосмысливается, из них уходит хор, маски, танец, поэтическая усложненность.

«Чистилище» (1938) представляет собой притчу, в которой семидесятирехлетний поэт в аллегорической форме выразил свои мысли о сущности человеческого бытия. Отбор художественных средств в этой аллегории довольно строг.

Живописно-описательная функция хора заменена выразительными декорациями, изображающими ключевые образы пьесы. Это разрушенный дом — символ старости и падения аристократии — и обнаженное дерево. Метафоры ясны и лишены декоративности, фантастичности, присущих им в ранних пьесах. Важная роль отводится освещению сцены, с помощью которого монтируются два временных плана пьесы. Четырехстопный ямб в «Чистилище» обретает большую драматическую энергию, чем напевный белый стих в ранних пьесах. Ритм действия напряженнее, трагизм сильнее. В пьесе только два действующих лица, которые и несут всю драматическую нагрузку. Старик и его шестнадцатилетний сын — наиболее реальные фигуры во всей поэтической драматургии Йетса. Действие происходит в годовщину брачной ночи родителей Старика. Дух его матери — чистокровной аристократки — в чистилище мучится сознанием своей вины. Она самовольно вышла замуж за своего конюшего, загубившего ее жизнь, промотавшего родовое достояние, вырубившего парк и спалившего дом. Сын, теперь уже Старик, считавший себя наследником аристократического рода матери, когда ему исполнилось шестнадцать лет, убил ненавистного отца, убежал из дому и стал бродячим торговцем. Теперь его собственному сыну шестнадцать, он так же жаден и невежествен, как его дед. Желая пресечь пагубные последствия поступка своей матери и прекратить страдания ее души, Старик убивает сына тем же ножом, которым когда-то убил своего отца. Но его искупительная жертва напрасна. Зло и насилие способны породить лишь насилие и зло. Душа матери Старика продолжает томиться в чистилище, Старик же осужден на вечные муки на земле. Идеал духовного аристократизма, по мысли Йетса, давно утрачен и недостижим в настоящем. Новое поколение ему враждебно, и в этом неотвратимость возмездия за потерю своего места в истории, за утрату корней.

Последняя пьеса мифологического цикла, «Смерть Кухулина», явилась для Йетса своеобразным обобщением его поисков новых драматических форм. Канон «танцевальных пьес» здесь существенно меняется. Йетс отказывается от масок, роль хора отдана Старцу, который излагает программу автора. Он подчеркивает «несовременную романтичность старинного материала», на котором построена пьеса. Йетс по-прежнему настаивает

вает на элитарности своего зрителя, в зале должно быть не более ста человек, хорошо образованных, знающих древний ирландский эпос. Старец проклинает искусство, воспроизводящее реальную жизнь, как буржуазное и пошлое. «Смерть Кухулина» должна быть представлена на пустой сцене, важная роль отводится музыкантам и певцу, ритуальный танец сохраняет свое значение кульминационного момента в действии пьесы.

В интерпретации Йетсом героического мифа отчетливо звучит нота трагической иронии. Кухулина убивает не воин в бою, а Слепой нищий — воплощение обывательского здравого смысла и мелкого торгашества. Он отрезает голову раненого Кухулина хлебным ножом, так как ему за нее обещали двенадцать пенсов. Героический идеал оказывается преданным и опошленным. В финальной песне уличного певца деяния Кухулина впрямую соотнесены с судьбой расстрелянных вождей восстания 1916 года, Пирса и Коннолли. Но память о подвигах прошлого сохранена только в песне, которую «проститутка пе-ла нищему».

Национальная история Ирландии, ее мифология питали творчество Йетса до самого конца его жизни. В 20—30-е годы драматург принимал активное участие в общественно-культурной жизни страны. Как сенатор Свободного государства он выступал в защиту памятников старины. Звание лауреата Нобелевской премии, полученное Йетсом в 1923 году за поэтическое творчество, способствовало росту его художественного авторитета и за пределами Ирландии. Смерть Йетса в 1939 году была завершением эпохи ирландского литературного Возрождения.

Другая Ирландия предстала в реалистических трагедиях Шона О'Кейси о национально-освободительной борьбе 1910—1920 годов. Значение художественного новаторства О'Кейси выходит далеко за пределы ирландского искусства. И хотя писатель был вынужден прожить вдали от родины почти сорок лет, он до конца жизни оставался верен идеалам этой борьбы. Его творчество питалось революционными традициями ирландского народа, убежденностью в победе социализма. Демократизм Шона О'Кейси, понимание народности и национального характера определили его отношение к идеалам ирландского Возрождения. Оно сыграло огромную роль в процессе приобщения молодого дублинского рабочего Шона О'Кейси к культуре. Однако живая связь с революционной действительностью Ирландии была у О'Кейси гораздо теснее, чем у многих вождей ирландского Возрождения. Его первые произведения были рождены опытом активного участия в национально-освободительной борьбе. Писатель поддерживал всеобщую Дублинскую стачку 1913 года — «поворотный пункт в истории рабочего движения и социализма в Ирландии»¹. В 1914 году он стал

¹ Ленин В. И. Классовая война в Дублине.— Полн. собр. соч., т. 23, с. 403.

секретарем Гражданской армии, основанной Джеймсом Коннолли — вождем Ирландской социалистической республиканской партии, и написал ее первое воззвание.

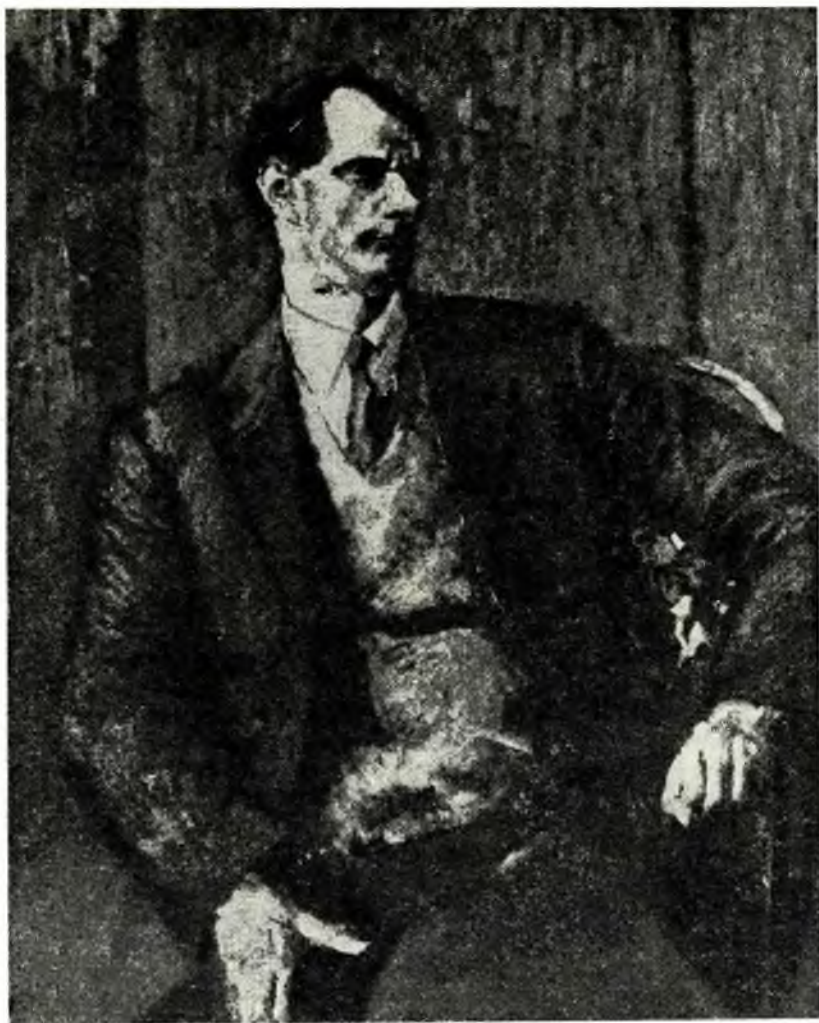
Три этапа национально-освободительной войны в Ирландии, участником которой был Шон О'Кейси, составляют жизненный фон трех пьес так называемого дублинского цикла: «Тень стрелка» (1923), «Юнона и Павлин» (1924) и «Плуг и звезды» (1926). Драммы эти появились в репертуаре Эбби-театр в момент, когда театр переживал затянувшийся творческий кризис. Первая же пьеса о гражданской войне, «Тень стрелка», всколыхнула атмосферу застоя, потрясла дублинскую публику. Обращение О'Кейси к политическому материалу, который почти не затрагивался его предшественниками, было явлением глубоко новаторским.

Время действия трагедии «Тень стрелка» — 1920 год. Жестоко подавлено восстание, англичане зверствуют и бесчинствуют. Не меньшим рвением отличались и отряды вспомогательной военной полиции, служившей британским поработителям, «чернопегие». Их бандитские налеты, грабежи и расправы с мирным населением вызывают ненависть и страх. Народ Ирландии ведет партизанскую борьбу с террористами. Дублинские трущобы воюют с Британской империей.

В тесный, грязный, набитый жильцами доходный дом врывается отряд «чернопегих», разыскивающих скрывающегося здесь стрелка ИРА. В одной из комнат живут поэт Донэл Дэворен и мелкий разносчик галантерейных товаров Шеймас Шилдс. Оба не имеют никакого отношения к революционному подполью. Однако некоторые заявления и поступки Дэворена дают повод жильцам дома считать его республиканцем. Молоденькая работница Минни, влюбленная в Дэворена, жертвует ради его спасения своей жизнью. Такова фабула пьесы. Главная же тема ее — обличение трусости и фразерства, несущих гибель людям, искренне преданным делу национально-освободительной борьбы. Гнев писателя направлен прежде всего против Дэворена — олицетворения ненавистных О'Кейси предательства и безволия. Образ Дэворена — это удар сразу по двум мишеням: по политическому ренегатству ирландских национа-



Шон О'Кейси



Портрет Шона О'Кейси работы Огастеса Джона. 1926 г.

листов и по стремлению деятелей ирландского Возрождения отдалиться от народа на решающем этапе в жизни страны. Мотив развенчания националистического «романтического идеала» проходит через всю трагедию. Второй объект беспощадного авторского осуждения в «Тени стрелка» — равнодушие и косность, гасившие революционный энтузиазм восставших. Моральному ничтожеству и предательству, суесловию и бахвальству противопоставлена нравственная цельность маленькой работницы Минни. Она ослеплена своим желанием видеть в любимом герое и отдает за него жизнь. Но оттого что Минни погибла ради



Сцена из спектакля «Юнона и Павлин» Шона О'Кейси. Эбби-театр. 1924 г.

жалкого человека, она не стала жалкой сама. Осуждается не идея героического подвига, а пустая фраза о подвиге. Новаторская сущность революционного гуманизма Шона О'Кейси в том и состояла, что он впервые в ирландской драме показал, как освобождается и духовно вырастает человек, ходом истории вовлеченный в революцию. Скептическое отношение к показному и хвастливому «героизму» сочеталось в «Тени стрелка» и следующих трагедиях дублинского цикла с восхищением перед силой духа народа.

Героиня, не потерявшая нравственной красоты среди уродств и мучений страшной действительности, предстает в следующей реалистической трагедии О'Кейси — «Юнона и Павлин». Образ Юноны Бойл принадлежит к лучшим женским образам мировой драматургии. Ей присущи черты, характерные для тысяч женщин из народа, чья духовная одаренность растрачивалась и погибала в ежедневной борьбе за существование. Прообразом Юноны явилась мать Шона О'Кейси, которой посвящены самые вдохновенные страницы его прозы. Псевдогероическим ассоциациям с античностью, которые вызывает имя Юноны, О'Кейси противопоставляет скромный повседневный героизм. Он восхищается мужеством и жизнестойкостью Юноны, силой ее материнской любви. Но ее моральное воздействие ограничено рамками семьи, к идеям политической борьбы она равнодушна.

Проблема гражданского долга ставилась писателем при изображении других персонажей. Их он резко осуждал за политическую беспринципность, обывательское отношение к национально-освободительной борьбе. История изменника Джонни Бойла позволяет О'Кейси вывести героев трагедии на ули-



Сцена из спектакля «Плуг и звезды» Шона О'Кейси. Эбби-театр. 1926 г.

цы Дублина, залитые кровью гражданской войны. Глубочайшее человеческое сочувствие писателя к жертвам предательства, его сатирическая атака на реакционные явления жизни придали изображению характеров в трагедии новые качества. Трагическое сталкивалось в них с гротескным.

«Плуг и звезды» в художественном отношении — самая зрелая и сильная трагедия дублинского цикла. Контрастное сопоставление высокого накала трагедийных сцен и нарочито сниженного комедийного плана определяет поэтику «Плуга и звезд». Еще резче выступают в ней переходы от трагедийных конфликтов к изображению смешного и вульгарного в жителях дублинских трущоб. О'Кейси писал о жертвах борьбы, которая не принесла победы. Трагедия маленького человека заняла в «Плуге и звездах» более значительное место, чем воспроизведение массового героизма. Когда О'Кейси писал «Плуг и звезды», он с горечью сознавал, что Пасхальное восстание и последовавшие за ним события в национально-освободительном движении Ирландии не принесли существенных результатов. В его трагедии важное место занимает критика слабости и неподготовленности восстания. Драматург остро переживал оторванность его руководителей от народа. Убежденный побор-

ник борьбы пролетариев, сознававший необходимость социалистической революции, О'Кейси восставал против узких рамок чисто национального протеста.

Революционное новаторство Шона О'Кейси сказалось в том, что, несмотря на глубочайшую горечь, вызванную поражением восстания 1916 года, драматург утверждал в качестве меры нравственной ценности человека его участие в освободительной борьбе, его отношение к вооруженному восстанию. Характер участника восстания каменщика Джека Клитероу дан в эволюции — показан рост его политической сознательности. Он не пассивная жертва, а боец. И хотя этому образу еще недостает той масштабности и окрыленности, которые О'Кейси обрел на другом этапе своего творчества, он уже выражает важнейшую для драматурга идею необходимости подвига во имя революции. Впервые в ирландской драматургии О'Кейси пришел к осознанию закономерности и необходимости классовой борьбы, разглядел и оценил главную, решающую силу этой борьбы — революционно настроенных ирландских рабочих.

В центре дублинских трагедий О'Кейси — проблема народа, простых людей, захваченных бурным ходом общественных событий.

Жители человеческих ульев, казалось бы, далекие от идей национально-освободительной борьбы, вдохнули воздух боев и пожаров. Правдивое изображение реальной жизни дублинской бедноты вступало в противоречие с возвышенно-романтической интерпретацией событий 1916 года, которая выдвигалась как государственная точка зрения в десятую годовщину Пасхального восстания. Ирландская пресса обвиняла О'Кейси в оскорблении памяти героев. Особенное возмущение националистически настроенной публики вызвал второй акт «Плуга и звезд», действие которого происходило в трактире. За его окном, на улице, в это же время идет жаркий политический митинг, на фоне оконного стекла время от времени появляется фигура оратора, слышатся его горячие слова. Героический пафос его обращений к народу являет резкий контраст с течением жизни в трактире, ссорами у стойки, пьяной болтовней. Сварливая перебранка заглушала романтически страстные призывы оратора. В трактире появлялись офицеры Гражданской армии со знаменами — трехцветным национальным и армейским, с символической эмблемой — плугом и звездами. Они торжественно клялись принять смерть за независимую Ирландию. Этот контраст обыденного и высокого, резкость красок в изображении людей, которых писатель глубоко любил со всеми их недостатками и слабостями, были восприняты как опошление героического идеала. Во время первых представлений «Плуга и звезд» разражались скандалы, невиданные со времен премьеры синговского «Удалого молодца, героя Запада».

Глубоко задетый непониманием соотечественников, О'Кейси навсегда покинул Ирландию.

Приехав в 1926 году в Англию, О'Кейси выступил с пьесой «Серебряный кубок» (1928), написанной в новой для него художественной манере. В этой пьесе драматург обличал войну с подлинным темпераментом трибуна-борца, протестовал против узаконенного убийства, выносил свой приговор общественным силам, защищавшим это убийство.

Композиционная структура «Серебряного кубка», как и его поэтика, неоднородна. В первом действии преобладает обстановка бытовой драмы. Для третьего и четвертого актов характерна символика трагедийных обобщений. От ирландского фольклора ведет начало глубокий и чистый лиризм пьесы, ее лексическое богатство, насыщенность народными мелодиями, музыкальность.

В поисках новых средств выразительности О'Кейси использовал экспрессионистские приемы письма. С помощью этих приемов написан второй акт «Серебряного кубка», изображающий фронтные события. О'Кейси привлекала в экспрессионистской литературе социально-критическая направленность ее левого крыла, ненависть к капиталистической действительности, протест против войны. Но он не принимал пацифизма экспрессионистов. Шон О'Кейси показал глубочайшее социальное размежевание солдатской массы и офицеров, различие общественного положения, которое определяет условия жизни и меру трудностей войны, разные для привилегированных и непривилегированных общественных групп. Сатирическое содержание пьесы, ее антимилитаристские идеи явились новаторскими по сравнению с традиционными пацифистскими решениями военной темы.

Шон О'Кейси послал «Серебряный кубок» в Эбби-театр, однако руководство театра его отвергло. Не принял и не понял этого произведения Йетс, считавший, что война вообще не должна быть предметом изображения в драме.

В следующей пьесе Шона О'Кейси, «За оградой» (1933), получила развитие линия экспрессионистско-символической драмы, наметившаяся во втором акте «Серебряного кубка». Это единственная пьеса, где драматург отказался от воспроизведения ирландской среды и ирландских характеров. Пьеса соотносилась с традицией английской поэтической драмы. Свободное сочетание реального и воображаемого, использование причудливой фантастики шло не от одной лишь драматургии экспрессионизма, но в гораздо большей мере от гротескно-символической образности пьес Бернарда Шоу, созданных им в 30-е годы.

Творческие искания этого времени были в значительной степени связаны у О'Кейси с его протестом против «мертвого натурализма», характерного для многих произведений английской драматургии того времени. «За оградой» — результат трудных поисков драматургической формы, которая должна была бы выразить неустойчивость и хаос современной жизни. Дра-

матург стремился передать горечь погрязших буржуазным обществом человеческих чувств. Чувства эти раскрывались недостаточно убедительно, характерам не хватало художественной глубины, но протест против антигуманистичности капиталистического общества был очевиден.

В 30-е годы Шон О'Кейси выступает в Англии как публицист и критик. Его глубоко волновали проблемы, связанные со сближением искусства и народа. В сборнике статей о театре «Летающая оса» (1937), написанных в форме остро полемических этюдов и публицистических эссе, О'Кейси ополчился против коммерческого театра, против буржуазной театральной критики. Наступательный дух, активность вторжения в жизнь, убежденность в защите реалистического искусства Шекспира и Шоу, идейная непримиримость характеризуют эту книгу. Общность эстетических воззрений Шона О'Кейси с позицией английских критиков-марксистов отчетливо обнаруживается в статьях, где он обрушивается на натурализм в театре и драме. В английском театроведении не существовало в те годы работы, в которой вопросы современного театра и драматургии рассматривались бы с такой горячей заинтересованностью и со столь последовательных реалистических позиций. В понимании партийности и народности искусства, его народных истоков Шон О'Кейси был близок критику-марксисту Ральфу Фоксу, автору книги «Роман и народ».

В конце 30-х годов О'Кейси в знак протеста против безыдейности и пошлости, прочно утвердившихся на английской сцене, отказывает коммерческим театрам Лондона в праве постановки своих пьес. Свое новое произведение, пьесу «Звезда становится красной» (1939), он отдает в прогрессивный рабочий театр Юнити. Открытая агитационность, публицистическое обращение к аудитории были характерны для режиссуры и актерской игры в этом коллективе. Стиливое своеобразие пьесы «Звезда становится красной» во многом определялось живой практикой Юнити. Пьеса имела огромный успех, она шла с марта до июля 1940 года при переполненном зале. Ее представления были прекращены специальным постановлением цензуры.

«Мужчинам и женщинам, боровшимся во время большого дублинского локаута 1913 года», посвятил О'Кейси свою пьесу. Непосредственная связь стачечной борьбы ирландских рабочих в начале века с обострившимися до предела классовыми противоречиями современности явилась внутренней темой произведения. Пьеса была вполне актуальна; в ней слышались отзвуки боев в Испании, фигуры фашистов-желторубашечников вызвали прямые ассоциации с фашистами Германии. В ней содержались откровенные намеки на помощь католической церкви франкистскому режиму. В Ирландии хорошо поняли адрес пьесы. На родине писателя она не увидела света рампы именно по политическим соображениям.

Герой пьесы «Звезда становится красной», вождь рабочего восстания Красный Джим, был задуман О'Кейси как цельный характер, прообразом которого служил один из вождей ирландского рабочего движения Джим Ларкин. В его внешности подчеркнуты решимость и мужественность, придающие ему ореол романтического героя. Красный Джим — высокий, с ярко горящим взглядом, с твердыми чертами лица, пламенный трибун — вызывал в памяти народных героев — Ларкина и Коннолли. Однако именно в изображении монолитного характера О'Кейси не достиг художественной убедительности. Вместо живого человека получилось аллегорическое воплощение силы рабочего класса. Речи Красного Джима страдали риторикой. Проблема художественного обобщения при создании образа героя-революционера осталась нерешенной.

Реальность бытия в конкретных жизненных обстоятельствах обрел другой революционный герой О'Кейси — рабочий Айамон Брейдон в пьесе «Алые розы для меня» (1942). В Айамоне слились черты героя будущего с типическими чертами многих ирландских рабочих начала XX века. Именно в «Алых розах для меня» нашел наиболее полное воплощение тот синтез «рассказа» о народной жизни и героико-романтических тенденций, к которому шел Шон О'Кейси во всех своих произведениях.

Художественное новаторство Шона О'Кейси сказалось и в его сатирических комедиях. Созданный драматургом в его произведениях 40—50-х годов поэтический мир фантазии и вольного воображения нес в себе огромный заряд общественной критики. В синтезе трагического и комического выкристаллизовались новые средства сатирического изображения действительности. Первые одноактные комедии О'Кейси — «Конец начала» и «Нужен фунт стерлингов» (1934) — явились практическим вкладом драматурга в процесс демократизации театра, в создание нового типа социальной комедии.

Все критические комедии О'Кейси о современной Ирландии дышат злой иронией и гневом по отношению к жестокости и бездушию, губящим все живое в человеке. Немало горьких истин об ирландской действительности — о ее косности, ханжестве, религиозном фанатизме — высказано в комедии «Пурпурный прах» (1940). Содержащиеся в ней нападки на «английских джентльменов», привлеченных «пурпурным прахом» ирландской старины, дали повод многим английским театроведам и критикам рассматривать пьесу лишь как политическую сатиру, направленную против англичан. Но сатира в «Пурпурном прахе» обращена против предприимчивого дельца Поджеса и трусливого сноба Струка, бежавших от лондонских бомбежек в нейтральную страну. К англичанам же, сражавшимся на фронтах второй мировой войны, О'Кейси испытывал глубокое уважение. В «Пурпурном прахе» очевиден протест против «британского самодовольства». Но конфликт разворачивается в пье-

се не между англичанами и ирландцами как таковыми, а между англичанами-предпринимателями и ирландским трудовым народом. «Пурпурный прах» не просто высмеивал непрерывно попадавших в нелепые положения глупых англичан и прославлял ловкость смекалистых ирландцев. Комедия обличала экспансионистские притязания англичан, на протяжении веков угнетавших ирландский народ. Капиталист Поджес провозглашает целую программу превосходства английской нации над всеми другими. Эти взгляды получают достойную отповедь ирландских рабочих, обладающих чувством достоинства и подлинного уважения к своей родине. У героя комедии Джека О'Киллигена сильно сознание своей ценности как человека труда. Как и все лирико-романтические герои в пьесах О'Кейси, он душевно богат, обладает большой эмоциональной силой убеждения. Вместе с тем он более приближен к реальной жизни, чем романтический Красный Джим в трагедии «Звезда становится красной».

В «Пурпурном прахе» О'Кейси полемизировал также с псевдоромантическим культом прошлого, насаждаемым националистами и объективно сыгравшим реакционную роль в общественной жизни страны. Он высмеивал увлечение «историческими реликвиями», пародировал легенды о «доблестной стране», полагая, что уважение к традициям состоит в действенном следовании этим традициям.

Разоблачение драматургом мифа о национальной исключительности приобретало особую политическую актуальность в годы войны с фашизмом, который широко использовал этот миф в человеконенавистнических целях. О'Кейси не идеализировал ирландскую действительность, видел в ней темные силы, помогавшие держать в страхе и невежестве народ. Главная из таких сил — косная и фанатичная ирландская церковь.

Преувеличенно резкие, гротесковые столкновения, утрирование комического щедро рассыпаны в «Пурпурном прахе» и являются особенностями стиля О'Кейси-сатирика. Последовательно и изобретательно пользуясь избранными им средствами, О'Кейси воплощал в своей комедии тему призрачности, невесомости «пурпурного праха» — иллюзорности моральных и вещественных ценностей буржуазного мира. Символической картиной широко разлившихся вод завершал О'Кейси свою «причудливую комедию» — сатиру на людей-потребителей. Поток бурных вод вышедшей из берегов реки воззвещал гибель тем, кто оторвался от родной почвы, и спасение крепко стоящим на ней. В этом потоке О'Кейси видел прообраз будущего Ирландии. Молодые, жизнерадостные рабочие готовы были принять вызов новых времен. Но этот символ не превратился в реальность в последующие десятилетия. В пьесах «Петух-денди» (1949), «Костер епископа» (1954), «Барабаны отца Неда» (1959) снова предстала Ирландия, в которой юность и талант погибали под властью католицизма и реакционных обществен-

ных сил. Эти пьесы проникнуты горячим сочувствием к молодежи современной Ирландии. Молодость в этих комедиях — естественное воплощение лирической стихии, красоты и поэзии жизни. Эмоциональное богатство и яркость символики сохранялись в творчестве писателя до конца жизни.

О'Кейси всегда оставался верным другом Советского Союза, сохранял чувство исторического оптимизма. Он был нерушимо убежден в верности пути, освещенного ленинской революционной теорией — «волшебным светочем живого разума». Эти убеждения питали его художественное новаторство.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Трагические события Дублинского восстания 1916 года захватили и деятелей ирландского театра. Среди организаторов выступления, казненных английскими властями, было немало друзей Эбби-тиэтр: Томас Мак-Донах, Падрик Пирс, Джеймс Коннолли. Да и члены труппы активно участвовали в вооруженной борьбе. Мемориальная доска на стене Эбби-тиэтр хранит память о семи актерах, принимавших участие в Пасхальном восстании с оружием в руках. В течение многих лет Эбби-тиэтр терпеливо и последовательно формировал национальное самосознание ирландцев, и теперь, когда национальный дух, разбуженный пасхальным взрывом 1916 года, поднимал на борьбу все новых и новых бойцов, театр не мог и не хотел оставаться в стороне.

Уже то, что Эбби-тиэтр продолжал существовать и функционировать в городе, в течение нескольких лет находившемся на военном положении, являлось свидетельством его жизнестойкости. Однако трудные для Ирландии годы национально-освободительной, а затем гражданской войны оказались полными внутренних противоречий и для ее театра.

К концу 10-х годов движение ирландского Возрождения, на волне которого возник национальный театр, во многом уже исчерпало себя. Романтический идеализм его лидеров обнаружил свою полную несостоятельность перед лицом жестокой реальности военных лет. Драматурги, определявшие лицо Эбби в первое десятилетие его существования, по тем или иным причинам покинули театр. Вслед за братьями Фей постепенно покидали Эбби-тиэтр его лучшие актеры — Мэйр О'Нил, Артур Синклер, Уна О'Коннор. И, как в первые годы своего существования, театр вынужден был обращаться к актерам-любителям. Из тех, кто стоял у истоков ирландского театра, неизменно верной своему детищу оставалась лишь леди Грегори. Но ее феерические пьесы-фантазии, далекие от нужд и тревог современной жизни, не могли восполнить отсутствия в репертуаре театра острых проблемных пьес. Фарс и мелодрама преобладали на сцене Эбби в тот период, когда вся Ирландия была ввергнута в трагедию.

Однако неверно было бы думать, что Эбби-тиэтр не пытался найти драматургию, созвучную трагическим событиям времени. Героико-патриотические мотивы звучали в таких спектаклях, как «Восстание в Балликуллене» Б. Мак-Намары (1919) и «Революционер» Т. Максуини (1921). Имя автора пьесы «Революционер», лорда-мэра Корка Теренса Максуини, стало в те дни символом всей борющейся Ирландии. Схваченный английскими войсками летом 1920 года, он был обвинен в подпольной революционной деятельности и приговорен к двум годам лишения свободы. На семьдесят четвертый день заключения Максуини скончался от длительной голодовки, объявленной в знак протеста против произвола английских властей. «Своей смертью и выносливостью он сделал протест через голодовку излишним для других заключенных,— писала о нем А. Грегори,— он сделал это один за всех». Пьеса «Революционер» не отличалась большими художественными достоинствами, но со страстью защищала те идеалы, во имя которых пожертвовал собой ее создатель. Она имела огромный успех у публики, но руководство театра, желая избежать столкновения с властями, прекратило спектакли.

Теме многовековой борьбы ирландского народа против английского владычества была посвящена и лирическая драма А. Грегори «Воспоминания старой женщины» (1923). В исполнении Сары Олгуд — великой трагической актрисы Ирландии — эта пьеса прозвучала и как скорбный реквием по погибшим героям и как пламенный призыв продолжить дело ирландских патриотов.

Однако подлинный прорыв Эбби-тиэтр к современности произошел с появлением нового ирландского драматурга — Шона О'Кейси.

Дублинские трагедии Шона О'Кейси пришли в Эбби-тиэтр с характерными приметам подлинного успеха: длинными очередями у касс, переполненными залами, пристальным вниманием прессы и острыми общественными спорами вокруг поднятых на сцене проблем.

«Своим недавним расцветом Эбби обязан Вам,— писал Йетс в письме к О'Кейси в 1928 году.— Если бы именно в тот момент Вы не дали нам своих пьес, я сомневаюсь в том, что он вообще сейчас существовал бы». Речь шла здесь не только о том, что пьесы О'Кейси вывели театр из многолетних материальных затруднений. Они вернули ему значение подлинно национального театра, живущего одними проблемами со своими зрителями, чуткого и внимательного к заботам и чаяниям простых людей. На сцену театра пришли новые герои — обитатели дублинских трущоб, а в зрительном зале появились новые зрители — пролетарии Ирландии.

Однако у дублинских трагедий нашлись не только друзья, но и враги. Ирландские националисты и оголтелые католики были не на шутку испуганы стремлением драматурга «припод-

нять мишурный покров, под которым скрыта правда». Особенно жаркие споры разгорелись вокруг заключающей цикл пьесы «Плуг и звезды». Против постановки этой трагедии резко выступил Джордж О'Брайен, представлявший правительство в дирекции Эбби-театр. Он обвинял О'Кейси в намеренном снижении высоких идеалов национально-освободительной борьбы и доказывал невозможность выведения на сцену «святой Ирландии» образа проститутки. В защиту пьесы выступили А. Грегори и У. Б. Йетс. «Наша позиция ясна,— заявила в печати леди Грегори.— Если придется выбирать между субсидией и свободой, мы выберем свободу».

Спектакль «Плуг и звезды», тем не менее, оказался последней совместной работой театра и драматурга. Следующая пьеса О'Кейси, «Серебряный кубок» (1928), была отвергнута дирекцией Эбби-театр. Леди Грегори не приняла того жестокого реализма, с которым О'Кейси изобразил кровавую бойню империалистической войны. Йетс упрекал пьесу в излишней тенденциозности и подчеркнутой декларативности авторских идей. В полемике, развернувшейся между Йетсом и О'Кейси по поводу пьесы «Серебряный кубок», выявились основные тенденции репертуарной политики театра последующих лет: боязнь новых веяний, стремление уйти от принципиальной постановки жгучих проблем современности.

«На сцене вся история мира должна быть сведена к распisanному заднику, на фоне которого выступают и говорят персонажи»,— утверждал Йетс. О'Кейси отвергал эту точку зрения. Он высмеивал те «крохотные бумажные мирки», за которыми драматурги Эбби пытались спрятать «живую, бурлящую жизнь», и видел свою задачу в том, чтобы принести на сцену эту жизнь во всем многообразии ее конкретных проявлений.

«В числе того, что должно сгореть в огне драматического действия,— писал Йетс,— находятся и взгляды автора». «Лучшая и единственная возможность для этого — сжечь самого автора,— отвечал ему О'Кейси.— Что толку писать пьесу, если она может сойти и за волка и за овцу. И разве есть на свете хотя бы одна стоящая пьеса, в которой не содержалось бы двух, трех, а то и четырех мнений ее автора?»

О'Кейси с негодованием отверг совет Йетса забрать пьесу и открыто объявить, что автор хочет ее переделать. Опубликовав свою переписку с дирекцией Эбби-театр по поводу пьесы «Серебряный кубок», О'Кейси фактически пошел на разрыв.

Годы наивысшего творческого успеха Эбби совпали со стабилизацией его материального положения. В течение многих лет театр вел свою просветительскую деятельность, не получая никакой государственной поддержки. Он существовал на пожертвования частных лиц и небольшие средства, полученные от публичных лекций в Лондоне, в чтении которых принимали участие Йетс, Шоу, Голсуорси. В 1924 году Йетс и леди Грегори обратились к ирландскому правительству с просьбой при-

нять Эбби-тиэтр под покровительство государства. В результате театру была выделена ежегодная субсидия в размере 750 фунтов (впоследствии эта сумма была увеличена до 1000 фунтов), и тем самым он стал первым постоянно субсидируемым театром англоязычного мира. Правда, финансовое положение театра лишь с большими оговорками можно было назвать благополучным. Оплата актерского труда по-прежнему оставалась здесь более чем скромной, что в конечном счете и явилось причиной массовых отъездов актеров Эбби-тиэтр в Голливуд. Кроме того, государственная субсидия ставила театр под известный правительственный контроль. Отныне один из директоров Эбби назначался правительством. Связанное с этим усиление консервативных тенденций в репертуарной политике театра сказалось уже в период постановки дублинских трагедий О'Кейси.

В 1925 году Эбби-тиэтр получил в свое распоряжение новую сцену — экспериментальный Пикок-тиэтр со зрительным залом на сто мест, созданный Л. Робинсоном в помещении, примыкавшем к зданию основного театра. Йетс рассматривал Пикок как лабораторию для воспитания нового поколения актеров, которые должны были свободно владеть и внутренней и внешней техникой, быть совершенными не только в декламации, но и в пластике. С этой целью при театре была создана балетно-драматическая студия. Ее первыми работами стали постановки пьес Йетса «Королева-актер» (1928), «Битва с волнами» (1929) и «Призраки прошлого» (1931). Наибольший успех выпал на долю спектакля «Битва с волнами», заглавную роль в котором исполнила известная танцовщица Нинетт де Валуа. С 1928 года на сцене Пикок давал свои спектакли дублинский Гейт-тиэтр. Экспериментальный театр возобновил свою деятельность лишь в 1937 году под руководством актрисы и режиссера Риа Муни.

30—40-е годы прошли для Эбби-тиэтр под знаком все углублявшегося внутреннего кризиса. Вместе с уходом О'Кейси театр утратил значительную часть своей социальной и творческой активности. Стремясь привлечь к сотрудничеству новых драматургов, дирекция провела в 1931 году конкурс на лучшую пьесу. Победителями его стали начинающие авторы Тереза Диви (пьеса «Временные власти») и Поль Винсент Кэрролл (пьеса «Прокрустово ложе»). Драматургия Кэрролла была последним значительным открытием театра той поры.

В 30-е годы Эбби-тиэтр отходит от традиций поэтического реализма, на протяжении двух десятилетий утверждавших его лучшими драматургами: Сингом, Йетсом, О'Кейси. На сцене театра ставятся бытовые драмы из жизни крестьян и мелкой буржуазии. Приземленный реализм и легкая развлекательность становятся неотъемлемыми чертами типичных «Эбби-пьес».

Существенным оказывается в эти годы и отсутствие профессиональной режиссуры. Эбби-тиэтр сложился и вырос как театр драматургов в первую очередь. То скромное место, которое отводилось режиссеру в спектаклях Эбби, оставалось при-

емлемым до тех пор, пока в театре работали такие драматурги, как Синг, Йетс, Грегори, О'Кейси, нередко принимавшие активное участие в постановке своих пьес. Затяжной репертуарный кризис 30-х годов потребовал от режиссуры и большей гибкости и большего профессионализма.

В период с 1919 по 1935 год большинство спектаклей было поставлено Л. Робинсоном и А. Шилдсом. Союз ведущего драматурга Эбби с одним из его лучших актеров оказался до известной степени плодотворным. Интерес Робинсона к бытовым деталям, психологической нюансировке характеров и присущее Шилдсу целостное видение спектакля дополняли друг друга. Во второй половине 30-х годов в Эбби-тиэтр успешно работал режиссер Хью Хант, вместе с Риа Муни возглавивший режиссерский класс в Экспериментальном театре при Пикок. Однако режиссера-лидера, способного определить ведущее направление идейно-эстетических исканий театра и повести за собой труппу, в Эбби-тиэтр не было.

Вынужденный по состоянию здоровья большую часть времени проводить за пределами Ирландии, Йетс старался привлечь к руководству театром новых людей. В 30-е годы на посту директоров Эбби-тиэтр побывали поэт Ф.-Р. Хиггинс, драматург Б. Мак-Намара, бывший министр финансов Ирландской Республики Э. Блит, писатель Ф. О'Коннор. Особенно большие надежды Йетс возлагал на О'Коннора, тогда уже заявившего о себе как о талантливом писателе-реалисте. Но после смерти Йетса О'Коннор был выведен из состава директоров. Едва начавшаяся драматургическая карьера писателя была прервана.

По инициативе Э. Блита в 1938 году на сцене Эбби были возобновлены спектакли на гэльском языке. Однако начинание это не оправдало себя. Большая часть городского населения страны не знала гэльского языка. Актеры плохо владели им. Требование создать двуязычную труппу, выдвинутое руководством Эбби-тиэтра, привело к тому, что многие талантливые исполнители ушли из театра.

Консерватизм репертуарной политики, засилье эпигонской драматургии, сближение с коммерческим театром свидетельствовали, что первый национальный театр Ирландии переживает период серьезного упадка.

Наиболее сильной стороной искусства Эбби-тиэтра в эти годы оставалось исполнительское мастерство его актеров. Эбби-тиэтр был одним из немногих театров Европы, имевших постоянную труппу. По слаженности сценического ансамбля и разнообразию сценических индивидуальностей театр не знал себе равных в Ирландии. В 1928 году после десятилетнего отсутствия на сцену Эбби вернулась лучшая из его актрис Сара Олгуд (1893—1950). Уже в первые годы существования театра в ней угадывалась незаурядная трагическая актриса. Но узкие рамки национального репертуара (на сцене Эбби в те годы шли исключительно ирландские пьесы) не позволили ей про-

явить свое дарование во всей его многообразной широте. Прекрасная исполнительница ролей Кэтлин-ни-Холиэн и Дейдрэ в одноименных пьесах Йетса, Сара Олгуд никогда не сыграла ни шекспировской Клеопатры, ни расиновской Феды, хотя, по признанию видевших ее на сцене, эти роли могли стать ее победами. Годы, проведенные в Англии, сначала в Ливерпульском репертуарном театре, затем в манчестерском Геит, не принесли актрисе значительных открытий. Подлинным триумфом Сары Олгуд стало исполнение роли Юоны в спектакле «Юона и Павлин».

Шекспировская природа художественного языка Шона О'Кейси, соединившего романтическую взволнованность и реалистическую достоверность, сатирическую заостренность и поэтическую метафоричность, оказалась как нельзя более сродни своеобразному дарованию Сары Олгуд. Шумная и хлопотливая Юона — Олгуд, тщетно стремящаяся сохранить шаткое семейное благополучие, была то ребячливо смешной, то возвышенно мудрой, как сама жизнь. В финале пьесы игра актрисы достигала высокого трагического накала. Ее Юона становилась как бы матерью всех ирландских сыновей, погибавших на фронтах кровопролитной войны, олицетворением самой Ирландии — не величавой красавицы Кэтлин-ни-Холиэн, далекой от тревог и невзгод обыденной жизни, но Ирландии реальной, каждодневно борющейся за существование, надеющейся не на милосердие божье, а на свои собственные силы.

Основные черты исполнительского стиля Эбби — глубина психологической разработки роли, высокий эмоциональный накал при полном внутреннем самообладании, великолепное владение искусством звучащего слова — проявились и в творчестве более молодых актеров, пришедших в театр во второй половине 10-х годов. В 10—30-е годы ведущее положение в труппе занимали Артур Шилдс, Эрик Горман, Сирил Кьюзак, Эйлин Кроу, Морин Дилени, Мей Крэг. Выдающимся актером театра был Барри Фитцджеральд (настоящее имя Уильям Джозеф Шилдс, 1888—1961), обративший на себя внимание в 1919 году,



Сара Олгуд и Ф.-Д. Мак-Кормик
в спектакле «Юона и Павлин»
Шона О'Кейси.
Карикатура Г. Планкетта



Барри Фитцджеральд

когда он сыграл роль Сонного короля в пьесе А. Грегори «Дракон». После отъезда в Америку Артура Синклера к Фитцджеральду перешли основные роли комедийного характера. Он играл Тони Лемкина, Журдена, Санчо Пансу. Как и у многих других актеров Эбби-театр, расцвет дарования Фитцджеральда был связан с постановкой трагедий О'Кейси. Его дублинские горемыки Джек Бойл («Юнона и Павлин») и Флутер Гуд («Плуг и звезды») поражали не только жизненной достоверностью, но и внутренней сопричастностью театральной традиции шекспировского комизма. Несмотря на то, что на протяжении долгой своей карьеры Барри Фитцджеральд строго придерживался раз избранного амплуа, игра его никогда не была однозначно комедийной. Диапазон творческих возможностей актера включал в себя бесчисленное разнообразие оттенков, от добродушного юмора до изничтожающего гротеска. В 40-е

годы, покинув Эбби-тиэтр, он с успехом снимался в Голливуде.

Крупнейшим ирландским актером того времени был Питер Дадж (1891—1947), выступавший под псевдонимом Ф.-Д. Мак-Кормик. Он дебютировал в Эбби-тиэтре в роли Ларри Дойла («Другой остров Джона Булля» Б. Шоу) в 1919 году. За двадцать восемь лет работы на сцене этого театра им было сыграно около четырехсот ролей. Магический дар Мак-Кормика не был привязан к определенному амплуа. Артист мог быть самым скорбным из Эдипов ирландской сцены сегодня и безудержно смешным побродяжкой Джоксером Дейли («Юнона и Павлин»)



Ф.-Д. Мак-Кормик

завтра. Король Лир и Ломов из чеховского «Предложения», Дон Кихот и Шемус Шилдс, Парнелл и горький пьяница профессор Тим из одноименной пьесы Д. Шилза не просто соседствовали, но взаимодополняли друг друга в репертуаре Мак-Кормика, каждый по-своему удовлетворяя неистовую страсть актера к перевоплощению. При этом разнообразие индивидуальностей его героев достигалось глубочайшим внутренним переключением в новое психофизическое состояние.

В момент творчества душа и тело воображаемого персонажа буквально овладевали Мак-Кормиком. «С той минуты, как его тело ощущало прикосновение засаленной одежды Джоксера,— вспоминал актер Эбби-тиэтра Габриэль Феллон,— индивидуальность Мак-Кормика, похожего скорее на рефлектирующего школьного учителя или банковского служащего, чем на актера, преображалась. Казалось, он на глазах опускается до Джоксера. Он говорил лишь со свойственным Джоксеру гортанным дублинским акцентом и даже у себя в гримерной шутил самоно и грубо, как Джоксер».

Мало известный за пределами Ирландии и США, Ф.-Д. Мак-Кормик был властителем дум нескольких поколений ирландских зрителей, ставивших его в один ряд с такими знаменитостями, как Кин, Сальвини, Ирвинг.

В конце 20-х годов у Эбби появился мощный соперник — Гейт-тиэтр. Предыстория этого театра такова. В конце 1918 года Л. Робинсон, стремясь преодолеть ограниченность репертуара Эбби-тиэтра, ставившего, за небольшими исключениями,

лишь национальную драму, организовал Дублинскую драматическую лигу. Задача Лиги заключалась в том, чтобы познакомить дублинцев с пьесами зарубежных драматургов. За десять лет существования здесь прошли лишь три пьесы ирландских авторов, зато чрезвычайно широко были представлены произведения Пиранделло, Сера, Ленормана, Кинтеро, О'Нила, Д'Аннуцио, Толлера, Андреева, Кокто и других. Наибольший успех выпал на долю спектаклей «Генрих IV» Л. Пиранделло и «Отец» А. Стриндберга, заглавные роли в которых блистательно исполнил сам Л. Робинсон. Свои спектакли Лига давала в помещении Эбби, основными исполнителями были артисты Эбби, и многие спектакли, поставленные Лигой, впоследствии перешли в постоянный репертуар Эбби-театр. Дублинская драматическая лига просуществовала до 1928 года, когда на смену ей пришел созданный Х. Эдвардсом и М. Мак-Лиаммоиром Гейттеатр.

Хилтон Эдвардс (род. 1903), англичанин по национальности, начинал как актер — исполнитель ролей шекспировского репертуара сперва в театре Чарлза Дорана в Виндзоре, затем на сцене Олд Вик. В 1927 году он приехал в Ирландию, чтобы выступить с труппой Эньо Мак-Мастера. Здесь произошла его встреча с Мак-Лиаммоиром, последствием которой и явилось создание дублинского Гейт. Большинство спектаклей этого театра было поставлено Х. Эдвардсом, нередко он исполнял в них главные роли. Великолепный характерный актер, Х. Эдвардс с успехом играл Пер Гюнта и Сирано, Мефистофеля и Шейлока. На протяжении многих лет он являлся не только одним из интереснейших актеров Ирландии, но и крупнейшим из ее театральных режиссеров.

Его многолетний друг и соратник Майкл Мак-Лиаммоир (1899—1978) пришел на сцену в возрасте двенадцати лет. К шестнадцати годам на его счету было уже немало детских ролей в спектаклях труппы Г. Бирбома Три. После нескольких лет, проведенных на континенте, он вернулся в Ирландию, где работал и как театральный художник, оформлявший спектакли Дублинской драматической лиги и Ирландского театра Э. Мартина, и как актер, выступавший с труппой Э. Мак-Мастера. Великолепные сценические данные, крепкий профессионализм быстро выдвинули Мак-Лиаммоира в число ведущих актеров Ирландии. «Актерская игра в большей степени, нежели любое искусство, является бунтом против обыденности повседневного существования», — писал Мак-Лиаммоир в автобиографической книге «Все для Гекубы». Его исполнительский стиль отличался романтической приподнятостью, страстной одушевленностью, напряженной взволнованностью лирического чувства.

В спектаклях Гейт-театр Мак-Лиаммоир играл Ромео, Отелло, Фауста, Раскольников, Освальда, Орина («Траур — участь Электры» Ю. О'Нила), Роберта Эммета («Старая леди

говорит «нет!» Д. Джонстона). Среди лучших его ролей был Гамлет, впервые сыгранный в 1932 году. «Отличительной чертой его Гамлета была молодость, молодость одинокая и оскорбленная», — вспоминал критик Балмер Хобсон. Тема светлой и бескомпромиссной юности, отчаянным усилием воли пытающейся вырваться из мира погрязших идеалов и нарушенных норм, становилась главной в исполнении Мак-Лиаммоира. В более поздние годы огромным успехом пользовался его моноспектакль «Как важно быть Оскаром», составленный из произведений О. Уайльда. Мак-Лиаммоир был известен и как драматург, писавший на английском и гэльском языках. На сцене Гейт шли его пьесы. — «Пасха 1916», «Там, где гуляют звезды», «Танцующие тени», «Дом для рождества» — и инсценировки — «Джейн Эйр» по роману Ш. Бронте, «Портрет Дориана Грея» по роману О. Уайльда.

Программа Гейт носила антинационалистический характер и была полемически заострена по отношению к деятельности Эбби-театр. «Если Эбби намеревался показать Ирландию самой себе, а затем остальному миру... мы в Гейт начали с попытки показать мир Ирландии», — вспоминал Мак-Лиаммоир. Репертуар театра включал в себя все многообразие европейской и американской драматургии от Эсхила до Брехта. Здесь играли пьесы Шекспира и Шоу, Чехова и Ибсена, Пиранделло, Стриндберга, О'Нила. Немалое место на афише театра занимали и произведения ирландских авторов, чаще всего молодых начинающих драматургов, таких, как Дэвид Сиарс, Мэри Меннинг, Роберт Коллис. Открытием театра был драматург Денис Джонстон. На сцене Гейт шли его пьесы «Старая леди говорит «нет!», «Луна в желтой реке», «Невеста единорога», «Песнь бури» и др.

В первые годы своего существования театр имел постоянную актерскую труппу, в состав которой входили такие актеры, как Сирил Кьюзак, Джеральдин Фитцджеральд, Орсон Уэллес. Однако вследствие финансовых затруднений постоянная труппа вскоре распалась. Исполнителей на очередную постановку набирали из числа свободных актеров. Это обстоятельство обусловило некоторую эклектичность исполнительско-



Майкл Мак-Лиаммоир в спектакле
«Как важно быть Оскаром»
по О. Уайльду



Хилтон Эдвардс в роли сэра Джона Бруга.
«Рассерженная жена» Дж. Ванбру. Гейт-тиэтр

го искусства Гейт, что невыгодно отличало его от слаженного сценического ансамбля Эбби. Правда, актеры Гейт в свою очередь обладали более широкими техническими возможностями, нежели артисты Эбби, так как играли в более разнообразном репертуаре.

В то время как в Эбби автор превалировал над актером и режиссурой, в Гейт с самого начала бразды правления взял в свои руки режиссер. Хилтон Эдвардс был поборником театрального экспрессионизма, однако в своих спектаклях использовал самые разнообразные средства сценической выразительности, стремясь в первую очередь раскрыть своеобразную природу каждого конкретного произведения. «Мы взяли курс на использование всех форм театральной выразительности, независимых от национальных особенностей нашей драматургии», — писал он в своей книге «Мантия Арлекина». Большое внимание в постановках Гейт-тиэтр уделялось декорациям, световому и звуковому оформлению. Подробно воссозданные бытовые интерьеры в спектаклях по пьесам М. Меннинг и леди Ленгфорд сменялись изящными рисованными декорациями в комедиях О. Уайльда и живописными задниками в постановках пьес Д. Джонстона «Старая леди говорит «нет!» и «Невеста едино-

рога». Х. Эдвардс проводил также интересные эксперименты в области хоровой декламации и пластического решения массовых сцен. Созданные им спектакли отличались отточенностью формы и яркостью образного решения.

Деятельность Гейт-тиэтр, наиболее интересного из ирландских театров 30—40-х годов, сыграла решающую роль в формировании школы национальной режиссуры.

В 1936 году от Гейт отделилась Труппа лорда Ленгфорда, игравшая в том же помещении в очередь с Гейт по шесть месяцев в году.

В 1940 году известные ирландские поэты О. Кларк и Р. Форрен организовали Дублинское общество декламации, цель которого заключалась в подготовке актеров — исполнителей поэтической драмы для радио. На основе этого общества спустя некоторое время возник Лирический театр Остина Кларка. Считая себя прямым продолжателем «непрестанных бескомпромиссных попыток Йетса возродить поэтическую драму», Лирический театр, дважды в год дававший свои спектакли в помещении Эбби-тиэтр, показал дублинцам произведения Дж. Фицмориса, Д. Мак-Донаха, К. Фаррингтона, Г. Боттомли, а впоследствии и ведущих европейских поэтов-драматургов — Т.-С. Элиота, А. Блока, Ф. Гарсиа Лорки и других. Однако большую часть репертуара составляли пьесы Йетса и Кларка. Открывшийся постановкой «Графини Кэтлин», Лирический театр первым дал сценическую жизнь таким произведениям Йетса, как «Яйцо цапли» и «Смерть Кухулина». В отличие от трагического театра Йетса, поэтический театр Кларка был полон веселого и колкого юмора. Не случайно жанр одной из своих пьес драматург определил как поэтический фарс. Сюжетные мотивы пьес «Великий пост» (1942), «Поцелуй» (1942), «Когда пролетает ворон» (1942), «Заговор удался» (1943) Кларк черпал из ирландской мифологии, средневековых сатир, европейского фольклора. Однако за грустными и веселыми коллизиями пьес, действие которых было приурочено, как правило, к эпохе раннего христианства, стояла современность с ее мучительной неразрешенностью национально-религиозных проблем.

По образцу поэтического театра О. Кларка в 1951 году был создан Лирический театр Мэри О'Мейли в Белфасте. Кроме него в Северной Ирландии функционировал возникший в 1940 году Ольстерский Групп-тиэтр, на более профессиональной основе продолживший дело Ольстерского литературного театра.

В 1928—1931 годах существовал Гэльский театр в Голуэй. Активное участие в жизни театра принимал М. Мак-Лиаммоир. Здесь была поставлена его пьеса «Диармуд и Грания», написанная по мотивам кельтской мифологии. В репертуар театра входили также пьесы зарубежных авторов.



Энью Мак-Мастер

Значительную роль в театральной жизни Ирландии тех лет играла странствующая труппа Энью Мак-Мастера (1894—1962). Последний из великих актеров-антрепренеров, Мак-Мастер в течение сорока лет гастролировал по всей Ирландии.

Прекрасная внешность, яркий темперамент и голос редчайшего диапазона, от густого баса до мягкого тенора, сделали Мак-Мастера непревзойденным исполнителем героических ролей шекспировского репертуара. Присущие его игре страстная одушевленность и неистовые вспышки темперамента роднили ее с романтической традицией XIX века. Однако от бурных гениев прошлого Мак-Мастера отличала строгая по-

следовательность в проведении сценического замысла. «Он никогда не пользовался своими голосовыми данными ради бессодержательного сценического эффекта. Он играл точно по сквозному действию роли и никогда не отклонялся от него,— вспоминал ученик Мак-Мастера, известный английский драматург Гарольд Пинтер. — Точно так же в двух других великих ролях, Отелло и Лире, он стремился к воссозданию той хрупкой финальной просветленности, которая таилась под бурей, слепотой, душевной мукой. Для меня его игра в эти минуты воплощала мысль Йетса, выраженную в строках: «Известно, что Гамлет и Лир веселы. Радость преобразует все, что ужасно».

В 30-е годы Мак-Мастер с успехом выступал в Эбби-театр вместе с Патрик Кэмпбелл и Фрэнком Бенсоном, играл на Бродвее в пьесе О'Нила «Долгое путешествие в ночь». Но шумные города и большие театры мало привлекали его. На вопросы журналистов, недоумевавших, почему актер такого редкого дара хоронит себя в глуши, Мак-Мастер отвечал: «По-моему, я прирожденный странник, и я люблю играть в театре. Мне безразлично, играю ли я на Бродвее или в крошечном зале одной из ирландских деревень. Единственное, что имеет значение,— это то, что я играю».

Странствующая труппа Энью Мак-Мастера принесла искусство театра в самые отдаленные уголки страны и сыграла решающую роль в формировании художественного вкуса жителей сельской Ирландии.



НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Между напряженностью и драматизмом исторической жизни государства и развитием национальной драматургии не всегда существует прямая связь. И все же не случайно величайший драматург XX века Бертольт Брехт появился в Германии, в стране, где на долю одного поколения выпало, по словам Тома-са Манна, «так много драматических событий».

Три десятилетия — с 1917 по 1945 год — один из самых драматических периодов в истории Германии. Он связан с двумя мировыми войнами, начатыми германским империализмом и стоившими человечеству миллионов жизней. Каждая из этих войн привела к краху породивший ее политический режим.

Результатом антивоенного движения 1916 — 1917 годов и революционных событий в России стала революция в Германии. За восстанием военных моряков 3 ноября 1918 года в Киле произошли волнения в Мюнхене и Бремене, в землях Саксония, Брауншвейг и Вюртемберг. Отдельные революционные выступления слились в движение, охватившее всю страну. 9 ноября кайзер Вильгельм II, последний Гогенцоллерн, бежал в Голландию. Монархия пала. Так началась революция в Германии. Ситуация революционного кризиса существовала вплоть до 1923 года.

Первого января 1919 года на основе Союза Спартака была создана Коммунистическая партия Германии во главе с Карлом Либкнехтом и Розой Люксембург. Одной из высших точек революционного движения стала Советская республика в Баварии (13 апреля — 1 мая 1919 года).

Но Ноябрьская революция оказалась остановленной на половине пути.

Еще 9 ноября 1918 года Карл Либкнехт провозгласил в Берлине при огромном стечении народа свободную Германскую социалистическую республику. В ходе событий неоднократно возникали предпосылки для перехода к социалистической революции, практически применялись ее методы. Была ощутима возможность реальной победы социализма. Однако в соз-

дававшихся во многих городах Советах ключевые позиции захватили социал-демократы. Лидеры социал-демократической партии сумели использовать слабые звенья революции (и то, что в ней не принимало участие крестьянство, и отсутствие единства в рабочем классе, и разобщенность революционного движения в отдельных областях страны, и слабую связь молодой коммунистической партии с народными массами) для превращения революции, развивавшейся как пролетарская, в буржуазно-демократическую.

Были преданы и убиты вожди революции Карл Либкнехт и Роза Люксембург, разгромлены Советы, создано Учредительное собрание, все действия которого были направлены на утверждение буржуазной республики. Веймарское учредительное собрание (июль 1919 года) избрало временным президентом Германии правого социал-демократа Ф. Эберта, заслужившего доверие буржуазии своими компромиссно-охранительными действиями во время Ноябрьской революции; правительство возглавил Ф. Шейдеман.

Веймарская республика просуществовала до 1933 года и объективно явилась завоеванием демократических сил Германии — компромиссной, умеренной, но по сравнению с кайзеровской империей прогрессивной формой правления. Впрочем, немецкому мещанству и бюргерству она представлялась недостаточно стабильной; для империалистических кругов она была слишком демократичной (отсюда контрреволюционные заговоры и попытки установления военной фашистской диктатуры — Капповский путч 1920 года, гитлеровский «пивной» путч в Мюнхене в ноябре 1923 года), для пролетариата — недостаточно радикальной.

Политические противоречия в Германии особенно обострились к концу 20-х годов, когда вслед за начавшимся с 1924 года периодом относительной стабилизации капитализма и хозяйственным подъемом разразился экономический кризис 1929 года. Стремительный рост безработицы, нищета и голод активизировали революционные выступления рабочего класса. В 1932 году на общенациональных выборах за КППГ было подано 6 миллионов голосов, но в те же годы в широкой массе трудящихся все большим вниманием пользуются демагогические посулы национал-социалистов, не находивших до тех пор реальной опоры. Поддержанный германскими монополиями, в январе 1933 года рейхсканцлером (главой правительства) стал Гитлер. После смерти Гинденбурга он в августе 1934 года присвоил полномочия президента республики и провозгласил себя пожизненно фюрером немецкого народа. Осуществив в феврале 1933 года провокационный поджог рейхстага, виновниками которого были объявлены коммунисты, гитлеровцы начали жесточайшее подавление и уничтожение всех, кто служил прогрессу и демократии. Столь же агрессивны были действия фашистского правительства и в области внешней политики.

1 сентября 1939 года фашистская Германия развязала вторую мировую войну.

Начавшись агрессией против Польши, оккупацией Дании, Норвегии, Франции (1940), война обрела особо острый и затяжной характер после вероломного нападения на Советский Союз в июне 1941 года и завершилась в 1945 году полным поражением фашистской Германии.

Советская Армия, нанеся решаящий удар германскому фашизму, не только защитила свободу советского народа, но освободила и немецкий, открыв новую эру в его истории и культуре.

* * *

Бурные события трех десятилетий безусловно определили характер немецкой культуры этой поры: быструю смену идейных «властителей» и художественных направлений; сложную эволюцию, мировоззренческую и художественную, большинства немецких писателей. Откликом на ситуацию времени был экспрессионизм — направление, развивавшееся в литературе и искусстве с конца 10-х до середины 20-х годов; воздействием времени вызваны успехи реализма и зарождение новой его формы — социалистического реализма.

В первые же десятилетия XX века наметились перемены, важные для всего дальнейшего развития немецкой культуры. Небывало возросло внимание к глубинным закономерностям истории. Многие значительные немецкие писатели и художники заново осмысливают в эти годы прошлое Германии и ее будущее.

Изменились взаимоотношения между культурой и политической, культурой и жизнью. Немецкая литература была по давней традиции гораздо слабее связана с политическими проблемами, чем, например, литература французская. В годы революции положение резко меняется. Среди художественной интеллигенции находят широкое признание те идеи о нерасторжимых связях культуры и демократии, культуры и политики, культуры и действия, виднейшим поборником которых еще с начала века был Генрих Манн. Пробуждение к активной политической жизни народных масс, проблемы демократии и социализма, стоявшие на повестке дня, требовали своего осмысления.

Одной из главных особенностей немецкой культуры первой половины XX века явилось то, что почти все ее создатели — обязательно участники важных исторических событий. «Песня павших» Л. Фейхтвангера, «Баллада о мертвом солдате» Б. Брехта, «Спор об унтере Грише» А. Цвейга, «Война» Л. Ренна, «На западном фронте без перемен» Э.-М. Ремарка — это не только произведения об ужасах первой мировой войны, но и свидетельства очевидцев. В них отразились прозрения тех, кто поначалу верил, что война, которую ведет Германия, вызвана защитой национального достоинства, а не милитарист-

скими планами капиталистической державы, опоздавшей к де- лежу колоний и рынков и теперь во что бы то ни стало стре- мящейся к мировому господству.

Активными участниками революции, деятелями Баварской Советской республики были писатели Э. Толлер, Э. Мюзам, К. Эйссер, членом Аугсбургского Совета рабочих и солдатских депутатов был Б. Брехт, ревсовета в Дрездене — Ф. Вольф. В произведениях Б. Брехта («Барабаны в ночи»), Л. Фейхт- вангера («Томас Вендт»), И.-Р. Бехера («Всем», «Рабочие, крестьяне, солдаты»), Э. Толлера («Человек-масса»), Б. Келлер- мана («9 ноября»), Ф. Вольфа («Матросы из Катарро») нашли отражение бурные и трагические события революционного дви- жения в Германии конца 1918 — начала 1919 года: и револю- ционный подъем народных масс и слабость, сомнения, шатания многих участников революции, приведшие к ее поражению. Очевидной стала неизбежность глубоких социальных преобра- зований.

Особое значение для литературы приобрела общественная и философская мысль. Огромным моральным авторитетом в кругах левой интеллигенции пользовались К. Либкнехт и Р. Люксембург, большой отклик имели их статьи по вопросам культуры, в которых искусство рассматривалось как отражение мира, не только подлежащего, но и поддающегося кардиналь- ным социальным изменениям.

Теоретическая мысль воспринималась деятелями культу- ры в непосредственной связи с практикой социалистической ре- волюции в России и революционными событиями в Германии. Марксизм помогал осмыслить происходящие в мире потрясе- ния. Именно в эти годы в Германии переводятся и обсуждают- ся на страницах периодической печати (в том числе и на стра- ницах литературных журналов) новые работы В. И. Ленина. Марксизм изучался тогда Дёблином, Бехером, Леонгардом, Мю- замом, Толлером. Соприкосновение писателей с марксизмом в 20-е годы углубляется. Именно через знакомство с марксист- ской теорией крупнейшие драматурги (Брехт, Вольф и другие) приходят к новому методу в своем творчестве — социалистиче- скому реализму. История, социальное бытие превращается в главный предмет литературы.

Однако и писатели, далекие от марксизма, неизбежно обра- щаются в эти годы к проблемам, центральным для марксист- ского учения об обществе.

Социальные потрясения, изменившие лицо мира, повлекли за собой политизацию всей жизни. Пришел конец относитель- ному спокойствию, характерному для буржуазного уклада еще в начале века. Всякое частное существование даже самыми интимными своими гранями оказалось сопричастным вихрю ис- торических событий. Перед литературой с особой остротой вста- вали вопросы об общественной детерминированности человека и о движущих силах истории; о прогрессе или хаосе как основе

общего существования; о возможности познания законов, управляющих обществом; об опоре на разум или на иррациональные порывы души.

Годы революционного кризиса в Германии сыграли огромную роль в демократизации немецкой культуры. Вместе с тем идея демократии отрицалась в ряде пользовавшихся заметным влиянием философских трудов и публицистических сочинений, изданных в Германии в те же годы.

Летом 1918 года, за несколько месяцев до революции, вышел в свет первый том книги философа Освальда Шпенглера (1880—1936) «Закат Европы». Шпенглер не принимает традиционного представления об истории, последовательно развивающейся от глубокой древности к современному состоянию мира. В его системе каждая замкнутая в себе культура представляет собой образование, подчиненное некоторым обязательным биологическим законам. История человечества, по Шпенглеру, не только далека от картины поступательного прогрессивного развития от низшего к высшему — отдельные ее циклы еще и разъединены, не имеют между собой никакой связи. Шпенглеру удалось с несомненной остротой схватить общие структурообразующие черты каждого культурно-исторического феномена. Однако не эти интересные для искусствоведения и философии культуры страницы книг Шпенглера привлекали к нему широкое внимание в Германии, а то, что современное состояние Западной Европы он объявил последней стадией существования западного мира. Книга, носившая подзаголовок «Опыт морфологии всемирной истории», обосновывала идею мирового апокалипсиса, которая носилась в воздухе после поражения Германии в войне и первых потрясений революционных лет.

Философия жизни Шпенглера заимствовала многие идеи работ Ницше. Именно так, через Ницше, она связана со значительными явлениями немецкой культуры, также соприкасавшимися с учением базельского философа.

В последовавшей за первым томом «Заката Европы» книге «Пруссачество и социализм» (1920), так же как и в своем основном труде, Шпенглер пишет о социализме как о «жизненной форме», в которой культура совершает свой последний акт — акт нигилистического самоотрицания. Социалистическая система, по Шпенглеру, враждебна жизни, ибо она всецело подчинена «навязанным» действительности задачам. На арену выходят народные массы. Для Шпенглера это — темная толпа, враждебная всякой «форме», знаменующая наступление конца.

Далеко не все читатели книг Шпенглера из среды немецкой интеллигенции сочувствовали его реакционным политическим концепциям. В 1924 году с критикой книги Шпенглера выступил и Томас Манн (статья «Об учении Шпенглера»). Т. Манн, как и многие крупные писатели-реалисты, не был сторонником социализма. Пронесшаяся над Европой могучая волна изменений тем не менее привела его, как и ряд других

писателей, к убеждению в необходимости подлинной демократии, отнюдь не совпадавшей с реальностью буржуазной Веймарской республики.

Немецкие художники-гуманисты, Генрих и Томас Манн, Л. Фейхтвангер, Л. Франк, Б. Келлерман, А. Цвейг, сумели показать, сколь мнимым было благополучие буржуазной Веймарской республики, предсказать ее не просто бесславный, но трагический конец.

Социальную несправедливость и классовую борьбу, но уже с иных, социалистических позиций раскрыли в своих произведениях И. Бехер и А. Зегерс, В. Бредель и Э. Вайнерт, Ф. Вольф и Б. Брехт. Их творчество положило начало новому направлению в немецкой литературе — социалистическому реализму. В годы господства фашизма большинство прогрессивных писателей Германии выступили единым фронтом и создали одну из ярких страниц в истории немецкой культуры — антифашистскую литературу.

Ведущим жанром немецкой литературы 10—40-х годов был роман, получивший общеевропейский резонанс. Однако немецкая драма более оперативно и прямо реагировала на исторические события эпохи. Периоды, в которые обнаруживается необходимость и историческая возможность перестройки или разрушения общественной системы, всегда благоприятны для развития драмы. Особую «пригодность» драмы для изображения «катастрофических изменений в обществе» подчеркивает в это время Ф. Вольф. «...Время катастрофических изменений отнюдь не прошло. Выразить такое время нельзя ни в идиллии, ни в эпосе,— тут нужна стремительная, все опрокидывающая форма драмы»,— писал он в 1922 году. Интересно отметить, что пьесы мы находим в наследии многих немецких писателей-романистов XX века. Так, Томасу Манну принадлежит — правда, единственная во всем его творчестве — драма «Фьоренца» (1904), пьесы писал Генрих Манн, лучшая из них — драма из времен Великой французской революции «Мадам Легро» (1913); в разное время обращались к драматургии А. Цвейг, Л. Франк, И. Бехер, Э.-М. Ремарк, Л. Фейхтвангер.

Немецкая драма 10—40-х годов глубоко национальна, ибо прочно связана с проблемами, выдвигаемыми немецким историческим процессом. Но ее связанность с эпохой проявилась не только в этом. Быть может, более, чем в какой-либо другой стране, немецкие драматурги ощутили необходимость новой формы для изображения новой действительности. Масштабность событий XX века не укладывалась более в традиционную форму, требовала ее радикальной перестройки.

Степень драматичности, трагизма немецкой действительности была наивысшей даже на общем фоне этого напряженного периода жизни Европы. Для постижения жизненных драм в Германии нужно было не только быть их участниками, но и иметь возможность посмотреть на них как бы со стороны.

Такую возможность могли дать, во-первых, «эпическая позиция» по отношению к изображаемой в драме жизни и, во-вторых,— философский взгляд на нее. Не случайно появление «эпического театра» именно в Германии, хотя подготавливался он и в литературе других стран. Признанный основоположник его Бертольт Брехт неоднократно подчеркивал, что Германия создает в эту пору театр не только общественно значимый, политический, но и философски напряженный: «В эти годы большую драму и большой театр развивает Германия, страна, специализировавшаяся на философии. Будущее у театра — философское».

Развитие немецкой драматургии 10—40-х годов XX века протекает в русле нескольких художественных направлений.

Продолжает успешно развиваться старая реалистическая традиция. Ее крупнейший представитель Герхарт Гауптман создает такие произведения, как «Доротья Ангерман» (1926), «Перед заходом солнца» (1932), тетралогия на сюжет греческой легенды об Атридах (1941—1944).

Принципиально новое качество по сравнению с натуралистической и неоромантической драмой несла в себе драматургия экспрессионизма, короткое, но бурное развитие которой укладывалось примерно в десятилетие с 1910 по 1923 год. С этим направлением связаны имена В. Газенклевера, Э. Толлера, Г. Кайзера, Ф. Унру и других.

На рубеже 10—20-х годов начинается свое постепенное развитие пролетарско-революционная драматургия.

И, наконец, появляется драматургия социалистического реализма, крупнейшими представителями которой были Ф. Вольф и Б. Брехт.

Членение на различные направления достаточно условно. Творчество большинства драматургов XX века — впрочем, как и огромного множества немецких художников и писателей других жанров — не укладывается в рамки любого из них. Так, проблематика экспрессионизма, техника и манера его письма будут долго ощущаться в драмах многих писателей: и тех, чье творчество в целом связано с традицией реализма, таких, как Лион Фейхтвангер, Леонгард Франк, и тех, кто положит начало новому направлению в немецкой драматургии — социалистическому реализму, нашедшему воплощение в пьесах Ф. Вольфа и Б. Брехта.

ДРАМАТУРГИЯ

ДРАМАТУРГИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Стремлению осмыслить историческую современность отвечала в конце 10-х годов экспрессионистская драматургия.

Экспрессионизм возник накануне первой мировой войны. Это искусство предсказало, а потом в значительной мере и от-

разило то состояние кризисности, в которое вскоре пришла еще недавно по видимости стабильная европейская действительность. «Кончилось время гармонии и нюансов—литература начала кричать!» — характеризовал совершившийся тогда сдвиг в художественном сознании литературовед Вернер Миттенцевей (ГДР).

«Драма крика» — такое непривычное обозначение получила в истории культуры экспрессионистская драматургия. В эстетических программах и манифестах мелькали слова, более уместные в религиозной проповеди, философском трактате или политической статье: «экстаз», «радикализм», «интенсивность», «непомерность чувства». Речь шла о задаче поистине грандиозной — о преобразении мира силой человеческого духа.

Экспрессионизм возник из отрицания предшествовавших методов художественного видения. Яростно отклонялась пассивность и самодостаточность импрессионизма и неоромантизма. Натурализм, а заодно и реализм предшествовавшего столетия объявлялись описательными, сосредоточенными на поверхности вещей.

Родившись в эпоху грандиозных социальных сломов, экспрессионизм был одержим задачей расщепления жизни на видимость и суть. Видимостью казалась реальная повседневность капиталистической эпохи. «Действительность — это была буржуазная идея, — писал многие десятилетия спустя один из крупнейших экспрессионистов Готфрид Бенн. — Действительностью были участки земли, продукты промышленности, закладные, все, что можно было обозначить ценами. Дух не имел действительности».

За сцеплением «видимостей», за фасадом буржуазного благополучия, за официальной идеологией и ходячими понятиями о морали, нравственности, добре экспрессионисты хотели увидеть то, что составляло подлинное содержание жизни.

Подобно импрессионизму и символизму, экспрессионизм исходил из подчеркнуто субъективного отражения жизни. Однако если субъективность импрессионистов основывалась на субъективности мимолетных впечатлений, то в экспрессионизме изображение заменяется выражением (сам термин «экспрессионизм» происходит от французского слова *expression* — выражение). Кричащее «я» художника деформирует предмет.

Свое творчество экспрессионисты считали воплощением новой активности в искусстве. Жизнь, представлявшаяся хаосом несообразностей, казалось, не могла раскрыть, даже при тщательном ее исследовании, смысла существования человека. Истину должна была подсказать интуиция художника, его мысль о значении целого.

Все было в этом искусстве «слишком»: чрезмерно резкое столкновение контрастных тонов, нарочито неправильные ритмы, разрушавший законы грамматики язык, переполнявший героев пафос. Образы искажались разрывавшим их внутренним

Umfang zwölf Seiten

Einzelheft 40 Pfennig

DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Inhaberin und Verleger: Bertha Löw / Postamtstraße 10
Fernsprecher Amt Löwen 4843 / Anzeigenannahme durch
den Verlag und sämtliche Anzeigenschwarz

Herausgeber und Schriftleiter:
HERWARTH WALDEN

Vertriebspreis 1,20 Mark / Zahlungsverzug 1 Mark 1
Zuschlag 0,10 Mark / Bei freier Zustellung / Abgabe
gegen Nachnahme oder Nachzahlung in Umlauf

DRITTER JAHRGANG

BERLIN SEPTEMBER 1912

NUMMER 1252B

Inhalt: Elsa Lasker-Schüler: Verdämung / Detlev von Liliencron: Brücke an Peter Hill / Karl Böttger: Die
Menschen von Gottes Jakoben / Franck / Paul Zech: Rheinthalen / H. W.: Ruh der Lebküchler / D. Borch: Die
Wälder Russlands / Alfred Döblin: Jungferlichkeit und Prostitution / Franz Marc: Verdämung / Originaldruck
für ein Gedicht von Elsa Lasker-Schüler / Wilhelm Morgau: Fressende Holzarbeiter / Originalholzschnitt



Обложка журнала «Штурм» с гравюрой Ф. Марка

напряжением. В общих понятиях, в широких формулах художник-экспрессионист пытался выразить смысл реальности. Не конкретность, а абстрактное представление о ней, не действительность, но дух — таков основной тезис экспрессионистской эстетики.

Несомненное воздействие на экспрессионистов оказали пользовавшиеся широкой популярностью в кругах художественной интеллигенции концепции философов-идеалистов А. Бергсона и Э. Гуссерля. У Бергсона экспрессионистам близка его теория интуитивного постижения как единственного способа

познания мира. Феноменология Гуссерля привлекала основательной критикой «психологизма» — теории познания (Милль, Спенсер, эмпириокритицизм), принимавшей за достоверное лишь усвоенное из непосредственного чувственного опыта. Для «психологизма», так же как и для близких ему по мироощущению импрессионизма и неоромантизма, нет и не может быть законов и правил, обладающих абсолютной всеобщностью. Следовавшее за импрессионистами экспрессионистское поколение не удовлетворялось подобным релятивизмом. Экспрессионизм жаждал абсолютных истин, всеохватывающих законов, он хотел прочной ориентации человека в мире. Не зыбкая действительность, а дух человека казался единственно устойчивой реальностью. Поэтому мог быть человек, наделенный особым даром прозрения. Естественно поэтому, что постигнутое напряженной волей художника «существо» и «суть» понимались по-разному разными писателями-экспрессионистами.

Экспрессионистский журнал «Штурм» (1910—1932; редактор Герварт Вальден, 1879—1941) защищал независимость нового искусства от политических проблем, несмотря на то, что в нем в первые годы печатался ряд авторов левой политической ориентации. В годы войны на страницах журнала публиковались пьесы поэта и драматурга Августа Штрамма (1874—1915). Новые общественно-нравственные проблемы, рожденные кризисной эпохой, не нашли в них своего отражения. В пьесе «Событие» (1915) противостояние мужчины и женщины казалось автору сутью существования.

На левом фланге экспрессионизма вокруг журнала «Аktion» (1911—1932; редактор Франц Пфемферт, 1879—1954) группировались такие видные драматурги, как Эрнст Толлер, Фридрих Вольф, Людвиг Рубинер (1881—1920), Вальтер Газенклевер. Кругу идей левого экспрессионизма близка драматургия Рейнгарда Зорге, Фрица фон Унру, Георга Кайзера, религиозно-философские пьесы Ханса Хенни Янна (1894—1959), драмы скульптора и писателя Эрнста Барлаха (1870—1938).

Политика получала в произведениях левых экспрессионистов отвлеченно-философское осмысление. Философские отвлечения часто имели, однако, прямое отношение к событиям текущего дня.

Произведения большинства экспрессионистов касаются главного нерва современности. В их пьесах действительность отразилась как неостановимое движение, как столкновение концов и начал, как апокалипсическая гибель старого мира, рождение новой нравственности, нового человека, нового сообщества людей.

Экспрессионизм не создал достоверной в деталях картины эпохи. Однако в своих выдающихся свершениях, в графике, в поэзии и особенно в драматургии, этому искусству удалось передать атмосферу и дух времени и некоторые его существенные черты: изжитость старых буржуазных установлений,

Die Aktion

X. JAHR. HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR 21 22

INHALT: Felixmüller: Retter Sowjetrußland (Titelblatt-Holzschnitt) / Franz Pfemfert: „Nationalsozialismus“. Die Mandatskommunisten. KLEINE AKTION / Rudolf Zimmer: Kongress der Arbeitseinheit / N. Lenin: Von der alten zur neuen Ordnung / N. Bucharin: Konsumtions-Kommunismus / Kleinfeld: Revolutionäre im Göttingen. Friedrich Sieburg: Aufruf an Berlin / Erich Hoogestraat: Der Schlagbaum / Archiv der AKTION / Georg Arndt: Heißt Sowjetrußland! (Holzschnitt)



Обложка журнала «Акция» с рисунком К. Феликсмюллера

неизбежность кризиса, возмущение войной, нараставший революционный подъем.

По сравнению с драматургией натурализма экспрессионистские пьесы поражают своей бесплотностью. Герои извлечены из той вязкой бытовой среды, которая властно воздействовала на них в натурализме. Экспрессионисты показали человека в более масштабных зависимостях и связях.

В экспрессионизме была осознана очевидная соотносительность личности с общим состоянием мира в XX веке. Поступки и жизнь человека зависят не столько от давления окружающей социальной среды и наследственности, сколько от причин трудно уловимых, хотя не менее реальных. В экспрессионизме

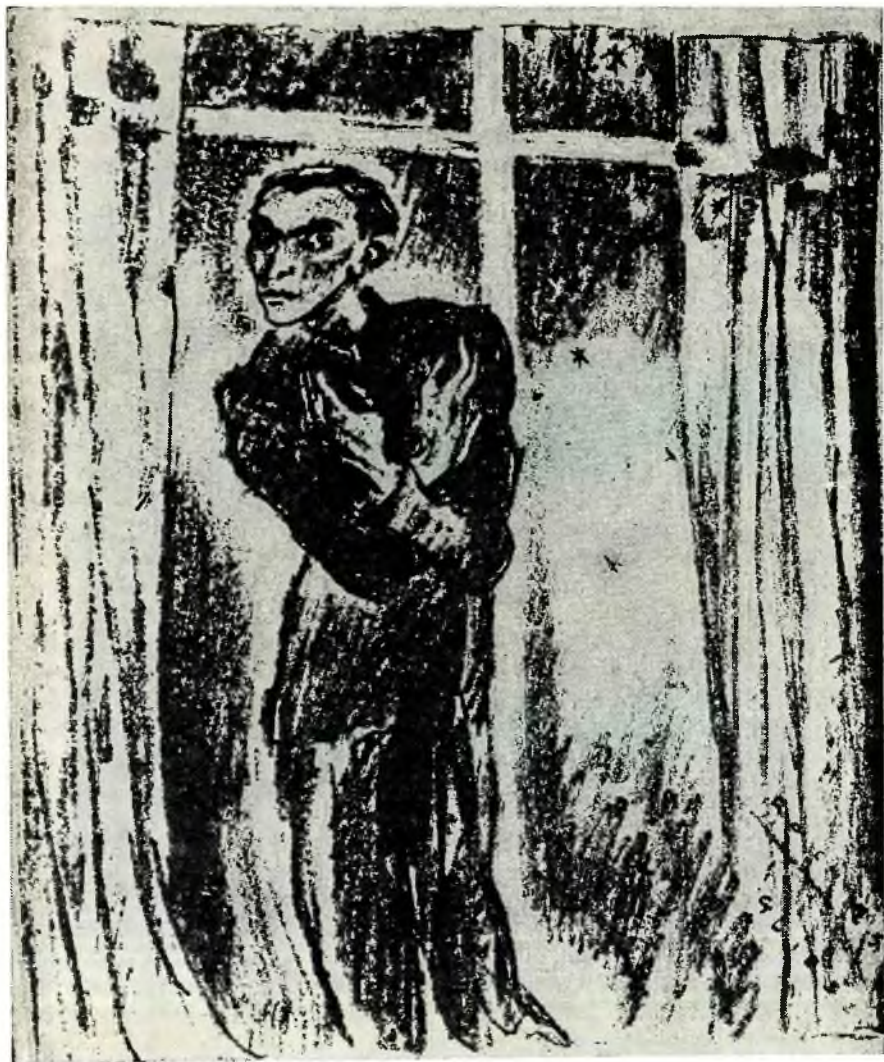


Иллюстрация Р. Глизе к пьесе В. Газенклевера «Сын»

с чрезвычайной силой прозвучала тема «отчужденного» человека — человека, мучительно пытающегося постичь тяготеющий над ним «закон», человека, оторванного от естества жизни.

В написанной еще до начала мировой войны пьесе Вальтера Газенклевера (1890—1949) «Сын» (1914), постановка которой ознаменовала выход на сцену экспрессионистской драматургии, в центре как будто бы традиционная внутрисемейная коллизия — бунт сына против власти отца. Предвещающая много-

численные в экспрессионизме brutальные сцены, сын направляет дуло пистолета на своего родителя. С точки зрения бытового правдоподобия поступку этому явно не хватает реальных обоснований. Неубедительно и сведение подобного конфликта к теме борьбы поколений. Сын в драме Газенклевера восстает не против отца, а против буржуазной действительности вообще. Как и его будущие единомышленники в драматургии, связанной с идеологией студенческого бунта 60—70-х годов XX века, он хочет быть не продолжателем, а первооткрывателем: «Я не наследник. Я сам начало!» — буквально заявляет герой в драме «Человек из зеркала» австрийского писателя Франца Верфеля (1890—1945).

Эстетически, художественно такое освобождение было осуществлено самим строем экспрессионистской пьесы, предоставлявшей своим героям возможность действовать в условном пространстве. Человек не был поставлен в связь с какой бы то ни было локальной обстановкой: на полулустых подмостках ему было предложено осознать себя как действующее лицо на открытой для всех ветров сцене мира («Время — сегодня. Место — мир», — писал Вальтер Газенклевер во вводной ремарке к своей политической драме «Люди», 1918). Люди интересовали экспрессионистов в моменты кризиса. Как шелуха, спадало их привычное, будничное обличье. Герой должен был исполниться высокого духа. Собственно, произведения экспрессионистов никогда и не претендовали на изображение человека, каким он был. В конечном итоге они мыслились как обращения, воззвания.

Кардинальной темой экспрессионизма в целом является тема возрождения человека и человечества и преобразования мира. Это искусство несло в себе огромный заряд энергии и веры в положительные возможности человеческого рода. Позитивная концепция действительности в немалой мере определила то значение, которое экспрессионизм получил в развитии немецкой драматургии и театра. По прошествии недолгого времени, к концу периода революционного кризиса, стала очевидна несостоятельность экспрессионистских иллюзий. Однако максималистские этические требования, предъявлявшиеся экспрессионистами к своим героям, имели реальное политическое содержание в годы мировой войны, когда на полях Европы миллионы людей истребляли друг друга. В пору, когда подавляющее большинство немецких писателей, в том числе и такие значительные, как Г. Гауптман и Т. Манн, так или иначе солидаризировались с официальной шовинистической политикой гогенцоллерновской империи, экспрессионисты выступили со страстным осуждением мировой войны. Люди, поднявшие руку на себе подобных, представлялись экспрессионистам потерявшими себя, окончательно уподобившимися машине.

В трагедии Рейнгарда Геринга (1887—1936) «Морская битва» (1918) процесс не только физического, но и духовного



Эрнст Толлер. Рисунок Б. Долбина

уничтожения на войне демонстрировался на сцене с гротескной наглядностью. Охваченные паникой матросы на гибнущем броненосце надевали по приказу командования противогазы. Человек лишался последнего признака индивидуальности — своего лица. Люди, втянутые в войну, превращены в анонимную массу.

Одним из наиболее значительных произведений экспрессионистов о войне по праву считается драматическая трилогия Фрица фон Унру (1885—1970) «Род» (1918—1920; последняя часть закончена в 1936 году). Сила этой абстрактной драмы — в той правде, которая выражена в образе матери, пережившей смерть

одного из своих сыновей и моральное падение дочери, воспринявшей как свое личное горе все ужасы войны и все же сильной своей связью с землей и людьми. Обаяние пьесы — в страстности протеста центрального героя Дитриха, в человечности и мягкости его возлюбленной Ирины — воплощении той любви, которая в будущем должна соединять всех людей. Образы трилогии выпрєнны. Экспрессионистские герои олицетворяют обычно некоего человека вообще, раскрывают возможности, которые способен обнаружить каждый. Непосредственная правда действительности заменялась в пьесе Унру правдой субъективного восприятия этой действительности, правдой страстного несогласия, истинность которого живо ощущали пережившие те же настроения современники.

Поэтика экспрессионистской пьесы нашла наиболее адекватное воплощение в драматургии Эрнста Толлера (1893—1939). Его судьба полной мерой вобрала в себя трагизм эпохи. Благополучное детство в купеческой семье сменилось бурными годами пребывания в армии, участием в революции, тюремным заключением. Обо всем этом Толлер рассказал в своей книге «Юность в Германии» (1933). В 30-е годы, уже всемирно известным драматургом, он начал трудный путь эмигранта, приведший его к самоубийству в 1939 году.

В его первой пьесе, «Превращение» (1919), на сцене двигались призраки — полуживые, полутрупы. В госпитале измученные призраки выстраивались среди гниющих тел под ослепительным светом прожекторов, чтобы получить свидетельство о полной пригодности для фронта. В четвертой сцене где-то на

нейтральной земле, возле брошенных окопов, поднимались в рост мертвецы. Враги и союзники, офицеры и рядовые — они были теперь неразличимы. Только один скелет прятался в тени. Это девушка, когда-то изнасилованная солдатами. «Долой стыд!.. — кричали мертвые. — Вас изнасиловали. Господи, ведь и нас тоже!» Начинался общий танец — одна из типичных для экспрессионистов плясок смерти.

Пьеса Толлера не воплощала реальность войны: она была ее небывало сгущенным, мучительным отражением. В финале молодой герой, обращаясь к обступившей его толпе, призывал каждого вспомнить, что он — человек и, значит, не может мириться с человеконенавистнической бойней. Люди на сцене выстраивались в шеренги. Слышались возгласы: «Революция! Революция!» Эпизод не отражал сложного процесса постепенно нарастающего антивоенного возмущения. Однако сама внезапность «превращения», когда людей, всех без исключения, вдруг поражала простая правда забытых слов, должна была доказать истинность идеи человечности, ради которой была написана пьеса.

Действующие лица экспрессионистской драматургии обычно делились на несколько иерархических групп: немые персонажи — «толпа»; «люди» — те, кто способен понять героя; герой, излагающий близкие автору идеи. Конфликтная ситуация возникала не из скрещения разных точек зрения: обладательницей истины была одна сторона. Диалог вытеснялся монологом или той особой формой обмена перекрещивающимися репликами («Vorbeigeden»), при которой партнеры как бы не слышат друг друга. Столкновение происходило между неподвижностью и тем, что пришло в движение; между теми, кто наделен способностью к действию, и теми, кто этой способности лишен. Герою экспрессионистской драмы противостояла косность. Уже поэтому фабула двигалась толчками, рвалась: каждый по-



Рисунок Кете Кольвиц
«Нет!» новой войне»

ступок исчерпывался своими ближайшими следствиями, тонул в глухоте непонимания. В следующей сцене попытка преодолеть непонимание возобновлялась на новом плацдарме. Цепочки взаимосвязанных событий не возникало. Эпизоды экспрессионистской драмы не продолжали друг друга в пространстве и времени, а как бы сосуществовали. Членение на отдельные сцены отражало убеждение в невозможности «закрыть проблему», как ее закрывает всякий «закругленный» сюжет. Действительность была воспринята как незаконченная. Вслед за Бюхнером, а из ближайших предшественников — за Стриндбергом экспрессионисты разрабатывали форму так называемой *Stationendrama*, состоящей из ряда замкнутых в себе эпизодов¹. В драматургии экспрессионистов столкновения с жизнью не приносили полноты знания. Конфликт, не меняя своего существа, переходил из одной пьесы в другую. Встрече «нового человека» с «людьми» было придано некое внеконкретное всеобщее значение — как исходной ситуации современной действительности.

Однако упорные повторы в экспрессионистской пьесе объясняются еще и иной причиной — напряженным несоответствием между неистовостью воззваний экспрессионистов и реальностью жизни.

В следующей пьесе Эрнста Толлера «Человек-масса» (1921) это несоответствие образует зерно конфликта. Герои — Женщина, Безымянный — размышляют о путях и средствах революции. «Собой лишь может жертвовать герой», — говорит Женщина, отвергая право революции посылать на смерть или наказывать ради общего дела. «Подумайте, один кровавый бой — и вечный мир... — убеждает ее Безымянный. — Подумайте: окончится нужда! Подумайте: исчезнут преступления! Вы думаете, говорить легко мне? — Необходима нам война!» Героиня Толлера гибнет в тюрьме, отказавшись пожертвовать жизнью сторожа и бежать, чтобы вновь встать во главе массы. Несмотря на ее бессилие, она остается для автора «светлым человеком будущего».

Намеченный в драме конфликт не был решен. Вскоре он вновь встал в третьей пьесе Толлера — «Разрушители машин» (1922), посвященной луддитскому движению в Англии. На этот раз сам материал должен был помочь драматургу оправдать настороженное отношение к разрушительной стихии революции: ведь измученные эксплуатацией ремесленники стремились к бессмысленному бунту против машин. Ослепленные ненавистью, они убивали своего недавнего вождя Джимми, призывавшего спокойно отстаивать перед хозяином свои права. Ни в «Человеке-массе», ни в «Разрушителях машин», ни в позднейших

¹ Впоследствии ту же структуру, наполнив ее иным содержанием, использовал Б. Брехт, полагавший, что внимание зрителя должно быть сосредоточено не на развязке, а на каждом эпизоде и на законах действительности.

пьесах Толлера нет иной силы, способной к действию, кроме восставшей массы. Впечатляющие массовые сцены — одно из самых значительных достижений экспрессионистской драматургии. И все же каждый шаг в жестокой борьбе был связан в восприятии этих писателей с сознанием вины перед ущемленной историей личностью.

В 20-е годы Эрнст Толлер пишет пьесы гораздо более насыщенные повседневностью. Герою пьесы «Гопля, мы живем!» (1927), революционеру Томасу, вернувшемуся к реальности после нескольких лет психического расстройства, действительность Веймарской республики кажется абсурдом. Действие пьесы начинается в 1919 году в тюрьме, где ждут смерти приговоренные революционеры. В конце пьесы, в 1927 году, в «свободном демократическом государстве» Томас вновь находится в той же камере: свершился круг в его судьбе, все попытки пробудить сознание людей оказались тщетными. В отчаянии герой кончает с собой.

Если пьеса «Гопля, мы живем!» достаточно драматична, то в написанном раньше «Эугене несчастном»¹ (1923) пессимизм Толлера еще более глубок. От сомнений в правомерности революционного насилия («Человек-масса») писатель приходит к выводу об ограниченности самого справедливого общественного строя, неспособного дать счастье всем людям.

Тема «Эугена» — мучительные размышления искалеченного на войне человека о непоправимости его несчастья. В пьесе исчезает абстрактный герой ранних драм Толлера. Элементы экспрессионистского стиля, гротеск сочетаются в «Эугене не-



«Опора общества». Картина
Георга Гросса. 1926 г.

¹ Таков укоренившийся вариант русского перевода немецкого названия «Hinkemann».

счастливым» с чертами психологической драмы. Декламационный пафос заменяется обиходной речью. Впервые у Толлера звучит диалект. Действие гораздо более разветвлено. В пьесе «Гопля, мы живем!» вполне точно и определенно обозначено время и место действия. Перед зрителями появляется даже подробный план отеля с особым обозначением комнаты, в которой герой пьесы Томас должен убить продажного веймарского министра. Сценическое действие должно было монтироваться, по замыслу автора, с кадрами кинохроники, воспроизводившими события 1919 и 1927 годов. В постановке пьесы режиссером Эрвином Пискатором вторжение кино было еще более расширено. Сопоставление современности с недавним героическим прошлым становилось доказательным и наглядным. Разработанная фабула (вместо абстрактных схем), разговорный язык, бытовые детали, подробности общественной ситуации — все это говорит о стремлении Толлера обратиться к сложности реальной жизни.

В соответствии с общей потребностью немецкой драматургии и театра 20-х годов он создает документальную драму «Гасить котлы!» (1930), точно характеризующую один из эпизодов революционной борьбы на подступах к революции 1918 года. В конце 20-х годов, когда над страной уже нависла опасность фашизма, пьеса Толлера напоминала о героическом опыте революции. Последующие произведения Толлера («No more Peace!» 1937; «Пастор Галль», 1939) верны убеждению в необоримости человеческого духа. Однако по своей манере эти произведения уже далеки от стилистики экспрессионизма.

Творчество Георга Кайзера (1878—1945), одного из крупнейших немецких драматургов XX века, выявляет внутренние противоречия экспрессионизма. Уже поэтому его произведения занимают особое место внутри этого направления: они принадлежат к нему и в то же время содержат тайную иронию по отношению ко многим привычным ходам экспрессионистской драматургии.

За пятьдесят лет своего творчества Кайзер написал около восьмидесяти пьес, многие из которых пользовались огромным успехом. Он обладал острым чувством сцены, чувством ритма, которому с выверенной точностью подчинялось стремительное развитие действия, мастерством сжатого диалога. В отличие от многих экспрессионистов внимание драматурга было сосредоточено не только на «озарении» и идее, завладевшей героем, но и, как он выражался, на «великолепной пестроте переживаний», «пестроте жизни».

Идеальные концепции героев в пьесах Кайзера в значительной степени дискредитировались многосложностью жизни. Драматург навсегда остался верен убеждению экспрессионистов в невозможности изменить мир без нравственного возрождения каждого человека. Однако персонажи в его пьесах ставились в более трудные и несравненно более реальные условия. Они сами и их поступки оценивались трезво.

Как и другие драматурги-экспрессионисты (Э. Толлер), Кайзер был мастером сатирического гротеска. С наглядностью, предвосхищавшей манеру политических пролетарских ревю 20-х годов, он выводил в своих пьесах магнатов-капиталистов, уподобляя их бездушным марионеткам, куклам.

Однако ирония автора подрывала и внутренний пафос его пьес, толкая зрителя к недоверчивости. В драматургии Кайзера Брехт справедливо усматривал расчет на новую, критическую позицию публики по отношению к показанному на сцене.

Уже в одной из первых пьес Кайзера — «Граждане Кале» (1914) — есть момент, снижающий значение героической самоотверженности «нового человека». Пьеса переосмыслила запечатленный в хронике героический поступок нескольких жителей французского города Кале, осажденного в XIV веке английскими войсками. Согласно записям хроники, шесть человек предложили себя в качестве выкупа английскому королю, чтобы спасти город. Вместо шестерых, запечатленных в скульптурной группе Огюста Родена, в драме Кайзера на добровольную смерть согласны семь человек. Ни один не хочет отказаться от избранного им страшного и почетного жребия. Ситуацию разрешает Эстаж де Сан Пьер, добровольно кончающий жизнь самоубийством, чтобы хотя бы таким образом погибнуть за родной город. Все семеро, несомненно, являются по экспрессионистской классификации «новыми людьми». Но в следующей сцене драматург предлагает зрителям усомниться в пользе только что продемонстрированного героизма. Получено известие, что английский король отказывается от заложников. Воодушевление «нового человека» оказалось ненужным.

В других своих произведениях (пьесы «С утра до полуночи», 1916; «Ад — путь — земля», 1919; «Рядом», 1923) Кайзер показал, что поступки его героев скользят по поверхности буржуазной действительности, не вступая в конфликт с ее главными силами. Сомнительным предстает у Кайзера и сам характер одержимости человека, «высочившего» из своей привычной для окружающих людей роли. Стимулом бунта у этого драматурга могут быть с равной вероятностью и стремление к нравственному очищению и жажда обогащения («С утра до полуночи»). Скромный чиновник-кассир, герой названной пьесы, похищает под влиянием внезапного импульса крупную сумму денег. Не будучи в силах вынести абсолютную пустоту существования, он радикально ломает свой привычный облик и образ жизни. Деньги дают ему на короткое время возможность распоряжаться собой и чужими судьбами. Однако они же обнажают человеческую алчность, ненадежно прикрытую лозунгами всеобщего братства в Армии спасения, куда попадает герой.

Постепенно менялось само представление об определяющих факторах общественного развития. К концу революционного периода в экспрессионизме все реже появляются произведения, в которых толчком всеобщего нравственного «пробужде-

ния» служит высокий жертвенный пример героя. Такая драматургическая ситуация была еще возможна для Георга Кайзера в пьесе «Коралл» (1917). Главный герой пьесы, миллиардер, начал свой путь рабочим. Разбогатев, он, однако, убеждается в том, что деньги не могут оградить человека от соприкосновения с ужасами жизни, так же как и от мук совести. Нечеловеческие условия труда рабочих побуждают сына миллиардера добровольно отказаться от своего имущества. Но благотворительность бессильна что-либо изменить. Миллиардер убивает своего двойника-секретаря и надевает на шею отличавший его амулет-коралл. Таким образом он снова становится одним из многих, признав бессцельной свою прошлую жизнь — путь от нищеты к богатству.

Однако ко времени создания следующей пьесы, «Газ» (часть I — 1918; часть II — 1920; русский сборник пьес Кайзера с предисловием А. В. Луначарского вышел в 1923 году), Кайзеру уже ясно, что душевный порыв одиночки не в силах повлиять на ход событий. Пьеса «Газ» начинается с того момента, которым обычно разрешались многие экспрессионистские произведения. Прозрение героев, сына миллиардера, а затем и внука миллиардера, которого писатель называет миллиардер-рабочий, и их слияние с народом достигнуты. Однако ожидавшейся гармонии не наступает. Рабочие, превращенные сыном в равноправных пайщиков предприятия, не внемлют его призыву прекратить производство газа, уже приведшее однажды к взрыву. Собственная выгода оказывается для них важнее предотвращения войны. Пьесе предшествует пессимистический эпиграф: «Но глубочайшую истину, ее всегда находит только один. И тогда она так огромна, что совершенно не способна к действию». Люди и жизнь в их взаимодействии оказались гораздо более сложными, чем представляли себе экспрессионисты.

СТИЛЬ «НОВОЙ ДЕЛОВИТОСТИ» И ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Не только творчество двух драматургов, Эрнста Толлера и Георга Кайзера, обнаруживает в 20-е годы явное неприятие многих идей и художественных канонов экспрессионизма, с которыми они все же остаются до конца связанными. Немецкая драматургия в целом исходит в это десятилетие из принципиально иного восприятия жизни. Трагическое разрешение ситуации революционного кризиса, временная стабилизация капитализма диктовали иной, более трезвый подход к действительности. Реакцией на абстрактность и выпренность экспрессионистов стало напряженное внимание к конкретности. Немецкая драматургия эпохи Веймарской республики «одержима действительностью».

Общим признаком литературного развития, несмотря на множество принципиально отличных друг от друга его русел,

было, по выражению критика В. Михеля, «бегство в детали». Характерным жанром драматургии становится документальная пьеса. По сравнению с ее новейшим вариантом (политический документальный театр 60-х годов П. Вайса, Р. Хоххута, Х. Кипхардта) документ гораздо осторожнее подвергался авторской интерпретации. Драматург уподоблял себя репортеру. (То же десятилетие было временем создания знаменитых литературных репортажей Эгона Эрвина Киша.) Главным методом построения целого служит монтаж.

Точность объявлялась исходным художественным принципом в произведениях, имевших разный идейный смысл. В потоке фактографических пьес, ставившихся на сцене Веймарской Германии, выделялись такие, в которых документ служил прояснению исторической истины («Знамена» Альфонса Паке, 1923; «Подводная лодка С 4» Гюнтера Вайзенборна, 1928; «Сакко и Ванцетти» Эриха Мюзама, 1929). Однако шумным успехом пользовались и пьесы, построенные на протоколах скандальных уголовных процессов.

Точность как таковая не была гарантией глубокого постижения действительности. Подчас пьеса сводилась к бесстрастному фиксированию внешних примет времени в стремительном калейдоскопе жизни (стиль так называемой новой деловитости, наложивший свой отпечаток на многие значительные произведения 20-х годов). Характерной тенденцией литературы была попытка посмотреть на жизнь с внешней ее стороны, увидеть истины на поверхности явлений, не погружаясь в глубины. Огромное значение придавалось предметному миру, «вещи». Вниманием в литературе пользовался реально осязаемый аспект прогресса — успехи промышленности, техники. Даже человек был воспринят многими писателями почти исключительно в своих внешних — «деловых», социальных — зависимостях, оценен как точно работающая машина. (Подобный взгляд на человека защищал бихевиоризм — прагматическое направление в психологии, пользовавшееся тогда широкой популярностью. Влияние бихевиоризма заметно в 20-х годах и у Брехта.)

Однако в молодой пролетарско-революционной драматургии, развивавшейся ранее в значительной мере в русле экспрессионизма, новое требование точности означало нечто иное. Эта литература жаждала абсолютной политической четкости, противопоставлявшей ей теперь абстрактной всеобщности экспрессионистской пьесы. На смену так называемым речевым хорам и массовым действиям, тексты для которых писали Э. Толлер («Картины из французской революции», 1922), Б. Ласк («Мертвые зовут», 1923), к концу 20-х годов приходят так называемые агитпропы, самостоятельные пролетарские театральные коллективы, созданные по образу советских «Синих блуз». Драматургическая основа выступлений агитпропов, создававшаяся самими актерами, до крайности проста. Тексты, лишенные какого бы то ни было «приватного сюжета», позволяли про-

демонстрировать со сцены главные социальные противоречия эпохи. Человек в цилиндре представлял капитал. Двое увесистых боксеров, имитировавших борьбу, а на самом деле наносивших удары в воздух, воплощали мирно сосуществовавшие в Веймарском государстве монархистскую и республиканскую традиции (сцена «Бокс» в программе группы «Красные ракеты», 1927).

Образы агитпропов отличались не знавшей снисхождения политической конкретностью. Вещи были названы своими именами. Однако точность была достигнута не столько за счет верности живых деталей, сколько ясной формулировкой проблем, волновавших передовых рабочих Германии. Как и в экспрессионизме, действительность воспроизводилась далеко не буквально, вопреки многочисленным декларациям пролетарских писателей о тождестве искусства и жизни. Реальность была предельно жгата. Пропадало отдельное, частное. Конкретный факт, скупое очерченная бытовая ситуация были подняты над своим единичным значением: им придавался подчеркнутый высший смысл. Высший смысл, корень вещей искался, однако, в отличие от экспрессионизма, в процессах политических и социальных, в классовой борьбе.

«Пролетарская драматургия,— писал теоретик революционного искусства Бела Балаж,— в высшей степени конкретна там, где дело касается общего — политики. Она абстрактна там, где речь идет о частном, личном». Молодой революционной драматургией владела страсть выявления общих социально-политических закономерностей. Лишь постепенно в творчестве Густава фон Вангенгейма («Мышеловка», 1931), Ф. Вольфа и прежде всего великого Брехта эта тенденция соединилась с глубоким постижением психологии человека, поступки которого были заметны, в конечном итоге, и на весах истории.

В решении этой задачи большое значение имело художественное освоение той самой банальной повседневности, которая до времени отвергалась теоретиками и практиками революционного театра как нечто второстепенное. Не случайно в конце 20-х годов успехом пользуется пьеса Леонгарда Франка «Карл и Анна» (1929), созданная им на основе одноименной новеллы. Историческое потрясение — мировая война — было рассмотрено здесь в свете трагических судеб, разрушившейся любви, внутренних психологических сдвигов, происшедших в сознании трех ничем не примечательных людей.

Военнопленный Карл, изо дня в день в течение ряда лет слушающий рассказы Рихарда о его жене, полюбил никогда не виденную им женщину. Он бежит из плена и, уверенный в том, что Рихард погиб, приходит в дом Анны, называя себя ее мужем. Она не верит ему, но искренностью его любви, его обращенностью к ее духовному миру вытесняются воспоминания о жизни с Рихардом. Анна полюбила Карла и уходит с ним, страдая от своей неверности, когда возвращается Рихард.

Несмотря на то, что эта пьеса была драмой любви, А. В. Луначарский настойчиво подчеркивал ее общественный смысл. «Леонгард Франк великолепно рисует ужасы войны, ужас этих расторгнутых семейств, рисует судорожную борьбу прекрасных людей из пролетарской массы против этой железной стихии, прихватывает, кроме того, своей критикой ложность идеи брака как ложной принадлежности жены мужу и мужа жене... Что еще нужно? — писал Луначарский в своем ответе дирекции театра бывш. Корша, считавшей нужным переделать пьесу в «направлении большей политизации». — Если эта пьеса не общественная, то какую же пьесу нужно называть общественной...».

Литература исследовала связь исторических процессов и частного обыденного сознания отдельного человека. В значительной мере именно этой проблеме была посвящена одна из самых распространенных разновидностей пьесы веймарских лет — пьеса на современную тему. К такого рода произведениям относится помимо упомянутых пьес Толлера и Кайзера, например, драма, посвященная проблемам школы и просвещения «Бунт в воспитательном доме» (1928) Петера Мартина Лампеля (1894—1965); большинство пьес одного из самых плодовитых драматургов 20-х годов Ганса Рефиша (1891—1960); вновь открытая в 60-х годах драматургия ученицы Брехта Марилуизе Фляйсер (1901—1974). В не сходящей до сих пор со сцен немецких театров комедии Карла Цукмайера (1896—1977) «Капитан из Кепеника» (1931) было проанализировано специфическое для Германии предфашистских лет сочетание политического бесправия с бездумным подчинением приказу. Феерическая авантюра в Кепенике — арест бургомистра и конфискация городской кассы никому не ведомым офицером — совершалась в пьесе не столько забитым и жалким героем, сколько взятой им напрокат офицерской формой, капитанским мундиром, преобразующим человека и приводящим к беспрекословному подчинению окружающих.

ВОЛЬФ

Интерес к социальной психологии современников и напряженное внимание к законам истории органически соединяются в творчестве Ф. Вольфа.

Фридрих Вольф (1888—1953) родился в Нейвиде на Рейне в семье коммерсанта. После окончания школы поступил в Мюнхене в Академию художеств, но по настоянию родителей, желавших дать сыну более солидное образование, перешел на медицинский факультет. Переход этот не был болезненным, ибо Вольф любил и медицину. И это шло не от «всеядности», а от удивительной широты натуры, яркой и энергичной. Спортсмен, живописец, поэт, врач, политический деятель; от юнги на пароходе в гимназические годы до посла новой, демократической

Германии в Польше — таков диапазон возможностей этого человека, даже если исключить литературу. Однако литературное творчество было для Вольфа главным и в студенческие годы, и в годы первой мировой войны, и в послевоенные 20-е, когда осмыслился накопленный на фронте, в госпиталях, в революционных боях и революционных советах опыт; и в эмиграции, которая для Вольфа, жившего в Советском Союзе, была согрета участием друзей и заполнена антифашистской деятельностью.

Пьесы Вольфа сопричастны всем этапам развития немецкой драматургии на протяжении более трех десятилетий: от экспрессионизма до социалистического реализма.

В конце 10-х — начале 20-х годов Вольфу, возмущенному войной и царившей в обществе несправедливостью, убежденному в том, что «мир должен быть разрушен сверху донизу, снизу доверху, чтобы он мог обновиться», наиболее пригодными для выражения этих настроений в искусстве представлялись экспрессионистские формы и приемы. Типично экспрессионистской драмой явился его «Магомет» (1917) — первая пьеса Вольфа, поставленная на сцене. Горько и гневно звучащие речи пророка — обличителя зла и правдоискателя — выражали авторское отношение к миру, обществу, человеку. «Кто может молчать, когда горит душа?» — эти слова Вольф поставил эпиграфом к первому изданию пьесы. Для пьесы характерны экспрессионистские одержимость, абстрактность и расплывчатость идеалов, фрагментарность сцен, горячая речь. В той или иной степени с экспрессионизмом связаны и следующие пьесы Вольфа этих лет: «Это — ты» (1918), «Безусловный» (1919), «Черное солнце» (1920), «Тамар» (1921) и др.

Однако и в эту пору от пьесы к пьесе писатель преодолевает крайности экспрессионизма: конкретизируются действие и конфликт, герои облекаются плотью, их язык приобретает индивидуальную характерность.

Принципиально новым, этапным произведением Вольфа стала его пьеса «Бедный Конрад», появившаяся в 1923 году и в дальнейшем дважды, в 1936 и 1945 годах, подвергшаяся авторской переработке. Драматург обратился к событиям Крестьянской войны в Германии в XVI веке. «Бедным Конрадом» называлась тайная организация крестьян, возглавившая в 1514 году, незадолго до начала Крестьянской войны, восстание против герцога Вюртембергского. И хотя круг возмущения ширился, хотя к крестьянам примкнули и некоторые духовные лица и даже дворяне, восстание потерпело поражение.

Вольф не первый в истории немецкой драматургии обратился к событиям этой эпохи. Достаточно вспомнить «Гёца фон Берлихингена» Гете, «Франца фон Зикингена» Лассалю, «Флориана Гейера» Гауптмана. Но у предшественников Вольфа главными героями являлись некоторые примкнувшие к восстанию дворяне. Их трагедия — трагедия последних вольнолюби-

вых рыцарей, защищавших прежде всего свою свободу и независимость. У Вольфа главным героем драмы стала крестьянская масса. Действие в пьесе перебрасывается с места на место: герцогский дворец в Штутгарте, суровые Альпы с густыми лесами и узкими горными тропинками, крестьянские селенья, бедные жилища. Так же широко представлено в пьесе средневековое общество: герцог, рыцари, егеря, латники, крестьяне. И у каждого — свой облик, характер, свое отношение к происходящим событиям. Из общей массы восставших крестьян выделяются Бантельганс, Шнекенгеродес, Себастиан, брат Арнольд и прежде всего — вожак, предводитель восставших Конрад, или — так звучит его имя на местном наречии — Конц.

Образ Конца дан в пьесе в развитии. Вначале он противник решительных действий, боится кровопролития, надеется убедить герцога, взывая к его совести. Но постепенно, сталкиваясь с вероломством, жестокостью, цинизмом власть имущих, убеждается в ошибочности своей позиции.

С каждой редакцией пьеса совершенствовалась, углублялись мотивировки поступков героев, вносилась идейная четкость. Однако и в последнем варианте драма не свободна от схематизма, риторики, психологической облегченности. Особенно это касается изображения герцога и его окружения.

Пьеса «Бедный Конрад» явилась первой реалистической и первой исторической драмой Вольфа. Она характерна для некоторых новых тенденций немецкой драматургии 20-х годов. Историческая тематика была одинаково чужда как экспрессионизму, уходившему от примет конкретного времени, так — до поры — и пролетарскому театру, сознательно обращенному только к современности. Исторические пьесы Вольфа возрождали, вместе со «Знаменами» (1923) Альфонса Паке (1881—1944) и написанной в 1927 году «Грозой над Готландом» Эма Велька (1884—1966), жанр, который занял в дальнейшем важное место в немецкой драматургии. История послужила основой для параллелей и аналогий, а главное, для извлечения уроков из прошлого, столь необходимых для настоящего. Примечательно, что немецкие драматурги настойчиво обращаются в 30-х годах к фигуре Наполеона, который развенчивается — в явной соотнесенности с современными событиями в Германии — как ничтожная личность, узурпатор и завоеватель (Георг Кайзер — «Наполеон в Нью-Орлеане», 1937—1941; Арнольд Цвейг — «Наполеон в Яффе», 1934—1939). Следует отметить и особый интерес немецких писателей-антифашистов к теме французской революции («Комиссар на Рейне» В. Бределя; романы Л. Фейхтвангера «Лисы в винограднике» и «Мудрость чудака», его драма «Вдова Капет»). Сам Вольф кроме «Бедного Конрада» создал еще ряд исторических драм: «Матросы из Катарро» (1930), «Бомарше, или Рождение Фигаро» (1941), «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» (1953). И хотя тематически они далеки друг от друга, их сближает

общая концепция истории, общая проблематика и присущая всем трем драмам тесная соотнесенность с современностью.

Пьеса «Матросы из Катарро», которую сам Вольф называл своим любимым детищем, была посвящена событиям недавнего прошлого, уже ставшего историей, — восстанию моряков австро-венгерского флота в январе 1918 года в бухте Катарро. Причины обращения к этому событию Фридрих Вольф объяснял в статьях «Почему я написал «Матросы из Катарро» и «Рабочая техника писателя». Он подчеркивает, что его интересовали причины поражения в дни Ноябрьской революции в Германии не только смело сражавшихся матросов австро-венгерского флота, но и пролетариата. «Восстание матросов в Катарро в 1918 году было для меня лишь предлогом, чтобы в предфашистской Германии рассказать о том, что мы сами пережили в 1920 году и что нам... угрожало вновь». Однако эта сверхзадача не мешает Вольфу, широко пользовавшемуся документальными источниками (рассказы очевидцев, книга австрийского писателя Бруно Фрея «Красные матросы из Катарро»), достаточно точно изобразить ход восстания. Уже «Матросами из Катарро» в творчестве Вольфа фиксируется тип драмы, к которому он не раз будет возвращаться. По словам Клауса Кендлера, главным методом вольфовской драматургии является прежде всего сознательно тенденциозный отбор материала.

При этом тенденциозность не умаляет, а обогащает художественный мир его произведений. Так, особый драматизм «Матросов из Катарро» достигается напряженным конфликтом противоборствующих сил пьесы: матросов, с одной стороны, и офицеров — с другой. Этот конфликт обостряется побочным, не менее важным для развития действия и раскрытия основной проблемы пьесы — противоречиями внутри матросской массы, нерешительностью руководителей восстания.

И экспрессионизм и пролетарский театр 20-х годов сознательно чуждались психологизма. «Не индивидуум с его частной, личной судьбой, а само время, судьба стали героическими факторами новой драматургии», — писал по этому поводу Пискатор. В антипсихологизме драматургии 20-х годов была не только своя «недостаточность», но и своя плакатная выразительность. Скупость художественных средств в эти годы провозглашалась и Вольфом как программа: «Никаких светотеней и настроений. Чистая краска без примесей, абсолютная живопись!.. Без сантиментов и психологии...» Вольф считал, что психология смягчает столкновение социальных противоречий, предпочитал «двуэльные ситуации», «бескомпромиссные столкновения мнений» (В. Миттенцевей).

Однако развитие реалистических тенденций, явно обозначившееся уже в «Бедном Конраде» Вольфа и в общей эволюции немецкой социалистической драматургии, привело не только к историзму, но и ко все углублявшемуся психологизму.



Кете Кольвиц. «Жалоба». Бронза. 1938/39 г.

Образы матросов Тони Грабара и Алоиза Цаппа, комендоров Джерко Сисгориса и Мате Берничевиса, кочегара Куделя Хука, капитана первого ранга и лейтенанта и, наконец, главного героя, возглавившего восстание боцмана Франца Раша, убедительны и в социальном плане, как характеры представителей определенных общественных групп, и в психологическом.

Первой социальной пьесой Вольфа, написанной на материале современной жизни, явилась драма «Цианистый калий» (1929). Появление произведения было связано с введением закона о запрещении абортов. Милитаристскому государству для

предстоящей войны нужны были солдаты, и оно было мало беспокоено судьбою голодных бедняков, которым закон усложнил и без того крайне тяжелую жизнь. История гибели молодой работницы Хеты представляла обвинением всему общественному устройству.

Вступивший в 1928 году в Коммунистическую партию, провозгласивший в том же году с трибуны съезда Всегерманского Союза рабочих театров лозунг «Искусство — это оружие», Вольф уже в пьесе «Цианистый калий», в пьесе, казалось бы, с «частным» конфликтом, выступает с общей критикой буржуазного строя.

Отныне произведения писателя в большинстве своем являются достойными образцами нового направления в немецкой литературе — социалистического реализма.

В 1934 году Вольф написал пьесу «Профессор Мамлок», явившуюся одной из вершин немецкой антифашистской драматургии. Героем ее был избран человек с непролетарским сознанием, лишь с трудом постепенно разглядевший античеловечную суть фашистского государства. Автор был в значительной мере сосредоточен на нелегкой эволюции героя. Пьеса была обращена к широкому кругу читателей и зрителей. Этого Вольф добивался еще в конце 20-х годов. В своих статьях, написанных незадолго перед приходом фашистов к власти, драматург констатировал нехватку пьес, способных оказать воздействие не только на передовых пролетариев, с полуслова понимающих революционную суть спектакля, но и на широкие слои трудящихся. Такие пьесы, писал Вольф, появились только «под занавес» — как пример он называет «Мышеловку» (1931) Густава фон Вангенгейма (1895—1975). Драма «Профессор Мамлок» стала еще одной вехой в решении той же задачи.

С тонким психологизмом, осознанным теперь антифашистской литературой как необходимое условие доходчивости и убедительности, Вольф создает образ врача, возглавляющего хирургическую клинику. Занимаясь лечением людей, Мамлок считает себя полностью независимым от политики. Плохо разбираясь в сути событий, происшедших в Германии, он считает коммунистов виновными в поджоге рейхстага. Лишь отстранение его как еврея от руководства клиникой отчасти открывает ему глаза на несовместимость фашистского государства с соблюдением законности и прав человека. Доктор Мамлок не приходит, подобно его сыну Рольфу, в лагерь борцов-антифашистов. Не в силах выдержать выпавших на его долю испытаний, он кончает с собой. Лишь в написанной Вольфом много позднее пьесе «Доктор Лилли Ваннер» люди той же «аполитичной» профессии находят путь к антифашистскому подполью. Трагический образ врача Мамлока производил неизгладимое впечатление. В 30-е годы пьеса была поставлена во многих странах мира, в том числе и в Советском Союзе. В 1938 году по этой пьесе у нас был снят одноименный фильм.

В Москве, где Вольф жил с 1933 года, писатель узнал о кровавой расправе фашистского правительства австрийского канцлера Дольфуса с восставшими рабочими в предместье Вены Флоридсдорфе. В 1934 году им была создана пьеса на этом материале.

В драме «Флоридсдорф» главным героем является пролетариат. Однако этот герой не безличен и безымянен, как это было в ранней пролетарской драматургии. Выписанные с детальной тщательностью характеры и судьбы представляют различные политические тенденции действительности. Именно такой способ соединения индивидуального и исторического оказался характерен для творческой манеры Вольфа. Три события, происходящие в конце, — гибель революционера Вейсена, переправка шутцбундовцев за пределы страны через границу, наконец, вступление женщин-работниц в ряды революционных борцов — как бы намечают различные возможности дальнейшего развития истории. Пьеса кончается, по словам Вольфа, «не кончаясь, ведя зрителей дальше».

В следующие годы Вольф не оставлял темы антифашистского сопротивления (пьеса «Патриоты», 1943). Среди других произведений немецкой демократической драматургии, посвященных героической борьбе подлинных патриотов Германии (Гюнтер Вайзенборн — «Незаконные», 1938; Эрнст Толлер — «Пастор Галль», 1938), пьесы Вольфа выделяются своей исторической достоверностью.

БРЕХТ

Творчество Бертольта Брехта (1898—1956) — одна из вершин мировой драматургии XX века. О Брехте написаны десятки книг, тысячи статей; его сравнивают с Шекспиром и Станиславским по той новаторской роли, которую он сыграл в развитии драматургии, теории и практики театра. Пьесы Брехта, их постановка режиссером-автором, его теория эпической драмы — явление исключительное по своей необычности, новизне, творческой дерзости. И вместе с тем это новое было подготовлено всем ходом развития мировой драматургии. Исследователи подчеркивали связи Брехта с античной драмой и Шекспиром, китайским театром и театром европейского средневековья, традициями Просвещения и Бюхнером, Ведекиндом, Пискактором, Шоу.

Его биография неотделима от биографии века. Брехт родился в семье торгового служащего, вскоре ставшего директором крупной бумажной фабрики. Окончив гимназию, он изучал медицину в Мюнхенском университете, был мобилизован в армию, послан в военный госпиталь. Это были последние годы войны. Молодому санитару пришлось увидеть страшные увечья — как физические, так и душевные. Вскоре последовал разрыв с семьей и участие в революционных событиях в Ба-



Бертольт Брехт

вари. Тогда же была написана полная сарказма баллада «Легенда о мертвом солдате» — о мертвце, которого, выкопав из могилы, заставили снова воевать. А вслед за ней и пьеса о немецкой действительности в пору революционного кризиса — «Барабаны в ночи». За нее Брехт в 1922 году получил высшую литературную награду — премию Клейста.

Конец 20-х — начало 30-х годов — пора политического и литературного возмужания Брехта. Если его ранние взгляды были бунтарскими, но расплывчатыми, то теперь писатель обра-

щается к трудам Маркса и Ленина, сближается с Коммунистической партией Германии, участвует в пропагандистской работе. В 1932 году Брехт впервые посещает Советский Союз. После прихода к власти Гитлера он вынужден эмигрировать из Германии и пятнадцать лет проводит в изгнании, вдали от родины, меняя, по его словам, страны чаще, чем башмаки: Дания, Швеция, Финляндия, США, Швейцария, Австрия.

С 1948 года писатель живет в ГДР. В 1949 году здесь был создан Берлинский ансамбль — театр Брехта. В 1951 году он был удостоен Национальной премии ГДР 1-й степени; в 1954 году — Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

Уже с середины 20-х годов драматургия Брехта — это и театр Брехта. И не только потому, что он был и автором, и комментатором, и режиссером своих пьес, но и потому, что новая драматургическая техника и теория театра рождались у него из одной потребности — заново осмыслить действительность.

Свой театр Брехт сам называл «неаристотелевским», «нетрадиционным», «небуржуазным» — эпическим. Принципы этого театра складывались более тридцати лет. Теория Брехта развернута в его работах: примечания к «Трехгрошовой опере» (1928), «Уличная сцена» (1940), «Покупка меди» (1938—1940), «Малый органон для театра» (1949), «Диалектика на театре» (1953) и др.

Брехт отмечал, что экспериментаторство в драматургии активизировалось всегда, когда остро осознавалась просветительская функция театра. «Причиной того, что немецкие классики постоянно экспериментировали в области новых форм, — писал Брехт, — было не только их стремление к новаторству в форме. Они стремились ко все более действенному, емкому, плодотворному оформлению и выражению отношений между людьми. Более поздние буржуазные драматурги открыли еще новые аспекты действительности и обогатили выразительные возможности искусства... Но все отчетливее становилось стремление при помощи изменения форм поднести зрителю старое содержание и устаревшие или совершенно асоциальные тенденции. Театральное зрелище уже не освещало действительности, не облегчало понимания человеческих отношений — оно затемняло действительность и извращало отношения» (статья «Некоторые заблуждения в понимании метода игры Берлинского ансамбля», 1955). Драматург не уставал подчеркивать, что его собственные театральные поиски никогда не были формальными: «Сцена стала поучать. Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом — все это было предметом театрального представления» (статья «Театр удовольствия или театр поучения?»).

Брехт критически относился к современному ему театру. Об этом свидетельствуют и нарочито парадоксальные выска-

звания, которые мы находим в его работах тех лет: «Лучшие зрители те, которые уходят из театра»; внушение в театре «действует как при эпилепсии, когда один эпилептик заражает всех»; «жизнь в традиционном театре становится видимой, но не ясной». Однако, выступая против традиционного «аристотелевского» театра, Брехт не перечеркивал те великие традиции мировой драматургии, которые были в чем-то близки его поискам. Более того: творчество Брехта, при всем его неоспоримом своеобразии, связано с общим поворотом в развитии театра и драматургии, а шире говоря — литературы и искусства, который проявился в произведениях многих писателей и художников на рубеже веков и в первые десятилетия XX века. Брехт высоко ценил таких непохожих на него драматургов, как Ибсен, Чехов, Горький, О'Нил, Шоу, подчеркивая их новаторство в постижении качественно новых отношений человека с действительностью. Он внимательно следил за опытами романистов — своего соотечественника Дёблина, американца Дос Пассоса, ирландца Джойса. Не только у Брехта, но, например, и у неоднократно упоминавшегося им в теоретических статьях Дёблина речь постоянно идет об эпическом искусстве, о возрождении эпоса и перевоссоздании на этой основе романа. Слово «эпический» в устах этих и многих других писателей имело, несмотря на индивидуальные оттенки, вполне определенный смысл. Суть новой художественной ориентации сводилась к тому, что преимущество внимание уделялось не внутреннему миру человека, а его зависимости от механизмов социального угнетения. В результате возникала аналогия с древним эпосом: и тут и там существо конфликта состояло в реакциях героя на череду препятствий, поставленных на его пути жизнью. «В новой драме, созданной на рубеже веков, — писал в своих «Очерках истории драмы XX века» Б. И. Зингерман, — герои обычно располагаются не как раньше, не «друг против друга», а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью».

Прояснению причин, приведших Брехта к созданию «эпического театра», помогают его высказывания о литературе. В эссе «О популярности детективного романа» Брехт указывает на некоторые неожиданные соответствия детективного жанра той художественной системе, которую он создавал в течение всей своей жизни. Детективный жанр, писал Брехт, сосредоточен на исследовании причинности. Ее истоки — не в субъективной психологии, а в социальной действительности. Причинность имеет, так сказать, статистический характер. «Общественные условия делают возможным или необходимым преступление: они насилуют личность».

Главной своей художественной задачей Брехт считал воплощение социальной причинности. Действительность XX века — «нефть, инфляция, война, социальная борьба» — весомо присутствовала в его творчестве. Но она присутствовала в весьма

своеобразном, преображенном и проясненном виде — как высеченные в произведении и представленные на размышление читателей и зрителей социальные законы, управляющие поведением человека. Борьба Брехта за новые формы реализма была связана с модификацией этих законов в действительности XX века.

Создавая пьесу нового типа, Брехт имел в виду прежде всего то, что в современной капиталистической действительности отдельный человек перестал быть центром совершающихся вокруг него событий даже тогда, когда эти события сугубо личные. Жизнь женщины, писал он, к примеру, гораздо меньше зависит от избранного ею спутника и гораздо больше от изменяющейся общественной ситуации, чем это было раньше. Даже такое «внутреннее событие», как болезнь, вызывает прежде всего «внешние» драматические последствия: длительная болезнь воспринимается как нечто постыдное, как то, что надо скрывать, — заболевшего увольняют, он больше не нужен. «Свой жизненный опыт, — писал Брехт, — мы получаем в условиях катастроф. На материале катастроф нам приходится познавать способ, каким функционирует наша общественная жизнь. Размышления должны раскрыть *inside story*¹ кризисов, депрессий, революций и войн. Уже при чтении газет (но также и счетов, извещений об увольнении, мобилизационных повесток и так далее) мы чувствуем, что кто-то что-то сделал, дабы произошла явная катастрофа. Что же и кто сделал? За событиями, о которых нам сообщают, мы предполагаем другие события, о которых нам не сообщается. Они и есть подлинные события».

Приведенное рассуждение взято из уже упоминавшегося эссе «О популярности детективного романа». Но оно же раскрывает реальные жизненные истоки одной из важнейших художественных особенностей брехтовской эпической драматургии — ее двуплановость, а порой и многоплановость.

Для всех пьес Брехта — тех, с которых он начинал, и вплоть до самых зрелых, создавших его театр и составивших его славу, — характерны высокая содержательность, проблемность, актуальность. Все его пьесы — пьесы политические: антивоенные, антибуржуазные, антифашистские. И все же их действие чаще всего воспроизводит жизнь тогдашней Германии с большой долей условности. Правда, условность эта особого рода. Как и в экспрессионистской драматургии, с эстетикой и идеологией которой резко полемизировал молодой Брехт, она должна была помочь постижению средствами искусства законов, определявших развитие действительности и природу человека. Однако, в отличие от экспрессионистов, Брехт стремился трезво оценить движущие пружины жизни и стимулы человеческих поступков. Философичность и условность его произведе-

¹ Внутреннюю суть (англ.).

ний не влекли за собой отстранения от низменных, но реальных сторон людского существования.

Драматургия экспрессионистов принципиально однопланова. Условность, подчинявшая себе все параметры пьесы, была реализацией авторской идеи о жизни, отражавшей некоторые важные черты действительности, но отстраненной от конкретного жизненного материала. Как выразился настороженно относившийся к экспрессионизму австрийский романист Роберт Музиль, это был синтез без анализа.

Брехтовская условность — иного рода. Она не изгоняет с подмостков материю жизни, служащую проверкой любой абстракции. Но за частным и конкретным, представленным зрителю на сцене (как представляют ему в жизни счета, извещения об увольнении, повестки о мобилизации), все время угадывается общий смысл частных судеб.

Соотношение частного и общего, конкретного и условного менялось в творчестве Брехта. В 20-е годы, когда он еще только прокладывал свой путь, для его драматургии характерны резкие колебания — от интереса к материи жизни в двух его первых пьесах — «Ваал» (1918) и «Барабаны в ночи» (1919) — к условному и наглядному воплощению идей в пьесе-параболе «Что тот солдат, что этот» и в так называемых учебных пьесах конца 20-х — начала 30-х годов. Но и в 30—50-х годах, продолжая экспериментировать, Брехт по-прежнему создавал пьесы разного типа; некоторые из них, например «Жизнь Галилея», сам он склонен был относить к традиционному «аристотелевскому» театру.

В пьесе «Ваал» абстрактно-бесплотному герою экспрессионистов Брехт противопоставил поэта Ваала, обжору, пьяницу, развратника. Так же как в ранней лирике Брехта, в пьесе ощущалось жадное упоение жизнью, ставшее своеобразной реакцией на ужасы мировой войны. Некоторые персонажи, и прежде других сам Ваал, словно впитывали в себя жизнь всеми порами. Следуя рецептам ранних брехтовских стихотворений, они лазали нагишом по качающимся деревьям, лежали на мокрой лесной траве, погружались в темную воду рек, слушали шум дождя, упивались едой, вином и женщинами. Молодой драматург, несомненно, поэтизировал своего героя. Однако он же смело показал конечные результаты поведения человека, следующего своим страстям и желаниям. Брехт изобразил поэта, который «жрет в клозете», не задумываясь душил друга и не пошевелит пальцем ради возвышенных идеалов, если для этого надо поступиться своим удовольствием. Произведение содержало немало конкретных примет места и времени. Но не менее заметно в нем присутствие и некоей вневременной субстанции — жизни как таковой, в столкновении с которой выясняются возможности брехтовского героя. Это обстоятельство, так же как и утрированная витальность Ваала, подчеркивало философскую суть замысла, его второй план. Пьеса была

написана ради исследования общей проблемы: что есть человек сам по себе, вне подчинения законам морали, заповедям религии, требованиям духа.

В следующей пьесе, «Барабаны в ночи», естественный человек Брехта был приведен в столкновение с решающими событиями тогдашней немецкой истории.

В отличие от экспрессионистских пьес, место действия которых часто обозначалось словом «везде», а время — «всегда», в пьесе Брехта место и время конкретны: Берлин, январь 1919 года. Герой драмы Андреас Краглер четыре года провел на войне, сперва на фронте, затем в африканском плену. Он возвращается домой грязным, усталым, измученным как раз в ту пору, когда за окнами бьют барабаны революции, он идет в «газетные кварталы», откуда доносится шум восстания спартаковцев. Но примыкает к восставшим он главным образом потому, что его невеста Анна Балике, любившая и долго ждавшая его, по настоянию родителей обручена с другим и ждет ребенка. И отец Анны и ее жених — дельцы и спекулянты, нажившиеся во время войны, — смотрят на Краглера с презрением: ведь он «рвань окопная, голодранец... анархист». Но и Краглер не остается в рядах спартаковцев, когда его ситуация меняется. Анна уходит с ним, и он злобно посылает к черту все, что может помешать его личному счастью: «Очень нужно моим костям гнить в сточной канаве, чтобы ваша идея вознеслась на небеса».

В пору работы над первыми пьесами автором еще не была создана теория эпического театра, еще не были найдены способы показывать на сцене действительность сразу в нескольких измерениях. Но уже остро ощущалось новое качество брехтовской драмы — ее многоплановость, «стереоскопичность».

Через несколько лет, в 1924 году, Брехт в первый, но далеко не в последний раз обратился к заимствованному из старой драматургии сюжету. Использование чужих сюжетов у Брехта шло двумя путями. В одних случаях старое перерабатывалось радикально, прорисовываясь лишь отрывочно, намеками. Таков характер использования чужого в большинстве произведений Брехта («Святая Иоанна скотобоев», «Дни Коммуны», «Круглоголовые и остроголовые» и т. д.). Вторую, значительно меньшую группу составляют произведения, которые сам писатель называл «обработками». В этой группе отклонения от старого сюжета сравнительно невелики («Жизнь Эдуарда II Английского», совместно с Л. Фейхтвангером, по Марло, 1924; «Антигона» по Софоклу, 1945; «Гувернер» по Я. М. Ленцу, 1950; «Кориолан» по Шекспиру, 1952—1953, и др.).

Использование чужой основы стало одним из приемов, при помощи которого в «эпическом театре» Брехта действительность представляла в некотором остранении, в скрещении разных интерпретаций, своей и классической. Концепция автора выявлялась далеко не прямо, но вместе с тем была отчетливо

уловима для сидевшего в зале зрителя. Возникали две дополнявшие друг друга художественные реальности — памятная с давних времен и созданная современным драматургом. Их предусмотренное замыслом противопоставление до существу выполняло роль «комментария со стороны».

Найденный Брехтом принцип обработки старых сюжетов получил широчайшее распространение в драматургии XX века.

И все-таки следует помнить, что зритель мог и не знать оригинала, выбранного Брехтом для обработки. Автору и постановщику оставалось тогда рассчитывать на его способность уловить «стихию игры».

Чужая пародировавшаяся художественная действительность была заметна публике начала 20-х годов в двух первых оригинальных пьесах драматурга. И не только потому, что в «Ваале» Брехт иронически использовал сюжетные ходы из драмы экспрессиониста Йоста «Одинокий» (1917). Ранние пьесы Брехта — не просто аргумент в его полемике с экспрессионизмом. Они содержали в себе два плана, две художественные реальности — намеренно сходную с той, какую зрители видели на сцене экспрессионистских театров, и ее опровержение и разрушение натиском иной действительности. Брехтовский солдат Краглер в первых сценах «Барабанов в ночи» может напомнить современному читателю вернувшегося домой после разгрома фашистского рейха солдата Бекмана из написанной в экспрессионистской традиции пьесы Вольфганга Борхерта «Там, за дверью» (1947). Странное привидение, явившееся с того света в циничную послевоенную действительность, Краглер, как и Бекман (или как множество героев из пьес драматургов-экспрессионистов), ищет справедливости. Как у экспрессионистов, его правда по мгновенному эмоциональному импульсу пробуждает в людях человечность. Кельнер из шикарного бара, где празднуется помолвка Анны (очень напоминающий кельнера — провозвестника человечности из одноименной экспрессионистской новеллы Леонгарда Франка), взывает к совести и справедливости. Как и у экспрессионистов, действие переносится на пустое пространство улицы — герои движутся по ночным кварталам взбудораженного революцией города.

Но горстка людей, составивших это ночное шествие, не монолитна. Только все тот же кельнер, сам Краглер, иногда Анна способны услышать зов справедливости. При этом мотивы поведения двух главных героев не однозначны. Литературный предшественник борхертовского Бекмана, Краглер под пером «циничного» Брехта сам желает приспособиться к жизни. Образ поворачивается другой своей стороной, и зритель обнаруживает, что бунтарь, которому он готов был сочувствовать, каждое появление которого на сцене предварялось в первой постановке внезапно загоравшейся красным светом луной, сам охоч до жизненных благ.

В своей пьесе Брехт будто повторил одно из бесчисленных внезапных «превращений» (вспомним, что буквально так называлась пьеса Э. Толлера), совершавшихся с героями в экспрессионистских драмах. Но превращение шло в обратном направлении: в «добром человеке», декларированном экспрессионистами, Брехт открывал далеко не высокие, но весьма распространенные в жизни черты.

Однако и это не последняя грань, которой поворачивается к зрителю действительность в пьесе Брехта. «Не тарашитесь так романтически!» — предостерегал зрителей плакат, висевший на сцене в первой постановке пьесы, оформленной другим Брехта, художником Каспаром Неером. «Нечего глазеть так романтически!» — кричал Краглер, отправляясь спать с Анной, чтобы «размножиться» и «не умереть никогда». И все же действиями героя движет выстраданная горечь и как будто не подлежащая сомнению любовь. Да и циничный триумф низменных потребностей в пьесе не абсолютен. Предпоследняя реплика Краглера «Идем домой!» совпадает с диким и отчаянным, далеко и высоко прозвучавшим криком из кварталов, где на улицах еще идут революционные бои.

Целой системой драматургических средств (не говоря уже о средствах постановочных) автор разрушал иллюзию абсолютной закономерности событий, развивавшихся на сцене, — он мешал зрителю погрузиться в их созерцание. В пьесе Брехта был драматургически воплощен взгляд со стороны, с точки зрения другой действительности.

Взгляд со стороны, иной уровень обобщения, столь характерный для эпического рода, в поздних пьесах Брехта представляет певец или рассказчик, комментирующий происходящее на ином уровне, чем это доступно героям. Этот взгляд выражен в прерывающих действие выступлениях хора или песенках-зонгах, перебивающих ход спектакля; он зафиксирован в ремарках, рассказывающих о содержании предстоящей сцены. «Вторая действительность», полемичная по отношению к основному действию, может быть зримо воплощена в обрамляющих пьесу прологе и эпилоге («Кавказский меловой круг») или едва прорываться в двусмысленности брехтовского слова, выпадающего своей нарочитой наивностью, несвоевременностью, архаичностью или актуальностью из контекста сценического эпизода.

Многообразные способы переключения сознания зрителей из одной действительности в другую Брехт называл «эффектом очуждения». При помощи очуждения люди и явления представляются с неожиданной стороны, само собой разумеющееся и обыденное приобретает черты, бросающиеся в глаза, заставляющие думать и анализировать.

Существенную черту эпического театра Брехт видел в том, что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Если произведение, созданное для «аристотелевского

театра», несло в себе огромный эмоциональный заряд, который должен был заразить зрителя, сделать его соучастником спектакля, то произведение эпической драматургии было рассчитано на аналитическое отношение зрительного зала к событиям, происходящим на подмостках. При этом уже в ранних работах Брехт писал, что было бы «совершенно неверно отторгать от этого театра чувство». Но, продолжая Брехт, зритель должен не сопереживать, а спорить. Позицию зрителя в своем театре Брехт называет «социально критической».

Опираясь на собственные искания и на примеры из истории мировой драмы, в развитии которой он отмечал черты «эпизации», Брехт составляет схему различий между обычным, «аристотелевским» драматическим театром и «театром эпическим».

Вот некоторые из них:

Драматическая форма театра

Сцена воплощает определенное событие

Вовлекает зрителя в действие и истощает его активность

Возбуждает его эмоции

Сообщает ему «переживания»

Он становится соучастником происходящих событий

Воздействие основано на внушении

Эпическая форма театра

Рассказывает о нем

Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность

Заставляет принимать решения

Дает ему знания

Он противопоставляется им

Воздействие основано на убеждении

Система Брехта и данная схема уточнялись, изменялись, совершенствовались на протяжении многих лет. (В советской критике эти изменения подробно проанализированы в работе В. Г. Ключева «Театрально-эстетические взгляды Брехта».) Но главным остался тезис о том, что театр должен способствовать свежести восприятия жизни. Эти цели — заставить зрителя думать, анализировать, принимать решение — определяют и одну из главных особенностей брехтовской драматургии — ее условность.

С 1924 по 1926 год Брехт работал над своей первой пьесой-параболой «Что тот солдат, что этот». Как и «Барабаны в ночи», она была связана с проблемой «превращения» человека.

Неимуший грузчик Гэли Гэй вышел однажды из дому на несколько минут, чтобы купить рыбу. Добрый, деликатный, незлобивый человек, не умеющий говорить «нет», Гэли Гэй отчасти по воле случая, отчасти по собственному неожиданно пробудившемуся желанию стал солдатом английских колониальных войск. Он воюет бездумно, зло и кроваво, безжалостнее, чем кто-либо другой. Превращение, происшедшее с героем,

удивительно для него самого. Удивительно оно и для зрителя, ибо прямо противоречит всему тому, что известно о главном персонаже. Превращение Гэли Гэя столь же неправдоподобно, как и создание на глазах у публики живого слона из нескольких досок, географической карты и трубки от противогаса (Гэли Гэй начинает верить, что слон настоящий, как только на него находится покупатель). Плакатная наглядность этой условной сцены помогает прочертить актуальную в предфашистской Германии тему о перемонтировке сознания среднего человека. Не случайно Лион Фейхтвангер, разбирая эту пьесу, замечал, что, несмотря на ее фантастичность, вопреки тому, что в ней нет и следов внешнего правдоподобия, а любая иллюзия разрушается примитивнейшим образом, «внутренняя логика преобразования этого человека, Гэли Гэя, действует захватывающе, и когда живой Гэли Гэй держит речь над громом мертвого Гэли Гэя, этой сцене не сыщется равных среди пьес современных авторов; я не знаю, — пишет он, — ни одной, которая могла бы сравниться с этой по величию гротесково-сатирического открытия и воплощения основной идеи».

Пьеса не отражала конкретных фактов политической жизни Веймарской республики. Но форма притчи, параболы, использовавшаяся Брехтом на протяжении всего его творческого пути («Святая Иоанна скотобоен», 1929/30; «Допрос Лукулла», 1939; «Добрый человек из Сезуана», 1938—1940; «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть», 1941; «Кавказский меловой круг», 1945, и др.), проясняла некоторые важные для автора проблемы.

По самой своей эстетической природе парабола и притча двуплановы. Помимо конкретно-наглядного в них есть еще обобщающий дальний план. Сама форма предполагала нужный Брехту «эффект очуждения». Жизнь присутствовала на сцене в большем объеме и, главное, в большей сложности, чем содержалась в сюжете. Парабола «Что тот солдат, что этот» ставила актуальный для политической ситуации в Германии вопрос о способности или неспособности человека выдержать испытание угрозами и насилием, с одной стороны, и лживыми демагогическими посулами власти и возвышения — с другой.

В 1954 году, перечитывая свои ранние произведения, Брехт написал о пьесе «Что тот солдат, что этот», что «проблема пьесы — ложный, дурной коллектив («банда») и его притягательная сила, тот «коллектив», который в эти годы сколачивал Гитлер и его наниматели...» (статья «Перечитывая мои первые пьесы»). Само название «Что тот солдат, что этот» (что один человек, что другой) фиксировало стереотипность реакций обывателей. Под напором социальных обстоятельств личность теряла себя, превращалась в белый лист, на котором могли быть начертаны любые письма.

В пьесе «Что тот солдат, что этот» уже был применен ряд приемов, вошедших в арсенал эпической драматургии. Дейст-

вующие лица исполняли порой функцию комментатора; со сцены уже звучали зонги, обобщавшие на более высоком уровне сценическую реальность; рассказ о происшедшем тут же разыгрывался в лицах, превращаясь в своего рода драматическую иллюстрацию эпического повествования (впоследствии преимущественно на этом приеме была построена дидактическая «учебная пьеса» Брехта «Мероприятие»). Сформировалась и композиция эпической пьесы, состоящей из отдельных, имеющих самостоятельное значение эпизодов, «монтажных кусков».

В построении целого, в композиции, пожалуй, наиболее наглядно проявилась связь Брехта с некоторыми характерными художественными идеями 20-х годов — десятилетия, когда складывалось его творчество. Монтаж как оппозиционный сюжету принцип организации материала стал краеугольным камнем в теоретических работах и режиссерской практике Сергея Эйзенштейна, фильм которого «Броненосец «Потемкин» произвел огромное впечатление на Брехта не только своим революционным содержанием, но и новаторством формы. Монтаж, «сцепление» пространственных объемов стало законом конструктивистской архитектуры (В. Гропиус в Германии, Ле Корбюзье во Франции, братья Веснины, М. Гинзбург, К. Мельников в Советском Союзе). В 20-е годы рождаются фотомонтажи Александра Родченко и Джона Хартфилда. Брехт считает чрезвычайно плодотворным для своей творческой деятельности опыт так называемых агитпропов. Драматургу, по собственному его признанию, были близки и мысли романиста А. Дёблина, считавшего, что «роман никуда не годится, если он не может быть разрезан, как дождевой червяк, на десять кусков, каждый из которых будет двигаться самостоятельно». Его мысли стимулировались и поисками Л. Фейхтвангера, сотрудничество Брехта с которым не ограничилось обработкой пьесы Марло.

Лион Фейхтвангер (1884—1958), автор широко известных романов «Безобразная герцогиня», «Успех», «Гойя» и др., начинал как драматург. Всего им было создано более двадцати пьес, разнообразных в жанровом и тематическом отношении: обработки чужих сюжетов; драматический роман «Томас Вендт» («Тысяча девятьсот восемнадцатый год», 1920); «ангლოსаксонские» драмы («Калькутта, 4 мая», 1925, и «Нефтяные острова», 1927), «меланхолическая комедия» «Американец, или Расколдованный город», (1921); комедия-памфлет «Будет ли амнистирован Хилл?» (1927); пьесы на современном материале («Военнопленные», 1919) и на историческом. Из последних особого внимания заслуживают драмы «Помрачение умов, или Дьявол в Бостоне» (1948) — о судах над колдуньями и ведьмами в Америке и «Вдова Капет» (1956) — пьеса о последних днях Марии-Антуанетты, королевы Франции, казненной по приговору революционного трибунала. Обе драмы — исторические и в то же время в высшей степени актуальные.

Первая встреча Фейхтвангера и Брехта произошла в марте 1919 года, когда молодой Брехт по приезду в Мюнхен посетил известного драматурга и принес на его суд свои первые пьесы — «Спартак» (по совету Фейхтвангера переименованную в «Барабаны в ночи») и «Ваал». Фейхтвангер одним из первых оценил новаторство Брехта. В статье «О Бертольте Брехте» (1927) Фейхтвангер называет брехтовскую эпическую драму открытием. О новаторстве поэта и драматурга говорит он и в статье «Бертольт Брехт, 1956», написанной уже после смерти Брехта: «Нетерпеливый поэт Брехт написал первые стихи и первые пьесы третьего тысячелетия». В этой же статье Фейхтвангер вскользь замечает: «Когда Брехт, двадцатилетний, пришел ко мне, я работал над моим «драматическим романом». Это обозначение «драматический роман» дало Брехту материал для размышлений».

Этот «драматический роман» под влиянием знакомства с Брехтом был первоначально назван «Томас Брехт». В главном герое пьесы, молодом талантливом поэте, вихрастом и бескорыстным, мечтающем своим искусством изменить мир, уничтожить в нем зло, решающем вопросы о справедливости и революции, Фейхтвангер увидел много общего с Брехтом. К тому же пьеса и тематически и структурно была связана с «Барабанами в ночи», как и с рядом экспрессионистских драм. Позже, переименовав ее в «Томаса Вендта» и добавив еще одно название — «Тысяча девятьсот восемнадцатый год», Фейхтвангер напишет: пьеса создавалась в те дни, «когда решалась судьба германской революции», «связана со своим временем, порождена самими событиями», «автор... имел право так озаглавить свое произведение, ибо кроме личности героя в романе с фотографической точностью воспроизведены взгляды и чувства, переполнявшие немецкую интеллигенцию на исходе войны и в первые месяцы существования Германской республики, те чуждые действительности идеалистические воззрения, которые, к сожалению, оказали решающее влияние на германскую революцию и в большой мере виновны в ее крушении».

Стремление к широкому охвату действительности, почти фотографической точности ее воспроизведения приводили Фейхтвангера в столкновение с жанровой ограниченностью драмы. («И еще я научился весьма скептически относиться к компромиссам, которых требует драма») Выход Фейхтвангер видел в насыщении драмы эпическими элементами. Этот-то «гибрид» писатель и называет «драматическим романом». «Обычная драма, — писал Фейхтвангер во вводящей ремарке, — это пьеса, которая ограничивается тем, что драматизирует эпизод, едва приоткрывая перспективу на эпоху, жизнь, мир. Роман — это картина не только отдельной судьбы, но эпохи. Драматический роман по своему размаху, охвату событий родственен роману, по своей форме, по своему ритму — никаких остановок, рассуждений, авторских оценок — драме».

Уже из приведенных рассуждений ясно, что заинтересовавшие Брехта поиски Фейхтвангера-драматурга и близки ему и отличны от его собственных. Эпизация драмы для Фейхтвангера сводилась по преимуществу к расширенному охвату исторической действительности. Способом подобного расширения был монтаж. Фейхтвангер не нуждался в остановках, комментариях со стороны, в «рассуждениях». Уже потому, писал он в цитировавшейся статье, Брехт «находил, что в слиянии драматического и эпического нужно идти дальше, чем это делаю я; он постоянно ставил новые опыты, для того чтобы создать эпическую драму». Монтаж у Брехта играл иную роль, чем «горизонтальный» монтаж Фейхтвангера. Не могла привлечь его и одноплановая «фотографическая точность».

Первым триумфом эпической драматургии стала постановка брехтовской «Трехгрошовой оперы» (1928), переработка «Оперы нищего» английского драматурга XVIII века Джона Гея, представлявшей на сцене образы обитателей лондонского дна.

Сюжет брехтовской драмы развивается легко и стремительно, во многом сохраняя ситуации оригинала. Красавица Полли уходит из дома отца, полюбив бандита Макхита. Свадьбу Полли и Макхита, по кличке Мак, или Мэкки-Нож, устраивают в чужой конюшне, которая в течение нескольких минут преобразуется в гостиную с мебелью, коврами, посудой, изысканными яствами, награбленными и привезенными сюда бандитами — друзьями Мака. Сюда, в конюшню-гостиную, приходит и шеф лондонской полиции Браун, лучший друг Мэкки-Ножа.

Внешний конфликт драмы связан главным образом с происками Пичема, фирма которого «Друг нищего» поставляет своим клиентам поддельные язвы и обрубки-культяпки. Для того чтобы вернуть дочь домой, Джонатан Джеремиа Пичем и его жена с помощью проституток, которых Мак привык навещать точно по четвергам, дважды выдают его властям. Первый раз Маку удается бежать; второй раз, под занавес, когда уже готова петля на виселице, его освобождает и награждает по случаю коронации королева.

Написанная и поставленная в конце 20-х годов пьеса отнюдь не была «фотографически точным» отражением жизни Веймарской Германии. Но ошутимое приближение экономического кризиса 1929 года, стремительный рост безработицы, борьба между монополиями, награбившими бессчетные капиталы, — все это помогло воспринять главный смысл развернутой на сцене истории о сутенерах, грабителях и убийцах.

Драматург виртуозно играет скрещением двух реальностей. Аналогии между фантастическими происшествиями на сцене и железными законами буржуазного мира вспыхивают внезапно и беспрерывно. Именно в тексте «Трехгрошовой оперы» Брехт впервые вывел персонажей, высказывавшихся на разных уров-

нях — уровне, доступном сознанию героя, и уровне, отражающем размышления автора. Ведомый на казнь бандит Мэкки-Нож, а вернее, актер, свободно перебрасывая мостик от одной действительности к другой, обращается к зрительному залу: «Перед вами гибнущий представитель гибнущего сословия. Нас, мелких кустарей, взламывающих честным ломом обогие кассы мелких лавочников, поглощают крупные предприниматели, за которыми стоят банки. Что такое «фомка» по сравнению с акцией? Что такое налет на банк по сравнению с основанием банка? Что такое убийство человека по сравнению с использованием его в своих интересах?»

В многочисленных зонгах, получивших огромную популярность благодаря замечательной музыке К. Вейля, персонажи Брехта выражали «нравственные постулаты» современности:

«Стать добрым! Кто не хочет добрым стать?
Но вот беда — на нашей злой планете
Хлеб слишком дорог, а сердца черствы.
Мы рады жить в согласье и совете,
Да обстоятельства не таковы».

Но широта содержания достигалась не только такими способами.

В примечаниях к «Трехгрошовой опере» Брехт писал, что форма «эпической» пьесы «должна использовать все существующие в жизни связи», то есть так или иначе ввести в поле зрения внешние, «не представленные на сцене» обстоятельства. Необходимость прочертить эти связи, представить зрителю не представленное на сцене определила характер брехтовского монтажа. Членение на эпизоды, каждый из которых нес в себе, как того хотел автор, собственное законченное содержание (в постановке 1928 года эта «отдельность» была особо подчеркнута цитами с надписями, объявлявшими содержание каждой следующей сцены), давало возможность не только показать пестроту и многоликость жизни, но и прочертить некоторые общие ее закономерности. Монтаж Брехта выявляет похожее в, казалось бы, совершенно разном. И дело не только в таких простых аналогиях, как аналогия между капиталистическим производством и столь же рациональной организацией «производства» в фирме Пичема или в банде Мэкки (аккуратные бухгалтерские книги у Пичема — аккуратные бухгалтерские книги у Мэкки; одна и та же, аналогичная капиталистической системе отношений работодателя-главаря с подчиненными), — дело в неспешном, но настойчивом выявлении тех зависимостей, которые управляют поведением человека, вплоть до самых интимных движений его души, вплоть до предательства, на которое обречена любовь.

Стремительно развивающийся сюжет натывается в «Трехгрошовой опере», как и вообще в «эпической драматургии», на

сознательную статичность замысла: каждый из пестрой череды эпизодов призван по-своему, своим материалом привести зрителя к размышлениям об одном и том же — о тех событиях, «о которых нам не сообщают», том давлении социальной действительности, которая, как писал Брехт в примечаниях к «Трехгрошовой опере», заставляя индивида постоянно отклоняться от прямой линии, вызывает его непредвиденные и парадоксальные, но по сути стереотипные реакции. Монтаж у Брехта не «горизонтальный», а «вертикальный» — он ведет к обобщениям. При этом в художественном целом «Трехгрошовой оперы» общее не подавляет частное.

Самостоятельным голосом в знаменитом спектакле 1928 года была ироничная, пародийная, а порой и намеренно сентиментальная музыка Курта Вайля. Разнозаряженные подробности несли в себе каждая сцена. «Трехгрошова опера» давала возможность создать спектакль, брызжущий разящим остроумием, изящный и смело-эксцентричный.

В пьесе 1929/30 года «Святая Иоанна скотобоев» Брехт исподволь подводит читателя и зрителя к выводу о необходимости революционного изменения общественных отношений. Эта пьеса косвенно отразила тщательное изучение драматургом марксистской политической экономии. Отразила она и укреплявшуюся уверенность Брехта в высоком нравственном потенциале человека, способном реализоваться в борьбе за осуществление социальной справедливости.

Страсть Брехта к просветительству и дидактике, стремление превратить театр из развлекающего в обучающий порой гипертрофировались в его работе, приводя к рационалистической сухости. Так произошло с его учебными пьесами, созданными в конце 20-х — начале 30-х годов («Баденская учебная пьеса о согласии», 1929; «Мероприятие», 1930; «Исключение и правило», 1930, и др.). Большинство этих пьес строилось как цепочка умозаключений, едва растворенных в живых сценических ситуациях.

Именно в учебных пьесах драматург экспериментально апробировал такой важнейший прием эпизации, как появление на сцене рассказчика, повествующего о предьстории происходящих событий («Исключение и правило») или «организирующего» их демонстрацию зрителю («Мероприятие»). На поверку, однако, оказалось, что неопровержимость абстрактных умозаключений не так безусловна. Известно, что после критических замечаний, сделанных автору рабочими из школы партийного просвещения города Нойкельн, Брехт заменил на прямо противоположный концептуальный итог учебной пьесы «Говорящий «да» (в новом варианте она получила название «Говорящий «нет», 1929—1930). Дальнейшее развитие творчества Брехта «отменило» такую трактовку пролетарской солидарности, при которой ценность личности сбрасывалась со счетов ради интересов коллектива и классовой борьбы («Мероприятие»).

Брехт не был бы великим новатором и одним из создателей интеллектуального театра XX века, если бы при всей философичности своего творчества не подвергал идеи дотошной проверке жизнью. Его знаменитые пьесы 30—40-х годов «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сезуана» (1938—1940), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1940), «Жизнь Галилея» (1938/39—1947), «Карьера Артуро Уи» (1941), «Кавказский меловой круг» (1945) по-прежнему пьесы-притчи, пьесы-параболы. Но многие из этих произведений отличает блестящее умение автора не упускать из виду и стихию живой действительности.

Драма «Мамаша Кураж и ее дети», как и «Трехгрошовая опера», имеет «чужую» первооснову — Брехтом использована повесть немецкого писателя XVII века Гриммельсгаузена о неблагоприятных делах бойкой маркитантки на дорогах Тридцатилетней войны — «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж» (1669). По полям Тридцатилетней войны тащит свою повозку и своих детей маркитантка Анна Фирлинг, прозванная за дерзость, храбрость, острый язык — Кураж. Длинные и опасные дороги войны. Один за другим погибают оба сына Кураж — Эйлиф и Швейцарец, погибает и немая дочь Катрин...

Кураж любит своих детей, с материнской нежностью оберегает их от бед, и прежде всего от войны. Но война стала условием ее жизни, ей она отдала себя и свою совесть, с войною связаны все радости и горести, здесь были зачаты и рождены ее дети, война кормит ее. И маркитантка, хорошо зная, что такое война, одновременно и проклинает и прославляет ее.

Как и в предшествующих пьесах, автор предлагает зрителю для размышлений отнюдь не простые и не однозначные истины. Кураж — и жертва и причина собственных бед и бедствий своего народа. Даже гибель детей ничему не научила героиню. Но тем больше раздумий выпало на долю зрителя. Сцена за сценой ставят «отъявленную обманщицу и бродягу Кураж» в ситуации, заставляющие ее думать и действовать в несовмещающихся направлениях. Двести гульденов надо заплатить мамаше Кураж, чтобы спасти от расстрела своего сына Швейцарца. Кураж (это естественнейшее движение материнского сердца) спешит выручить деньги, продав единственное свое имущество — маркитантскую повозку, и послать выкуп за жизнь сына. Но, отдав двести гульденов, Кураж лишает себя и свою семью средств к дальнейшему существованию. Отдать все деньги — смерти подобно. И брехтовская героиня не на жизнь, а на смерть торгуется, пытаясь сохранить хоть часть выкупа. Как замечает к концу этой сцены Кураж, уже готовая отдать все: «Кажется, я торговалась слишком долго». Героиня права: она и немая Катрин слышат несколько залпов — одиннадцать пуль пронзают тело Швейцарца. Но судьба

Кураж и дальше подчинена той же неумолимой логике. Давление обстоятельств так мощно, что человек действует — не может не действовать — вопреки своим интересам.

Много лет спустя, в 1949 году, состоялся знаменательный диалог между Брехтом и Вольфом. Вольф, представлявший своим творчеством новую ветвь современной драматургии, полагал, что воспитательный эффект пьесы (в том числе и «Мамаши Кураж») будет сильнее, если героям на сцене будет дано познать истину. Акт прозрения — кульминация действия — должен был оказать огромное эмоциональное воздействие на зрителя. Возражая Вольфу, Брехт говорил, что художественное произведение не должно создавать упрощенной картины действительности. Как известно, люди далеко не всегда извлекают уроки из постигнутого их несчастья. Кроме того, по убеждению драматурга, зрителей могло скорей воспитать не сопереживание прозрению Кураж, а собственное размышление над трагической ситуацией, развернутой перед ним на сцене: «Если даже Кураж ничему не научилась, публика может, по-моему, все же чему-то научиться, глядя на нее».

Политик и философ, Брехт одновременно поэт, умеющий удивляться и удивлять: присмотревшись к жизни, перевоссоздать ее на свой лад и, подобно сказочнику, воплотить обычное и заурядное, распространенное и всеобщее в фантастическом и поэтическом.

Не только публицистичны, но и поэтичны как его «Трехгрошовая опера», так и написанная в 1938—1940 годах драматическая пьеса «Добрый человек из Сезуана». Спустившиеся с небес боги исходили всю землю в поисках доброго человека. И такой человек наконец сыскался. Им оказалась проститутка Шен Те. В благодарность за приют боги щедро ее одарили. Теперь она может бросить тяготившее ее ремесло. Шен Те добра не только к богам. Она пускает к себе бездомную семью, раздает всем, кто ни попросит, деньги. И снова оказалась бы Шен Те на краю бедности, если бы не поняла, что мир еще не приспособлен для добра. Теперь время от времени надевает она мужской наряд: выдает себя за злого кузена уехавшей Шен Те — Шой Та и жестко и решительно «исправляет ошибки», которые по доброте сердечной творит Шен Те. В Шен Те и Шой Та по велению сердца и под давлением обстоятельств материализуется та противоречивая логика человеческого поведения, которая занимала Брехта в параболе «Что тот солдат, что этот». а затем в «Трехгрошовой опере» и в «Мамаше Кураж».

«Через необычный, своеобразный сюжет, — писал И. М. Фрадкин в книге «Бертольт Брехт. Путь и метод», — Брехт раскрывает противоестественное и парадоксальное состояние общества, в котором добро ведет к злу и лишь ценой зла достигается добро».

Образ выражает общую мысль, общие размышления автора о состоянии современного ему мира. Весь ход драмы-притчи

толкает зрителя к выводу о необходимости искоренения социального зла. Для добра нужен другой мир.

Мысль автора отчетлива в этой пьесе. Как писал Ю. Юзовский, «образ Шен Те — это и просто добрая девушка, но также авторская миссия добра. Автор не скрывает своего участия, и его профиль обозначается на светлом фоне этого образа».

Брехт назвал свой театр эпическим и имел для этого основание: именно из арсенала эпического искусства он почерпнул многие способы создавать еще одно художественное измерение — способы комментировать сценическое событие со стороны, как это положено рассказчику или автору в повествовательных жанрах. Но не менее очевидно расширение границ брехтовской драмы за счет лирики. Какая бы не раз оговоренная свобода ни была предоставлена в этом театре зрителю, вольному делать собственные выводы из показанного на сцене, мысль Брехта настойчиво прорезывается в каждом сценическом эпизоде. Многократно подтвержденная с разных сторон как логикой развивающегося действия, так и логикой каждого эпизода, мировоззренческая концепция Брехта образует тот явно различимый зрителем общий план, ту ауру интеллектуальных размышлений, которые составляют едва ли не главную, но не выраженную в тексте прямо особенность брехтовской драматургии — ее «надтекст».

Не только содержание, но и формальная структура брехтовской пьесы противоположны драматургии экспрессионистов. Писатель, всю жизнь требовавший ясности, не мог увлечься жгучими, но абстрактными истинами экспрессионистского искусства. Безудержные волны эмоций, захлестнувшие подмостки экспрессионистского театра, не могли увлечь того, кто считал высшим наслаждением человечества способность мыслить.

И все-таки реальные взаимоотношения Брехта с экспрессионистской драмой не так однозначны. Брехт не только отбросил некоторые упрощенно иллюзорные представления экспрессионистов о человеке и жизни, не только высмеял незаземленный пафос экспрессионистских призывов, но и продолжил то расширение драмы за счет лирики, которое совершал экспрессионизм, вводя в драматургию могучую лирическую публицистическую стихию.

С течением времени Брехт выработал особый принцип создания характера. Суждения Брехта о человеке основаны не на искусственном представлении о том, каким должен быть человек, а на естественных и противоречивых его качествах. И все-таки, изображая личность, индивидуальность, Брехт неизменно подчинял ее своему главному интересу: подчеркивал — вплоть до интонации, лексики, жеста — то, что было в ней исторически и социально обусловленным. Интерес для автора представлял не только внутренний мир человека, но — в гораздо

большей мере — его реакции, поступки, его взаимодействие с действительностью.

Можно было бы, например, психологически мотивировать доброту, которая «находит» на помещика Пунтилу, когда он пьян, и превращает его в совершенно другого человека, когда он трезв (речь идет о написанной на основе рассказа финской писательницы Х. Вуолийоки пьесе «Господин Пунтила и его слуга Матти», 1940). Но, несмотря на убедительность и объемность созданного им образа, Брехту важно показать в раздвоении героя прежде всего одну важнейшую для него самую сторону: эффект очуждения (в данном случае — раздвоение героя) помогает свежо воспринять неестественность доброты для помещика как социального типа.

Брехт создал в своих пьесах немало неповторимых характеров (мамаша Кураж и ее дочь Катрин; судья Аздак из «Кавказского мелового круга»). При этом следует особо отметить своеобразие брехтовского психологизма: он полностью разрушал недиалектическое представление о цельности личности. Обнаруживалось, что человек может быть и таким и совсем другим. Выяснялось, почему он ведет себя в ряде ситуаций прямо противоположно. В делах и поступках своих героев Брехт неизменно подчеркивал их зависимость от обстоятельств. В 1940 году он даже писал: «Побудительная причина действия персонажа или пьесы показана реалистически тогда, когда ясно, что другая побудительная причина привела бы к другому действию и никакая другая причина не привела бы к такому же действию» («Заметки о реалистическом стиле»). Побудительная причина и единственно возможная на нее реакция оказывались связанными нерушимо. Трепетная суть человеческой жизни — возможность разного действия под влиянием одних и тех же внешних причин — как будто не интересовала, если основываться на приведенном высказывании, Бертольта Брехта.

Его творчество было, разумеется, гораздо сложнее отдельных его суждений, на которые принято порою ссылаться.

Невозможность или возможность разных поступков под влиянием одной и той же действительности — жгучая проблема драматургии Брехта уже начиная с 20-х годов. В пьесе «Святая Иоанна скотобоев» с безжалостной точностью изображена жена погибшего на производстве рабочего, отказавшаяся за десять даровых обедов от попытки узнать, что стало с ее мужем: нелегко сохранить человечность, когда пуст живот. Но в той же и в других брехтовских пьесах («Мамаша Кураж», «Жизнь Галилея» и т. д. и т. д.), воплощенная или не воплощенная в сюжете, перед зрителями маячит возможность разных решений героев и, соответственно, их разной судьбы. Социальная обусловленность поступков и самого характера человека занимает в творчестве Брехта первостепенное место. Но эта обусловленность не фатальна.

Один из самых сложных характеров был создан Брехтом в пьесе «Жизнь Галилея».

Как говорилось, сам автор, а за ним и ряд исследователей видели в этом произведении отступление от привычной для Брехта формы параболы и принципов эпической драматургии. Подобное утверждение далеко не полностью соответствует истине. Ряд сцен, в том числе знаменитая сцена одевания папы Римского, когда с каждым новым этапом облачения его речь становится все более официальной, несомненно, выполняют обобщающую, моделирующую функцию. И все-таки известное сближение с «аристотелевской» драматургией действительно ощутимо в «Жизни Галилея». Именно в этой пьесе, как, пожалуй, ни в одной другой, само развитие действия поставлено автором в зависимость не только от исторических обстоятельств, не только от обусловленной ими психологии героя, но и от его неповторимой натуры.

Брехт воспроизводит борьбу старого и нового миропорядка и миропонимания, эпоху, которая, нуждаясь в титанах и породив их, начала отправлять их на костры. Мир пьесы населен людьми самых разных положений — от рыночных торговков, уличных певцов и бродячих монахов до кардиналов и великих герцогов. И если первые жаждут перемен, то вторые, кокетничая с новым порядком, всячески оберегают старый. Брехт показывает постоянные унижения и преследования, которым католическая инквизиция подвергала Галилея, осмелившегося вслед за Коперником утверждать и развивать новое учение о движении Земли. Смысл этого открытия прекрасно выражен в зонге, который вкладывается в уста уличного певца:

«Вскочил ученый Галилей,
Отбросил Святое писание,
Схватил трубу, закусил губу,
Осмотрел сразу все мироздание.
И солнцу сказал: шагу сделать не смей!
Пусть вся вселенная, дрожа,
Найдет иные круги;
Отныне станет госпожа
Летать вокруг прислуги!»

Именно в этих условиях отречение Галилея — это непрости-тельный, позорный проступок.

Автор дает почувствовать и величие Галилея и возможность его отречения. Не чураясь традиционных приемов реалистической детализации, он уже в первой сцене показывает своего героя весело фыркающим во время умывания и с наслаждением проделывающим утренние физические упражнения. Гимнастика тела так же радостно необходима Галилею, как гимнастика ума, занятия наукой столь же привлекательны, как вкусная и обильная еда. Но жизнелюбие, тяга к земным удовольст-

виям, как плотским, так и духовным, приходит в пьесе в противоречие с высшими требованиями, которые предъявляет к ученому служение науке и народу.

Первая редакция пьесы «Жизнь Галилея» была создана в 1938—1939 годах. Вторая — в 1947-м. Этот текст Брехт еще раз переработал в 1955 году. В первом варианте поведение героя было представлено автором в значительной мере как позитивный пример: создавая образ ученого, отрекшегося от сделанного им великого открытия, драматург исходил из политической ситуации в Германии после 1933 года — трудностей антифашистской борьбы, диктовавшей необходимость носить маску и по видимости (но лишь по видимости!) отрекаться от своих убеждений. Во второй редакции пьесы, созданной под непосредственным впечатлением атомных взрывов в Хиросиме, отношение автора к герою коренным образом изменилось. Однако оба варианта пьесы сходны в том отношении, что каждый эпизод, по существу, показывает Галилея в ситуации выбора между интересами народа и интересами власти, когда перед ним, осложняясь новыми и новыми обстоятельствами, все время маячит возможность разных решений, разных воплощений своей человеческой сути, собственной судьбы и судьбы сделанного им научного открытия. В «Жизни Галилея» автор будто еще раз задумался над соотношением естественного жизнелюбия человека и его самоотверженной «доброты». По сравнению с решением этой проблемы в ранних пьесах Брехт отдаёт теперь предпочтение героической, противоестественной, с его прежней точки зрения, «доброте». Ближние интересы человека часто противостоят его собственным дальним интересам так же, как и интересам человечества.

Композиция эпической пьесы задерживает внимание зрителя на каждом отдельном эпизоде еще и потому, что отсюда, от каждого мгновения жизни, от принятого в этот момент решения зависит кардинальное изменение дальнейших путей и судеб героя.

В мировой драматургии Брехт предвосхитил ту проблему свободного выбора, которая с гораздо более жесткой умозрительной рационалистичностью, в отвлечении от живых свойств человеческой индивидуальности, ставилась впоследствии в экзистенциалистских пьесах 40—50-х годов (Сартр, Камю). Он наметил и тему многовариантности судьбы и самого облика человека в их конечном значении для путей истории, которые после второй мировой войны приковали внимание швейцарского драматурга Макса Фриша. Творчество Брехта антифаталистично. Судьбы мира, по его убеждению, в руках человека. Эта основополагающая для драматурга идея была выражена им в прямой или параболической форме и в произведениях о путях современной истории.

С 1933 по 1945 год Брехт написал много произведений, посвященных теме Германии. Создавая антифашистские пьесы, он

с одинаковым мастерством пользовался средствами как эпического, так и традиционного «аристотелевского» театра.

Непримиримая борьба с фашизмом отражена в пьесе «Винтовки Тересы Каррар» (1937), действие которой происходит во время гражданской войны в Испании. В сценах «Страх и нищета в Третей империи» (1935—1938) Брехт с острым бытовым правдоподобием развернул ряд типичных конфликтных ситуаций, характерных для сознания человека (интеллигента, или рабочего, или мелкого буржуа) под гнетом диктаторского режима.

В обобщенной параболической форме действительность фашистской Германии представлена в пьесах «Круглоголовые и остроголовые» (1932—1934) и «Карьера Артуро Уи» (1941). В обоих случаях Брехт с большой художественной находчивостью конструирует на сцене условную действительность, моделирующую в упрощенной наглядной форме политическую борьбу и социальные предпосылки, обусловившие приход к власти Гитлера (Анджело Иберина в первой пьесе, Артуро Уи — во второй). Тема преступной банды и ее роли в социальной и политической действительности XX века, провидчески поставленная Брехтом еще в его пьесах 20-х годов (на материале «Трехгрошовой оперы» это анализировал Б. И. Зингерман в уже упоминавшейся книге), развивается теперь в параболах, обобщивших трагическую реальность недавней истории.

В «Карьере Артуро Уи» действует только банда. Здесь нет тех, кто, подобно немой Катрин из пьесы «Мамаша Кураж» или Шен Те из притчи «Добрый человек из Сезуана», воплощали бы «доброе» начало в людях.

Но в пьесе «Сны Симоны Машар» (совместно с Л. Фейхтвангером, 1941—1943) Брехт создал образ наивной и чистой французской девочки, осмелившейся бороться против фашистских оккупантов. Основное действие пьесы (Симона уничтожает склад с горючим и, погибая, пробуждает своей жертвенной смертью сознание патриотического долга у соотечественников) перемежается со снами, в которых она видит себя национальной героиней Франции — Орлеанской девой. Вторая, историческая действительность, очуждая первую, придает значительность и монументальность подвигу незаметной, казалось бы, девочки.

Однако героическое, высокое начало в человеке реализуется, как полагал Брехт, не только такими прямыми путями. Для брехтовской концепции личности характерно убеждение в первостепенной важности органически присущего каждому человеку стремления к земным радостям и счастью. Народ и народное сознание в конечном итоге всегда противостоят фашистской, как и любой другой демагогической человеконенавистнической идеологии уже потому, что последняя с течением времени неизбежно раскрывается как враждебная естественным влечениям людей.

В этой связи особенно характерна пьеса Брехта «Швейк во второй мировой войне» (1941—1944). Герой знаменитого романа Гашека с его мнимой наивностью и напускным простодушием, упрямо сопротивляющийся каждому своим шагам приказам фашистских властей, стал для Брехта воплощением «истинно отрицательной позиции народа, который сам является единственной положительной силой» (Брехт).

Последним произведением, написанным Брехтом до разгрома фашизма, был «Кавказский меловой круг» (1945). Пьеса наиболее последовательно воплотила принципы эпического театра. Иллюзия жизнеподобия разрушалась уже тем, что сценическое действие было лишь воплощением рассказа, который вел сидящий на просцениуме певец. Старинная легенда о споре двух матерей из-за ребенка и о судьбе, хитроумно распознававшем подлинную мать (основное действие пьесы), обрамлялась в прологе и эпилоге иной, современной действительностью (два грузинских колхоза вели споры о праве на землю в долине). В скрещении двух художественных реальностей наиболее отчетливо раскрывалась мысль пьесы — человек имеет право на то, что может быть им возвращено для блага всех:

«Все на свете принадлежать должно
Тому, от кого больше толку, и значит:
Дети — материнскому сердцу, чтоб росли и мужали,
Повозки — хорошим возницам, чтоб быстро катились,
А долина — тому, кто ее оросит, чтоб плоды
приносила».

Этот вывод, заключавший в себе широчайшее нравственное и общественное содержание, стал в значительной мере итогом для зрелого творчества Брехта.

В последние годы жизни, основав свой театр Берлинский ансамбль (1948), Брехт был в большей мере занят постановкой своих пьес, долгие годы ждавших достойного сценического воплощения, чем созданием новых произведений. Авторская работа ограничивается для него уже упоминавшейся переделкой второй редакции «Галилея», а также обработками «Антигоны» Софокла (1947), «Гувернера» Ленца, «Дон Жуана» Мольера (1952), «Кориолана» Шекспира (1952/53). Многие замыслы были реализованы писателем лишь фрагментарно. Завершенной в первом варианте (автор хотел продолжать отделку произведения) можно считать лишь пьесу «Турандот, или Конгресс обелителей» (1954).

Великий драматург много работает в это время с молодыми авторами.

Опыт Брехта привлекал пристальное внимание всех значительных драматургов в ГДР и ФРГ, в Швейцарии и Австрии. Его творчество стимулировало искания даже тех из них, кто не принимал его марксистского мировоззрения. Послебрехтов-

ская драматургия усвоила брехтовскую технику очуждения, его умение воспроизводить привычное как удивляющее, подлежащее исследованию и размышлению, его активный интелектуализм.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРИОДА ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

РЕЖИССУРА ЭКСПРЕССИОНИЗМА

В конце первой мировой войны и в первые послевоенные годы в Германии выдвигается новое поколение режиссеров. Их творческая деятельность начинается с протеста против различных проявлений эстетизма. После трагических событий военных лет, после голодных зим в немецких городах, после Вердена и газовых атак на Ипре предвоенное искусство, представленное в театре прежде всего творчеством Макса Рейнгардта, воспринималось как недопустимо легкомысленное и тщеславно равнодушное. Впечатления военных лет, разочарование в политике кайзеровской Германии диктуют новые темы и новые, более драматичные, чем у Рейнгардта, мотивы творчества.

Режиссеры немецкого экспрессионизма, восприняв идеи нового художественного направления, занялись поисками новых форм и средств театральной выразительности. Основным пафосом экспрессионистской режиссуры стал пафос негодующего отрицания и всеобъемлющего протеста. Постепенно в экспрессионистских спектаклях начинают звучать политические мотивы: театр предшествующего периода объявляется полностью бездейственным, взамен предлагается последовательная идеологизация театрального зрелища.

Режиссеры немецкого экспрессионизма выдвинули новое понимание роли зрителей, которые должны были стать членами общего «духовного братства», возникающего в процессе спектакля. Всеобщей разобщенности и враждебности новая режиссура намеревалась противопоставить единение и сотрудничество. Идея общины, объединения творящих и воспринимающих постоянно варьируется в экспрессионистских театральных декларациях. В манифесте, приуроченном к открытию театра Трибуна в 1919 году в Берлине, об этом было сказано впрямую: «Вместо противоестественного разделения сцены и зрительного зала должно возникнуть живое единое художественное пространство, объединяющее всех. Мы не хотим иметь публику в привычном смысле слова, мы хотим иметь общину в цельном пространстве». На театр режиссеры-экспрессионисты возлагали задачу проводника нового мирозерцания. Режиссер и актер-протагонист часто выступали в роли проповедника или пророка. Поэт-пророк должен был потрясти зрителей, развернув перед ними картины человеческих страданий. На сце-

не следовало представить обобщенно-символическое изображение бед и несчастий, болезней и смертей, как на соборных фресках, с целью назидания и приобщения зрителей к своим идеям. Режиссеры-экспрессионисты считали, что идеальную, в их понимании, сцену надо разделить на две части: в одной установить кафедру для проповедника, а другую сделать площадкой для наглядных примеров; они хотели в конечном итоге приблизить спектакль к моралите, предельно упрощенному по средствам выражения.

Каждому предмету и каждому движению на сцене экспрессионистская режиссура стремится придать дополнительный символический смысл. Символика экспрессионистского театра была плакатна и однозначна: отрицательный персонаж не мог появиться в белом костюме; подъем по лестнице означал достижение цели; мрак на сцене означал мрак в душе героя или отмечал момент его гибели; участник эпизода, стоящий двумя ступеньками выше своего оппонента, выступал победителем в споре.

Режиссура немецкого экспрессионизма прошла два этапа. Первый, «лирический», называют еще провинциальным: он связан с деятельностью режиссеров-постановщиков, работавших вне Берлина — в Дармштадте и во Франкфурте-на-Майне, в Маннгейме и в Дрездене, в Кельне и в Дюссельдорфе. Эти режиссеры — Густав Хартунг (1887—1946), Рихард Вайхерт (1880—1961), Отто Фалькенберг (1873—1947) — ориентируются прежде всего на героя-протагониста, строя действие как развернутый монолог персонажа, его исповедь и проповедь одновременно.

Режиссеры-экспрессионисты начали с экспрессионистской драматургии, постепенно распространив новые принципы и на постановки классических пьес.

Наиболее последовательно основные мотивы и художественные принципы «лирического» экспрессионизма выразили два спектакля: «Обольщение» П. Корнфельда в постановке Г. Хартунга (1917) и «Сын» В. Газенклевера в постановке Р. Вайхерта (1918).

Спектакль Хартунга, наполненный экспрессионистским пафосом всеобъемлющего протеста, стал сценической, «оптической» реализацией душевных мук Биттерлиха, молодого человека, который переживает первые столкновения с жизнью, первые личные драмы. Исполнитель роли Биттерлиха Якоб Фельдхаммер на протяжении всего спектакля подчеркивал стремление своего героя уйти от мира, уйти от людей, так как мир безоговорочно непригоден для существования. Рваным и тревожным ритмом действия постановщик стремился создать на сцене атмосферу страха и неуверенности. Показательны режиссерские заметки по поводу постановки «Обольщения», опубликованные в Ежегоднике франкфуртских театров. «Все предметы на сцене, детали декораций и действующие лица, окружающие

героя, — пишет Хартунг, — могут быть лишь фоном для изображения процессов, происходящих в его душе». Даже такие простые элементы декорации, как дверь или окно, имели у Хартунга не только функциональный, но и символический смысл. Для героя спектакля они превращались в знаки и символы: дверь вела в небытие, в бездну, окно было выходом в мир, к людям.

В спектакле Вайхерта «Сын» главный герой в исполнении Фрица Одемара на протяжении всего спектакля находился на авансцене. Подобно Биттерлиху, он представлял единственно живой фигурой. Остальные персонажи при помощи особого способа освещения (от задника к рампе) были превращены в подобие теней с неразличимыми лицами. Автор пьесы Вальтер Газенклевер писал, что, по его мнению, с постановки Вайхерта и начался новый театралный стиль. Сцена, не обозначая какое-либо конкретное место действия, служила для демонстрации эпизодов, как бы происходящих в сознании Биттерлиха. Хартунг выделял участок сцены, превращая его в кадр; таких кадров могло быть несколько — только главный герой имел право действовать в пределах всей сценической площадки, другие персонажи входили в кадр и уходили из него, как только герой обращался к иным образам и воспоминаниям. У Вайхерта, наоборот, призраки и видения занимали всю сцену, а место героя было где-то сбоку, его «вытесняли» собственные кошмары, и это подчеркивалось режиссером наглядно.

Первые экспрессионистские спектакли по-разному варьировали один и тот же мотив тотальной несовместимости героя с миром. Протагонисты этих спектаклей существовали в полном одиночестве, все были против них: тираны и догматики-отцы, самодовольные буржуа, трусливые мещане, бог и дьявол, город и природа. На все обращался отчаянный гнев сыновей, проклятия новых поэтов. В театре экспрессионизма герой противостоял враждебному миру не своей неповторимостью (протагонисты экспрессионистских спектаклей, особенно в моменты отчаяния или экзальтации, несмотря на разницу в человеческих индивидуальностях актеров-исполнителей, походили друг на друга), а своей принадлежностью к людскому роду. Герой сохранял в себе человечность, утраченную большинством. Режиссера-экспрессиониста не интересовали индивидуальные черты героя. Не имело значения, какой у человека цвет волос или тембр голоса, как он, именно этот человек, реагирует на боль, холод и несчастья. Общность страданий предусматривала общность реакции на них. Театр экспрессионизма, как и экспрессионистская драматургия, населен потому персонажами, лишенными индивидуальных качеств.

Первые экспрессионистские спектакли были субъективно-лирическими. Сценическое действие передавало обычно представления и образы, рождающиеся в душе и сознании героя. Окружающие рисовались призраками с мертвенно-синими лица-

ми и ломаными движениями — такими их мог видеть герой. Главным же в этих спектаклях было полное самораскрытие актера.

Сторонники экспрессионизма считали, что, апеллируя к человеку, призывая его к протесту против всеобщей бесчеловечности, они создают политическое искусство. Однако лирические экспрессионистские спектакли связаны с политикой лишь косвенно. Первыми отчетливо политическими мотивами экспрессионистского театра стали пацифистские мотивы. Страстным протестом против войны прозвучала постановка Густавом Хартунгом пьесы Унру «Род» (1918), пацифистский пафос отличал постановку «Антигоны» Газенклевера Рихардом Вайхертом (1919).

Постановка Карлхайнцем Мартином пьесы Толлера «Превращение» в Берлине в сентябре 1919 года была уже переходом ко второму этапу в развитии экспрессионистского театра. К антимилитаристскому протесту добавился призыв к революции, понимаемый, правда, очень широко и абстрактно, как всемирная революция духа, как всемирное «преображение».

Второй, так называемый берлинский, этап выразил новые настроения, возникшие после революционных выступлений пролетариата 1918—1919 годов. В режиссерских работах обостряются политические и социальные идеи. Настроения тревоги и неуверенности перед будущим при этом не исчезают, иногда даже усиливаются. Они теперь определяют всю образную систему спектаклей.

Сцена берлинских экспрессионистских постановок представляет собой уже не площадку для исповедей героя, а поле деятельности режиссера, доказывающего посредством сценического действия тот или иной тезис. Три ведущих режиссера второго этапа: Леопольд Йесснер (1878—1945), Карлхайнц Мартин (1888—1948), Юрген Фелинг (1885—1968), каждый по-своему выразил эти новые тенденции в развитии режиссуры.

Начиная с постановки «Превращения», Мартин постоянно стремится сделать свои спектакли последовательно политическими. Сцена театра Трибуна в этом спектакле напоминала открытую эстраду, с которой актеры могли обращаться в зрительный зал: рампы не было. На фоне подвижных ширм с заостренными сверху углами разворачивалось действие. Кульминацией спектакля стала сцена на кладбище — танец скелетов на костылях. Сценическая площадка освещалась в этом эпизоде мигающим зеленым светом, а белый грим на лицах актеров, их острые движения, колючая проволока, опутывающая кладбищенские кресты, — все создавало впечатление фантазмагории и призрачности. Этот эпизод представлял собой одновременно и видение раненного войной сознания героя и антимилитаристский экспрессионистский плакат.

Водоворот событий Мартин передавал стремительной сменной сцен и эпизодов разной длительности. Динамика действия

соответствовала динамике внутренней жизни главного героя спектакля — поэта Фридриха, пережившего войну. В исполнении Фрица Кортнера Фридрих постоянно существовал в напряженно-приподнятом состоянии, взвинчивая себя в патетические моменты до иступления, впадая в экстаз. Это был человек с обнаженными нервами и истерзанной душой.

Заканчивался спектакль призывом к революции, которая должна была освободить человечество от страданий и бессмысленных, кровопролитных войн.

В 1921 году Мартин предпринял на сцене реорганизованного Рейнгадтом цирка Шумана постановку цикла драм, посвященных проблемам революции, бунта, государственного переворота. В спектаклях этого так называемого революционного цикла Мартин предлагал экспрессионистское толкование этих проблем. В течение года режиссер выпустил четыре спектакля: «Флориан Гейер» и «Ткачи» Гауптмана, «Разбойники» Шиллера и «Гёц фон Берлихинген» Гете. Леопольд Йесснер почти не ставил современные пьесы, предпочитая им классику. В своих спектаклях он создавал символический мир, в котором совершалось столь же символическое действие. Мир этот чаще всего олицетворял враждебную человеку реальность, так как в любую эпоху в жизни властвовали тираны, узурпаторы и злодеи. Исходом и спасением Йесснер считал революцию, примером и образцом такой революции была для него буржуазно-демократическая ноябрьская революция 1918 года в Германии. Многие йесснеровские работы и стали аллегорическими действиями на тему смены монархической власти демократической. Будучи членом социал-демократической партии, Йесснер и в своем творчестве руководствовался ее программой.

Уже первый спектакль Йесснера «Вильгельм Телль», поставленный на сцене Штаатстеатер (Берлин) в декабре 1919 года, вызвал широкий общественный резонанс. Постановка воспринималась как отклик на недавние революционные события в Германии. На сцене воссоздавался героический мир, постановщик пользовался плакатно-монументальными средствами.

В эпизоде клятвы на Рютли одетые в костюмы одинаковых тонов персонажи были расставлены режиссером на разных уровнях сценической площадки и собраны в группы наподобие скульптурных. Такие мизансцены фиксировались, сменяясь лишь при полном снятии света. В острых, гротескных сценах с Гесслером Йесснер резко критиковал тиранию. Впервые Гесслер появился на сцене в красном плаще, яростный, властный и деятельный. Когда же он, оставшись один, переставал «играть роль» и сбрасывал свой плащ, зрители видели всего лишь уродливого злого человека, еле державшегося на ногах. Жестокий тиран-самодур, исчадие ада, оказывался вдруг похожим на юродствующего в своей вотчине пьяного князька.

Действие в «Вильгельме Телле» строилось на лестнице, уходящей в глубь сцены. Впоследствии лестница (не без влияния



Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира. Гамлет — Фриц Кортнер.
Постановка Л. Йесснера. Штаатстеатер (Берлин). 1926 г.

Гордона Крэга) стала непременным элементом йесснеровских спектаклей.

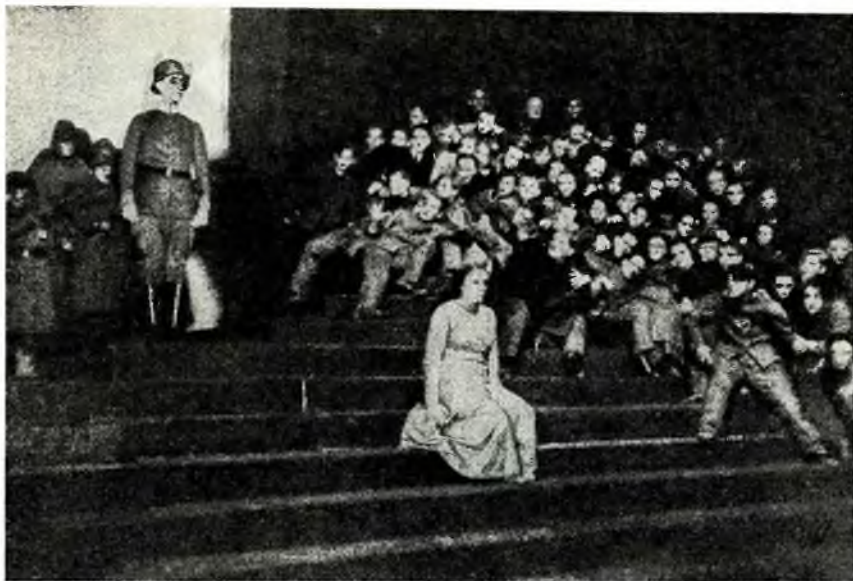
В постановках шекспировских пьес Йесснер намеренно устранял многие содержащиеся в них мотивировки и сюжетные ходы. Действие он стремился сделать подчеркнуто бескрасочным, из спектаклей уходило богатство материального мира.

И «Ричард III», и «Макбет», и «Отелло», и «Гамлет» в постановке Йесснера — прежде всего политические трагедии, посвященные борьбе за власть. Режиссер последовательно превращал сцену либо в этическую, либо в политическую трибуну, с которой обличались и осмеивались всякого рода диктаторы. Яркие плакатные приемы имели целью выявить политическое содержание пьесы. Вся постановка «Ричарда III» (1920) строилась на символике трех цветов: черного, белого и красного. Йесснер впоследствии пояснял, что намеренно использовал цвета старого флага Германской империи. В первых эпизодах сцену отделял от зрительного зала занавес черного цвета, действие разворачивалось нарочито замедленно; три первых шекспировских акта стали одним актом-экспозицией, после которого наступал антракт и падал красный занавес, символизовавший кровавые деяния Ричарда III. В начале следующего акта Ричард, избегая к трону по лестнице, покрытой красным ковром, надевал корону. Эпизод был подчеркнуто динамичен и экспрессивен в противоположность размеренному ритму предыдущих сцен. В последнем акте Ричард уже бежал по лестнице вниз (перемещение вверх-вниз символически обозначало успех и падения), спотыкаясь на каждой ступени: грозный бой барабанов преследовал его. На последней ступени Ричард лицом к лицу сталкивался с одетыми в белое воинами Ричмонда. И наконец появлялся Ричмонд, тоже в белом. Спектакль заканчивался — опускаясь занавес ослепительно белого цвета.

Постепенно Мартин и Йесснер отходят от экспрессионистских постановочных принципов. Мартин переключает внимание с отдельной личности на проблемы, связанные с действиями масс. Если в постановке «Разбойников» участники массовых сцен не были индивидуализированы, выступали как одно лицо, то в постановках пьес Эрнста Толлера «Разрушители машин» и Герхардта Гауптмана «Ткачи» масса уже понимается как коллектив, состоящий из индивидуальностей.

Мартин интересуется работами Эрвина Пискатора, творчеством известного автора политических фотомонтажей Джона Хартфилда, постепенно становясь сторонником принципов активизма.

Иную эволюцию претерпевает творчество Йесснера, которому с первых работ было свойственно стремление к монументализации и некоторой идеализации театрального зрелища. Спектакли Йесснера приобретают все большую размеренность и уравновешенность, экспрессивные переживания героев постепенно теряют надрыв и остроту; мысль, а не чувство, логика,



Сцена из спектакля «Человек-масса» Э. Толлера.
Постановка Ю. Фелинга. Фольксбюне. 1921 г.

а не характерная экспрессионистская патетика играют все большую роль в йесснеровских постановках. Работы этого режиссера ко второй половине 20-х годов приобретают как черты неоклассицизма, так и отдельные элементы формирующегося в тот же период эпического театра.

Последовательным экспрессионистом на протяжении всего творческого пути остается Юрген Фелинг.

Мрачные, темные страсти, иступленные заклинания, экзальтированные признания определяли ритм и настроение каждой постановки Фелинга. Мир его спектаклей балансировал на границе жизни и смерти, и часто смерть побеждала. Персонажи существовали в нервно-синкопированном ритме, ни в чем не находя успокоения и облегчения. Страх перед жизнью заслонял реальные события действительности. Некоторые постановки Фелинга были посвящены политическим проблемам, но и они оказывались пронизанными отчаянием и ужасом. В Германии 20-х годов режиссер не видел ничего обнадеживающего, и эти его настроения находили выражение в спектаклях.

В постановке пьесы Толлера «Человек-масса» (1921) Фелинг усложнял конфликты, намеченные драматургом. Основным мотивом спектакля стал страх перед действующей массой. В постановке Фелинга человеческая масса то прижималась к стене в страхе и растерянности, то потрясала кулаками, готовая все убить и истребить на своем пути. Страх перед массой пере-

растал в страх перед революцией, вообще в страх перед любым активным действием. Если Мартин в своих работах все более настойчиво агитирует за действие, призывает всех и каждого совершить поступок, деяние, то Фелинг всякого деяния боится. По его мнению, действуя, масса и индивид отступают от принципов гуманизма.

1924 год был переломным для театра Веймарской республики. Экспрессионизм к этому времени уже исчерпывает свои основные мотивы. Показательно, что именно Фелинг, который и в последующие годы придерживался в своих спектаклях экспрессионистских принципов, выразил наиболее ярко несвоевременность многих установок театрального экспрессионизма. В 1924 году он поставил пьесу Геббеля «Нибелунги». Спектакль сконцентрировал в себе основные принципы экспрессионизма на театре и одновременно подвел ему итог.

В «Нибелунгах» на сцене размещались массивные кубы серого цвета. На этих кубах и между ними происходило действие спектакля. По замыслу режиссера, персонажи должны были выглядеть на фоне темных кубов древними гигантами, какими-то окаменевшими пралюдьми. В спектакле звучала ставшая уже навязчивой тема всеобщей неустроенности мира, слышались, тоже постоянно повторяемые, мотивы непобедимости рока. Настроение неудовлетворенности, скованности, связанности, подчеркнутое тяжелыми, затрудняющими движение костюмами, определяло все сценическое действие. Фелинг стремился создать универсальный вариант экспрессионистского спектакля, все введенные экспрессионизмом приемы укрупнялись и становились статичными.

В 1924 году в Берлин из Австрии приезжает Макс Рейнгардт. Постановкой «Слуги двух господ» Гольдони он открывает новый театр Комедия. На немецкую сцену возвращается комедия, почти полностью изгнанная режиссерами-экспрессионистами. В этом же году окончательно переселяется из Мюнхена в Берлин молодой Бертольд Брехт. Тогда же Эрвин Пискадор ставит пьесу Паке «Знамена», выдвигая последовательно антиэкспрессионистскую программу обновления режиссуры.

Театральный экспрессионизм как целостное направление перестает существовать. Идеологическая и эстетическая программа театрального экспрессионизма не привлекает более деятелей театра Веймарской республики, однако многие приемы, введенные режиссерами-экспрессионистами, видоизменяясь, находят свое место в работах, полемически направленных против экспрессионизма.

ФОРМИРОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

О необходимости политизации театрального зрелища впервые заговорили режиссеры-экспрессионисты. Однако их политическое кредо не могло стать твердой основой для формиро-

вания нового типа театра. Политический театр создавался в полемике и борьбе с экспрессионизмом, хотя, как это часто бывает в искусстве, многое перенял у своего оппонента.

Эпоху послевоенных кризисов, разочарований, неудавшихся революционных выступлений исторически суждено было выразить именно экспрессионизму. Однако впоследствии сторонники политического театра более трезво оценили первые годы существования Веймарской республики. Они рассмотрели противоречия и конфликты немецкой истории диалектически, с учетом социальных особенностей времени.

В конце первой мировой войны в нескольких немецких городах складываются группы художников, именующих себя дадаистами и откровенно противопоставляющих себя экспрессионистам. Рекламный, часто безадресный и скандальный протест дадаистов быстро себя исчерпал, группы распались, а некоторые из приверженцев дадаизма, придав своим выступлениям социальную направленность и политическую четкость, стали деятелями революционного искусства. В дадаистских группах начали свою художественную жизнь Георг Гросс, Эрвин Пискатор, Джон Хартфилд, Виланд Херцфельде.

Творческая деятельность Эрвина Пискатора (1893—1966) началась в Кенигсберге, где на рубеже 20-х годов он открыл театр под названием Трибунал. Репертуар театра и режиссерская программа молодого постановщика были еще очень распылчатые и противоречивые. Тем не менее Трибунал был закрыт, так как местные власти сочли, что этот театр: нежелательным образом влияет на зрителей. Организуя в 1920 году в Берлине Пролетарский театр, Пискатор ставит перед собой иную задачу — выпускать спектакли с ярко выраженным агитационным содержанием. В начале своей деятельности Пискатор отодвигает эстетические проблемы на второй план. Сам он писал об этом этапе своей работы: «Мы «радикально» изгоняли из нашей программы слово «искусство», наши «пьесы» были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы «делать политику». Наиболее характерной стала постановка «День России» из сборной программы, показанной в октябре 1920 года берлинским зрителям. Вся программа состояла из трех пьес агитационного содержания: «Калеки», «У ворот», «День России».

Труппа Пискатора была набрана в основном из самодеятельных актеров. Постоянного помещения у них не было, чаще всего они играли в рабочих клубах. Декорации уже поэтому не могли быть громоздкими: использовались плакаты, нарисованные лозунги и карикатуры. Действие в сценическом представлении «День России» разворачивалось на фоне географической карты и монтировалось из мелких эпизодов, жанрово неоднородных; принцип коллажа был воспринят у дадаистов, но приобрел новое содержание, лишившись беспредметности. Фактически речь шла об отношении представителей различных

социальных слоев к революции в России. В этом выражалась классовая, политическая сущность реакционера и пролетария. Действие комментировалось и впрямую, при помощи специально введенного персонажа, и косвенно — при помощи сопоставлений с событиями иного рода, в других странах, в другие времена.

Пискаторовский Пролетарский театр просуществовал менее года и был закрыт по распоряжению берлинского полицайпрезидента.

После закрытия Пролетарского театра Пискатор ищет новые возможности для организации театрального коллектива. Случай свел Пискатора с драматургом Рефишем, который руководил в 1923 году Центральным театром. На сцене этого театра Пискатор пытается приспособить классические и зарубежные пьесы к требованиям современности, понимая связь с современностью весьма прямолинейно.

Наибольшие плоды принесла работа Эрвина Пискатора в Фольксбюне. Ни один из режиссеров, работавших на этой сцене до него, не сумел придать театру, по замыслу обязанному представлять интересы народных масс, остроту и актуальность. В последние годы перед приходом Пискатора Фольксбюне стал обыкновенным коммерческим предприятием.

Новые принципы режиссуры наиболее ярко и полно проявились в трех постановках Пискатора на сцене Фольксбюне: «Знаменах» и «Бурном потоке» Паке и «Буре над Готландом» Велька (1924—1927).

В этих спектаклях Пискатор широко использует принципы документализма, впервые введенные им в театральное представление. Вымышленные события монтируются с исторически подлинными, сценическое действие чередуется с показом кинофильмов, иногда кадры, включенные в сценическое действие, — это отрывки из кинохроники, иногда — специально снятые для того или иного эпизода куски.

Основной темой режиссуры Пискатора в период работы в Фольксбюне становится тема революционных выступлений, режиссер анализирует историю революционного движения во все времена и на всех континентах. Революция в России, которую Пискатор воспринял восторженно, в каждом из его спектаклей рисуется как апофеоз революционных поисков борцов всех времен и народов. Финалы пискаторовских спектаклей в Фольксбюне — всегда прославление победы революции. Постановщик постоянно проводил мысль о бессмертии и непреходящем значении революционной борьбы. В финале «Знамен» над сценой загоралась красная звезда, а «Буря над Готландом» заканчивалась кинофильмом, в последних кадрах которого Ленин беседовал с кронштадтскими моряками.

Театр, созданный Пискатором, был политическим документальным театром. В основе спектаклей чаще всего лежала не пьеса, а режиссерский сценарий, монтаж документов, имеющий



Фотоплакат Джона Хартфилда. 1928 г.

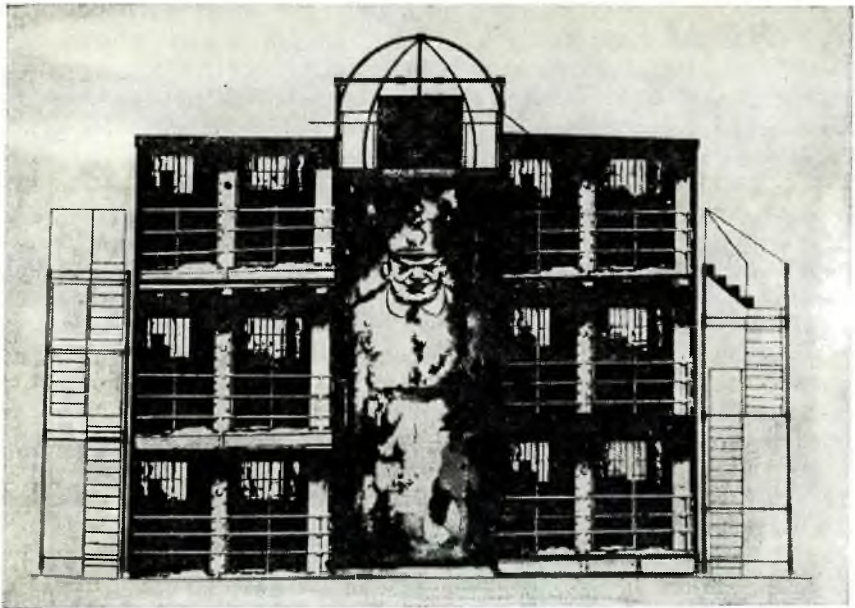
смысл только в сценическом представлении. Тексты, которыми пользовался Пискатор, непригодны для чтения, они обретают жизнь лишь на сценической площадке.

Так, обозрение «Вопреки всему» (1925), по свидетельству самого режиссера, представляло собой грандиозный монтаж подлинных речей, газетных статей, воззваний, листовок, фотографий. Пискатор подготовил спектакль по предложению руководства Коммунистической партии Германии. На сцене Гросес Шаушпильхаус (площадка Дойчес Театер) была помещена единая вращающаяся установка. Конструкция расчленилась на ниши и коридоры, которые и становились местом действия. Обозрение

состояло из двадцати трех картин: в первой картине перед зрителями предстал Берлин 1914 года, город в ожидании войны — действие происходило на Потсдамской площади. Далее разворачивались эпизоды недавнего прошлого Германии, заканчивался спектакль сценой убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург. В самом финале на специальном киноэкране демонстрировались кинокадры, на которых Либкнехт — вождь немецкого пролетариата — обращался к рабочим. Фильм шел после эпизода убийства Либкнехта, революционер продолжал жить вопреки всему.

Реакция зрителей на протяжении всего представления была очень активной. Сцена и зрительный зал становились местом собрания. «Тысячи людей, присутствующих в зале, смеются, издеваются, топают, угрожающе трясут кулаками. У трибуны появляется вооруженный солдат в линялой военной форме. Это Карл Либкнехт. А в следующем эпизоде он на улице раздает листовки и произносит речь, направленную против войны. Его арестовывают, и когда толпа безропотно позволила его увести, в зрительном зале поднимается шум, зрители испытывают чувство стыда», — писал рецензент одной из газет.

Джон Хартфилд специально для постановки подготовил панно с лозунгами, хартфилдовские плакаты стали неотъемлемой частью спектакля, они дополняли действие, разъясняя смысл отдельных эпизодов.



Эскиз декорации Т. Мюллера к спектаклю «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера.
Постановка Э. Пискатора. Театер ам Ноллендорфплатц. 1927 г.

Пискатор стремился к документальности во всем. Известно, что роли реально существующих государственных деятелей Пискатор намеревался предложить самим этим деятелям. Задачи политической агитации диктовали Пискатору новые формы театрального зрелища, в котором актеру отводилась подчиненная роль.

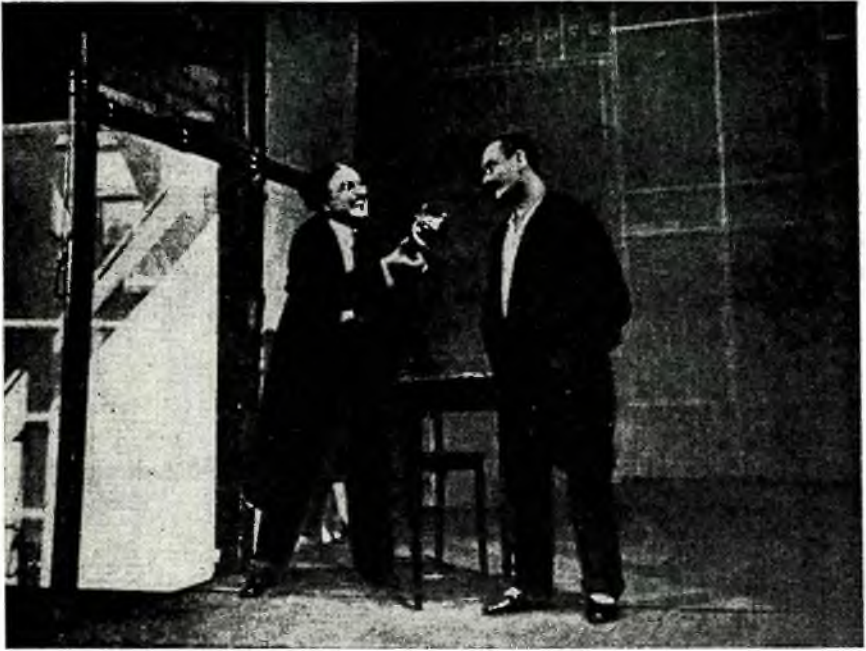
В своих первых постановках, занимая в основном самодеятельных актеров, он придерживался одностороннего пролеткультовского принципа, гласящего, что пролетария может сыграть лишь пролетарий. В спектаклях конца 20-х годов Пискатор чаще работает с известными актерами профессиональных театров, хотя главное требование режиссера к актеру по-прежнему сводилось к необходимости создать политическую маску с зафиксированным набором типических черт. Именно таким образом, по мнению Пискатора, можно было нащупать прямой путь к классовому чувству и к классовому рассудку зрителей. Идеальным образом мира стал для режиссера земной шар, охваченный пламенем революционных боев. От апофеоза революции в России он постепенно переходит к анализу политических событий в современной Германии, выдвигая задачу наглядной педагогики. Пискатор стремится выявить средствами театрального искусства механизм политических акций буржуазии.

Бертольт Брехт писал о режиссерских опытах Пискатора: «Здесь можно было увидеть, почему потерпела крах революция 1918 года, каким образом борьба за рынки сбыта и источники сырья порождала войны, как велись эти войны руками неохотно идущих в бой народов, как совершались победоносные революции».

В работах конца 20-х годов Пискатор широко использует приемы эпического театра, но суть его эстетики остается прежней, основанной на принципе монтажа, который роднит пискаторовские постановки с эстетикой конструктивизма, и приемах коллажа, возникших в дадаистских экспериментах. Чаще всего монтажный принцип совмещался с приемами коллажа. В постановке пьесы Эрнста Толлера «Гоп-ля, мы живем!» (1927) на сцене был сооружен фасад здания с площадками-ячейками. Эпизоды спектакля разыгрывались на разных этажах. Иногда освещались сразу две ячейки, иногда несколько, иногда одна ячейка и экран, натянутый над сценической площадкой. Монтажный метод режиссерского мышления Пискатора проявлялся в этой постановке особенно наглядно.

В постановке пьесы Вальтера Меринга «Берлинский купец» (свободная переработка шекспировского «Венецианского купца», 1929) Пискатор задался целью раскрыть и проанализировать специфику буржуазных экономических махинаций. Бедняк, приехавший из захолустья в Берлин в период инфляции попытаться счастья, неожиданно богатеет, наживается на продаже несуществующих товаров, становится «берлинским купцом». Но экономика в стране стабилизировалась, и новоявленный Шейлок возвращался разоренным к себе домой. В постановке «Берлинского купца» Пискатор не только пытался рассказать историю героя пьесы, но стремился дать широкий обзор современных событий, что вообще было свойственно его режиссуре. Зрителям преподносились экономические, политические сведения; цифры и газетная информация проецировались на экран, ставший к этому времени уже неизменным атрибутом пискаторовских постановок. В финале режиссер использовал свое новое изобретение — так называемый конвейер: по сценической площадке двигалась широкая металлическая лента, на которой были разбросаны теперь никому не нужные аксессуары прошлых лет. Берлинские мусорщики выметали со сцены железную солдатскую каску, обрывки старого флага, обесцененные деньги — и конвейер увозил все это навсегда.

Ставя спектакль «Похождения бравого солдата Швейка» по роману Ярослава Гашека (1928), Пискатор стремился придать ему черты эпического сатирического обозрения. Первый вариант переработки романа, сделанный умеренно настроенными Бродом и Рейманом, не удовлетворил постановщика, и он нашел новых помощников — Брехта, Гасбарра и Ланиа. «Конвейер» помог ему добиться непрерывности эпизодов и сделать действие романа сценичным. Ленты двигались в двух направ-



Сцена из спектакля «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера.
Постановка Э. Пискатора. Театер ам Ноллендорфплатц. 1927 г.

лениях, движение персонажей обычно шло в направлении, противоположном движению ленты. В своей книге «Политический театр» режиссер приводит разработку сценического движения при помощи «конвейера»: «Лента первая движется справа налево. Швейк марширует слева направо. На этой ленте въезжают верстовые столбы, деревья, вывеска. Лента вторая движется справа налево. Въезжает кабачок. Ленты останавливаются. Начинается диалог действующих лиц...» Для Пискатора все эти перемещения принципиально важны. Динамизм, непрерывность сценического действия, возможность радикальных перемен в сценическом пространстве помогли ему выразить театральными средствами постоянное движение времени и истории. Чисто техническими манипуляциями он пытался передать социальные законы и раскрыть политические истины.

Когда в постановке пьесы А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» (спектакль шел под названием «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ», 1927) Пискатор применял «сегментно-глобусную сцену», это тоже было для него существенным. Он писал об этом так: «Идея введения промежуточных картин основывалась на конструкции сцены-глобуса, имевшего не только символическое значение, но и практическую цель. Я представлял себе конструкцию, которая не

требовала бы занавеса для многочисленных перемен декораций, необходимых нам. В полушарии должны были с молниеносной быстротой открываться и закрываться отдельные сегменты...» Режиссера, по его собственным словам, интересовала не авантюристическая фигура Распутина, не семья Романовых, а кусок мировой истории; он стремился, чтобы зрительный зал и сцена объединились и стали общим пространством. В пискаторовском варианте хронологические рамки пьесы расширились, действие заканчивалось в октябре 1917 года. Первоначально Пискатор намеревался продлить действие до момента выхода спектакля и развернуть в сценическом повествовании историю следующих десяти лет.

В 1927 году Пискатору удалось наконец открыть свой собственный театр — Театер ам Йоллендорфплатц. «Гоп-ля, мы живем!», «Распутин...», «Похождения бравого солдата Швейка», «Берлинский купец» появились именно на сцене этого театра. Просуществовав один сезон, театр потерпел финансовый крах. Спустя несколько месяцев, заручившись поддержкой нескольких финансовых организаций, Пискатор снова начал ставить спектакли, но и на этот раз его труппе удалось продержаться меньше сезона. После закрытия Театер ам Йоллендорфплатц творческая деятельность Эрвина Пискатора становится менее активной, он выпускает несколько спектаклей, работая на небольших сценических площадках, экспериментирует с молодыми актерами, пишет книгу, стараясь обобщить и проанализировать опыт предшествующей работы.

В политизации немецкого театра периода Веймарской республики сыграла роль также деятельность Бертольта Фиртеля (1885—1953) в театре Труппа (1930/31), Фридриха Вольфа (1888—1953), Густава Вангенгейма (1895—1975) и Максима Валентина (род. 1904), которые были связаны в первую очередь с работой агитпропколлективов.

Рабочие самодеятельные коллективы, возникшие в первые послевоенные годы, ставили перед собой не культурно-просветительские, как до войны, а агитационно-политические задачи. Театр для этих групп стал оружием в борьбе за социальные преобразования. Выступления агитпропгрупп одновременно напоминали и театр и эстраду. В их работе проявились характерные для 20-х годов черты, связанные с ростом пролетарского искусства и стремлением прогрессивных художников-профессионалов принимать активное участие в борьбе рабочего класса. Одной из форм подобного участия стало руководство агитколлективами, составление их программ, выпуск журналов и брошюр, систематизирующих и обобщающих опыт самодеятельных трупп.

В конце 20-х годов немецкий поэт Иоганнес Бехер писал, что лучшие художники Веймарской республики восприняли как главное требование времени необходимость совместной работы с пролетариатом — такая работа учила их пониманию простых

истин классовой борьбы. Газета «Роте Фане», орган Коммунистической партии Германии, регулярно помещала на своих страницах материалы о деятельности агитколлективов, здесь велись дискуссии о пропагандистских и агитационных задачах художников. В 1925 году был создан Рабочий театральный союз. Он объединил почти все группы, работавшие на территории Веймарской республики под руководством Коммунистической партии или Коммунистического союза молодежи.

Брехт писал, что представления агитколлективов были подлинной сокровищницей новых художественных стилей и средств. В агитпропе, говорил он, возрождались забытые варианты подлинно народного искусства. К достоинствам агитпропколлективов Брехт относил краткость и лаконизм, смелость в постановке современных общественных проблем, умение подвести зрителей к обобщениям и выводам.

Большое влияние на деятельность немецких агитколлективов оказали гастроли московского театра «Синяя блуза» в 1927 году. Под влиянием «Синей блузы» участники и руководители агитколлективов Веймарской республики стали смелее использовать новые художественные приемы, стремясь к созданию полноценных театральных спектаклей.

С агитпропгруппами связана основная деятельность Густава Ваннгенгейма, который в 1922 году организовал при Берлинском комитете Коммунистической партии Германии рабочий хор. Этот коллектив с большим успехом выступал перед рабочими. Ваннгенгейм сам писал пьесы, чаще всего короткие скетчи, для рабочих коллективов и сам их ставил. В 1931 году он создал театр Труппа-1931, в двух главных работах которого — сатирических комедиях «Мышеловка» и «Вот где собака зарыта» — использовался опыт многочисленных агитпропгрупп, выступавших с так называемыми Красными ревью.

В 1925 году под руководством Максима Валентина был создан активно и целеустремленно функционирующий самодеятельный рабочий коллектив «Красные рупоры». Валентин уделял большое внимание совершенствованию профессионального уровня самодеятельных актеров, росту их политической сознательности.

Рабочим театром Зюйд-Вест руководил Фридрих Вольф. Этот коллектив выступал с боевыми политобозрениями, горячо и живо откликаясь на самые острые конфликты современности. Вольф же теоретически обобщил опыт работы агитколлективов в своей книге «Искусство — оружие». Стихи из этой книги были лозунгом пролетарских театральных коллективов:

«Пускай пролетарий, могуч и глазасть,
Свой мир, свой театр,
Свою правду создаст!
Искусство — это оружие!»

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ ЭПИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ

Понятие «эпический театр» впервые введено Пискатором, но широкое распространение оно получило благодаря режиссерским работам Брехта и его теоретическим трудам. Брехт придал термину «эпический театр» иное истолкование, чем Пискатор, который всегда шел от обобщений, говорил со зрителем прежде всего на языке политических категорий.

В театре Брехта, особенно на первых порах, главным методом работы был метод индукции. Кроме того, Брехт опирался не на одного Пискатора, он переосмысливал многие художественные открытия своего времени. Элементы эпического театра Бертольд Брехт находил также в некоторых постановках Леопольда Йесснера, Эриха Энгеля и Златана Дудова.

Уже в первых своих спектаклях Брехт стремится реализовать на сцене эффект очуждения, теоретически обоснованный лишь позже. В мюнхенской постановке «Жизни Эдуарда II Английского» (совместная переработка Брехтом и Фейхтвангером пьесы Кристофера Марло, 1924) он стремился лишить сценическое действие привычной для постановок классики помпезности и внеисторичности.

В середине 20-х годов среди деятелей театра Веймарской республики шла дискуссия о постановке классических пьес; экспрессионисты и сторонники Пискатора высказывались за радикальную переработку пьес, написанных в иную историческую эпоху. Брехт тоже был за актуализацию классики, но считал, что пьесу нельзя лишать историзма. Большое внимание Брехт уделял элементам фольклорного, площадного театра, с их помощью он пытался оживить и обновить свои спектакли. В поэзии молодого Брехта широко использовались формы баллады, которые Брехт-режиссер хотел видеть и на театральной сцене.

В спектакле «Жизнь Эдуарда II Английского» Брехт создал на сцене атмосферу прозаическую и суровую. Персонажи были одеты в костюмы из холстины. Вместо трона на подмостках стояло грубо сколоченное кресло, а недалеко от него столь же наспех сделанная трибуна для ораторов в английском парламенте. Король Эдуард II нарочито неудобно устраивался в кресле, а лорды стояли, сбившись в кучу у трона. Борьба государственных деятелей выливалась в скандал и грызню, побуждения и помыслы действующих лиц не отличались благородством — каждый хотел урвать свой кусок. По мнению Брехта, многие режиссеры при постановке классических пьес неоправданно игнорировали материальные стимулы в поведении действующих лиц. Брехт, напротив, именно на них опирался: учитывалось происхождение персонажей, их привычка к тому или иному роду деятельности. Реализм первой брехтовской режиссерской работы рождался из детального, пристального рассмотрения самых незначительных на первый взгляд событий и явле-



Сцена из спектакля «Жизнь Эдуарда II Английского»
Б. Брехта — Л. Фейхтвангера.
Постановка Б. Брехта. Каммершпиеле. 1924 г.

ний. Подобная детализация не снижала масштабности действия, просто создатели спектакля предлагали взглянуть на события далекого прошлого с современной точки зрения, трезво и резко.

Брехт пользовался острыми и яркими выразительными средствами. Драматург Марилуизе Фляйсер в своих воспоминаниях описывает отдельные эпизоды этого спектакля. Основным элементом оформления была параллельная заднику стена с множеством окошек. Когда возмущение народа достигало предела, на сцене разом открывались все оконные ставни; в окнах появлялись гневные лица, реплики и крики сливались в общий гул негодования. Близилось народное восстание. Решение батальных сцен пришло неожиданно, после беседы Брехта с известным клоуном Карлом Валентином. Брехт спросил Валентина, каков солдат во время боя. «Бел, как мел, не убьют — будет цел», — ответил клоун.

В спектакле все солдаты в эпизодах Каллингсфортской битвы выступали в сплошном белом гриме, этот прием Брехт впоследствии неоднократно применял и варьировал.

После переезда в 1924 году в Берлин Брехт некоторое время работает в литературной части Дойчес Театер, продолжает пробовать свои силы в режиссуре, пишет теоретические работы, мечтает об открытии собственного театра. В 1926 году Брехт ставит с молодыми актерами Дойчес Театер свою ран-



Петер Лорре в роли Гэли Гея. «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта. Штаатстеатер (Берлин). 1931 г.

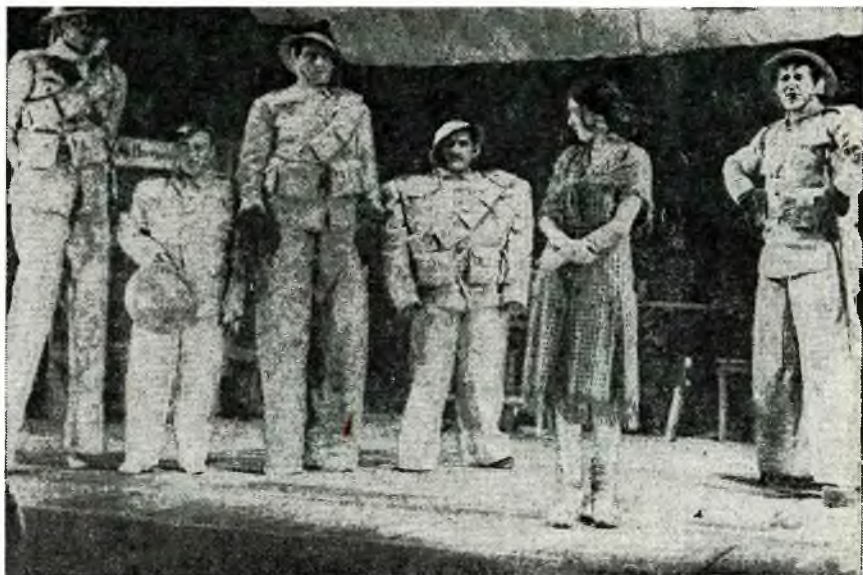
нюю пьесу «Ваал», в 1931 году выпускает в Штаатстеатер (Берлин) «Что тот солдат, что этот», а в 1932 году ставит на сцене Театер ам Шиффбауэрдамм (совместно с Эмилем Бурри) спектакль «Мать».

Здание театра на набережной Шиффбауэрдамм досталось Брехту почти случайно. В 1928 году молодой актер Эрнст Ауфрихт арендует временно пустующее театральное здание, начинает собирать труппу. Художник Каспар Неер (1897—1962), работавший с Брехтом над «Эдуардом», познакомил Брехта с Ауфрихтом, и они договорились о дальнейшей работе. Брехт привлек к работе режиссера Эриха Энгеля (1891—1966), с которым раньше работал в Мюнхене над своей пьесой «В чаше городов». В период Веймарской республики Энгель был одним из главных сторонников и проводников в жизнь брехтовской театральной теории. После Мюнхена Энгель работал на различных берлинских сценах. В 1925 году он поставил «Кориолана» и «Отелло» и одновременно с Брехтом разрабатывал стилистику эпического театра. Он ратовал за показ вместо действия, за повествовательность, деление спектакля не на акты, а на короткие эпизоды.

Театер ам Шиффбауэрдамм открылся «Трехгрошовой оперой» Брехта в постановке Эриха Энгеля. Брехт так описывал, как была оформлена по замыслу режиссера и художника Неера сцена в этой постановке: «...в глубине сцены стояла большая ярмарочная шарманка, на ступеньках располагался джаз. Когда играла музыка, разноцветные лампочки на шарманке ярко вспыхивали. Справа и слева размещались два гигантских экрана, на которые проецировались картины Неера. Во время исполнения песенок большими буквами возникали их названия и с колосников спускались лампы. Чтобы смешать ветхость с новизной, роскошь с убожеством, занавес представлял собой маленький, не очень чистый кусок бязи, двигавшийся по проволочке».

Для каждого эпизода режиссер нашел точную и острую форму. Например, первую сцену Пичема с нищими Энгель ставил как разговор хозяина-капиталиста на фабрике или на бирже труда с наемными работниками. Нелепость и несправедливость взаимоотношений капиталиста-работодателя с рабочими становились наглядными и переставали восприниматься как привычные, ибо работодатель был владельцем странного треста, а его работники должны были изображать калек и побитых.

Как и в пискаторовских спектаклях, в постановке Энгеля широко применялись приемы монтажа, причем монтажный метод Брехт и Энгель понимали более усложненно и диалектически. Режиссер, по мнению Брехта и Энгеля, должен был сделать ясным для зрителя, что стоит за простыми человеческими поступками, и раскрыть не только социальные, но и психологические мотивы поведения персонажей.



Сцена из спектакля «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта.
Штаатстеатер (Берлин). 1931 г.

Музыку к спектаклю написал композитор Курт Вайль. Она стала неотъемлемой частью действия. Каждый зонг подавался одновременно и как эстрадный номер и как комментирующий, острабяющий монолог автора пьесы и создателей спектакля. Во время исполнения зонга актер выступал прежде всего от собственного имени, но не только — связь с образом, с ролью постоянно сохранялась, и зонги нельзя было распределить между действующими лицами иначе, чем предусматривалось в пьесе. Острая, парадоксальная, будоражащая пьеса Брехта, как и музыка Вайля, требовала от актеров новой манеры игры. Они постигали ее на практике.

Труппа собралась неоднородная, состояла из актеров разных школ и различного опыта. Лотта Ленья и Карола Неер только начинали свою театральную карьеру, исполнитель роли Мекки-Ножа Гарольд Паульсен и сменивший его впоследствии Герман Тимиг были уже известными актерами, особенно Паульсен, который успел привыкнуть к славе и популярности. Постановщику спектакля, однако, в значительной мере удалось создать единый ансамбль. Сам Брехт очень высоко оценивал работу Энгеля, считал постановку «Трехгрошовой оперы» важным шагом в освоении эпического метода режиссуры.

Одновременно с работой в Театер ам Шиффбауэрдамм Брехт пробует свои силы в режиссуре на других сценах, с другими актерами. В постановке 1931 года своей пьесы «Что тот

солдат, что «этот» Брехт устраивал на сцене балаган с переодеваниями, масками, цирковыми номерами, используя элементы ярмарочного театра. Резкой перебивкой света, внезапной остановкой действия, вставными зонгами Брехт заставлял помнить, что перед зрителями разворачивается не просто грубоватое зрелище, а притча, наглядный сценический пример с ясным и однозначным окончательным выводом.

«По сцене ходили, придерживаясь за проволочку, чтобы не свалиться с запрокинутых в брюки ходуль, великаны-солдаты, обвешанные оружием, в кителях, измазанных известкой, кровью и экскрементами... Два солдата, накрывшись клеенкой и повесив спереди хобот противогаза, изображали слона... Последняя сцена спектакля — из расступившейся толпы на авансцену выбегает с ножом в зубах, обвешанный гранатами, в мундире, воняющем окопной грязью, вчерашний робкий и благонамеренный обыватель, сегодняшняя машина для убийства людей», — писал о спектакле драматург и первый переводчик брехтовских пьес на русский язык Сергей Третьяков. Брехт считал очень важным изобразить солдат как нерассуждающую банду. От сцены к сцене они теряли человеческий облик и превращались в чудовищ, уродливых, с непропорционально длинными руками. Неумение думать и взвешивать свои поступки, слепое подчинение вышестоящим превратило простых людей в подобие животных.

Горькие выводы брехтовского спектакля диктовались драматическими событиями последних лет Веймарской республики, гибнущей у всех на глазах. Аналогии с наступающим фашизмом, по замыслу режиссера, следовало подчеркнуть в спектакле впрямую. Комментируя свою постановку, Брехт писал, что он сохранил все мотивы пьесы, рожденные 20-ми годами, но усилил сопоставление с современностью. Он стремился показать, что фашисты обычно пытаются сыграть прежде всего на корыстолюбии обывателя и нередко достигают успеха.

Последней режиссерской работой Брехта в период Веймарской республики стала постановка его пьесы-обработки «Мать» по роману Горького (1932). В режиссуре Брехта, оформлении Неера, в игре Вайгель (Власова) и Буша (Павел Власов) опять предпринималась попытка практически реализовать принципы эпического театра: надписи и плакаты, комментирующие и разъясняющие смысл событий на сценической площадке, анализ изображаемого, отказ от «вживания», обращение прежде всего к разуму зрителей. Действие строилось так, чтобы каждый в зрительном зале, наблюдая совершающееся на сцене, мог сопоставлять и размышлять и в результате вместе с создателями спектакля постичь истину, признать эту истину единственно верной.

В изобразительном отношении спектакль был аскетичен. Лаконично использовались световые эффекты, строго строились мизансцены. Режиссер словно призывал зрителя сосредото-

читься, спокойно все обдумать. Во всем этом была своеобразная революционная педагогика. Если Пискатор выступал как агитатор, рассказывающий о величии революционной борьбы, то Брехт, говоря о том же самом, стремился прежде всего обучать, доказывать.

После нескольких представлений спектакль запретила полицейская цензура, но актеры Театер ам Шиффбауэрдамм еще несколько раз сыграли его в концертном исполнении. Цензура протестовала в первую очередь против финального эпизода постановки, в котором Мать с красным флагом в руке шла в рядах своих товарищей по борьбе. Колонна демонстрантов двигалась на публику и останавливалась у самой ramпы.

«Мать» — последний революционный спектакль в театре Веймарской республики. В 1933 году, после прихода Гитлера к власти, прогрессивные немецкие художники вынуждены были на долгие двенадцать лет покинуть родину. Судьба театральных деятелей оказалась наиболее драматичной, ибо они не могли обращаться с подмостков к зрителям на родном языке. Но открытия и достижения лучших театральных деятелей Веймарской республики не пропали бесследно, они оказали значительное влияние на послевоенный европейский и мировой театр.

В период между 1933 и 1945 годами фактически существуют два немецких театра: один — пропагандистский орган гитлеровского режима, другой — живущий в основном в проектах и замыслах театральных деятелей, оторванных от родины, унесших свои мечты в изгнание. Именно этот театр, в течение двенадцати лет не имевший сцены, и стал после второй мировой войны связующим звеном между искусством 20—30-х годов и нашего времени.

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

Новое поколение актеров, сформировавшееся в период Веймарской республики, в первые годы своего творчества было связано прежде всего с эстетикой экспрессионистского театра. В довоенный период экспрессионистские приемы игры отличали актерские работы Франка Ведекинда, который выступал не только как драматург, но и как исполнитель баллад в кабаре-ных программах и как протагонист в спектаклях, созданных на основе его собственных пьес. Новое поколение актеров восприняло некоторые черты ведекиндовского актерского стиля: неистовство и иступление с добавлением экстатически-исповеднического начала вошли в актерское творчество Эрнста Дойча, Фрица Кортнера, Фрица Одемара, Карла Эберта и других. Большое внимание актеры-экспрессионисты уделяли «пластическому диалогу», в чем тоже проявилось влияние Ведекинда. Типизация, граничащая с гротеском, с попытками создания маски, речь, лишенная полутонув, патетически-экзальтированная де-

кламация, стремление придать своему исполнению социальную окраску — вот отличительные качества нового актера, в ряде случаев успешно совмещаемые с приемами остро психологической игры.

Ярко выраженная тенденциозность экспрессионистской режиссуры не могла не повлиять на стиль и характер актерской игры. Основных персонажей экспрессионистских спектаклей можно разделить на три категории: это, во-первых, представители поэта, протагонисты действия; во-вторых, маленький человек, подавленный и отчаявшийся, словно имеющий лишь глаза, полные страха, и горло, из которого рвется крик; и, наконец, гротескные образы, олицетворяющие злое начало, наделенные демоническими чертами.

Экспрессионистская режиссура ставила перед актерами новые задачи, отвергая все прежние каноны. Актеры-экспрессионисты ввели на сцене нервно-напряженный, ломаный ритм внутренней жизни, они постоянно существовали в роли на грани срыва в истерику. Главным стало умение обнажать душевные раны и заходиться на сценических подмостках отчаянным криком. Многие проблемы профессионального мастерства временно отошли на второй план.

Новое поколение актеров заявило о себе с приходом Эрнста Дойча (1890—1969). Подлинным его триумфом стало исполнение в 1916 году роли Сына в одноименной пьесе Вальтера Газенклевера. На сцене появился новый человеческий тип — иступленный, ранимый, горячечно рассуждающий, непримиримый. Этот человек с глубоко посаженными глазами находился в состоянии экстаза, то загораясь от высоких побуждений, то погружаясь в состояние полнейшей отрешенности. Голос актера вибрировал, пальцы нервно двигались. Дойч с чрезвычайной откровенностью передавал самые острые эмоции героя. В дрезденской постановке «Сына» режиссер Адольф Эдгар Лихо не сумел создать на сцене атмосферу, соответствующую пьесе Газенклевера. Но из несоответствия режиссерского решения и игры актера родился непредвиденный эстетический эффект. Герой Дойча казался чуждым всем окружающим, тем самым подчеркивалась основная мысль пьесы — мысль о несовместимости молодого и старшего поколения и о неотвратимости бунта молодых.

Успех Дойча в роли Сына дал повод Максиму Рейнгардту пригласить молодого актера в Берлин, в Дойчес Театер, и дать ему главную роль в пьесе Р. Зорге «Нищий», очень близкой по своей стилистике и направленности к пьесе «Сын». Нищий Дойча стал почти полным повторением роли Сына. Новый герой Дойча жил в том же нервном ритме, смотрел на окружающее с той же горькой, полной страдания и презрения усмешкой. Этот человеческий тип явился непосредственным порождением тревожного, драматического времени последних лет мировой войны.

В труппе Дойчес Театер Дойч исполнял в основном характерные роли. Своих «злодеев» он наделял чертами демонизма, придавал им нечто inferнальное. Своеобразный и незаурядный талант Дойча проявился в ролях Вурма («Коварство и любовь»), Мефистофеля («Фауст»). Наиболее близкой для него оказалась роль Арнольда Крамера в пьесе Гауптмана «Михаэль Крамер», постановку которой осуществил автор. Однако работа в Дойчес Театер не полностью удовлетворяла Дойча, его привлекала режиссура более острая и резкая. После некоторых колебаний Дойч уходит из Дойчес Театер.

Начинается его работа в Штаатстеатер в Берлине под руководством Йесснера, который в тот период справедливо считался основным антагонистом рейнгардтовского режиссерского направления. На сцене этого театра Дойч создал образы персонажей болезненно восприимчивых, иногда находящихся на грани безумия, образы фанатиков и мучеников идеи. Наиболее яркой работой Дойча у Йесснера стала роль Фиеско в «Заговоре Фиеско в Генуе» Шиллера. Герой Дойча был человеком маниакально одержимым властолюбием, максималистом, иступленно идущим к своей цели.

Впоследствии, участвуя в спектаклях различных режиссеров, выступая на сценах разных театров, Эрнст Дойч поразительно легко меняет амплуа: остро лирическое начало соседствует в его ролях с остро гротесковым, некоторые его роли построены достаточно абстрактно; а другие отличает подробнейшая психологическая разработанность.

С экспрессионизмом, подобно Дойчу, связан и Фриц Кортнер (1892—1970). Если основной лирической темой Дойча была несовместимость его героев с миром, их неприспособленность к прозе жизни, их обреченность, то Кортнер играл людей активных. Фридрих из «Превращения», пройдя ад войны, проповедует всепрощающую любовь к человечеству, горячо протестуя против сильных мира сего, посылающих молодых, здоровых людей на смерть. Он способен увлечь за собой, призывает к жизни, а не к смерти, полон неукротимой энергии. Кортнер выразил мотивы экспрессионизма, близкие активизму. Немалый успех принесли ему также роли тиранов — Кориолана в спектакле Энгеля, Ричарда III и Гесслера в йесснеровских спектаклях «Ричард III» и «Вильгельм Телль». Тираны в исполнении Кортнера были олицетворением мирового зла. Они не имели каких-либо индивидуальных свойств, что вообще характерно для экспрессионизма. Как главное средство характеристики Кортнер использовал в этих своих работах богатые возможности голоса. В роли Гесслера его голос, напряженный, со свистящими, как плеть, акцентами, внезапно понижался до шепота, подчиняя и наводя страх.

Работая главным образом вместе с Йесснером, Кортнер претерпевает ту же эволюцию, что и режиссер. Постепенно его исполнение становилось более сдержанным и строгим, он на-



Фриц Кортнер в роли Гесслера. «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера.
Постановка Л. Ресснера. Штаатстеатер (Берлин). 1919 г.

учился экономнее расходовать свой большой темперамент. В моноспектакле «Поход на восточный полюс» (пьеса Арнольта Броннена, 1926) и в Йесснеровской постановке «Маркиза фон Кайта» Ведекинда (1920) Кортнер на протяжении всего действия заставлял следить за своими персонажами с неослабевающим вниманием. Перепады настроения, вспышки гнева, отчаяния, моментальные озарения — все это, несмотря на кажущуюся стихийность, было глубоко продумано. Кортнер, подобно Йесснеру, вводит в свое творчество рациональное начало, чем отличается от Дойча. Клокочущая энергия, взрывчатая эмоциональность кортнеровских героев предусматривалась точным актерским расчетом.

В роли Отелло (1921) в Йесснеровской постановке пьесы Шекспира Кортнер оказался чрезмерно рационалистичным, трагедия эпохи Возрождения напоминала классицистскую. В 1926 году Кортнер получил главную роль в «Гамлете» Йесснера. Исполняя задание режиссера, он играл человека нарочито несложного, его поведение было лишено загадочности и полутонов. Мотивы гамлетовской мести объяснялись причинами не личными, а политическими. Гамлет видел свой долг в том, чтобы разоблачить узурпатора власти. Йесснер перерабатывал шекспировскую пьесу так, чтобы убрать возможные объяснения «медлительности» Гамлета. И Кортнер играл именно решительного принца, гибнущего в неравной борьбе с тираном. Монологи его Гамлета превращались в патетические речи с трибуны.

Опыт экспрессионистской драматургии повлиял на актерское творчество Кортнера, сказавшись в ритме внутренней жизни его персонажей, в активности их поступков, в стремлении актера к всеобъемлющим обобщениям.

В 1931 году Кортнер переходит в Дойчес Театер и работает там вплоть до эмиграции в 1934 году.

Новые грани в актерском искусстве, ориентирующемся на экспрессионистский стиль, открыла Элизабет Бергнер (род. 1897). Она синтезировала черты рейнгардтовской школы и риторически экспрессивную игру актеров последующей формации.

Окончив драматический класс Венской консерватории, Элизабет Бергнер играла в театрах Берлина, Вены, Цюриха, Мюнхена.

В 1924—1927 годах она работала в Дойчес Театер, создав в этот период свои лучшие роли. Несмотря на разнообразие характеров, несхожесть пластического и звукового рисунка, все ее героини отличались напряженной внутренней жизнью, особой одухотворенностью, повышенной нервностью. Большой успех принесла Бергнер роль Розалинды в шекспировской комедии «Как вам это понравится» (постановка Рейнгардта, 1925). Актриса наделила свою героиню современным обликом, сообщила ей импульсивный ритм движений. Мало заботясь о верности эпохе, Бергнер вместе с тем передавала правду прихотливых чувств

своей героини. «У нее модная прическа под современного мальчишку, «буби копф», — писал П. А. Марков, — которую можно увидеть у многих женщин Берлина, в ее исполнении господствует бешеный ритм, который не дает опомниться зрителю. Но весь этот ритм целиком от образа, от его внутреннего зерна, воспринятого, однако, со всей тонкостью изощренной актрисы современного Берлина. В этом ритме, во внезапности рисунка, в молниеносности переходов и говорит то новое, что отделяет ее от старшего поколения немецких актеров».

Все образы, созданные Бергнер, производили сильное эмоциональное воздействие на зрителей, но, подобно кортнеровским персонажам, были не лишены интеллектуальности и даже аналитичности: такими были ее Иоанна (в пьесе Бернарда Шоу), фрекен Юлия (в одноименной пьесе Стриндберга), аристократически-хрупкая и надменно-высокомерная Виола из шекспировской «Двенадцатой ночи», Джульетта («Ромео и Джульетта»). Однако, несмотря на высокий профессионализм, Бергнер можно назвать, скорее, «актрисой нутра». Периоды подлинного озарения и творческого подъема чередовались у нее с моментами спада, и целые куски роли, а иногда и целые спектакли игрались блекло и невыразительно. Кратковременная встреча с Брехтом во время работы над спектаклем «Дама с камелиями» (по пьесе А. Дюма, 1924) не принесла удовлетворения ни актрисе, ни драматургу. Брехт требовал подчеркнuto нетрадиционной трактовки роли Маргерит, предлагал Бергнер отказаться от идеализации и романтизации сюжета. Но инерция сентиментального восприятия пьесы Дюма оказалась так сильна, что актриса не решилась (или не сумела) отступить от общепринятой трактовки.

В 1933 году после кратковременной работы в Венском Раймундтеатер Бергнер эмигрировала во Францию.

Наряду с экспрессионистским типом актера в 20-е годы, особенно ко второй их половине, выдвигается иной тип исполнителя — актер-агитатор, точно сознающий свои задачи, умеющий хладнокровно и трезво оценить происходящее.

В спектаклях Пискатора, Брехта и режиссеров, исповедующих сходные творческие принципы, коренным образом изменяется и трактовка действующих лиц. Обыватели, буржуа и мещане изображаются остро сатирически и интерпретируются с классовых позиций. Режиссеры революционного театра требуют новой манеры игры и занимаются воспитанием «своих» актеров: Брехт очень серьезно и последовательно, Пискатор — без четко намеченной программы. Оба они видят свой идеал в актере, который относился бы к роли продуманно, не только чувствовал, но и обладал аналитическим даром. В то же время Брехт считал необходимым, чтобы актер непременно был мастером-профессионалом.

Впоследствии он писал, что в Театер ам Шиффбауэрдамм техника очужденной игры разрабатывалась в целой серии экс-

периментов. Предпринимались попытки создать новый стиль исполнения. Среди сторонников метода эпической актерской игры Брехт упоминает Елену Вайгель, Петера Лорре, Оскара Гомолку, Эрнста Буша. Эти актеры работали и в профессиональных и в самодеятельных театрах, в рабочих хорах, в любительских кружках. Опыт совместной работы любителей и профессионалов привел к упрощению выразительных средств, к лаконизму и вдумчивому постижению роли.

Эрнст Буш (1900—1980) вошел в историю немецкого театра как один из наиболее последовательных деятелей революционного искусства. Уже в семнадцать лет он становится участником самодеятельных кружков города Килия. Во время кильского восстания матросов Буш шел с песней во главе демонстрации. В молодые годы Буш больше интересовался реальной революционной борьбой, чем искусством, и лишь позже понял, что именно как художник сможет принести максимальную пользу делу революции. Свою театральную карьеру Буш начал на сцене городского театра в Киле, где играл романтические и характерные роли. Успех ему принесла роль Гесслера в спектакле «Вильгельм Телль». В Киле молодой актер еще не встретил интересного режиссера. Часто ему приходилось создавать сценический образ на свой страх и риск, удивляя друзей и коллег вдумчивым отношением к работе, определенностью взглядов на искусство и задачи актера. Уже в первые годы своего творчества Буш изучает Шекспира, проявляет интерес к театру эпического стиля.

В период провинциальных ангажементов Бушу посчастливилось работать под руководством Рейнгардта и Энгеля. Последний познакомил Буша с Пискатором, который принял молодого актера в свой театр. Большой успех принесли Бушу роли в пискаторовских спектаклях «Гоп-ля, мы живем!» и «Берлинский купец». В постановке пьесы Толлера «Гоп-ля, мы живем!» Пискатор показал два типа революционеров: «революционера чувства» и сознательного борца. Разочаровавшемуся и отчаявшемуся Карлу Томасу противостоял Альберт Кроль, роль которого исполнял Буш. Его Кроль стал единственным настоящим героем спектакля. Слова Кроля — Буша о революции и призывы к борьбе звучали как боевые лозунги. В спектакле «Берлинский купец» Буш был занят в эпизоде «Три метельщика». Засучив рукава, лихо и деловито работая метлой, он убирал со сцены «последствия инфляции». Достоверный берлинский рабочий превращался в исполнении Буша в символически обобщенный образ пролетария, очищающего страну от обломков старого мира.

Работая в Берлине, Буш выступает не только на театральных подмостках, он поет на митингах, демонстрациях, рабочих собраниях. Ясность цели, оптимизм, острое классовое чувство определили характер исполнительского стиля Буша (и в театре и на эстраде), отличающегося наступательностью, яркостью,

пропагандистским пафосом. Буш был подлинным борцом. На эстраде и в театре он говорил от имени борющегося пролетария.

Работая с середины 20-х годов вместе с Брехтом, Буш проявляет себя полнее. Он играет роль, создает характер, а в зонах выступает от собственного имени, идеально выполняя требования, предъявляемые Брехтом к актеру. Именно в театре Брехта Буш сумел до конца раскрыть свое дарование и синтезировать искусство драматического актера и эстрадного певца.

К 1932 году относится одна из самых значительных актерских работ Буша в период Веймарской республики — роль Павла Власова в спектакле «Мать». Власов — Буш, «светлый, резкий, великолепный внешне и по голосу, был наделен нерушимой внутренней бодростью, силой воли, свободой от страха и сомнений» (А. Польшар). Все эти качества сделали Власова в исполнении Буша подлинным героем в глазах прогрессивной немецкой молодежи.

Фашисты объявили Эрнста Буша государственным преступником, открыв его именем список «еще не повешенных». Спасаясь от преследований нацистов, актер в 1933 году покинул пределы Германии, чтобы после победы над Гитлером вернуться к работе в освобожденной стране. Творчество Буша в Германской Демократической Республике принесло ему подлинный триумф.

Великой актрисой эпического театра была Елена Вайгель (1900—1973). С ранних лет Вайгель тянулась к сцене. Несмотря на протесты родителей, она отказывается от занятий медициной и поступает в театр. Вайгель брала уроки драматического мастерства у Р. Шильдкраута и девятнадцати лет дебютировала на сцене одного из театров Франкфурта-на-Майне. В 1923 году Елена Вайгель становится актрисой Штаатстеатер в Берлине, который возглавлял Йесснер. Уже в первые годы работы на сцене в творчестве Вайгель проявляется склонность к характерности, гротеску, продуманности исполнения, к отточенному внешнему рисунку. На сцене йесснеровского театра впервые увидел Вайгель Бертольт Брехт. Беседуя с другом о новом театре и новых актерах, Брехт сказал, что в его эпических спектаклях пока может играть только одна актриса: «Знаешь, это — Вайгель, она играет у Йесснера. Даже не играет, а просто говорит, думает и показывает. Это-то и нужно!» Спустя некоторое время Вайгель ушла из Штаатстеатер и начала работать с Брехтом, на всю жизнь связав с ним судьбу.

Первым триумфом молодой актрисы была «Трехгрошовая опера», где Вайгель сыграла госпожу Пичем, проявив редкое умение «расщеплять» образ, показывая его социальную суть. Играла Вайгель и в других пьесах Брехта — «Барабаны в ночи», «Высшая мера», «Что тот солдат, что этот».

В 1932 году Вайгель приступает к работе над одной из лучших своих ролей — ролью Пелагеи Власовой. Спектакль

игрался в тревожной и накаленной атмосфере, накануне прихода Гитлера к власти. Участие в этой постановке требовало от актеров немалого мужества. Елена Вайгель и на сцене и на эстраде, когда спектакль был разрешен только для концертного исполнения, доносила до зрителей революционный пафос пьесы.

По замыслу Брехта Власова, молчаливая, забитая женщина, боясь потерять сына, вступает на путь революционной борьбы и постепенно становится «воином могучего, всепланетного войска», Матерью народа. Шаг за шагом Вайгель показывала, как обогащаются чувства и мысли ее героини. Она как бы молодела от сцены к сцене, выпрямлялась, освобождаясь от «слепоты ума и души». Пытаясь осуществить на практике принципы эпического театра, Вайгель создавала образ широкого общественного звучания, наглядно раскрывая процесс пробуждения гражданского, революционного сознания. Сначала голос актрисы звучал трезво, по-деловому, был лишен индивидуальной окраски. Затем Вайгель как бы снимала «звуковую маску». Речь и мимика оживали, пропадал автоматизм движений. Женщина будто бы пробуждалась, в ней открывались ум, находчивость, убежденность и целеустремленность.

Глубокое понимание стиля и принципов эпического театра, богатый жизненный опыт, точное и острое восприятие современных проблем — все вместе позволило Вайгель стать в послевоенные годы одной из наиболее выдающихся актрис нашего века.

В 1933 году Вайгель вместе с Брехтом покидает Германию. Они вернутся на родину только через пятнадцать лет, чтобы создать один из лучших театров мира — Берлинский ансамбль.

Особняком в немецком театре периода Веймарской республики стоит Ганс Отто (1900—1933) — актер трагической судьбы, коммунист, погибший в фашистском застенке. Дебютировав в 1921 году во Франкфурте-на-Майне в роли Фердинанда («Коварство и любовь» Шиллера), Ганс Отто становится одним из наиболее популярных исполнителей трагедийных и лирико-героических ролей в классическом репертуаре. Любимые герои Отто — Ромео, Эгмонт, маркиз Поза, Войцек, Фердинанд (он предпочитал работать в классическом репертуаре) — несли на себе печать личности актера, отблеск его обаяния. Современные театральные веяния в малой степени коснулись творчества Отто, ему были одинаково чужды и экспрессионистский надлом и открытая публицистичность. Он считал, что говорить с современниками о самом важном — значит проповедовать мужество и героизм, воспевать истинную любовь и настоящую дружбу. Цель его актерского творчества — в создании образа идеального персонажа. В Гансе Отто будто бы возродился романтический герой былых времен. Но этот романтический герой принимал участие в уличных демонстрациях, печатал и распространял воззвания, выступал на политических митингах. Закономерным поэтому было некоторое сближение Отто с эстетикой его поли-

тических единомышленников, боровшихся за обновление театра.

В 1927 году произошла встреча Отто с драматургией Бертольта Брехта. В Шаушпильхаус в Гамбурге Отто сыграл под руководством режиссера Эриха Цигеля главную роль в ранней пьесе Брехта «Жизнь Эдуарда II Английского». Драматургия нового качества в известной мере обогатила творческую манеру актера, заострила пластический рисунок его ролей.

В 1929 году Отто переезжает в Берлин, где выступает в ролях классического репертуара на сцене Штаатстеатер. Спустя некоторое время, после прихода Гитлера к власти, Отто был схвачен штурмовиками и зверски убит. Обращаясь к коллеге Отто по театру, актеру Генриху Георге, запятнавшему себя сотрудничеством с фашистами, Бертольт Брехт писал: «Вы же знаете, что речь идет о человеке незаурядном. Он был из числа людей, размышлявших о том, что для настоящего актерства необходимо. Это были не просто профессиональные размышления, это были мысли серьезные и значительные, эти мысли привели его к выводу, что для рождения настоящего театрального искусства, достойного культурной нации, нужно ни больше, ни меньше, как изменение всех общественных отношений».

Спасти Отто не удалось. Последними днями своей короткой жизни он доказал, что не только играл героические роли, но и сам был подлинно героической личностью.

С 1947 года в ГДР установлена стипендия имени Ганса Отто, ежегодно присуждаемая лучшим представителям творческой молодежи во всех областях искусства.



АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

В первую мировую войну Австро-Венгрия вступила в состоянии общего кризиса. Война еще более обострила социальные, экономические и национальные противоречия, раздиравшие к началу века огромную империю. Постоянные поражения способствовали рбсту революционного движения. Большое воздействие на многонациональный пролетариат страны оказали Великая Октябрьская социалистическая революция, революционные события в Германии.

В январе 1918 года в Австро-Венгрии состоялась всеобщая политическая стачка, в феврале — восстание военных моряков в порту Катарро. Волна забастовок и стачек, основным требованием которых стало заключение мира без аннексий и контрибуций, прокатилась по стране. Солдаты отказывались воевать, сдавались в плен русским войскам. На фронтах возникали солдатские Советы. Славянские народы, входившие в состав монархии, требовали государственной самостоятельности, заявляли о своем отделении от империи.

Ко времени подписания перемирия (3 ноября 1918 года), означавшего полную капитуляцию Австро-Венгрии, фактически уже закончило свое существование то огромное, во многом искусственное государственное образование, которое веками занимало центр Европы и называлось монархией Габсбургов. «Железный обруч, надетый на несколько народов» (выражение А. И. Герцена), сломался. На развалинах старой империи стали возникать новые независимые государства — Венгрия, Чехословакия, Королевство сербов, хорватов и словенцев.

Для австрийцев день 3 ноября 1918 года также означал конец целой эпохи. Прекратила свое существование Австрия — политический и культурный центр могущественной империи. Начиналась жизнь Австрии — маленькой невлиятельной страны, по площади меньшей, чем некоторые из вновь образованных на территории бывшей Австро-Венгрии государств. Совершенно

иное положение в Европе обретала и Вена — отныне центр государства, в котором столичные жители (немногим более двух миллионов) составляли почти треть населения всей страны.

Продолжавшиеся революционные выступления рабочего класса, массовые демонстрации в Вене привели к тому, что 12 ноября 1918 года Временное национальное собрание было вынуждено провозгласить Австрию республикой. Несколько раньше, все в тот же день подписания перемирия, в стране была создана Коммунистическая партия.

1918—1938 годы (до захвата Австрии фашистской Германией) — годы первой республики, годы существования Австрии как самостоятельного буржуазно-демократического государства.

Хотя монархический строй сменился буржуазной демократией, положение в стране оставалось очень тяжелым. С распадом Австро-Венгрии рухнули все прежние хозяйственные основы, требовал ликвидации колоссальный государственный аппарат. Между тем республика сохранила старое чиновничество, не провела реорганизации экономической системы. Катастрофически быстро увеличивалось число безработных, росли цены, снижалась заработная плата. К 1920 году цены на продовольствие по сравнению с 1914 годом возросли в восемьдесят раз, а заработная плата — только в шесть. И хотя Вена постепенно восстанавливала довоенный внешний облик, сияние огней и реклам было лишь декорацией, за которой жил серый холодный город. Роскошные кафе для сытых буржуа, а за их порогом — дети с протянутой рукой, так в 1919 году описывал французский журналист контрасты австрийской столицы.

Несмотря на революционный подъем в стране, события в соседней Венгрии, буржуазии удалось сохранить власть. Немало способствовала этому австрийская социал-демократия.

В жизни первой республики лидеры социал-демократии сыграли предательскую роль. Недавно созданная Коммунистическая партия Австрии была еще слишком немногочисленна и слаба в организационном отношении, чтобы повести рабочих за собой. Большинство шло за партией социал-демократов, ее авторитет в массах был очень велик. В 20—30-е годы широкое распространение получил австромарксизм, сложившийся еще в конце XIX — начале XX века. Идеологи австромарксизма (К. Реннер, О. Бауэр, Ф. Адлер и другие) выдвигали оппортунистическую теорию постепенной «социализации» общества. Правда, в теоретических работах австромарксистов провозглашалась необходимость диктатуры пролетариата, и Австрия оставалась единственной страной капиталистического мира, где рабочие и солдатские Советы существовали вплоть до 1924 года. Но лидеры социал-демократии прилагали все усилия к тому, чтобы Советы утратили всякое влияние. В последние годы они были уже простой формальностью. Ловко оперируя левой фразой, улавливая настроения народных масс, социал-демократическая партия помогала буржуазии удержать власть.

В 1923 году экономическое положение страны несколько улучшилось. Этому способствовал предоставленный Австрии странами-победительницами международный заем. Однако временная стабилизация взорвалась в 1924 году новым экономическим кризисом. Многие отрасли промышленности работали лишь на 50% своих возможностей. К 1927 году количество безработных в Австрии составляло триста тысяч человек.

Осложнялось и внешнее положение страны. Уже несколько лет в Европе шла напряженная борьба Германии и Италии за влияние в Австрии. Борьба эта опиралась на реакционную теорию о нежизнеспособности Австрийского государства, поддерживаемую лидерами национально-социальной демократии. Еще в 1918 году, сразу после распада монархии Габсбургов, был выдвинут тезис о необходимости аншлюса, то есть присоединения Австрии к Германии. Откровенная пангерманская позиция, требование аншлюса, стоявшее вплоть до 1933 года в программе социал-демократической партии, значительно усложняли борьбу за независимость Австрии.

К середине 20-х годов стала очевидной фашизация политической жизни страны. Еще в 1919 году христианско-социальной партией были созданы вооруженные отряды хеймвера («Союз защиты родины»), призванные подавлять выступления рабочего класса. Теперь эти отряды все чаще использовались для разгона рабочих демонстраций, творили безнаказанную расправу над коммунистами. Государственный аппарат поддерживал фашистов. Не случайно Штаремберг, один из руководителей хеймвера, в беседе с Муссолини назвал свои банды «милицией для защиты частной собственности».

В 1923 году социал-демократической партией была создана своя военизированная организация — Шуцбунд («Союз защиты»).

Шуцбундовцы должны были вести борьбу с фашистским террором, но использовались социал-демократическим руководством в основном для подавления революционных выступлений рабочего класса. Созданная же Коммунистической партией в 1927 году организация «Союз красных фронтовиков» была запрещена.

Положение в стране вело к дальнейшему обострению классовой борьбы. В январе 1927 года в маленьком городе Шаттендорфе отряды хеймвера открыли огонь по рабочей демонстрации, убили и ранили несколько человек. По всей Австрии прокатилась волна демонстраций протеста против фашистских зверств. Однако состоявшийся полгода спустя суд над убийцами оправдал их. В ответ на это в Вене вспыхнула всеобщая забастовка. Рабочие строили баррикады, сожгли Дворец юстиции, в течение двух суток оказывали сопротивление полиции. Подавление июльской забастовки 1927 года означало укрепление позиций фашистских организаций, развернутое наступление реакции по всем фронтам.

Экономический кризис 1929—1933 годов, потрясший весь мир, оказал разрушительное воздействие и на промышленность Австрии. Росла безработица. На еще более обострившиеся социальные противоречия правящие круги республики отвечали усилением реакции. С приходом к власти Й. Шобера, организатора кровавой расправы с забастовщиками в 1927 году, были пересмотрены основные положения конституции в духе их фашизации.

В 1932 году у власти оказалось правительство Э. Дольфуса, лидера христианско-социальной партии. Ориентировавшийся на итальянский фашизм, считавший себя вассалом Муссолини, Дольфус распустил Шуцбунд, отменил свободу печати, собраний и ряд других демократических свобод, в мае 1933 года запретил Коммунистическую партию.

Власть Дольфуса была уже близка фашистской диктатуре. Однако в целом в Австрии фашизация государственного строя шла сравнительно медленно. Основной причиной этого была раздробленность фашистского лагеря. Австрийские национал-социалисты ориентировались на Германию, хеймвер и христианско-социальная партия — на Италию. Фашизации страны оказывал сопротивление и австрийский рабочий класс.

Именно в Австрии состоялось первое в Европе вооруженное выступление рабочего класса против фашизма — вошедшие в историю антифашистского движения известные февральские бои 1934 года. Начавшись в г. Линце, выступления рабочих против полиции и отрядов хеймвера распространились по всей стране. Коммунисты и шуцбундовцы повсеместно поддержали рабочее движение. Однако лидеры социал-демократии всячески пытались удержать большую часть рабочих от последовательной борьбы. Февральское выступление было жестоко подавлено.

Поражение австрийских рабочих в 1934 году на время обезопасило фашизм от единственного класса, который мог оказать ему достойное сопротивление. Деморализующую роль в борьбе рабочего класса с фашизмом играла и насаждавшаяся по-прежнему идея аншлюса, хотя после прихода к власти Гитлера было совершенно ясно, что аншлюс принесет только концлагеря.

В свою очередь фашистская Германия вела кампанию за присоединение Австрии. Спровоцированные Гитлером нацистский путч 1934 года в Вене и убийство Дольфуса были подготовкой к захвату Австрии. В 1936 году был подписан договор, по которому Германия получала право контролировать деятельность правительства Шушнига, пришедшего на смену Дольфусу.

В марте 1938 года трудящиеся Вены обратились с письменным требованием к правительству об оказании сопротивления Германии в случае вторжения. Однако в ночь с 11 на 12 марта Австрия была сдана без боя вступившим на ее территорию гитлеровским войскам. Страна была объявлена «германским государством», официально присоединенным к Третьей империи.

Австрия стала первым европейским государством, подвергшимся фашистскому захвату. Бесчисленные потери принес гитлеризм стране. Но народ не смирился. В первые же дни после нападения ЦК австрийской Компартии, ушедшей в подполье, обратился с воззванием к населению. «Австрийский народ подвергся насилию,—говорилось в нем,—но его уверенность и стойкость не сломлены. Борьба продолжается. Своими собственными силами, с помощью мирового фронта мира снова возродится свободная, независимая Австрия».

И борьба продолжалась. Единым фронтом, основы которого закладывались, несмотря на поражение, в февральских боях 1934 года, выступил рабочий класс Австрии. В борьбе с фашизмом еще более окрепла — численно и идеологически — Коммунистическая партия страны. Уже к 1934 году насчитывавшая десять тысяч человек, она в 1938—1945 годах сыграла решающую роль в организации сопротивления фашизму.

Весной 1945 года советские войска вошли в Вену. 27 апреля Временное правительство К. Реннера опубликовало Декларацию независимости Австрии, провозгласившую создание второй Австрийской республики. Освобожденная от фашизма, вновь независимая, страна открывала новую страницу своей истории.

Две мировые войны и два десятилетия между ними — десятилетия ожесточенных классовых боев, постоянной чехарды правительств и политических программ — вывели Австрию на широкую арену общеевропейских событий. Ушло в прошлое ощущение неуязвимости государства, бывшего центром могущественнейшей империи. Теперь Австрия, маленькая республика, чувствовала себя открытой всем ветрам истории. Не случайно в 30-х годах среди книг по истории страны появилась одна с названием чрезвычайно характерным — «Сердце Европы».

На обложке — серые контуры карты Европы, а в ее центре — пылающая красным цветом Австрия. Географическое положение государства автор сделал своеобразным символом: австрийцы первой трети века воспринимали свою родину как средоточие кровеносных сосудов Европы, кровоточащее сердце, через которое прошли все трещины, расколовшие мир в XX веке.

Действительно, уже накануне первой мировой войны предчувствие общеевропейской катастрофы в Австрии было особенно сильным. К ожиданию «заката Европы» здесь присоединилось понимание неизбежности гибели монархии Габсбургов. Смятение, охватившее перед войной большую часть европейской интеллигенции, в Австрии усугублялось ощущением национального краха. Глубокая депрессия стала еще более характерной для умонастроений австрийцев после войны. «Опытной лабораторией по распаду мира» горько назвал в это время свою родину австрийский писатель К. Краус.

Потрясения, выпавшие на долю Австрии в первой половине XX века, во многом определили бурную духовную жизнь страны.

Философские и эстетические искания австрийских мыслителей и художников закономерно вливались в русло общеевропейских. Зародившийся в так называемом Венском кружке логический позитивизм стал международным философским течением, одним из источников которого был махизм — идеалистическое учение австрийского философа Э. Маха. Большое влияние на психологию и искусство обрел в буржуазных странах метод психоанализа, предложенный венским врачом и психиатром Зигмундом Фрейдом (1856—1939).

Жизнь первой республики во многом определяла проблематику австрийского искусства 1917—1945 годов: распад всех прежних связей и закономерностей бытия, крушение старых форм жизни, поиски новой почвы для единения, затем фашизм — как явление социальное, политическое, психологическое... Все настойчивее выходило в искусстве на первый план начало трагическое, всегда, по убеждению австрийцев, у них существовавшее, но до тех пор часто скрывавшееся за грациозной беззаботностью, внешней легкостью восприятия жизни. Усложнялся характер прославленной венской музыки: радостная танцевальность вальсов И. Штрауса, классическая оперетта — и рядом нервозная экспрессия и атональность построений А. Шёнберга, А. Берга, композиторов Новой венской школы. Все более значительную роль в мировой литературе начинали играть австрийские роман и новелла. Фантастические видения Ф. Кафки, страстный порыв к гармонии С. Цвейга закономерно вливались в сложную противоречивую художественную жизнь Европы.

Конец 20-х, 30-е годы — время расцвета романа, жанра, не популярного до той поры в Австрии: грандиозные исторические события требовали подробного, неспешного анализа. Наряду с С. Цвейгом и Ф. Кафкой классический австрийский роман XX века создавали Р. Музиль, Г. Брех, Й. Рот.

Особый подъем переживала в этот период драма. Целое поколение драматургов достигло творческой зрелости в десятилетия между войнами — Ф. Верфель, Ф.-Т. Чокор, Э. Хорват, Ф. Брукнер, К. Шенхерр, Ф. Шрейфогль, А. Вильдганс, А. Лернет-Холениа и другие.

Литературная жизнь Австрии первой половины века чрезвычайно многообразна и пестра. Экспрессионистский взрыв, оказавшийся реакцией не только на войну, но и на распад империи, был здесь, однако, гораздо более приглушенным, чем на родине экспрессионизма, в Германии. Очень скоро экспрессионизм уступил место стилю так называемой «новой деловитости», течению, провозглашавшему необходимость для литературы трезво и остраненно наблюдать, сопоставлять факты. В рамках «новой деловитости» постепенно утверждалось реалистиче-

ское искусство, ставшее к середине века основным направлением в литературе и драме Австрии. Одновременно укреплялась на своих позициях социалистическая литература, представленная творчеством писателей-коммунистов — Г. Гупперта, Б. Фрея и других.

Одной из своеобразных черт австрийской литературы издавна считался синтез культур — венгерской, романской, германской, славянской. Ф. Энгельс отмечал «интернациональный характер» Вены, «смешение южных и восточноевропейских элементов»¹ в ней, объясняемое историческими условиями развития Австрии. Исчезновение с лица земли империи Габсбургов разметало в разные концы Европы австрийских писателей. Но в период, когда порвались связи между составлявшими монархию государствами, именно они брали на себя трудную миссию восстановления духовных нитей, соединявших народы бывшей Австро-Венгрии. В Праге и Будапеште, Белграде и Берлине создавались австрийские роман и драма 20—40-х годов, сохранявшие особый интернациональный характер австрийской культуры.

Благодаря общим усилиям крупнейших деятелей театра Австрия между двумя войнами сыграла заметную роль и в театральной жизни Европы. Театральные фестивали в Зальцбурге привлекали внимание не только австрийцев, необыкновенный подъем оперного искусства принес стране славу европейского музыкального центра. Драматическая сцена украсилась новыми именами. Появились (как и в других странах) пролетарские театры, новые театральные формы. Но непростыми путями шло развитие сценического искусства Австрии 1917—1945 годов.

В 20-е годы буржуазные вкусы публики заставляли большинство театров ориентироваться прежде всего на развлекательный репертуар. Передовым режиссерам — М. Рейнгардту, Р. Бееру, Г. Хильперту — приходилось вести постоянную борьбу с легковесной драматургией. И борьба далеко не всегда увенчивалась успехом. Пьесам лучших драматургов Австрии этого времени — Брукнера, Хорвата, Чокора — не суждено было (несмотря на отдельные, хотя и удачные, но редкие постановки) составить основу национального репертуара. Преодоление возникшего разрыва между театральной практикой и национальной драматургией еще почти на два десятилетия приостановил фашизм.

Фашизм принес искусству Австрии тягчайшие испытания. Страну, позорно присоединенную к Германии, покинул почти весь цвет нации. Среди уехавших за границу — писатели С. Цвейг, Г. Брех, М. Брод, Ф. Брукнер, Ф.-Т. Чокор, Э. Хорват, Ф. Хохвельдер; режиссеры М. Рейнгардт, Э. Лотар; актрисы Э. Бергнер, Е. Тимиг и другие. Вена опустела. Замерла духовная

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 332.

жизнь. Театры в большинстве своем закрылись. В немногих продолжавших работать насаждалась теперь уже откровенно безумная драматургия. Серьезные пьесы появлялись на сцене случайно. Необходимо было увеселять, отвлекая внимание от происходящего в стране. Настоящая австрийская культура с 1938 года и до освобождения развивалась в эмиграции, в Европе и Америке, превратившихся в вокзальный «зал ожидания» (выражение Л. Фейхтвангера) не только для немцев, но и для австрийцев.

За годы второй мировой войны и фашизма австрийские литература и театр понесли невосполнимые потери. Покончили с собой, не вынеся трагедии фашистского нашествия и тягот эмиграции, С. Цвейг, Э. Вайс, Р. Беер. Не дожили до освобождения Й. Рот, Р. Музиль, Э. Хорват, М. Рейнгардт. Многие не вернулись из концентрационных лагерей, среди них молодой Ю. Зойфер, коммунист-подпольщик, навсегда вошедший в историю австрийской литературы как писатель-антифашист, автор знаменитой «Песни Дахау», превратившейся в гимн австрийского Сопротивления.

Несмотря на все испытания, выпавшие на долю австрийского народа в 1917—1945 годы, эта эпоха вошла в историю нации как эпоха расцвета ее творческих сил, ее культуры.

ДРАМАТУРГИЯ

Распад Австро-Венгрии, поражение в войне, переход Австрии в новое политическое качество, а в дальнейшем инфляция, кризис привели к серьезной психологической ломке. Рухнули вековые традиции. Австрия, которую С. Цвейг называл «погруженным в сон замком» («Траумшлосс»), «проснулась». Нужно было все начинать заново.

Внешне изменилось немного. С фронтов приезжали в ту же Вену. Все тем же оставался своеобразный центр литературной жизни столицы, квартал Херренгассе с его уютными маленькими кофейнями. Могло показаться, что ничего не произошло. Так называемая ангажированная литература воспевала любимый город Вену, Франца Иосифа, венское барокко и Венский лес. Но попытка безмятежного взгляда была на деле отказом видеть новое, принесенное 1918 годом.

Большая часть возвращавшихся с войны понимала, что получает в духовное наследство руины. И предьявляла счет предыдущему поколению, тому, что привело Австрию к этому состоянию послевоенного хаоса, казавшемуся безысходным.

Восприятие мира как хаоса, бурный протест против поколения отцов в искусстве Австрии (как и других стран) нашел выражение в экспрессионизме.

К гневному протесту против войны и капиталистического государства, составлявшему бунтарский пафос экспрессиониз-

ма на его родине, в Германии, в Австрии прибавлялась ненависть к «Какании», как презрительно назвал кайзеровскую и королевскую Австро-Венгрию (Австро-Венгрию «двух «к») Р. Музиль в романе «Человек без свойств». «Какания», мировая война, неуравновешенность послевоенного времени виделись экспрессионистам в злом и нерасторжимом единстве. Страстное сочувствие к человеку сочеталось с яростной ненавистью к империи, переставшей существовать фактически, но оставившей свое пагубное наследие в виде хаотических обломков отживших форм общественного бытия.

Однако австрийский экспрессионизм не обрел крайних форм выражения, свойственных немецкому. Не случайно наиболее радикальные из экспрессионистов уезжали в Германию. В истории литературы есть понятие «венский полуконспиративизм». Своеобразие этого явления — в сочетании яростного этического пафоса с одновременной склонностью к большей мягкости и традиционности форм.

Многие из того поколения драматургов, чей творческий расцвет пал на межвоенное двадцатилетие, начинали свой путь в рамках экспрессионизма.

Отдал дань экспрессионизму и крупнейший сатирик Австрии, журналист и писатель Карл Краус (1874—1936).

Краус вступил в литературную жизнь Вены еще на рубеже XIX и XX веков. Создав в 1899 году журнал «Факел», он на протяжении тридцати семи лет был его бессменным издателем (к концу своего существования журнал насчитывал 922 номера). Находившийся все эти годы в оппозиции к официальной печати, «Факел» выступал с критикой негативных сторон жизни буржуазной Австрии. И каждый раз статьи, памфлеты Крауса становились событием политическим. В своих пьесах и эссе писатель также изобличал капиталистическое государство, его милитаристскую, антинародную сущность, его продажную прессу.

К драматургической деятельности Краус обращался неоднократно. Его самая значительная драма — огромное многофигурное полотно «Последние дни человечества» (1918/19). Одним из первых в австрийской драматургии Краус выступил с гневным протестом против войны и тех, кто ей способствовал.

Действие драмы происходит то в Венской опере, то в одном из венских кафе, то на вокзале, то в канцелярии королевского министра.

В драме нет отмеченных какими-то индивидуальными чертами героев. Человек во множестве, масса — генералы и спекулянты, газетные борзописцы, государственные чиновники и солдаты — проходит перед нами в десяти актах пьесы.

Основное место и время действия у Крауса — война. Она представляется драматургу грандиозным взрывом прежнего прогнившего бытия, последними днями человечества.

Сатирически остро и гневно показывает Краус неизбежность падения Австро-Венгрии. Отчаянный экспрессионистский крик о всеобщем распаде и крушении сочетается в драме с документальной сухостью построения. «Невероятные события, изображенные здесь, действительно произошли; невероятные разговоры, которые здесь ведутся, действительно велись...» — писал автор в предисловии.

На фоне обычной жизни венского общества с его аморальностью и продажностью идет в «Последних днях человечества» своеобразный драматургический комментарий военных событий. От убийства эрцгерцога ведет Краус читателя через 1914—1918 годы и, наконец, выводит на поле сражения. Картина битвы как символа уничтожения человечества венчает драму эпилогом, носящим характерное название «Последняя ночь».

«Поэтическим изображением хаоса» называла пьесу критика. Обращаясь главным образом к жизни австрийской столицы, драматург нарисовал грандиозную фреску, передав состояние европейского мира в годы войны. И это сделало «Последние дни человечества» одним из самых значительных произведений европейской литературы, посвященных первой мировой войне.

Будучи в 10-х годах выразителем устремлений «полуэкспрессионизма», Краус скоро отошел от этого направления. Уже в 1921 году он написал сатирическую драму «Литература, или Там видно будет», направленную против крайностей экспрессионизма; в ней иронически обрисован Ф. Верфель.

Пьесы Крауса 20-х годов полно и ярко отразили сложный переломный период истории Австрии. В «Пьесе-фантазии» (1922) выразилась его несомненная близость идеям социального равенства, а в «Непобедимых» (1928), написанных по горячим следам июльских событий 1927 года, Краус первым из австрийских драматургов заговорил во весь голос о приближающемся фашизме.

Необозримое наследие Крауса содержит не только эссеистские, лирические и драматические произведения, но и переводы (более всего — Шекспира), переработки комедий И. Нестроя, либретто оперетт Оффенбаха, переделки классической драматургии (в 1923 году Краус вольно переработал «Птиц» Аристофана, придав знаменитому птичьему государству явные черты современного общества).

Драмы Крауса не часто появлялись на сцене. Даже в лучшей из них, «Последних днях человечества», повествовательность, эпическая многофигурность ломали драматургическую форму, затрудняя сценическое воплощение. Десятиактная пьеса, в которой только список действующих лиц занимает около тринадцати страниц, потребовала бы десяти театральных вечеров. На сцене ставился лишь ее эпилог — «Последняя ночь», часть драмы, наиболее удавшаяся в композиционном отношении. Не будучи репертуарным автором, Краус в то же время в своем

творчестве предвосхищал пути дальнейшего развития немецкоязычной драмы. Исследователи отмечают, что сатирические принципы Крауса в «Последних днях...» несомненно учитывал Брехт, работая над «Страхом и нищетой в Третьей империи». А такие черты Крауса-драматурга, как верность событиям, происходившим в действительности, и оstraненный метод показа их, цитирование — иногда явное, иногда скрытое — современной печати, чередование картин, порожденных фантазией, с авторским комментарием предвосхищали позднейший расцвет европейской документальной драмы.

Краус, выступая с критикой экспрессионизма, не случайно обращал свое сатирическое перо против Верфеля. На рубеже 10—20-х годов Франц Верфель (1890—1945) был одним из самых ярких выразителей радикального австрийского экспрессионизма. Его «Человек из зеркала» (1920) — среди главных образцов экспрессионистской драмы Европы.

Первые литературные опыты пражанина Верфеля относятся к довоенному времени. Наряду с Кафкой, Бродом, Г. Мейринком Верфель входил в так называемую пражскую школу немецкой литературы, основал экспрессионистский альманах «Рождающийся день», издававшийся с 1913 по 1921 год. Ранние произведения Верфеля, поэтические сборники «Друг человечества» (1911), «Мы существуем» (1913), переработка «Троянок» Еврипида (1913), полны предчувствия надвигающейся катастрофы и стремления к добру, несмотря на ужасы и жестокости жизни. Одиночеству человека Верфель противопоставлял страстную потребность единения, призыв к всечеловеческой любви и всемирному братству.

Война сделала Верфеля солдатом. В 1917 году он вернулся с Восточного фронта в Вену, оттуда перебрался в Берлин, участвовал в ноябрьских событиях 1918 года, затем выступал в разных странах (Австрии, Германии, Швейцарии) с пацифистскими речами, призывая к единению народов. К этому времени относится и начало систематической литературной деятельности писателя.

Главное драматургическое произведение Верфеля — «Человек из зеркала». Экспрессионистским «Фаустом» часто называют эту трилогию. Герой, ведомый, как Фауст, через миры и пространства подобием Мефистофеля, приходит к познанию самого себя, к определению своего места в жизни. Только в Тамале нет исключительной одаренности, универсальности Фауста; в нем таятся низменные свойства, не известные герою Гете.

Верфель показывает, что в душе обыкновенного человека идет борьба высоких и низких начал. Низкие начала сильны, темные инстинкты наступают на человеческий разум, необходимо вести постоянную борьбу с собой, чтобы прийти к победе духовности.

Свою жизнь в трагедии Тамал начинает как типично экспрессионистский герой. Ненависть к современной цивилизации

заставила его бежать от людей, терзающих друг друга в каменных застенках капиталистического города. В дальнем горном монастыре хочет Тамал провести остаток дней. Здесь надеется он найти способ быть полезным людям, «зажечь радость в их сердцах». Но настоятель не принимает Тамала. Нужно пройти проверку всеми искусствами и испытаниями, уготованными жизнью, чтобы получить право на отрешение в святой обители.

Во сне, приснившемся в монастырской келье, совершает Тамал путь к самому себе. Сон — основная часть трилогии Верфеля. Две сцены в келье — в начале и конце (пробуждение) — его обрамление.

Драматург не дает точного и достоверного обозначения места действия. Странные полусказочные страны проходят перед нами во сне Тамала, меняются картины экзотического Востока. Персонажи, возникающие на его пути, чаще всего лишены имени собственного, они называются Отец, Друг, Священник. Место действия экспрессионистской трилогии — Вселенная. Герои здесь сознательно абстрагированы, они — персонафицированные понятия. История Тамала, освобожденная от характерных частностей, — обобщенная история человека в современном Верфелю мире.

В приснившихся странствиях Тамала сопровождают монах, принимающий разные обличья, и Человек из зеркала. В символике Верфеля зеркало — бездна человеческой души, то, что находится за гранью видимого, внутренний непостижимый мир человека. Человек из зеркала чрезвычайно похож на героя, только одет «более крикливо». Для драматурга он — двойник Тамала, материализованное воплощение скрытых порывов героя, его внутреннее «я». Всему хорошему, что собирается сделать Тамал, сопротивляется Человек из зеркала. Добрые побуждения оборачиваются злом. И Тамал совершает преступление за преступлением; склонность к ним вырвалась наружу, воплощенная в страшном двойнике. Герой убивает собственного отца, чтобы завладеть его деньгами, соблазняет невесту друга, а затем бросает ее с ребенком. Угрызения совести сменяются новыми бесчеловечными поступками.



Франц Верфель

Верфель суров к своему Тамалу. Глубокий смысл несет сцена в сказочной долине, где герой, в очередной раз вдохновленный возможностью совершить подвиг, делает попытку освободить народ от Чудовища, тирана страны. Но «одного порыва мало». Возрождается и возвращается в долину Чудовище Анантас. Тамалу не дано «уничтожить мировое зло в корне». Человек, обуреваемый эгоистическими стремлениями, отмеченный столькими пороками, не может стать истинным спасителем народа.

Только подлинное раскаяние приводит к возрождению. И чем глубже раскаяние героя, тем более чуждым становится ему его двойник. В третьей части трилогии Тамал и Человек из зеркала ведут совершенно отдельное друг от друга существование. Тамал наказывает себя, странствуя оборванцем по стране, работая на судоверфи. И в это же самое время процветает в обличье то миллионера, то принца некоего государства Человек из зеркала, благополучный, вполне обуржуазившийся.

В финале трагедии Тамал вершит суд над собой. И от произнесенного им самому себе смертного приговора начинает съеживаться, уменьшаться на глазах зрителя, возвращаясь от корпулентности буржуа к прежней худобе, Человек из зеркала. А затем и вовсе исчезает. И тогда проснувшегося героя торжественно посвящают в монахи, утверждая свершившуюся в нем победу добра.

Правда, Верфель не уверен в окончательности такой победы. Потому-то, прежде чем исчезнуть, Человек из зеркала обращается в зрительный зал со словами: «Я — необходимейшая часть вас самих. Я всегда буду в вас». Темный двойник неистребим в человеке — в нем всегда рядом с самыми благими побуждениями будут соседствовать честолюбие, корыстолюбие, жажда власти, зависть, мещанство, считает драматург. Но одновременно утверждает, что единственное спасение — на пути к добру.

Огромность конфликтов и противостояний, вселенский масштаб действия, резкое столкновение контрастных тонов, нервный, постоянно меняющийся ритм, абстрагированность образов, лишенных всяких социально-психологических примет, — все это в соединении с яростным этическим пафосом делает философскую трагедию «Человек из зеркала» одним из наиболее ярких и глубоких произведений австрийского и немецкого экспрессионизма.

В дальнейшем Верфель отошел от экспрессионизма. В 20—30-е годы для его драматургии все более характерными становились мотивы богоискательства и мистицизма. С особым интересом к религиозным проблемам связаны путешествия Верфеля по Италии, Египту, Палестине (1925, 1929).

Герой религиозно-философских драм Верфеля («Юарес и Максимилиан», 1924; «Павел среди иудеев», 1926; «Царство божье в Богемии», 1930, и др.) — чаще всего спаситель, избави-

тель человечества от жестокости и ненависти, на которые оно бывает способно. Самой страшной жестокостью навсегда осталась для Верфеля война. Он призывает действовать только мирными способами, не применяя насилия. Конечная цель героя — устранение национальных, религиозных, политических распрей, объединение людей в царстве божьем на земле. Но задача оказывается невыполнимой, влечет за собой смерть.

Склонность к философскому идеализму определила метафизичность поздних пьес драматурга. Но веры в человека он никогда не терял. «Мир начинается в человеке» — этому тезису своей экспрессионистской лирики Верфель оставался верен на протяжении всего творческого пути.

Приход к власти фашизма заставил Верфеля эмигрировать — сначала в Париж, затем в Калифорнию. Об эмигранте, вынужденно оставившем родину, написана «комедия трагедии» (так определил жанр сам автор) «Якобовский и полковник» (1944).

В последней своей пьесе Верфель обратился к современной действительности. Правда, он не сделал героя солдатом, борцом, сознательным антифашистом. Напротив, сопоставляя Якобовского с полковником Штирбинским, драматург подчеркивал в первом безнадежно штатского человека, неуклюжего, доброго, незадачливого и не способного на активное сопротивление. Но обрисованный как персонаж комедии, Якобовский самой историей поставлен в обстоятельства трагические: Гитлер шагает по Европе, и герой вынужден, спасаясь, покидать страну за страной. Поставив в центр пьесы фигуру вечно странствующего бездомного рыцаря, Верфель открывал в его удивительной жизнестойкости среди всех гонений силу и неистребимость человечности. В условиях фашистского нашествия своеобразный космополитизм героя служил идее объединения всего человечества против варварства, подчеркивал антифашистский пафос произведения.

Значительную часть творческого наследия Верфеля составляют его работы, связанные с музыкальным театром. Увлеченный фигурой Дж. Верди, написавший роман о композиторе («Верди», 1924), Верфель часто обращался к переработкам для австрийской сцены его опер — «Симона Бокканегры» (1929), «Дон Карлоса» (1932) и других.

Драмы Верфеля неоднократно ставились на сцене не только в Австрии, но и за ее пределами. Среди режиссеров, работавших над ними, мы встречаем М. Рейнгардта. Особенно большие возможности предоставляет театру «Человек из зеркала» с его массовыми сценами, пантомимами, общей пластической выразительностью, театральностью. В Советском Союзе трилогия была поставлена в 1924 году Театром имени Комиссаржевской в Москве, в 1925 году — Театром имени Руставели в Тбилиси. В послевоенные годы очень репертуарной на европейской сцене стала комедия «Якобовский и полковник».



Эден фон Хорват

Трагизм межвоенного двадцатилетия с большой силой отозвался в творчестве другого крупнейшего драматурга Австрии — Эдена фон Хорвата (1901—1938).

Сын венгерского дипломата, Хорват провел детство и юность в переездах, вызванных служебными перемещениями отца. Белград, Будапешт, Мюнхен, Пресбург, снова Будапешт и Мюнхен — города, где будущий драматург получал образование: изучал философию, филологию, языки, историю театра.

Интернациональное чувство никогда не покидало Хорвата. Называя себя «типичным австро-венгерским смешением», он радовался «своей безродности». Она делала его, по словам Чокора, «австрийцем в сверхнациональном смысле слова».

Проживший короткую жизнь (в тридцать семь лет в эмиграции, в Париже, он стал жертвой несчастного случая), Хорват — автор около семнадцати пьес, трех романов. Судьбу своего поколения, вступившего в сознательную жизнь после войны и распада лоскутной монархии, писатель проследил в романах, носящих характерные названия — «Молодежь без бога» и «Дитя нашего времени» (оба — 1938). Разруха, инфляция, экономические кризисы, безработица, первые шаги фашизма определили черты мира, встающего перед нами в произведениях Хорвата, мира, который, по убеждению автора, находился в 30-х годах на пороге пропасти.

Широкая картина жизни первой республики дана в пьесах Хорвата конца 20-х — начала 30-х годов. «Сейсмографом австрийской народной жизни» назвал их немецкий критик той поры.

В одной из первых драм Хорвата — «Бунт на объекте 3018» (1926) речь идет о строительстве в австрийских Альпах горной подвесной дороги. Предприниматели вовсе не склонны считать людьми тех, чьи руки создается их комфорт и благополучие. По окончании работ чувствуют инженера, владельца дороги и совершенно забывают о рабочих, даже о тех, кто погиб во время строительства. Расстановка противоборствующих сил в пьесе несколько схематична, но тема социальной несправедливости звучит подчеркнуто.

Драма «Сладек, или Черная армия» (1928) — история вре-

мен инфляции. Исследуя характер Сладека, маленького человека буржуазного государства, Хорват показывает, как отсутствие четких мировоззренческих принципов делает его невольным, а потом и сознательным соучастником преступлений фашистов.

Беспокойная общественная атмосфера конца 20-х годов, когда по улицам городов уже маршировали фашистские отряды, воссоздана в «Итальянской ночи» (1930). Действие происходит в маленьком провинциальном городке Германии, где явно определились две политические группировки — фашисты и республиканцы. Герой пьесы, социалист Мартин, тщетно призывает к большей бдительности, к вооружению против фашистских молодчиков, набирающих силу. Недальновидность и филистерское равнодушие свойственны не только городским обывателям, но и товарищам Мартина. Они недооценивают опасность, для них важнее отпраздновать сегодня по всем правилам праздник, итальянскую ночь, — веселое карнавальное шествие.

Праздничная ночь становится ночью жестокой схватки. И хотя победа в уличной драке осталась пока за Мартином и его товарищами, читателя не оставляет ощущение тревоги, разлитое в пьесе. «Если так пойдет и дальше, в один прекрасный день мы проснемся в священной римско-муссолиниевской империи», — говорит один из ее героев. Не менее существенно и то, с какой презрительной иронией обрисован владелец трактира Йозеф Ленингер. Ловко предоставляющий помещение то одной, то другой группировке, извлекающий из всего материальную выгоду, он — один из тех мелких буржуа, что проложили дорогу фашизму.

Сюжеты пьес Хорвату в полном смысле слова подсказывала жизнь. «Итальянская ночь» была написана после того, как драматург невольно оказался участником рукопашного боя (такого же, как изображенный позднее в пьесе), вспыхнувшего в зале трактира, где Хорват любил работать. В другой раз писателю рассказали о судебном процессе над девушкой, осужденной за работу без ремесленного свидетельства. В результате родилась драма о нищете и бесправии простых людей в Австрии, о бюрократизме чиновников, предпочитающих лучше послать человека на смерть, чем преступить букву закона, — «Вера, любовь, надежда» (1932).

Способностью верить и надеяться, готовностью любить наделена Элизабет, работница одной из торговых фирм. «Я не вешаю головы, — убеждает себя девушка, когда ей грозит тюрьма и голодная смерть. Но не случайно драматург дал пьесе подзаголовок «Маленькая пляска смерти в пяти картинах». Как ни противится героиня мысли о самоубийстве, оно все-таки оказывается для нее единственным выходом. Два контрастных заглавия, вступая во взаимодействие, выявляют истинный смысл показанного Хорватом мира. Вера, любовь, надежда в нем — в состоянии агонии, они обречены на гибель. За идилли-

чески безмятежным названием (а у Хорвата названия часто звучат именно так — «Казимир и Каролина», «Сказки Венского леса») скрывается мир жестокий и страшный.

«Сказки Венского леса» (1931) — одно из наиболее значительных произведений драматурга. За него Хорват получил самую высокую литературную награду Германии — премию Клейста.

На окраине Вены, на романтическом фоне развалин средневекового замка, под нежные звуки штраусовских вальсов, вблизи «прекрасного Голубого Дуная» разворачиваются события пьесы.

Девушка Марианна, отказавшаяся от выгодного для нее брака ради любви, оставлена возлюбленным. Лишившись средств к существованию, она проходит через унижительные выступления в кабаре, переживает смерть ребенка, пока, наконец, сломленная горем, не соглашается соединиться с бывшим женихом, таким же любящим и преданным, как раньше. В финале герой и героиня удаляются, обнявшись, в глубь сцены, а в воздухе звенит (по ремарке) «гомон и гул, как будто небесный струнный оркестр играет «Сказки Венского леса» Иоганна Штрауса». Мелодраматический сюжет, примиряющий всех благополучный финал на деле, однако, полны иронии. Откровенно наивная ситуация несет в себе большую смысловую нагрузку: благодаря ей контрастнее, ярче открываются отнюдь не мелодраматические зло и развращенность окружающей героиню среды.

Под невозмутимый шорох волн голубого Дуная ведутся столь же невозмутимые разговоры о закономерности, даже необходимости войн («Война нужна... Война — это закон природы...»). Умы отравлены фашистской идеологией. Австрия — на пороге фашизма. Среди персонажей пьесы нет ни одного, способного оказать ему достойное сопротивление. Чистая, прекрасная Марианна недостаточно сильна для этого. Ее любящий жених, мясник Оскар, примитивен и равнодушен ко всему, кроме своего дела и своей невесты. Альфред, возлюбленный Марианны, — жалкое ничтожество, способное только к демагогии. И уже вполне подготовлен к восприятию фашизма студент Эрих. А отца Марианны даже веселая профессия хозяина игрушечной лавки не освобождает от цинизма и делячества: после одной войны накануне другой в его лавочке бойко идет торговля оловянными солдатиками, причем особым спросом пользуются коробики с тяжелоранеными и убитыми.

С мастерством реалиста воссоздает Хорват в «Сказках...» картину жизни Австрии начала 30-х годов. «На этот раз он вывел целый народ», — заметил о пьесе крупнейший немецкий критик А. Керр. Народ, разумеется, у Хорвата представлен не весь. Нет, например, здесь ни одного рабочего. Далекий от партии, которая вела последовательную борьбу с фашизмом, Хорват не видел в современной действительности сил, способ-

ных противостоять насилию. Его герои — мелкие буржуа, те, кто поставлял кадры фашизму.

Впрочем, драматург всегда был убежден, что причина зла в мире — не в изначальной испорченности человека, а в условиях его жизни: «Люди были бы совсем неплохими, если бы с ними не обращались дурно. Это вопиющая ложь, что человек дурен». Сегодняшняя общественная система Австрии, заявлял Хорват «Сказками Венского леса», антигуманна.

«Сказки Венского леса» определены автором как «фольклештюк» — народная пьеса. Так обозначена жанровая природа и многих других его пьес. В XX веке именно у Хорвата нашли творческое продолжение традиции венского народного театра, и в частности И. Нестроя. Хорват был убежден, что жанр народной комедии при всей его кажущейся легкомысленности может открыть путь к глубокому постижению действительности. Не случайно мы находим у него такое признание: «Боже, что за времена! Мир полон волнений, все идет вверх тормашками... Нужно быть Нестроем, чтобы дать определение всему этому».

Традиционность формы национальной комедии для Хорвата — эстетический принцип. Сознательно соединяя ее легкость и радость (при наличии в ней социально-критических мотивов) с проблематикой XX века, Хорват остраивает для нас изборожденный мир — заставляет острее увидеть, насколько не легким и нерадостным, трагически неблагоприятным был он на пороге фашизма.

Правда, драматург многое изменил в народной пьесе. В традиционную форму им привнесены новые социологические и психологические нюансы. Персонажи венской комедии заменены современными людьми. Отсюда их способ общения в пьесах Хорвата — типичный для драмы XX века диалог не слышащих друг друга людей, способствующий созданию иллюзий и тут же их разрушающий, использующий иронию как средство выявления истины, поворачивающий неожиданной стороной понятия привычные и банальные. Не менее изменился и язык комедийных персонажей. Традиционная народная пьеса часто обращалась к диалекту. У Хорвата герои говорят на современном языке, подслушанном в кабаках и на улицах венских предместий; в его комедиях перед нами пересыпанная жаргонными словечками повседневная речь венцев середины XX века.

Совершенно особую роль играет у драматурга музыка. Обязательный элемент венской народной комедии, музыка звучала в ней в виде увертюры, песен, заполняла собой паузы. И при этом чаще всего оставалась нейтральной по отношению к событиям пьесы. Пьесы Хорвата также пронизаны музыкой, но песни и вальсы идут в них контрапунктом основному драматургическому действию. В «Сказках Венского леса», например, их легкомысленная танцевальность (как и поэтичность

пейзажного фона и банальность главной сюжетной линии) заставляет нас острее ощутить истинный смысл происходящего.

Установление власти фашизма в Германии многое изменило в жизни Хорвата. Немецким театрам было не рекомендовано ставить его пьесы — уже в 1933 году Г. Хильперт вынужден был отказаться от запланированной постановки «Веры, любви, надежды». Появившееся в 1931 году в газете «Народный обозреватель» предсказание — «головы покатаются» с перечислением имен, среди которых было и имя Хорвата, подтверждалось. Живший попеременно то в Берлине, то в Вене, ощущавший себя человеком немецкой культуры, писатель в 1934 году должен был окончательно перебраться в Вену, а в 1938 году покинуть и австрийскую столицу. В трагически оборвавшихся эмигрантских скитаниях по Европе Хорват оставался стойким: «Мы будем иметь друзей и родину, — писал он Чокору, — всюду, потому что носим ее с собой. Наша родина — наша духовность, духовность, не имеющая ничего общего с кровью и почвой» («кровь и почва» — краеугольный камень фашистского мифа).

Среди последних произведений Хорвата — комедия «Фигаро разводится» (1936), драма «Дон Жуан приходит с войны» (1936). Обращение к известным литературным образам, Дон Жуану и Фигаро, не случайно. Драматург включался в общий поток исканий европейской драмы. Как и многие творцы европейской интеллектуальной драмы 30-х годов, Хорват в этих своих пьесах помещает известного литературного персонажа в иные, досочиненные им обстоятельства, современные или вызывающие ассоциации с современностью. И нарушает наши привычные представления о литературном знакомце, показывая, как общественная ситуация может в корне изменить человека.

В драме «Дон Жуан приходит с войны» человек по имени Дон Жуан осенью 1918 года приходит домой из окопов. Война изменила Дон Жуана. Когда-то он был ветрен и легкомыслен, но теперь хранит запоздалую верность своей ранее оставленной возлюбленной и всю короткую послевоенную жизнь проводит в поисках ее. В лихорадке инфляции, в послевоенной разрухе и неразберихе десятки неприкаянных женщин (в пьесе тридцать шесть действующих лиц — тридцать пять женщин окружают героя) вешаются ему на шею, заставляя исполнять роль, предначертанную легендой. А он устал и тоскует, он неспособен увлечься ни одной из них. Его можно было бы назвать Дон Жуаном «потерянного поколения». Легендарный сердцеед у Хорвата постоянно хватается за сердце — он болен, у него бывают сердечные приступы. Но вырваться за пределы того, что составляет для всех понятие «Дон Жуан», ему так и не удастся. Возлюбленная давно мертва. Так и не нашедший успокоения, он замерзает в снегу на ее могиле. Разработка образа главного героя, несущего в себе трагическую вину,

картины жизни общества после войны, в годы инфляции и коррупции,— все это позволило Чокору назвать драму Хорвата одним из наиболее зрелых его произведений.

В пьесе «Фигаро разводится» тот самый Фигаро, который в комедии Бомарше, казавшейся современникам «революцией в действии», предвосхитил своими монологами великий 1789 год,— когда революция разразилась, бежит из Франции с графом, графиней и Сюзанной. Правда, он покидает родину, оставаясь, скорее, сторонником революции, чем ее противником, только из-за Сюзанны, призывающей не оставлять господ одних в беде. За границей Фигаро, однако, расстается с Альмавивой; купив себе парикмахерскую, пытается (впрочем, тщетно) обрести положение, встать на ноги, но в конце концов возвращается во Францию, разведясь с Сюзанной.

Помещение известного литературного героя в новые исторические обстоятельства заставляет нас острее воспринять историческую ситуацию вокруг него. Характер Фигаро, жизнерадостного и смелого, каким известен он миру по Бомарше, у Хорвата сознательно изменен. Перед нами Фигаро, ставший благополучным буржуа, обывателем, не рискующим выйти из дому без зонтика, «если на небе есть хоть маленькая тучка».

Европеец первой трети XX века, свидетель неудачи революции в нескольких странах, Хорват размышляет над разными ее аспектами. Фигаро, для нас — олицетворение французской революции, ее демократического пафоса, превратился из «гражданина мира» в обывателя, мечтающего в результате революционного переворота получить место управляющего в бывшем замке Альмавивы.

Хорват написал комедию, полную саркастического сомнения в возможности сохранить революционный дух такому герою, как Фигаро, комедию об опасности обуржуазивания революции.

Правда, в финале Фигаро, сместивший прежнего управляющего замком, вновь соединяется с Сюзанной, спасает от оголтелых, выросших на идее мести мальчишек дряхлого, ни для кого не опасного Альмавиву. Считавший себя не вправе иметь детей в жестоком и бесчеловечном мире, он теперь не боится будущего. Так неоднозначно определял Хорват свое отношение к революции, одной из важнейших проблем XX века.

Последнюю пьесу, «Помпеи» (1936), драматург назвал «комедией землетрясения». Обратившись к последним страницам истории древнего города, Хорват изобразил рабовладельческий мир как насквозь лживый и нежизнеспособный, показал неизбежность его гибели. Правда, сначала герои пьесы производят впечатление людей уверенных, благополучных, сильных. Но это лишь благодаря маскам, маскам в прямом и переносном смысле слова. Однажды, когда маски будут сдернуты, мы увидим совершенно другие лица, жалкие, усталые, хотя и более человеческие.

Извержение Везувия необходимо — город созрел для него. Завершая пьесу грандиозным взрывом и тысячеголосым криком, драматург как бы предсказывал другой катаклизм — вторую мировую войну. Но, заставив погибнуть под развалинами почти всех своих героев, он все же сохранил надежду на возможное возрождение. Несколько человек уцелело, они спрятались в подземных катакомбах, где давно уже скрывались сторонники нового вероучения — христианства. Кончилась одна эпоха человеческой истории, начинается другая. И хотя в пьесе идет речь о зарождении христианства, для Хорвата — это средство иносказания, выражения веры в новые, светлые силы, способные победить фашизм.

Среди пьес Хорвата — много комедий, насыщенных шутками и юмором, отмеченных грациозной комедийной легкостью. Но за всем этим скрывается саркастическая горечь. Эти пьесы скорее можно назвать трагикомедиями. Так считал и сам автор: «Все мои пьесы — трагедии. Они комичны только потому, что они тревожны». Парадоксальное высказывание драматурга — не что иное, как своеобразное определение жанра трагикомедии.

Чрезвычайно сценичные, пронизанные тонким лиризмом, пьесы Хорвата обрели истинное признание только после его смерти. В последние десятилетия, и особенно в 70-е годы, Хорвата стали довольно широко ставить во многих странах Европы.

В традициях венского народного театра работал и другой драматург Австрии — Юра Зойфер (1912—1939), художник короткой и трагической судьбы. Сын эмигранта из России, Зойфер юношей примкнул к рабочему движению, стал поэтом австрийского пролетариата, вступил в Коммунистическую партию. В 1934 году он принимал участие в знаменитом февральском вооруженном выступлении австрийского рабочего класса против фашизма. Уже известный поэт и журналист, Зойфер в годы фашизации страны стал писать одноактные сатирические пьесы, поднимавшие актуальные политические и социальные вопросы времени. В середине 30-х годов пьесы эти во многом составляли репертуар так называемых подвальных театров Вены, маленьких сцен в кабаре и кафе столицы, рассчитанных на аудиторию в несколько десятков человек. Небольшое число зрителей (обязательно менее пятидесяти) было единственной возможностью избежать профашистской цензуры: цензуре подвергались лишь театры, вмещавшие пятьдесят и более человек. В «театрах сорока девяти» (так, по количеству дозволенных мест, называли подвальные театры) формировался особый жанр маленькой драмы, драмы-памфлета. Здесь в 30-е годы бился пульс времени, здесь сохранялся дух антифашистской борьбы. Из эксперимента эти театры превратились в значительный фактор культурной жизни Австрии, в передовой фронт демократического искусства.

Зойфер в своих одноактных пьесах говорил о политических проблемах, оставаясь в рамках комедийности. Но за каскадом шуток, за веселым диалогом, за персонажами, которые так и видятся нам масками венской народной комедии, открывалась серьезность поставленных вопросов и горечь мироощущения драматурга. В его драме «Астория» вымышленная героем, не существующая страна Астория лишь кажется страной-утопией, страной-идиллией. На самом деле и эта выдуманная Астория — государство современного типа с развитыми армией и государственным аппаратом, без земли и радости для простых людей. Астория — Австрия, Астория — модель современного мира, так же как другая его модель — тоже вымышленная Зойфером страна Винета. В пьесе «Винета» перед нами мертвая страна, в которой люди разучились радоваться, любить, жить. «Когда придет... большая война, великое варварство, не превратится ли весь мир в Винету?» — в вопросе, венчающем драму, звучит страстный публицистический пафос драматурга.

Литературное наследие Зойфера невелико. В 1938 году двадцатипятилетнего писателя бросили в концентрационный лагерь Дахау, а затем перевели в Бухенвальд, ставший местом его гибели. Но одноактные драмы Зойфера остались значительным явлением в истории антифашистского театра Австрии.

В 30-е годы не многие австрийские драматурги были по-настоящему известны за пределами родины. Зойфер оставался драматургом малой аудитории. Хорват, несмотря на очевидность общеевропейских тенденций в его творчестве, воспринимался критикой лишь как продолжатель национальных традиций венского народного театра. Европейскому и американскому читающему миру австрийскую драму представлял прежде всего Фердинанд Брукнер (1891—1958).

Брукнер (как и Верфель) начинал творческую деятельность в рамках экспрессионизма. Однако скоро он отошел от этого течения, выйдя на путь реалистического искусства. Один из лучших европейских драматургов XX века, Брукнер в наиболее зрелых своих драмах ставил вопросы соотношения человека и истории, человека и государства, сделавшиеся в те годы важнейшими для современности.

Фердинанд Брукнер (настоящее имя — Теодор Таггер) родился в Вене, в семье австрийского фабриканта и актрисы-француженки. Получивший серьезное гуманитарное образование в Вене и Париже, он выступил с первыми поэтическими сборниками в конце войны, а в 1920 году начал систематическую драматургическую деятельность. На протяжении всей жизни Брукнер был связан с театром и практически: в 1923—1929 годы возглавлял им же созданный берлинский Ренессанс-театр и Театер ам Курфюрстендамм; с 1951 года руководил западноберлинским Шиллер-театром, поставив в нем ряд спектаклей, получивших общеевропейский резонанс.



Фердинанд Брукнер

Судьба эмигранта-антифашиста не миновала Брукнера. Избравший еще в 1923 году местом постоянного жительства Берлин, он был вынужден с приходом к власти фашизма оставить Германию, а вскоре и Австрию. Во Франции, потом долгие годы в Америке Брукнер продолжал писать, преподавал в нью-йоркском университете историю европейской драмы и театра, участвовал в работе немецкого эмигрантского издательства. На родину драматург вернулся только в 1951 году.

Первые драматические опыты Брукнера — комедии «Гарри» и «Аннетта», отмеченные откровенно экспрессионистскими чертами, появились в 1920 году под общим заглавием «1920, или Комедии о конце мира». Тема, волновавшая

большинство австрийских художников послевоенного времени, не могла не задеть и Брукнера: в своих первых пьесах он говорил о распаде Австро-Венгрии, видевшемся ему, как Музилу, Краусу и многим другим писателям, «концом мира».

«Комедии о конце мира» сразу же были поставлены в Вене и многочисленных немецких городах. Но, несмотря на успех, драматург замолчал на несколько лет. Следующая пьеса, «Болезнь молодежи», появившаяся в 1924 году, заявляла о новом Брукнере, Брукнере — стороннике «новой деловитости», течения, противопоставившего себя экспрессионизму. Экспрессионизм отживал уже свое в европейском искусстве 20-х годов; «новая деловитость» провозглашала верность фактам основой отношения художника к жизни. В послевоенной разрухе факты выглядели «более потрясающими, чем все возможные фантазии поэта». В них, в обнаженной правде, в сухом и строгом отношении к ней сторонники «новой деловитости» ощущали «чистый воздух современности». Отсюда и характерная вообще для европейской драмы 20-х годов склонность к фактографичности, репортажности, сухой документальности.

Показав многочисленные нравственные недуги, какими страдают молодые люди, брошенные в послевоенное безвременье, Брукнер говорил в «Болезни молодежи» о нездоровье всего общества. Еще более резко сказал он о болезни капиталистического государства в драме «Преступники» (1928).

Представив на сцене вертикальный разрез берлинского трехэтажного дома, познакомив зрителя с его обитателями, принадлежащими к разным социальным слоям, драматург дал своего рода модель всего общества. Здесь на первый взгляд действительно все преступники: и обедневшая дворянка фон Виг, распорядившаяся чужими драгоценностями, данными ей на сохранение; и молодой служащий Альфред Фишау, укравший из кассы значительную сумму в надежде начать новую жизнь с возлюбленной; и секретарша Ольга, убивающая собственного ребенка, которого она не может прокормить; и кухарка Эрнестина, тоже совершающая убийство — из ревности. Все они виновны. Но Брукнер утверждает, что еще более виновно государство, побуждающее людей к преступлению. А между тем ни один из четырех судебных процессов, идущих один за другим во втором акте, не пытается рассмотреть условия жизни подсудимых, вскрыть истинные социальные причины их преступлений.

Буржуазный суд даже не делает попытки разобраться, кто же подлинный виновник нарушений закона. Не случайно единственный настоящий закоренелый преступник Шиммельвейс уходит из зала суда безнаказанным. Требованием о равенстве не только перед законом, но в жизни, вложенным в уста одного из героев, заканчивается социальная драма Брукнера.

На рубеже 20-х и 30-х годов Брукнер обратился к жанру исторической драмы. 30-е годы в европейском романе и драме — время обостренного интереса к историческому и мифологическому материалу. История, навсегда вошедшая в сознание человечества своими непреложными, однажды совершившимися событиями, позволяла сосредоточиться не на изложении, а на осмыслении этих событий. История и миф оказывались для художников, по словам Т. Манна, «особенно удачной, издревле заданной формулой», по которой можно было проверить сегодняшнюю жизнь. Как бы в ответ на фашистское мифотворчество и воспевание национальной истории гуманистическая литература в своем обращении к истории обретала пафос антифашистской борьбы.

Брукнер, как и другие европейские писатели, пользовался в исторических драмах возможностью на материале истории размышлять о современности. Говоря об английском Возрождении или о Франции XIX века, драматург решал проблемы, актуальные в XX веке.

В драме «Елизавета Английская» (1928—1930) в лице Елизаветы Английской и Филиппа Испанского противопоставлены друг другу два типа властителя, два способа государственного правления. Фанатичный Филипп одержим непоколебимой идеей насадить свою веру, католичество, на всей территории Европы. Жаждающий войны, чтобы стереть с лица земли не подвластную ему Англию, он убежден, что только в присоединении к испанской державе спасение народов. Елизавета,

«помешавшаяся на мире», напротив, озабочена лишь тем, чтобы «навести порядок» в собственной стране, «прибрать ее, словно горницу». Английской королеве не нужны чужие земли, как бы мал ни был ее зеленый остров в сравнении с безграничными владениями испанцев. Несметные средства бросает на вооружение армии Филипп — Елизавета готова дать деньги только на осушение болот. Взынченно и истерично, «все более возбуждаясь» от звуков собственного голоса, призывает Филипп к мировому господству, видя великую миссию Испании в спасении мира от протестантизма. И не менее страстно, также «все более возбуждаясь» (драматург подчеркнуто повторяет ту же ремарку), Елизавета на другом конце Европы старается доказать преимущества мирного труда перед войной, «глупейшим из занятий».

Обратившись к тому моменту истории, когда готовился знаменитый поход Непобедимой Армады, перенося действие то в Испанию, то в Англию, драматург подчеркивает параллелизм событий: Испания под немолкнущие молитвенно-воинственные клики короля готовится к войне, и одновременно в английском парламенте решается вопрос — начинать или не начинать войну.

В особенно важных сценах (принятие решения о войне, сообщение о ее результатах) Брукнер сделал одновременно видимыми две игровые площадки — зал Большого королевского совета и зал Эскуриала — и собор святого Павла в Лондоне и испанский собор Сан Лоренцо. Этим он заставил Елизавету и Филиппа, ведущих диалог с подчиненными, вступить в еще один диалог — между собой, над головами остальных. Елизавета и Филипп, ни разу не встречаясь в драме, ведут на всем ее протяжении несмолкающий диспут о войне и насилии. А общий для обоих соборов большой крест, напоминающий о том, что протестанты и католики поклоняются одному богу, еще более подчеркивает сходство обстоятельств, предлагаемых героям.

Это сходство ярче выявляет, как по-разному ведут себя два правителя Европы. Однако Елизавета, ненавидящая войну, убежденная в ее пагубности для страны даже в случае победы, вынуждена сдаться. Филипп и собственные приближенные навязывают ей схватку с Испанией.

Кровожадный Филипп с его тягой к смерти и разрушениям, с его прогнившей плотью (незаживающие язвы на теле испанского короля становятся в драме символом) — один из вариантов владения миром. Но есть и другой вид политической власти и другой путь к ней. Это путь Бэкона. Гениальный философ и политик елизаветинских времен, знаменитый Фрэнсис Бэкон — иная угроза английской королеве. Предавая лучшего друга, азартно преодолевая сопротивление Елизаветы, уничтожая преграды лестью и коварством, блистательным расчетом и мудрым прозрением в суть исторического развития, Бэкон до-

бывается власти, мечта о которой у него не менее страстна, чем жажда мирового господства Филиппа.

Политик макиавеллиевского толка, Бэкон утверждает право на пути к власти «легко терять из виду отдельные судьбы», да и попросту «съесть» неугодного человека. Одерживающий победу над Елизаветой, он по-своему не менее страшен, чем Филипп. Фанатичный король откровенен и даже драматичен в искренней преданности неправой вере. Бэкон, циничный и находчивый, не верующий ни во что, кроме удачи, — новый, более сложный тип политика. И хотя не ему предназначена высшая власть в государстве, через него совершается смена исторических сил: при содействии Бэкона взойдет на английский престол Иаков Стюарт, по характеристике Брукнера, «воинственный», не тратящий времени на чтение книг.

Крупно выписав три центральные фигуры драмы, создав блистательные психологические портреты, Брукнер свои симпатии отдает Елизавете. Умная и острая, нетерпеливая и сомневающаяся, эмоциональная и трезвая, а главное — удивительно человеческая, Елизавета у драматурга вовсе не та сухая королева-протестантка, какой представляет ее нам традиция, историческая и литературная. Но брукнеровская Елизавета, с ее любовью к книгам и пониманием искусства, с ее живой женской тоской по несостоявшемуся счастью, побеждена, несмотря на победу в войне. На смену мертвому Филиппу идут другие.

Теперь уже Англия, рукоплещущая Бэкону в парламенте, хочет быть «среди тех держав, которые держат в страхе весь мир». «Это не конец, — горько замечает Елизавета, — они теперь подражают ему (Филиппу. — *И. Х.*), хотя и вдохновляются другими идеями. И так будет всегда...».

Оставив свою Елизавету не у дел, Брукнер говорил о беспощадности исторического развития. В грозовой атмосфере Европы кануна второй мировой войны ни один из рассмотренных примеров — Елизаветы, Филиппа, Бэкона — не был для драматурга путем к гуманному устройству общества. «О боли» — последняя реплика пьесы, вложенная Брукнером в уста Елизаветы, читающей Петрарку, — свидетельство боли автора за современный ему мир.

Одновременно с «Елизаветой Английской» Брукнер работал над другой пьесой — «Тимон и золото», окончательно завершив ее в 1931 году.

Притча о богатом Тимоне из Афин, внезапно разорившемся, не нашедшем в трудную минуту поддержки ни у одного из друзей и ставшем после этого человеконенавистником, рассказана Плутархом и переработана Шекспиром в трагедии «Тимон Афинский». Брукнер, обратившись к известному сюжету, счел необходимым поместить героя в иные исторические обстоятельства, в чем-то аналогичные современности. Он перенес действие в эпоху завоеваний Александра Македонского. Война —

снова главная тема у драматурга. Разное отношение к ней и есть та основа, на которой рождается конфликт трагедии, размежевываются ее герои.

Тимон в трагедии не просто богатый, щедрый, любвеобильный человек. У Брукнера он сосредоточил в себе всю духовную красоту греческой культуры. Этот Тимон свои несметные богатства тратит не только на дружеские ужины и бесценные подарки — он вкладывает средства в строительство залов для театральных представлений и гимнастических состязаний, бросает «целое состояние» на переписку трудов величайших философов Греции. Единственное, на что он не даст денег, — война. Тимон даже рад, что теперь, во времена Александра Македонского, Афины уже не играют ведущей политической роли в мире, как было при Перикле. По его мнению, это позволяет городу жить «полной, разнообразной жизнью» духа. А для Тимона «дух — это все».

Но такую любовь к Афинам никто не разделяет. Главный противник Тимона, Алкивиад, полон воинственных планов, мечтает возродить былое политическое величие Афин. Жизни духа для Алкивиада не существует — ему ничего не говорят великолепные постройки времени Перикла, для него не оживают древние камни, он знает только, что средств, ушедших на переписку философских сочинений, достаточно, чтобы вооружить целое войско и вновь «завоевать весь мир». «Живой и бессмертный город» Тимона, Афины, для Алкивиада мертвы: ему нужны величие, мощь, главенство над миром и, как средство достижения этого, — война. Деньги на вооружение должен дать Тимон.

Брукнер не ограничивается столкновением двух основных антагонистов в трагедии. Он дает широкую картину жизни афинского общества. Ни один из знатных горожан не поддерживает Тимона. Чужд он и большей части народа. Устами Алкивиада Брукнер формулирует страшный закон времени: «Нам не нужны бескорыстные. Нам нужны люди, которые всегда с нами». Нужно быть как все, заодно с большинством — иначе объявят лишним. («Трагедия лишнего человека» — такой подзаголовок дал пьесе драматург в окончательном варианте.)

Правда, у Тимона есть и сторонники — верный слуга Никий, несколько лиц из народа. Переменяя сцены в знатных домах со сценами на улице, Брукнер создал сложный, противоречивый образ народа. Толпа в пьесе неоднородна. Часть ее на стороне Алкивиада, другие — сторонники мирной жизни. Но и поддерживающие Тимона представители народа остаются пассивными, бездеятельными, неспособными дать отпор воинственному большинству. При этом ни те, ни другие не имеют имен собственных: лишены индивидуальности, похожие друг на друга, они делятся лишь на четных и нечетных и легко смогут перейти из группы в группу.

С войной в трагедии Брукнера связан (что чрезвычайно характерно для европейской интеллектуальной драмы середины

XX века) мотив «здравого смысла». Потребность в войне и потребность в обогащении одинаково диктуются «здравым смыслом». Так же как у Ануя, у Брукнера «здравый смысл — обманщик». Это разум, руководимый корыстью, расчетом. И так же, как у героев Ануя, есть у Тимона другой, истинно здравый смысл, противопоставленный «здравому смыслу» эгоистического большинства. (Брукнер дал такую трактовку этой теме, быть может, даже раньше французского драматурга.)

Потрясение, испытанное разорившимся Тимоном, нужно Брукнеру не для того, чтобы зажечь в душе героя человеко-ненавистнические чувства. Потерявший богатство, покинувший Афины, этот Тимон, в отличие от шекспировского, очень скоро забывает, что возненавидел было людей. В простом труде земледельца, возделывающего свою пашню, в чтении великих книг обретает он подлинное счастье.

В последней сцене Брукнер обращает внимание на эволюцию, проделанную героем. Будучи богатым и щедрым, Тимон, однако, не трудился для мира, а хотел лишь наслаждаться его благами и покоем. В конце жизни он приходит к необходимости практического деяния — чтобы земля расцвела, нужно тысячи раз погрузить в нее лопату. Вновь разбогатевший, вернувшийся в Афины, Тимон может спасти город (Афины пали в проигранной Алкивиадом войне), но выбирает гибель вместе с ним. И это — не проявление человеконенавистничества, а понимание неизлечимости болезни, готовность принять кару вместе со своими согражданами.

В «Тимоне и золоте» Брукнер развернул картину целого мира, холодного, обреченного, забывшего о духовной ясности и величии.

Для его характеристики важна сцена на Олимпе: выводя среди действующих лиц богов, автор тем самым укрупнял масштаб происходящего, ставил проблему соотношения возможностей человека и сил, им управляющих.

Боги у Брукнера (как и у Жироду и у Сартра) потеряли влияние, какое когда-то имели на людей. Человечество поняло — не следует ждать помощи от богов, они уже давно ничего не делают для торжества справедливости. В сложных ситуациях они, как и люди, стремятся «держаться в стороне», «не задумываться». Устами богини разума, Афины Паллады, Брукнер утверждал: все, что сделает человек с подаренными ему природой возможностями, заложено в нем самом. Судьба Тимона, несмотря на его трагический финал, — утверждение свободы поступков человека и права выбора.

В эмиграции Брукнер продолжал работать над историческими драмами. Две комедии о Наполеоне — «Наполеон Первый» (1936) и «Героическая комедия» (1942) — как бы дополняют друг друга, рассматривая с разных сторон проблему тиранической власти, главную для Брукнера в 30—40-е годы.

В «Наполеоне Первом» (время действия — рубеж 1800—1810-х годов) перед нами скорее драматическая, чем комедийная (несмотря на обозначение жанра) фигура Наполеона. Когда-то гордый, беспечный и смелый генерал революции ныне озабочен только тем, чтобы из императора Франции превратиться во «властелина Европы». В погоне за химерой власти Наполеон у Брукнера изменяет самому себе, предает свою любовь. Он готов на все для упрочения рода Бонапартов на французском троне. В великолепно выписанных диалогах императора с умной и проницательной женой Жозефиной (ее он теперь оставляет в интересах рода), в диалогах-размышлениях звучит противопоставление двух начал в мире, двух возможностей человека: власти и вдохновения. Власть и вдохновение противоположны друг другу — когда приходит первое, бесследно исчезает второе. «Зачем власть, если она бесплодна?» — спрашивает Жозефина, будучи выше «всей этой императорской чепухи». «Зачем вдохновение, если оно не ведет к власти?» — таков ответ Наполеона.

Жажда завоевания мира не может не привести к распаду личности. К этому итогу приходил драматург. Наполеон терпит поражение в России, необходимо его устранение, прежде чем он «превратит земной шар в груды развалин». «Меня неудержимо занесло», — признает сам император, подписывая знаменитое отречение.

В 1936 году Брукнер, однако, еще мог спокойно исследовать драматизм души незаурядной личности, вступившей на неверный путь. В 1942 году он вновь обратился к наполеоновской Франции (в «Героической комедии» перед нами тот же исторический момент — наивысшей славы и падения императора). Но в этой пьесе Наполеон, лицо внесценическое, лишен всякого авторского сочувствия. В «Героической комедии» он — тиран с сытым одутловатым лицом, потерявший человечность. Теперь драматурга интересует прежде всего возможность борьбы с тоталитарной властью.

Жермена де Сталь, знаменитая французская писательница, — в центре «Героической комедии». Поборница свободы, она неутомима в своей битве с императором. Он высылает ее из Франции, пытается уничтожить книгу «О Германии», заставить замолчать ее автора. Но — «тиранам надо смотреть прямо в лицо» — мадам де Сталь непоколебима.

Горькое разочарование может постигнуть борцов за свободу. Отречение Наполеона, его поражение не приводит к установлению республики, о которой мечтала героиня. На смену одному тирану идут другие — на французском троне снова Бурбоны. Трудна, почти недостижима победа, «не право, а власть идет кратчайшим путем», но чудачка, которая «много хотела и ничего не добилась», остается верной себе. Последняя фраза мадам де Сталь в пьесе: «Все еще только начинается»; она продолжает верить в свою миссию борьбы.

В 1942 году была еще одна причина обращения драматурга к теме Наполеона. История величия и падения императора позволяла ввести тему России и этим лишний раз подчеркнуть аллюзионность проблематики. «Россия — последняя защитница свободы» — так было во времена наполеоновских войн. В XX веке, в разгар второй мировой войны, Брукнер говорил о невозможности сломить сопротивление народов: «Нет могущественней силы, чем нежелание покоряться ей».

Назвав обе пьесы из наполеоновских времен комедиями, Брукнер выражал свое отношение к изображаемому. Комедией оборачивается не только неумная жажда власти, но и любая борьба против тирании, если она вдохновляется лишь желанием ниспровергать. Драматург, таким образом, вовсе не склонен считать Жермену де Сталь идеальным борцом за свободу. Но ненависть к тирании и способность идти до конца бросает на нее героический отсвет.

Власть и право, власть, свобода и революция — эти проблемы Брукнер трактовал в дилогии «Симон Боливар» (1945). Обратившись снова к началу XIX века, драматург на этот раз сделал местом действия Венесуэлу, одно из тогдашних владений Испанской империи. Героем вновь избрано историческое лицо — Симон Боливар, возглавлявший национально-освободительную борьбу против испанцев.

Образ Боливара — выражение веры Брукнера в возможность благополучного разрешения конфликтов, лежащих в основе предыдущих пьес. Величие и успех идут разными путями, говорила Жермена де Сталь в «Героической комедии». А в «Симоне Боливаре» у драматурга — попытка соединения величия борьбы против тирании и успеха в ней, благородного использования достигнутого. Идеальный образ сумевшего сочетать власть и справедливость Боливара, созданный Брукнером в год окончания войны, — свидетельство исторического оптимизма автора, надежды на начало нового этапа в жизни Европы.

Тяготая в 30—40-е годы к сюжетам историческим, Брукнер неоднократно обращался и непосредственно к современности. Среди произведений этих лет — драмы: «Расы» (1933), обличающая националистическую политику фашизма, «Освобожденные» (1945), поднимающая актуальный вопрос времени об отношениях освободителей и освобожденных.

Вернувшийся в Германию Брукнер в послевоенные годы много занимался режиссурой. Правда, он не переставал и писать, выпустив пьесы «Пирр и Андромаха» (1952), «Борьба с ангелом» (1957) и др. Однако в историю мировой драмы Брукнер вошел прежде всего своими историческими драмами 30—40-х годов. Обращение к сюжетам историческим и мифологическим сам драматург объяснял так: «Современность давно прошедших времен на наших глазах превращается в нашу современность». Ставившие актуальные проблемы XX века, драмы Брукнера почти сразу находили дорогу на сцену. «На-



Франц Теодор Чокор

полеона Первого» играли на эмигрантских сценах Парижа и Праги (1937), к «Елизавете Английской», переведенной на семнадцать языков, постоянно обращались лучшие режиссеры мира — М. Рейнгардт, Ж.-Л. Барро, Д. Стрелер.

Среди драматургов, чей творческий расцвет пал на межвоенное двадцатилетие, виднейшее место занимает Ф.-Т. Чокор.

Франц Теодор Чокор (1885—1969) родился в Вене, в семье врача, выходца из Югославии. Еще гимназистом он опубликовал первые стихотворения, а в 1912 году в Будапеште увидела свет рампы его пьеса «Термидор». Офицером Австро-Венгерской армии Чокор прошел всю первую мировую войну. В 1938 году после вторжения в Австрию гитле-

ровских войск Чокор эмигрировал (в Германии его имя и книги были запрещены в 1933 году). Долгие годы писатель провел вне родины, был интернирован на острове Корчула, через два года освобожден итальянскими партизанами. В Вену он вернулся в 1946 году. Потрясающими документами трагедии эмиграции, духовной стойкости австрийского антифашизма, нестремимости национальной культуры стали воспоминания Чокора — «На чужих улицах» (1955).

Чокор не только постоянно писал для театра, но и был связан с ним практически. В 1913/14 году он — сотрудник Немецкого театра в Петербурге, в 1923—1927 годы — заведующий литературной частью в Раймундтеатер и Немецком народном театре Вены.

Подобно Брукнеру и многим другим, Чокор начинал свой творческий путь как экспрессионист. Пьесы «Древо познания» (1917) и прежде всего «Красная улица» (1918) отмечены чертами экспрессионистской драмы со свойственной ей хаотической картиной мира, внеличными страстями, действием, происходящим «всюду и всегда» (так, типично для экспрессионизма, обозначил Чокор время и место действия «Красной улицы»). Но скоро драматург отошел от этого направления. В рамках течения «новой деловитости» происходило в 20-х годах становление реалистического метода Чокора.

Первым крупным произведением нового периода творче-

ства стала драма «Общество прав человека» («Георг Бюхнер», 1929).

Занявшись переработкой «Войцека», знаменитой драмы Георга Бюхнера, Чокор увлекся личностью автора. Трагическая фигура немецкого драматурга, революционера и мыслителя, опередившего свое время, стала центром самостоятельной пьесы Чокора.

На широком фоне политической жизни Германии 30-х годов XIX века Чокор показал деятельность созданного Бюхнером радикального кружка «Общество прав человека», проследил социальные корни его поражения. Выведя Бюхнера самоотверженным борцом за свободу немецкого народа, Чокор в то же время его устами говорил, что для успеха недостаточно иметь «вождей и знамена». Нужен еще «малый пустяк» — армия, то есть те, на кого можно опереться в борьбе. С позиций XX века, учтя революционный опыт России, Чокор утверждал плодотворность только той революции, которая способна совершить коренные социальные преобразования. Но закончив пьесу уничтожением гиссенского кружка и смертью Бюхнера вдали от родины, драматург не оставался на позициях исторического пессимизма. Знаменателен финал: жандармы схватили мальчика, племянника одного из членов общества. Власти отдают приказ отпустить: ребенок «не опасен для будущего». И звучит имя ребенка — Вильгельм Либкнехт. Так, внятно для читателей XX века, выразил автор мысль о неиссякаемой преемственности революционного дела.

На рубеже 20—30-х годов Чокор — среди тех, кто стоял у колыбели антифашистской литературы. Одной из первых его антифашистских драм стала «Оккупированная область» (1930).

Действие происходит в прирейнском немецком городке, на территории, оккупированной союзными войсками по Версальскому мирному договору. Городское управление возглавляет бургомистр Монк, человек широких гуманных взглядов. Прошедшая война была для него безумием народов. Все свои усилия он направляет на сохранение мира в городке. Но внезапно появившаяся группа вооруженных молодых парней всячески нарушает спокойствие жителей. Солдаты недавней войны, они подчинены идее восстановления престижа нации, создания новой, сильной Германии. В столкновении этой банды с Монком возникает проблема истинного и ложного понимания национальной чести, патриотизма.

Драматург показал страшные результаты служения ложной идее: в городе резня, жертвы. Но, обвиняя парней, возглавляемых Шлерном, в варварстве, Чокор выявляет социально-исторические корни их философии жестокости. Молодые люди принадлежат к поколению, прямо со школьной скамьи брошенному в окопы войны. И их трагедия в том, что, наученные только убивать, не умеющие ничего другого, они восприняли милитаристские убеждения и ненависть как единственную правду мира.

Провинциальный город для Чокора — уменьшенная послевоенная Германия, в которой росла внутренняя борьба. Драматург угадал в молодежи, воспитанной в духе шовинизма и реваншизма, одну из основных движущих сил фашизма. О социальной прозорливости Чокора свидетельствует и образ рабочего Латтера. Его действенная позиция противопоставлена нерешительности бургомистра, способного лишь на то, чтобы покончить с собой со словами надежды на возрождение подлинной Германии.

В 1936 году Чокор выступил с пьесой, принесшей ему мировую известность, — «Третье ноября 1918 года». 10 марта 1937 года в Венском Бургтеатре состоялась триумфальная премьера (режиссер Г. Ваниек). «Какой ты большой поэт!» — отозвался в ночь после премьеры Хорват. «Великолепная вещь. Она оказалась такой близкой мне, представляю себе, насколько близка она сердцу австрийца», — писал несколько позже Т. Манн. Чокор получил за пьесу премию Грильпарцера и кольцо Бургтеатра, вручаемое с 1926 года лучшим драматическим авторам и театральным деятелям.

В «Третьем ноября» драматург счел необходимым еще раз вернуться к знаменательному историческому событию — дню 3 ноября 1918 года, когда было подписано перемирие и перестала существовать империя Габсбургов. Для осмысления 20—30-х годов надо было вновь обратиться к началу, к 1918 году.

...В горах, недалеко от линии фронта, расположен санаторий для выздоравливающих после ранения. Большинство находящихся в нем могло бы уже снова принять участие в боях, но санаторий отрезан от внешнего мира. Из-за снежных заносов нарушены даже телефонная и телеграфная связь, давно уже ничего не известно о происходящем на фронтах.

Искусственно выхваченные из жизни, из военных будней, герои пьесы предоставлены самим себе, друг другу, своим мыслям. Откуда-то издали доносятся выстрелы, война стремительно катится к концу (действие происходит в течение двух суток — с первого по третье ноября 1918 года). А люди в горном санатории впервые, быть может, за четыре года окопного существования получили возможность остановиться и задуматься. Осмыслить свое отношение к войне, задаться вопросом, чьи интересы они до сих пор защищали.

Перед нами врач, молоденькая сестра и девять их пациентов. Позднее появятся своеобразный вестник с линии фронта, матрос Петр Качук. Среди пациентов — поляк, серб, чех, венгр, австриец... Национальная принадлежность каждого здесь очень важна. Соединив под одной крышей представителей разных народов, драматург создал своего рода модель монархии Габсбургов, какой она была в первой мировой войне.

В разговорах героев о войне и мире вскрывается растерянность, усталость, горечь осознанного поражения. Даже те, кто,

как чех Сокаль, радовался сначала фронту (там хорошо кормили), осознали постепенно жестокость бессмысленной бойни, ее выгодность правящим кругам. Никого уже не привлекает возможность погибнуть геройской смертью. Каждого тянет в родные места, к семье и мирным занятиям. Рухнула вера в единение народов Австро-Венгрии в борьбе с общим врагом.

И вот в эту атмосферу идейного разброда, когда никто уже не ощущает себя участником общего дела, врывается сообщение о подписании капитуляции и распаде империи. Его приносит матрос-коммунист Петр Качук. «Война окончена, нет больше австро-венгерского флота», самой «Австро-Венгрии — конец», — уверенно провозглашает он. Штыком Качук отрезает на географической карте от знаменитой империи все заявившие о государственной самостоятельности страны. В конце этой своеобразной операции на карте остается маленький клочок земли: это Австрия, но и там — революция.

Для собравшихся в гостиной санатория такое известие — потрясение. Серб Цирович срывает с себя погоны — наконец-то можно признаться, что для него Австро-Венгрия мертва давно. Да и для остальных капитуляция — лишь подтверждение их предчувствий. Люди прощаются друг с другом, теперь у каждого один путь — домой. И только австриец полковник Радозин тщетно пытается возродить в душах чувство единения, еще недавно согревавшее их. Понятию родины, ожившему в сознании героев, Радозин противопоставляет понятие отечества, общего для всех народов, населявших империю Габсбургов. Распад Австро-Венгрии для Радозина — конец всей Европы, ведь Австро-Венгрия была ее духовным центром. Разбегающихся людей Радозин пытается объединить под австро-венгерским флагом, призывая продолжать борьбу. Но один из них спрашивает: «Вы собираетесь бороться до конца за страну, которая уже не существует?» И отчаявшийся переубедить недавних соотечественников, потрясенный тем, как на глазах распадается казавшаяся ему великой и вечной общность народов, полковник кончает с собой.

Столкновение разных точек зрения, разных реакций на весть о распаде монархии и создает — при внешней неподвижности — глубочайшую внутреннюю напряженность конфликта в пьесе. «Третье ноября 1918 года» — интеллектуальная драма, драма-дискуссия, где не развитие сюжетной ситуации, а энергия мысли героев и их спор рождает подлинный драматизм, движут действием.

Матрос Качук и полковник Радозин олицетворяют собой два противоположных друг другу понимания причин распада монархии Габсбургов. Коммунист Качук видит историческую закономерность событий. Для него третье ноября — день торжества справедливости, расплата империи за жестокое притеснение составлявших ее народов. Отвергая искусственную общность разных наций, подчиненных одному монарху, Качук

призывает к иной общности — к объединению в классовой борьбе. Он уверен в окончательной победе революционного народа: «Мое имя не важно... нас, Качуков, миллионы...»

Полковник Радозин защищает исторически мертвую идею. Подчеркивая это, Чокор, однако, отдает дань уважения благородству героя. Радозин вдохновлялся высокой и прекрасной верой в интернациональную сплоченность людей. Не там искал он такую сплоченность, ошибочна была его позиция, но чистая преданность своей вере делает его трагическим героем. Драматург сочувствует ему и заставляет всех персонажей ощутить значительность личности полковника. Не случайно его самоубийство сплотило (правда, временно) людей, заставив склонить головы перед такой одержимостью и последовательностью. Торжественные похороны Радозина — символическое прощание со старой Австро-Венгрией, вернее, с тем лучшим, что было в ней.

Но смерть Радозина для Чокора не может стать развязкой конфликта, лежащего в основе драмы. В 1936 году драматург знал уже все многообразие драматических последствий того величайшего поворота в истории Австрии, что обозначен на календаре третьим ноября 1918 года.

Самоубийство полковника стало толчком к окончательному распадению общности героев. Не дано объединить их и Качуку. Поляк Каминский, итальянец Ванيني, венгр Орвани и другие не способны вдохновиться революционными идеями коммуниста Качука. Все они отправляются домой, к мирным занятиям. В опустевшем санатории остаются двое: серб Цирович и австриец Лудольц. Есть иной вывод из происшедшего и иное понимание своего долга. Ощущение себя австрийцем, поляком, сербом, итальянцем, связанным только со своей родиной, ведет к рождению новых драматических столкновений и конфликтов, на этот раз — между народами. Война окончилась, но для Цировича и Лудольца она продолжается (на Балканах война между Австрией и Сербией продолжалась и после подписания перемирия в 1918 году). Так рождается в пьесе второй драматический взлет, связанный с образом Лудольца.

Как бы ни мечтал Лудольц о мирной жизни, теперь он — прежде всего австриец и считает себя обязанным вступить в войну за свою родину. А это означает необходимость стать врагом Цировичу. Друзья, связанные узами фронтового братства (когда-то Лудольц спас в бою жизнь Цировичу), они отныне — представители враждующих наций. И теперь офицерский долг Лудольц видит в борьбе с недавним другом. Прощальное объятие друзей предшествует огню, который открывает австриец по сербу: спасший жизнь отнимает ее! Крик душевной боли, вырвавшийся у Лудольца, и его же пулеметная очередь венчают чокоровский реквием старой монархии.

Глубочайший историзм в анализе явлений действительности проявился в этой лучшей драме Чокора. Обратившись позже

многих к теме, питавшей всю австрийскую литературу XX века, драматург по-своему показал, какой огромной психологической ломкой была для людей «австрийская трагедия 1918 года». Ее следствиями были и судьба Радозина и трагические заблуждения Лудольца. Сопереживая своим героям, Чокор увидел историческую правду за коммунистом Качуком.

В годы второй мировой войны Чокор не переставал писать для театра, хотя пьесы его в это время почти не ставились, а в Австрии многие были просто уничтожены. Как и другие европейские драматурги, он обращался в это время к мифу, видя в нем возможность иносказания и постановки общечеловеческих и современных проблем. Так, на основе мифа о возвращении Одиссея на Итаку после Троянской войны Чокор написал драму «Калипсо» (1944) — размышление о гибельности войны, о ранах, которые она наносит человеческой душе.

Изображая Одиссея могучим и прекрасным человеком — не великаном, как Полифем, а именно обыкновенным человеком (потому-то он и победил Полифема), — драматург говорил о пагубности чувства мести, его разрушающей силе, если оно проникнет в душу человека. «Страдание, мстящее за себя, перестает быть страданием» — в этом Чокор заставлял убедиться Одиссея, об этом он, призывая к гуманности, мудро предупреждал человечество в разгар войны.

В «Калипсо» была еще одна тема, звучавшая особенно лирически и горько под пером драматурга-эмигранта: тема возвращения человека на родину. «Родину надо потерять... чтобы узнать доподлинно, где и в чем она была», — говорил в драме Чокор от имени своих эмигрировавших соотечественников. И почти одновременно с работой над драмой писал Брукнеру: «Я понимаю твою тоску. Но, несмотря на все, — не надо никакой ностальгии!.. Родину, которая есть не что иное, нежели Отечество, мы не забудем...»

В годы войны драматург обращался и к материалу современному. Его пьеса «Блудный сын» (1947) посвящена партизанской войне на Балканах, куда в 40-е годы забросила Чокора судьба. Противопоставив юного Стипе, ушедшего из отчего дома в партизаны, его братьям, лишенным чувства долга, автор оправдывал вынужденную жестокость героя: спасая общее дело и десятки жизней, Стипе убивает братьев-предателей. Стипе прощен от имени будущего — об этом говорит уход с ним из горящего дома жены одного из братьев, Марии, с ребенком на руках. Будущее принадлежит только что рожденному, ради него сражается герой. Так в пьесе 1947 года Чокор выражал свою веру в конечное торжество человечности в мире.

Трагедия, пронизанная духом южно-славянской крестьянской жизни (действие происходит в селении на берегу Адриатического моря), представляет собой в то же время своеобразную поэму, написанную ритмизованной прозой. «Блудный сын» — гимн героине партизанской войны. Эту трагедию Чокор

объединил с «Оккупированной областью» и «Третьим ноября 1918 года» под общим названием «Европейская трилогия». И действительно, каждая из частей трилогии оказывается осмыслением определенного этапа истории Европы XX века.

В послевоенные годы Чокор продолжал писать, был общественным деятелем, президентом австрийского отделения Пенклуба. В произведениях последнего этапа творческого пути — драмах «Вдова Цезаря» (1953), «Снимите камень» (1957), «Кесари межвременья» (1965), «Александр» (1969) — писатель оставался верен своей ненависти ко всякому насилию, своему призыву к человечности.

Творчество Брукнера, Хорвата, Верфеля и Чокора стало высшим достижением австрийской национальной драматургии 1917—1945 годов.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Крутые и трагические переломы в истории Австрийского государства (от крупнейшей европейской империи — к маленькой буржуазной республике и к потере национальной независимости в результате присоединения к фашистской Германии), тяжелейшие экономические кризисы и обострение социальных противоречий создавали трудные условия для развития театрального искусства.

В 1918 году были уничтожены прежние сословно-иерархические принципы организации театра, цензурные и прочие ограничения. Бывшие императорские сцены — Бургтеатр и Венская опера — стали государственными, получающими постоянные субсидии. Полную юридическую свободу получила частная антреприза. Но одновременно была установлена сложная и высокая налоговая система, по которой даже Бургтеатр, находящийся на государственной дотации, выплачивал в 1918—1924 годы около 400 тысяч шиллингов налога ежегодно. Возникло диковинное для Австрии определение театра — экономический организм: Частные театральные предприниматели пытались выжить любыми средствами: уменьшая заработную плату актерам, привлекая зрителей рекламой, ночными представлениями (часто малопрстойного содержания), приглашением звезд и т. д. И все равно каждый год многие частные театры терпели банкротство и закрывались. Резко ухудшилось материальное положение актеров, которое ненадолго изменил даже принятый парламентом в 1923 году так называемый актерский закон, охранявший с помощью профсоюзных организаций основные права работников сцены (включая осветителей, рабочих сцены и др.) от произвола предпринимателей. Экономическая зависимость театра с лихвой восполняла прежнюю цензуру, превратившись в могущественную (особенно в годы кризисов) силу, которая отменяла некассовые спектакли и закры-

вала нерентабельные сцены. Сильнейшая театральная конкуренция выдвинула на первый план проблему борьбы за зрителя.

Австрийский театр перед первой мировой войной тяжело переживал свою оторванность от широких зрительских масс. После 1918 года, когда официальные препоны были уничтожены, выяснилось, что люди, перенесшие тяготы войны, живущие в постоянном страхе перед завтрашним днем, утратившие веру в моральные принципы и обнищавшие, гораздо охотнее посещают спортивные стадионы, кинозалы и дансинги, чем театры. «Мироощущение масс было самым неблагоприятным для театра: оно требовало в большом количестве быстро сменяющихся впечатлений, которые пересилили бы страстями, эротикой, красками жизненное напряжение вновь обнаруживающейся социальной и экономической борьбы; и оно вовсе не требовало слов, стихов, связанных и законченных обзоров и объяснений», — пишет об этом времени историк театра. Стремление завоевать массового зрителя привело к небывалому распространению разнообразных развлекательных жанров и форм. Расцвет «новой» венской оперетты, которая в произведениях Франца Легара (1870—1940), Имре Кальмана (1882—1953), Оскара Штрауса (1870—1954) и других композиторов обогатилась широко варьируемыми народными мелодиями, буффонадами и каскадной танцевальностью, задерживал до конца 20-х годов проникновение на австрийские сцены характернейшего новшества этих лет — ревю. Но в конце концов этот жанр в одной только Вене захватил шесть крупных театров и занял ведущее место среди прочих театральных увеселений.

Разумеется, был и другой способ заполнения образовавшегося духовного вакуума. Лучшие деятели австрийского театра этих лет стремятся к созданию по-настоящему демократического искусства, осознающего свою культурную и нравственную миссию. Макс Рейнгардт, готовясь к переезду в Австрию, писал в одном из своих писем в 1918 году: «Безусловно, что это тяжелое время испытаний необыкновенно поднимает значение всего духовного, в том числе искусства и театра. В эти годы стало очевидным, что театр — это не роскошь для утонченных аристократов, а необходимая духовная пища для самых широких слоев общества». Именно на пути развития гуманистических принципов, широкого обращения к народным традициям достигает наивысших побед австрийская сцена, как драматическая, так и музыкальная, вплоть до 1938 года занимавшая видное место в европейском театре.

Четвертого декабря 1918 года начался новый этап в развитии Венского оперного театра, получившего в этот день новое название и новый общественный статус — статус Государственной оперы.

На протяжении двух десятилетий музыкальное сценическое искусство Австрии испытывает необыкновенный подъ-



Рихард Штраус

ем, Вена становится музыкальным центром Европы, который собирает вокруг себя лучшие творческие силы. Немедленно после своего назначения первый директор Государственной оперы Франц Шальк приглашает для работы в этом театре композитора Рихарда Штрауса (покинувшего Вену после запрещения церковными властями его оперы «Саломея»), который в 1919—1924 годы стал содиректором Шалька, а в дальнейшем — дирижером отдельных спектаклей (в частности, премьер своих опер), и одного из лучших театральных художников этого времени — Альфреда Роллера (1864—1935). В результате сотрудничества Р. Штрауса, А. Роллера и драматурга Г. фон Гофманстала были созданы праздничные, красочные, наполненные поэтической фантазией спектакли, в которых при по-

мощи современных постановочных средств возрождались приемы австрийского музыкального театра эпохи барокко («Женщина без тени» Р. Штрауса, 1919; «Так поступают все» Моцарта, 1920; оперы Глюка, Вагнера, Пуччини и пр.). Великолепный исполнительский состав театра — Мария Йерица, Лотта Леманн, Лео Слезак, Рихард Майр и другие — пополнился новыми талантами: в труппу вступили Карл Альвин и Элизабет Шуманн, Розетте Андай, Вера Шварц, Эмиль Шиппер, Альфред Йергер и Йозеф Мановарда. В партии Лоэнгрин прославился Карл Циглер, в партии Кармен — Мария Ольшевска. Начинают свой творческий путь Траян Грозавеску, Альфред Пиччавер и многие другие. Одновременно Шальк стремился к обновлению балетной труппы, он приглашает в Государственную оперу хореографов Хоральда Крейцберга, представителя ритмопластического направления, и Генриха Креллера, постановщика лучших балетных спектаклей этих лет — «Легенды о Иосифе» Р. Штрауса и «Дон Жуана» Глюка.

Клеменс Краусс, руководивший Венской государственной оперой в 1929—1934 годы, поднимает на небывалую высоту интерпретаторски-режиссерский уровень спектаклей. Главным режиссером при Крауссе работает Лотар Валлерштейн, великолепно, в реалистической манере решающий массовые сцены;



Здание Венской государственной оперы

заведующим литературной частью — драматург Франц Верфель. Высшим достижением их совместной работы явился цикл опер Дж. Верди, получивших новое сценическое прочтение, — «Симон Бокканегра», 1930; «Дон Карлос» (в новой редакции Ф. Верфеля и в оформлении А. Роллера), 1932; затем «Отелло» и «Фальстаф» в декорациях Клеменса Хольцмейстера. Начиная с постановки «Воццека» А. Берга в 1930 году (дирижер — К. Краусс, режиссер — Л. Валлерштейн, художник — О. Штрнад, главные исполнители — Й. Мановарда и Р. Паули), имевшей общеевропейский успех, на сцене Венской государственной оперы широко ставятся произведения современных, в основном австрийских, композиторов — Ф. Шрекера, А. Шёнберга, Э. Крженека, Э. Веллеса, Я. Вейнбергера, Ф. Зальмхофера и других, что в свою очередь потребовало от исполнителей и постановщиков модернизации и дальнейшего усовершенствования системы выразительных средств. Не сходят со сцены также оперы Р. Штрауса (одна из лучших постановок — «Арабелла» в 1933 году), Р. Вагнера, В.-А. Моцарта. Необыкновенно тепло была принята венской публикой премьера новой оперетты Ф. Легара «Джудитта» (1934) с участием Марии Йерицы и Хуберта Маришки. Больших успехов добивается балетная труппа, которой с 1929 года руководит талантливая австрийская балерина и хореограф Маргарете Вальманн (род. 1904) — постановщица таких спектаклей, как «Австрийская деревенская свадьба» на музыку Ф. Зальмхофера, «Страшный суд» на музыку Генделя, «Фанни Эльслер», в которых с большим мастерством танцевали Густл Пихлер, Адель Краузенекер, Хеди Пфундмайр, Тони Биркмейер.

Регулярные гастроли Венской государственной оперы за границей, участие в Зальцбургском фестивале (начиная с 1926 года), проведение праздничных оперных циклов, на которые приглашались солисты и критики из других стран, — все это укрепляло за этим театром мировую славу первоклассной музыкальной сцены. Мастерство его творческого коллектива (в 30-е годы в него входят выдающиеся дирижеры — Ханс Кнаппетсбуш, Отто Клемперер, Бруно Вальтер, Герберт фон Караян; блистательные солисты — Тодор Мацарофф, Александр Свед, Сет Сванхольм, Анни и Хильде Конечни) не знает себе равных.

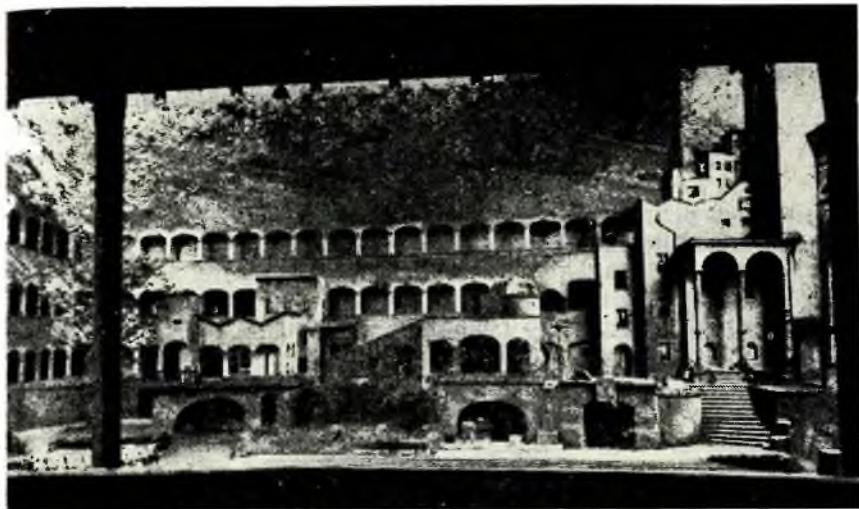
В 1938 году наступает резкий перелом. Спасаясь от фашизма, уезжают из Австрии многие певцы и музыканты. Фашистские власти, которым из соображений престижа хотелось вернуть былую славу Венской государственной опере, предпринимали шаги к ее возрождению. Но никакие денежные субсидии (намного превышающие те, которые получал театр в предыдущие годы) не могли изменить состояния тяжелого кризиса и застоя, которое продолжалось все годы гитлеровского господства. Лишь в 1955 году, когда поднялся занавес во вновь отстроенном здании, начался новый расцвет Венской государственной оперы.

* * *

Австрия 1918—1938 годов переживает период бурного увлечения историей и теорией национального театра, с необыкновенным размахом ведется в этот период изучение и пропаганда искусства. В стремлении к обширным театральным связям с другими странами, большом внимании к профессиональной подготовке театральных кадров Австрия зачастую оставляет позади себя другие европейские страны.

С 1922 года почти ежегодно в Вене и в Зальцбурге проводятся тематические театральные выставки, экспонирующие материалы по отдельным периодам истории австрийского театра, а также знакомящие с наивысшими достижениями мировой театральной культуры (например, декорационного искусства). В 1932 году в обширных фойе и служебных помещениях Бургтеатра открывается Музей австрийского театра. Регулярно проводятся научные театральные конференции, которые пользуются все возрастающим авторитетом. На Всемирном театральном конгрессе 1936 года в Вене присутствуют делегации многих стран, среди них — делегация из СССР.

Кроме венской Академии музыкального и исполнительского искусства в 1929 году начинает свою работу Рейнгардт-семинар, ставший вскоре лучшей театральной школой Австрии, где впервые в Европе появляется специальное отделение для подготовки театральных режиссеров (преподаватели Макс Рейнгардт, Эрнст Лотар, Альфред Нойгебауэр, Эмиль Гейер, Ганс



Декорации к спектаклю «Фауст» И.-В. Гете.
Постановка М. Рейнгардта. Зальцбургский фестиваль 1933 года

Тимиг). В 1932 году открывается Высшая школа декорационного и оформительского искусства под руководством Клеменса Хольцмейстера, в которой преподает знаменитый театральный художник-экспрессионист Эмиль Пирхан.

В 20-е годы в Вене с огромным успехом проходят гастроли МХАТ и Камерного театра. Многие австрийские театральные критики отмечали, какое принципиальное значение имели спектакли московских театров для развития австрийского актерского искусства. В свою очередь в этот период совершают ряд гастрольных поездок Венская государственная опера и Бургтеатр. С 1920 года проводится ежегодный майский фестиваль «Венская музыкальная и театральная неделя», демонстрирующий съезжающимся со всего света гостям лучшие спектакли прошедшего сезона.

Идея объединения разобщенных войной наций силами высокого искусства лежала в основе первого в мире международного театрального фестиваля, организованного в 1920 году в Зальцбурге. Его инициаторы — М. Рейнгардт, Г. фон Гофмансталь, Р. Штраус, Э. Кербер, Ф. Шальк, А. Роллер — ставили перед собой также сложную нравственную задачу: они стремились вернуть людям утраченную ими за военные годы веру в жизнь и добро. Апелляция к самым широким зрительским массам, общечеловеческая и вечная этическая проблематика определили и эстетическую программу фестиваля: обращение к общим для всех европейских народов театральным формам прежних эпох — мистериальному театру, народной импровизационной комедии.

Двадцать второго августа 1920 года на Соборной площади Зальцбурга был показан спектакль М. Рейнгардта по пьесе Г. фон Гофманстала «Каждый», в основу которой была положена средневековая мистерия (этой постановкой до сих пор открывается почти каждый Зальцбургский фестиваль). Дидактика и аллегоризм театральной игры о победе сил добра над силами зла в душе человека, одухотворяясь тончайшей современной поэзией, претворялись в сказочную мудрость. Прекрасное исполнение (А. Моисси, Е. Тимиг, Д. Зерфэс, А. Хёрбигер, Ф. Рихард) придавало спектаклю человеческую достоверность и взволнованную искренность, а естественная декорация — залитые солнечным светом старинные здания в стиле барокко на фоне величественного ландшафта с покрытыми лесом горами — природную простоту и извечную актуальность его проблематике. Зрители, среди которых были Г. Гауптман, Т. Манн и другие видные деятели современной культуры, приняли первенца фестиваля с большим воодушевлением.

С каждым последующим годом Зальцбургский фестиваль приобретал все большую популярность и в конце 20-х годов превратился, по выражению Стефана Цвейга, в «Мекку артистической Европы». «Зальцбург стал вдруг центром всемирного паломничества, — писал С. Цвейг, — это были как бы олимпийские игры современного искусства, на которых все нации стремились показать свои величайшие достижения. Отныне трудно было себе представить, что раньше мир жил без этих шедевров исполнительского искусства». К драматическим спектаклям вскоре прибавились оперные, затем концерты лучших музыкантов-исполнителей и симфонических оркестров. Обязательной частью фестивальной программы стали произведения Моцарта. Центром Зальцбургских фестивалей вплоть до 1937 года были постановки Рейнгардта, который показал здесь многие свои прежние спектакли, по-новому осмысленные и отредактированные, а также ряд новых работ. Это «Мнимый больной» Мольера, поставленный с элементами комедии масок (1923, с Максом Палленбергом, Альмой Зейдлер, Ханзи Низе, Норой Грегор); «Турандот» в обработке К. Фелльмёллера (1926, с Еленой Тимиг, Гансом Мозером, Оскаром Гомолкой, Рихардом Романовским); «Слуга двух господ» Гольдони, поставленный на открытом помосте и максимально приближенный к стилю итальянской комедии дель арте (1926, 1930, 1931, с Гуго, Германном, Гансом и Еленой Тимиг); «Фауст» Гете — также в естественных декорациях, с элементами средневекового театра (1933—1937, с Эвальдом Бальзером — Фаустом, Паулой Вессели — Гретхен, Раулем Асланом и Максом Палленбергом — Мефистофелем), а также многие другие.

Зальцбургский фестиваль имел огромное значение для развития европейского сценического искусства. Он объединял и обогащал деятелей культуры различных стран, стремящихся к созданию нового театра, неразрывно связанного со своими на-

родными истоками. Но, ставя перед собой столь высокую цель, деятели фестиваля 1920—1937 годов допускали, возможно, единственную, но весьма существенную ошибку — совершенно игнорировали современную драматургию.

* * *

О проблеме репертуарного кризиса в австрийском драматическом театре этого периода, о недопустимом засилье развлекательной буржуазной драматургии писали крупнейшие деятели австрийской культуры, в частности Роберт Музилль и Карл Краус. Некоторый консерватизм, тяга к традиционализму, сковывавшие театр Австро-Венгрии, отнюдь не исчезли с падением монархии, напротив — установление буржуазных общественных отношений привело к резкому снижению общего литературного уровня репертуара, и тем самым постановки классических (или ставших классическими для австрийской сцены) пьес приобретали особую ценность и популярность. Косность буржуазной публики, в своей подавляющей массе не желавшей смотреть спектакли, поднимавшие современные социальные или политические вопросы, стала в эти годы притчей во языцех и чаще всего объяснялась растерянностью, неверием в будущее, стремлением к забвению в развлечениях, которые охватили страну после развала некогда могущественнейшей империи и небывалого экономического кризиса. Конечно, в репертуар всех театров в большем или меньшем объеме входила современная актуальная драматургия, но ее постановки либо не имели успеха и повторялись не больше одного-двух раз, либо (как в случае с сенсационными венскими премьерными по пьесам молодого Брехта «Трехгрошовая опера» и «Возвышение и падение города Махагони» в Раймундтеатер, «Ваал» с предисловием Г. фон Гофманстала в Театер ин дер Йозефштадт) приобретали значительно больше зрелищных и игровых элементов, чем предусматривалось авторами.

Одной из причин этого положения, по мнению многих исследователей и критиков, является культ актера, который с XVIII века подчинил себе австрийскую театральную публику, признающую за сценическими исполнителями чуть ли не магическую силу. «Вену часто называют театральным городом,— писал с горечью Р. Музилль в 1923 году,— на самом деле это город актеров». Для Австрии в целом был совершенно неприемлем опыт революционного социалистического театра Германии уже потому, что режиссура в нем доминировала над актерским искусством, подчас ставя общую концепцию над исполнением отдельных актеров. Лучшие режиссеры, работавшие в это время в австрийском театре, — М. Рейнгардт, А. Хейне, Р. Беер, Г. Хильперт — были заняты в основном поисками театральных форм, позволявших наиболее полно раскрыть творческую индивидуальность исполнителей. В этом, в частности, своеоб-

разие недолгой истории экспрессионизма в Австрии. Возрождение приемов импровизационной народной комедии, театра средних веков и эпохи барокко, применение сценических находок экспрессионизма — все это имело своей главной целью выявление и демонстрацию актерских сил. «Венский театр никогда не мог стать «литературным» или «интеллектуальным»: ни во времена борьбы вокруг Гансвурста, ни тогда, когда в ворота Германии стучались натурализм и символизм. Всегда противился он также открытой политизации, примером тому служит история третьего рейха. Венский театр всегда был и остается комедиантским, неразрывно связанным со своими первоистоками — с театральной игрой. И в этом его величие и его ограниченность», — пишет в своей книге об актерском искусстве Австрии XX века драматург, видный театральный критик Оскар Маурис Фонтана. По мнению этого автора, австрийский театр в разные времена получал актуальное звучание и воспитательно-нравственную глубину в основном через творчество своих лучших актеров. Объединение тонкой поэтичности и музыкальности с площадной вольностью народного театра, реалистическая глубина и тяготение к зрелищности — национальное своеобразие австрийской сценической школы, как ее формулирует большинство исследователей, нашло свое яркое выражение и в 1917—1945 годы, определив, в частности, и деятельность лучших драматических сцен Вены — Бургтеатра, Театер ин дер Йозефштадт, Фолькстеатер.

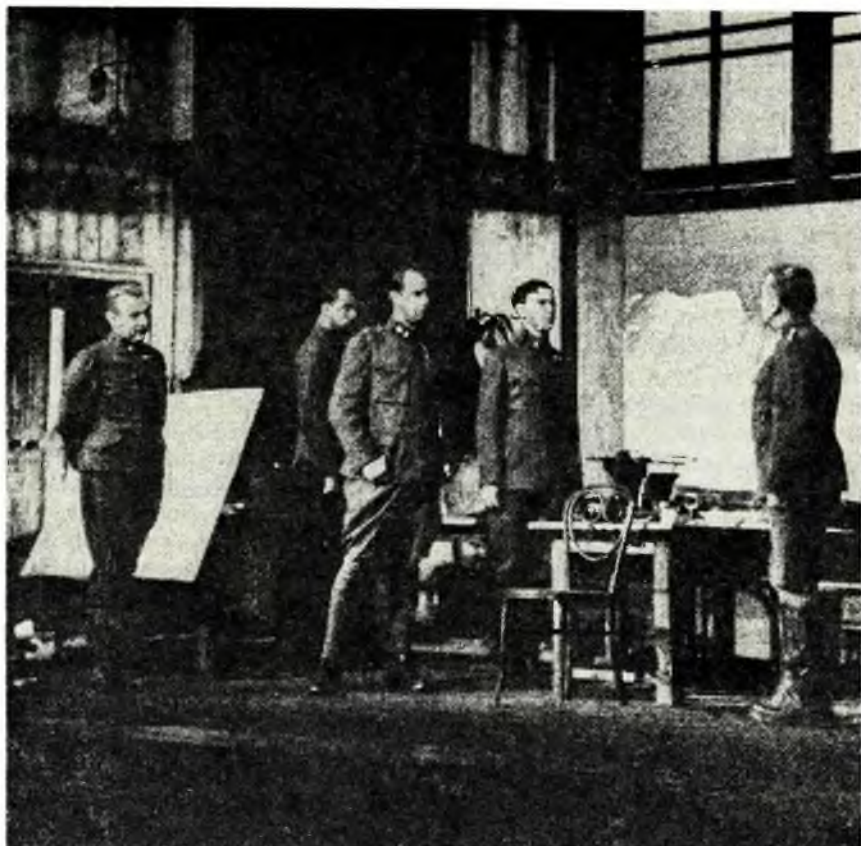
Некоторая отстраненность Бургтеатра от конфликтов современности, классическая традиционность его репертуара (Шекспир, Шиллер, Грильпарцер, Гете, Нестрой, Раймунд) и стиля (высокий уровень декламаторского искусства, подчеркнутая выразительность мимики и жестов, скульптурность поз, декоративность внешнего образа спектаклей), огромный авторитет, которым пользовались его ведущие актеры, и их нежелание подчиняться режиссерскому диктату — все это создавало известные препятствия для развития этого театра в новых общественных условиях, придавало ему музейный характер в глазах наиболее радикальных театральных деятелей.

С мечтой о революционном преобразовании Бургтеатра вступил на пост директора в 1918 году известный актер, один из значительнейших режиссеров-экспрессионистов немецкоязычных стран Альберт Хейне (1867—1949). При нем в репертуар вошли многие современные пьесы, принесшие театру невозможную в императорской Австро-Венгрии актуальность, среди них «Троянки» Ф. Верфеля и «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу. Хейне вел настоящую войну со старейшинами театра за приглашение в Бургтеатр М. Рейнгардта и его актеров. Все его планы сорвались, и в 1921 году Хейне освободил директорское кресло, назвав Бургтеатр «мраморным саркофагом». С годами конфликт уладился, Хейне продолжал ставить прекрасные спектакли в этом театре, а с 1936 года стал его по-

четным сотрудником. Любопытно, впрочем, что наиболее значительные свои постановки в Бургтеатре Хейне осуществил в наиболее конфликтное время своей работы в театре. Эти спектакли — «Макбет» (1920), «Гамлет» (1921), «Кориолан» (1922) — убедительно продемонстрировали, какие широкие возможности раскрываются в «традиционном» актерском исполнении Бургтеатра при соприкосновении с талантливой современной режиссурой.

Экспрессионистский театр трактовал трагедии Шекспира как сгустки человеческих страданий и требовал исполнения их с экзотической нервнойностью и внеиндивидуальной обобщенностью. В спектаклях А. Хейне, оформленных А. Роллером, сцена, на которой место действия давалось лишь намеками и обозначалось легкими передвижными декорациями, была погружена в полутьму. Необычные световые эффекты создавали на почти пустой сцене пляску гигантских теней, напряженно-тревожную атмосферу. Луч прожектора неожиданно ярко освещал отдельных исполнителей, одетых в яркие внеисторические костюмы. Режиссер предоставил великолепно владеющим сценической речью актерам возможность максимальной концентрации на тексте Шекспира, который зазвучал в этих спектаклях необыкновенно полно и глубоко. Реалистическое актерское исполнение, в первую очередь исполнение только что вступившим в труппу Бургтеатра Раулем Асланом ролей Гамлета и Кориолана, казалось бы, идущее вразрез с общим решением спектаклей, на самом деле обогатило и расширило режиссерскую концепцию, придало постановкам острую актуальность и гуманистический пафос. Гамлет Аслана был темпераментен до одержимости. Мучительно терзаемый сомнениями и скепсисом, он вместе с тем всегда оставался целостной человеческой личностью, никогда не превращаясь в экспрессионистский «архетип» или в «сверхгероя». Вдохновенная окрыленность и мудрая доброта этого Гамлета позволили назвать Аслана достойным преемником Й. Кайнца. Гуманизм его исполнения приобретал особую силу и значение благодаря неожиданному контрасту со сновидчески жуткими сумерками сцены. Шекспировские спектакли А. Хейне расценивались современниками как гимн человеческим силам и разуму, торжествующим вопреки всеобщему разрушению и отчаянию.

Последующие директора Бургтеатра, среди которых наибольшим признанием пользовались Франц Хертерих (руководивший театром в 1923—1930 годы) и Германн Реббеллинг (1931—1938), не предъявляли театру непомерных требований, а проводили планомерную и последовательную работу по повышению уровня общей культуры спектаклей, сосредоточивали свою деятельность на создании актерского ансамбля, на воспитании молодых исполнителей. Кроме классики в эти годы в репертуар постоянно входят произведения современных австрийских авторов — Ф. Верфеля, С. Цвейга, Ф.-Т. Чокора. Боль-



Сцена из спектакля «3 ноября 1918 года» Ф.-Т. Чокора.
Бургтеатр. 1937 г.

шое внимание уделяется художественному оформлению: в 1922—1945 года в Бургтеатре работают Ремигиус Гейлинг— создатель проекционных декораций, а также А. Роллер, О. Штрнад, Ст. Хлава. Композитор и дирижер Франц Зальмхофер реорганизуе музыкальную часть театра, добиваясь того, чтобы музыка в каждом спектакле являлась необходимой и существенной частью общего решения.

В 1922 году по инициативе актера и режиссера Макс Паульсена открылась студийная сцена, Академиатеатер, служившая творческой мастерской для молодежи театра. В Академиатеатер ставились современные комедии, пьесы А. Шницлера и Г. Бара, произведения венгерских драматургов Ф. Мольнара и Л. Фодора. Такие актеры, как Р. Аслан, Э. Бальзер, М. Эйс, выступавшие на основной сцене в трагическом репертуаре, на сцене филиала пробовали себя в комических и характерных

ролях. Здесь начали свою режиссерскую деятельность актеры Филипп Цешка, Карл Эйдлиц и многие другие, ставшие ведущими после второй мировой войны деятелями австрийского театра.

Актерский ансамбль Бургтеатра поднимается в 20—30-е годы на необыкновенную высоту. Кроме уже прославленных исполнителей (М. Девриент, Г. Реймерс, Х. Блейбтрой, Э. Вольгемут, Р. Альбах-Ретти, М. Паульсен, Л. Медельски, О. Треслер и другие) труппа театра включает в себя значительнейшие молодые дарования страны.

Эвальд Бальзер (1898—1978) создает героические образы людей, наделенных огромной внутренней силой, фанатично ищущих истину, выполняющих свой долг в непримиримой борьбе со злом (Фауст, Гёц фон Берлихинген, Эгмонт, Поза, Валленштейн). Его герои не знали притворства или душевной противоречивости, они покорили зрителей искренностью и открытостью (таков был его Отелло). Фольклорной гармоничностью отличался Пер Гюнт Бальзера — мечтательный богатырь с трагически запутанной судьбой. Почти те же актерские выразительные средства, что и в героических ролях, — широко разливающийся мощный голос, уверенная неторопливость жестов и движений — Бальзер использовал для разоблачения фанатизма и демагогии (пастор Мандерс в «Привидениях» Ибсена, 1941), убедительно доказав многоплановость своего дарования.

Рауль Аслан (1886—1958) играл иногда те же роли, что и Бальзер (Отелло, Кориолан и т. п.), но являлся при этом принципиально иным типом исполнителя на сцене Бургтеатра — современным актером-аналитиком, раскрывающим перед зрителями не только сложную психологию образов, но и свое отношение к ним. Огромное обаяние, техническая виртуозность позволяли Аслану, не нарушая сценической достоверности, пользоваться неожиданными и смелыми решениями. Например, его Отелло — человек высокой духовной культуры и интеллекта — в минуты сильнейшего волнения с трудом подбирает слова и мучительно медленно выговаривал фразы однотонным, почти безразличным голосом. Трагические герои Аслана были полны гражданственной целеустремленности, их лиризм был пронизан подчас тонкой ироничностью, порой скептицизмом — это были по-современному мыслящие люди, пытающиеся уяснить для себя суть исторических процессов. Способность к мгновенному перевоплощению, к балансированию на грани трагедии и пародии выразились в Мефистофеле Аслана. Циничный дьявол меланхолично играл афоризмами и масками, отрицал мир с позиции всезнающей пронизательности, но под каскадами его острот таились отчаянная тоска по жизни и вере в добро. Лучшими комедийными ролями Аслана стали роли Мальволио и Жака-меланхолика. В годы фашистского господства с беспощадной сатирической остротой играет Аслан деспотичного Генриха VIII

в комедии «Шестая жена». В этой роли он, соединив две фигуры народного театра, Касперля и Черта, создал блестящую карикатуру на демонизм.

Первые сценические образы Альмы Зейдлер (род. 1899) укрепили за ней славу выразительницы характеров героинь «потерянного поколения», выросшего во время войны, пережившего инфляцию, усвоившего законы трезвой деловитости, прикрывающего острословием глубокую внутреннюю смятенность. Ее ранние героини — худенькие, светловолосые и светлоглазые венские пролетарки — обладали взрывным темпераментом, необыкновенной подвижностью и наступательным юмором. В комедии Нестроя «Ему вздумалось пошутить» Зейдлер возродила на сцене Бургтеатра тип бойкого венского подмастерья, австрийского Гавроша. С годами в творчество актрисы все больше проникают психологическая углубленность и лиризм («Кетхен из Гейльбронна» Г. Клейста), ее героини взрослеют, приобретают уверенность в своих силах (Заломе в «Талисмане» Нестроя, Розалинда, Жюли в «Лилиоме» Мольнера). Вершиной творчества Зейдлер стала ее Иоанна («Святая Иоанна» Б. Шоу) — реалистическая и легендарная одновременно, беспредельно преданная своему долгу героиня — и деревенская фантазерка, сочетающая высокую поэтичность с остроумием и здравомыслием представительницы простого народа.

Стремительность жадного до радостей жизни времени, наэлектризованного прошедшими и будущими трагедиями, принесла на сцену Бургтеатра Мария Эйс (1896—1954). Основной чертой ее актерского дарования было объединение элементов трагического и гротескного, реалистически естественного и иронически остраненного. Она создавала образы истерзанных внутренними противоречиями современниц. Актриса очень напоминала героинь Тулуз-Лотрека — худая, гибкая, с шлемом рыжих волос, с горько насмешливым ртом и с таинственным взглядом светлых глаз. Эйс любила яркий характерный грим, почти маску, резкую внешнюю выразительность. Она не знала жанровых ограничений, в ее репертуар с равным правом входили Медея Грильпарцера и Меланья («Егор Булычов»), она не могла играть только «голубых» героинь.

Комические и трагические героини Эйс отличались бурным темпераментом, неожиданной силой реакций, волей, острой внутренней конфликтностью. Такова была ее Елизавета в «Марии Стюарт» Шиллера — мучительно неуверенная в своих правах на престол, из страха лихорадочно меняющая маски и преступающая законы человечности. В Катарине Парр («Шестая жена») Эйс под внешностью ангельской, приторно слащавой невинности скрывала жестокость взбешенной укротительницы, готовой убить не подчиняющегося ей царственного супруга. В своих ролях (Сафо Ф. Грильпарцера, Ева в «Трагедии человека» И. Мадача, Аркадина в «Чайке») Эйс подчеркивала контрастное переплетение низменного и высокого в душе человека.

Она была одной из лучших реалистических актрис австрийского театра этого периода.

Большим успехом пользуются в 30-е годы лирические героини красавицы Норы Грегор (1901—1949), игравшей с подкупающей простотой, целомудрием и «грацией ангела Боттичелли» Дездемону, Агнес Бернауэр («Агнес Бернауэр» Фр. Геббеля) и роли во французских комедиях. Прославившаяся в ролях из пьес Ведекинда и Стриндберга Ида Роланд (1881—1951) вступает в труппу Бургтеатра в 1924 году и создает здесь экстравагантно-демонические, ненстойвые, исполненные отчаянного страха перед грядущим характеры Федры, Клеопатры, леди Макбет. Лучшей работой актрисы стала роль герцога Рейхштадтского («Орленок» Э. Ростана), из-за которой театру пришлось выдержать длительную борьбу с монархическими общественными группировками.



Мария Эйс в роли Сафо.
«Сафо» Ф. Грильпарцера. Бургтеатр

Прекрасными исполнителями ролей в пьесах Нестроя становятся в эти годы два очень разных по своей природе актера, объединенных поисками психологической и интеллектуальной многоплановости: прошедший через школу О. Брами и экспрессионизма Рудольф Форстер (1884—1968) — обаятельный вечный странник, галантный кавалер, тонкий наблюдатель жизни, познавший горечь разочарования и нашедший в себе силы для новых надежд,— и великолепный характерный актер Пауль Хёрбигер (1894—1982), блестяще владеющий техникой перевоплощения. Значительными событиями военных лет стали актерские работы Фреда Ливера (род. 1909) — Яромир в «Праматери» Грильпарцера — и Хорста Каспара (1913—1952) — Освальд в «Привидениях» Ибсена. В этих образах раскрывалась актуальнейшая в годы третьего рейха и в последующее время тема юности, которую предали и которая расплачивается за грехи отцов.

Основной тенденцией в развитии Бургтеатра 1918—1945 годов является, как и в предыдущие периоды, стремление к реалистическому и по-настоящему современному актерскому искусству, восполняющему недостаток актуальности в репертуаре.

Особое значение получает деятельность Театер ин дер Йозефштадт, которым руководит с 1924 года М. Рейнгардт. На одной из старейших сцен венских предместий режиссер осуществляет свой план создания камерного театра, концентрирующего все внимание на актерском исполнении, являющемся праздничной и высоко гуманной альтернативой будничной жестокости жизни. Театр, здание которого было перестроено в венецианском стиле, получил название «Актеры Театер ин дер Йозефштадт под руководством Макса Рейнгардта» и открылся программным спектаклем «Слуга двух господ».

Комедия Гольдони в сценической редакции самого Рейнгардта с вдохновенным прологом Гофмансталя явилась естественной основой для создания яркого, праздничного спектакля, в котором озорная пародия и игровая условность переплетались с поэтической достоверностью. Оформление сцены (художник — Оскар Ласке) продолжало убранство зрительного зала: красный штоф драпировок, старинные венецианские люстры, зеркала; это объединяло актеров с публикой, давало возможность для их тесного контакта и в то же время создавало у зрителей иллюзию, что они сидят среди декораций и сами являются участниками театральной игры. Легкие передвижные декорации носили откровенно условный характер, под звуки моцартовского марша актеры на глазах у зрителей совершали необходимые по ходу действия перестановки. Музыка — Гайдн, Моцарт, Р. Штраус — придавала спектаклю общий ритм, атмосферу радостной одухотворенности. Многочисленные арии и речитативы, танцы и пантомимы органически входили в стиль этого представления, демонстрировавшего разнообразные возможности исполнителей (Германн Тимиг — Труффальдино, Дагни Зерфэс — Розаура, Елена Тимиг — Смеральдина, Гуго Тимиг — Панталоне и др.). Актеры легко переходили от иронии к искренности и сочетали приемы итальянской комедии масок с остраненностью современного интеллектуального театра. Режиссер сознательно разрушал жизненную достоверность происходящего на сцене, чтобы тут же создать новую, непосредственную и полную жизни достоверность театра.

В первые же годы своей деятельности в этом театре Рейнгардт воплотил те эстетические принципы, которые до сих пор называют «стилем Йозефштадттеатер». Это утонченный психологизм актерского исполнения («Трудный человек» Гофмансталя — грустная комедия о благородной и неприспособленной австрийской аристократии, обреченной на угасание в век торжества буржуазии, с Еленой Тимиг и Густавом Вальдау в главных ролях).

Это развитие различных форм народного и религиозного театра, которые на камерной сцене приобретали глубоко гуманистическое звучание и черты тонкой художественной сти-



Сцена из спектакля «Слуга двух господ» К. Гольдони.
Постановка М. Рейнгардта. Театер ин дер Йозефштадт. 1924 г.

лизации («Апостольская игра» М. Мелла — поэтическая притча о победе доброго начала в человеке, выполненная с точным описанием народной среды и характеров; роли мудрого крестьянина-патриарха и его внучки исполняли Карл Гёц и Елена Тимиг, разбойников — Германн Тимиг и Оскар Гомолка). Это поэтическая фантастичность сценической атмосферы («Сон в летнюю ночь»).

Неисчерпаемые возможности творческих сил человека — тема спектакля «Сон в летнюю ночь» 1925 года. В отличие от берлинского спектакля, тоже поставленного Рейнгардтом, шекспировская комедия шла на этот раз почти без декораций (художник Отто Нидермозер). Система занавесов, которые в зависимости от освещения меняли свой цвет, и постоянный задник, расписанный по мотивам итальянской ренессансной живописи, не заслоняли актера. Шекспировская мысль о единении человека с природой получала прямую сценическую материализацию в фантастических костюмах, большей частью состоявших из листьев, цветов и ветвей, в «живых», поющих и танцующих, деревьях-эльфах, которых играли дети, и т. п. Исполнение всех ролей (в спектакле участвовали Фриц Дагхофер, Елена Тимиг и ее братья, Густав Вальдау, Луис Рейнер, Шарлотта Андер и другие) было подчинено изысканному музыкально-танцевальному ритму, пронизано тонким юмором и поэзией.

Самодовлеющее значение актерского искусства в спектаклях Театер ин дер Йозефштадт выявило со временем и свои теневые стороны: мало обращалось внимания на литературное качество материала. Репертуар складывался случайно: классика и значительные современные авторы тонули в потоке второсортной драматургии. Принцип «важно не то, что играть, а то, как это делать», во многом снижал общий художественный уровень театра, по праву гордящегося тем, что его актеры в любой, даже самой пустой, комедии показывают сложнейшие духовные процессы жизни, создают атмосферу истинного творчества и современности.

Действительно, ансамбль Театер ин дер Йозефштадт объединял в 20—30-е годы великолепнейших исполнителей. При М. Рейнгардте в него входят М. Палленберг, Г. Вальдау, П. Хартманн, Ф. Кортнер, Р. Форстер, Э. Дойч, Т. Дюрё, Елена Тимиг. В Театер ин дер Йозефштадт определяются индивидуальные братьев Тимиг: Германн (1890—1982) — виртуозный комический актер, искрометный Труффальдино — неожиданно открывается как думающий актер в роли разбойника-анархиста Иоганна («Апостольская игра»); Ганс (род. 1900) — изящный, задумчивый Пьеро — тяготеет к психологизму и трагикомедии. Здесь играет Рихард Романовский — комик «с обнаженными нервами», прославившийся в ролях неловких, задерганных жизнью простых людей. Дагни Зерфэс (1894—1961) — актриса, создавшая ряд народных образов — Мария («Войцек» Бюхнера), Доротея Ангерман («Доротея Ангерман» Гауптмана). Атилла Хёрбигер (род. 1896) принес на сцену Театер ин дер Йозефштадт энергичность деловых людей XX века, но он же с большим драматизмом играл Фауста и Хорошего Друга («Каждый») на Зальцбургском фестивале, а позже получил известность как прекрасный исполнитель современных венских народных типов. С полной силой раскрывается в этом театре удивительный талант Паулы Вессели (род. 1907), знаменитой Гретхен и Жанны, актрисы, которую называли «фанатичкой правды». В ранних своих ролях девушек из венских предместьев, в зрелых — в классических трагедиях, в драмах или в комедиях — всегда Вессели сохраняла неподражаемую естественность, дававшую ей возможность показать спокойную решительность, простоту, готовность к самопожертвованию, силу любящей женщины. При огромном внутреннем темпераменте актриса пользуется только скупыми и сдержанными внешними выразительными средствами. Героини Вессели — гармонически целостные личности, не знающие компромиссов. В 1929 году вступает в труппу Театер ин дер Йозефштадт Антон Эдтхофер (род. 1883) — тонкий психолог, владеющий разнообразными формами внешней характеристики и всегда сохраняющий благородное изящество и озорную ироничность. Лучшие роли Эдтхофера — Барон («На дне»), Дофин («Святая Иоанна» Б. Шоу), Крамптон («Коллега Крамптон» Гауптмана), Филипп II («Дон Карлос»).



Паула Вессели в роли Жанны. «Святая Иоанна» Б. Шоу.
Бургтеатр. 1936 г.

Эрнст Лотар (1890—1974) и Гейнц Хильперт (1890—1967) — последующие директора Театер ин дер Йозефштадт — стремились сохранить выработанный при Рейнгардте стиль театра: актеры отличались естественностью и непринужденностью, в их игре гармонически сочетались театральность и эмоциональная искренность. Он ставил своей целью раскрытие гуманистического содержания любой драматургии — от классики до популярных современных комедий. Одной из лучших постановок Э. Лотара был «Верный слуга своего господина» Грильпарцера (1935) с Бассерманом в главной роли, где режиссер нашел остроумное решение проблемы массовых народных сцен в камерном театре.

В 1940 году неожиданно острое политическое звучание получила поставленная Хансом Тимигом трагедия того же автора — «Волны моря и любви». Проникновенно-естественная манера исполнения стихов, сердечная искренность П. Вессели в роли Геро (по тексту — античная героиня, по исполнению — сегодняшняя венка) — девушки, полюбившей вопреки запретам мракобесов-жрецов и добровольно уходящей из жизни вслед за своим возлюбленным, погибшим по вине верховного жреца, — все это воспринималось как обвинение царившей в Австрии политической деспотии. Еще больший общественный резонанс получил спектакль Г. Хильперта «Дон Карлос» (1943), воспевавший свободу и человечность с лишенной романтического пафоса серьезностью и глубиной. Особым достижением этой постановки был Филипп II А. Эдтхофера — истерзанный подозрительностью и манией преследования властитель. Актер показывал не демонизм тирании, а ее внутреннюю слабость и обреченность.

Наиболее революционными по репертуару и режиссуре венскими театрами первых послевоенных лет были Фолькстеатер и Раймундтеатер, чьи директора Альфред Бернау (1879—1950) и Рудольф Беер (1889—1938) настойчиво и планомерно осуществляли, несмотря на серьезные материальные трудности, перестройку сценического искусства в соответствии с социальными и эстетическими требованиями времени. В этих театрах в 1918—1924 годах ставилась драматургия Штернхейма, Газенклевера, Кайзера, Толлера, Унру и многих других молодых авторов. Такой репертуар требовал новых постановочных средств и театральных форм.

В Фолькстеатер работал выдающийся театральный художник и архитектор Оскар Штрнад (1879—1935), создававший различные варианты универсальной сценической конструкции для постановок современных пьес. Р. Беер пригласил для работы в Раймундтеатер берлинского режиссера-экспериментатора Карлхайнца Мартина (1888—1948), пытавшегося привить венской публике вкус к экспрессионизму.

В 1924 году эти театры сливаются по экономическим соображениям в единый театральный трест (третья, филиальная

сцена — Каммершпиле) под руководством Р. Беера. Деятельность этого талантливого режиссера и педагога имела решающее значение в первую очередь для Фолькстеатер, выработавшего при нем свой собственный стиль и занявшего место одного из ведущих драматических театров Австрии. В 1924—1932 годы репертуар здесь поддерживается на необычно высоком по сравнению с другими театрами литературном уровне. Большой интерес проявляется к современной зарубежной драматургии: впервые в Австрии ставят на сценах Беера «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, пьесы Б. Шоу, У.-С. Моэма, Р. Роллана и других. Специально для Фолькстеатер пишут свои новые пьесы австрийцы А. Шницлер, Б. Франк, А. Лернет-Холена, Ф.-Т. Чокор, работавший в эти годы заведующим литературной частью у Р. Беера. В Фолькстеатер этого периода играют в качестве приглашенных гастролеров лучшие актеры — А. Моисси, А. Бассерман, Ф. Кортнер, Э. Бергнер, К. Дорш и другие; воспитываются будущие звезды, среди которых Карл Парилла, Ганс Ярай, Паула Вессели. Пробуют свои силы в режиссуре Ф. Розенталь, Г. Шницлер, К. Форест.

Спектакли в постановке К. Мартина идут в основном на сцене Раймундтеатер. Здесь он выстраивает высокие конструкции с небольшими игровыми площадками, соединенными винтовыми и обыкновенными лестницами («Флориан Гейер» Гауптмана, «Франциска» Ведекинда). Последовательный антииллюзионизм режиссерских решений Мартина создавал «театр гротеска, разоблачающего маскарад жизни, кукольной игры, скепсиса, требовал мастерства канатоходцев и драматургии из клочков и обрывков», — писал крупнейший австрийский театральный критик того времени Альфред Польшар.

Эксперимент по осовремениванию классики проводит в Фолькстеатер английский режиссер Г. Эйлиф, поставивший в 1926 году «Гамлета» на пустой сцене, в современных вечерних костюмах и с современным реквизитом (вместо грифельной доски — блокнот и т. п.), с А. Моисси — Гамлетом, одетым во фрак и курящим сигареты.

В результате, по мнению А. Польшара, вместо приближения шекспировского мира к сегодняшнему дню, возникло его «резкое пародийное очуждение».

Но принципиально важными для дальнейшей деятельности Фолькстеатер были реалистические спектакли, осуществленные Рудольфом Беером и Генрихом Шницлером.

К концу 20-х годов экономическое положение Р. Беера становится весьма сложным, и в конце концов он вынужден был покинуть Фолькстеатер. Растущие государственные налоги и театральная конкуренция с особенной очевидностью сказались на деятельности этого театра при директоре Рольфе Яне в 1932—1938 годах, когда на сцене Раймундтеатер возобновились оперетты, музыкальные комедии и ревью, возвращая этот театр к его довоенному уровню, а в репертуаре основной сцены глав-

ное место заняли развлекательные пьесы на исторические темы и легковесные комедии. Как редчайшие проблески недавней устремленности, появляются в эти годы в Фолькстеатер австрийские премьеры Г. Гауптмана («Перед заходом солнца», 1932), Ж. Ануя («Пассажир без багажа», 1937) и Ю. О'Нила («Странная интермедия», 1937).

Заслугой Яна является то, что при установившейся в 30-е годы системе звезд он приглашает в Фолькстеатер только уже работавших в этом театре актеров, близких ему по духу. Так в годы глубокого кризиса вырабатывается новый вид подвижного ансамбля.

Именно здесь играют свои последние роли А. Моисси и М. Палленберг, дает последние спектакли перед отъездом в эмиграцию Э. Бергнер, выступают А. Хёрбигер, великолепные «народные» актрисы Х. Низе и А. Розар и многие другие. С судьбой Фолькстеатера связано творчество таких актеров, как Ганс Ярай (род. 1906), который воплотил в драматургии Нестроя, Раймунда, Шницлера и особенно К. Крауса образ скептически-разочарованного, не вмещающегося в политические схватки, меланхолического современника; Карл Форест (1874—1944), сыгравший сумрачного и хищного фанатика Филиппа II в «Елизавете Английской» Ф. Брукнера. Особенной популярностью пользовались выступления в этом театре Ганса Мозера (1880—1964), с равным успехом игравшего на сценах кабаре, в опереттах, в драмах Шницлера или в комедиях Нестроя. Герой Мозера — мелкий австрийский обыватель или служащий, с присущими им чертами слащавой сентиментальности и пустой мечтательности, трусости, подобострастия перед начальством и тупого верноподданничества. В своих лучших ролях актер разоблачал «добродушного» мещанина — невольного пособника фашистской диктатуры. Совершенство актерской техники, высокая музыкальная культура, реалистичность манеры игры и искрометный юмор сделали Мозера одним из лучших австрийских комедийных и народных актеров.

Спектакли Фолькстеатера в 30-е годы отличаются своей добротной реалистичностью. Художественные поиски предыдущего десятилетия помогли театру удержаться от рутинности, сохранить высокий уровень актерского исполнения и пережить мрачные годы фашизма.

* * *

В 20—30-е годы в Австрии предпринимаются многочисленные попытки создать некоммерческий, свободный от диктата устаревших традиций, налоговой системы, требований буржуазной публики театр. Возникает настоятельная потребность противопоставить буржуазной культуре культуру народную, пролетарскую. С этой целью организуется ряд передвижных театральных трупп, разъезжающих по всей стране. Среди них вы-

делялась высоким уровнем исполнения и слаженностью ансамбля труппа Фридриха Розенталя Фрайе Юдише Фольксбюне, творчество которой особенно высоко оценивал Р. Музиль.

В Вене в 30-е годы открывается бесчисленное множество кабаре и маленьких театров (АБЦ, Театр для 49-ти, Милый Августин и т. д.), чьи небольшие сценические площадки и интимный контакт исполнителей с немногочисленными зрителями открывали прекрасные возможности для экспериментов по развитию актерской техники и режиссуры. Подвальные театры, или келлер-театры (от немецкого «Keller» — погребок), обладали и тем огромным преимуществом, что их репертуар не подвергался цензуре. Здесь вплоть до 1938 года ставились острые пародии, злободневные политические скетчи, царил дух непринужденной импровизации, живой творческой мысли. Для келлер театров пишет свои остроумные политические комедии в формах сатирического народного театра талантливый Юра Зойфер, принимавший активное участие в творчестве многих таких коллективов.

В 1937 году открывает на Паркринге свой театр Ди Инзель талантливый актер и режиссер Леон Эпп (1905—1968). Этот театр просуществовал всего год, но сумел войти в историю австрийского театра как один из самых изысканно психологических и высоко поэтических театров (в репертуаре его были А. де Мюссе, Р.-М. Рильке, П. Клодель, Аристофан).

В венских предместьях и в провинции возникает массовая волна полупрофессиональных и любительских народных театров. В Штирии и Тироле возрождаются мистериальные представления «Страстей». В Инсбруке достигает высокого художественного уровня «крестьянский» театр Фердинанда Эксля (1875—1942) Эксль-Бюне, играющий старые «народные пьесы» австрийских авторов. На площадке летней арены в Брукхауфене в Вене создается постоянная труппа Павлаченшпиленер, в которую входят профессиональные актеры наряду с любителями и которая разыгрывает для широкого народного зрителя импровизации на темы Ф. Раймунда, Л. Анценгрубера, популярных оперетт и даже классических трагедий. Экспромты Гансвурста, приемы площадного народного театра сделали представления этой труппы необычайно популярными.

Происходит широкое возрождение народного кукольного театра. Высшим достижением этого искусства является деятельность замечательного художника и драматурга Рихарда Тешнера (1879—1948), который основал в Вене два кукольных театра — Золотой сундук (1910—1932) и Зеркало фигур (1932—1947).

Исследуя искусство яванских марионеток, Тешнер создал собственную систему кукловодства. Он сам делал своих кукол, прекрасные декорации и оформление, сам писал на основе фольклора разных стран диалоги, сам был главным артистом театра. Его лучшие сказочные спектакли — «Принцесса и

водяной», «Василиск», «Орхидея», полные глубокой и поэтической символики «Часы жизни» и «Танец солнца», пародийно-сатирические «Победитель дракона», «Оратор», «Цветное фортепьяно».

Первое время Тешнер показывал свои спектакли только узкому кругу венских художников (среди завсегдатаев его ателье были Г. Климт и А. Роллер), а с 1925 года начал давать регулярные публичные спектакли. Высокая культура изобразительного и поэтического материала, техническое совершенство, которыми Тешнер обогатил один из древнейших театральных жанров, принесли ему мировую известность. Его спектакли легли в основу первых кукольных фильмов; куклы после смерти их создателя хранятся в Австрийской национальной библиотеке.

С конца 20-х годов в Австрии начинается широкое рабочее театральное движение. Специально для рабочего зрителя ставились отдельные спектакли («10 дней, которые потрясли мир» Дж. Рида в театре Аполонеум, 1924; «Рычи, Китай!» С. Третьякова в Нойес Винер Шаушпильхаус, 1930, и др.). Некоторое время в Вене работал и существовавший на субсидии социал-демократической партии Пролетарский театр. В репертуар этого театра вошли пьесы Синклера, Брехта, Билль-Белоцерковского. Однако после запрещения социал-демократическим управлением документального коллективного спектакля «Сакко и Ванцетти» руководители театра пошли по пути политического компромисса. Интерес к театру со стороны венских рабочих угас, и вскоре Пролетарский театр прекратил свое существование.

В 30-е годы Коммунистическая партия Австрии всячески способствовала организации и деятельности рабочих агитпроп-групп в стране. К 1933 году их насчитывается уже около двухсот. Австрийская секция международного объединения революционного театра издает журнал «Дер Роте Троммлер» («Красный барабанщик»), посвященный работе агитгрупп и организующий их деятельность. Но рабочее театральное движение в Австрии не успело подняться на должную высоту и прекратило свое развитие в 1934 году, когда после подавления вооруженного восстания рабочих, разделив участь многих прогрессивных явлений австрийской культуры, были запрещены все легальные организации пролетариата.

С 1934 года, с приходом к власти близкого к фашистской власти правительства Дольфуса и роспуском парламента, начинается открытое наступление реакции, подготовка к аншлюсу. Политический кризис все больше подчинял себе деятельность театров. Были запрещены готовящиеся в Вене премьеры пьес Э. фон Хорвата. Цензурным исправлениям подвергается текст многих современных пьес, например, драмы Ф.-Т. Чокора «Третье ноября 1918 года» при постановке ее в Бургтеатре в

1936 году. В 1934 году закрывается старейший народный театр в венском предместье Леопольдштадт — Карл-Театер, затем театры в Зальцбурге, Клагенфурте, Инсбруке, Линце.

«Деятельность» фашистских властей, касающаяся театра, началась с чистки «личного состава» австрийских театров и репертуарных планов: изгонялись все «неарийские» и «неблагонадежные» элементы. Настало время массовой эмиграции и репрессий. Как уже говорилось, Австрию покинули режиссеры М. Рейнгардт и Э. Лотар (Р. Беер покончил жизнь самоубийством); уехали всемирно известные дирижеры Б. Вальтер и Ф. Вейнгартнер; драматурги Ф. Верфель, Б. Франк, Ф.-Т. Чокор; композиторы Э. Веллес, Э.-В. Корнгольд, Э. Крженек, И. Кальман, О. Штраус; актеры Э. Бергнер, Н. Грегор, Е. Тимиг, Г. Ярай, Э. Вольгемут; солисты оперы М. Йерица и Л. Леманн и многие другие.

Произошла смена руководства во всех ведущих театрах страны, на смену австрийским директорам пришли немецкие «интенданты» — проверенные сторонники национал-социалистской партии. Было закрыто большинство мелких театров, кабаре и передвижных трупп, а вместе с ними столичный театр Каммершпиле. Необыкновенно сузился репертуар: с 1938 года в Австрии были запрещены постановки пьес «расово-неполноценных» и враждебных нацистскому режиму авторов; 16 февраля 1940 года запрет распространился на всех английских и французских драматургов, за исключением нескольких пьес Шекспира и Шоу, в 1941 году — на русских. 24 августа 1944 года Геббельс издал приказ о закрытии всех театров, кабаре, варьете и театральных школ. Актеры после срочного медицинского освидетельствования отправлялись на фронт.

Такова краткая летопись австрийского театра 1938—1945 годов, к которой можно прибавить еще разрушение в результате бомбардировок 1945 года старейших театров Вены — Бургтеатра и Оперы — и которую логически завершает ставшее крылатым определение состояния театральной культуры Австрии после разгрома фашизма — «нулевая ситуация».

* * *

1917—1938 годы оказались, несмотря на всю их сложность и противоречивость, очень важным периодом для укрепления сценического реализма в австрийском театре. Его характеризует в первую очередь широчайшее развитие традиций и форм народного театра. Творчество рабочих агитгрупп, свободных трупп, келлер-театров, любительских коллективов шло в одном русле с поисками виднейших театральных деятелей, так как было одушевлено общим стремлением: необходимостью добиться максимально возможной художественной свободы. «Лишь чисто внешне можно противопоставить спектакли всемирно известного Зальцбургского фестиваля народным предста-

влениям безымянных любителей, когда перед Высшей школой международной торговли в Вене, то есть в центре современной Европы, импровизирует маскарадный Черт с веревочным хвостом и с огненным языком», — пишет об этом времени историк австрийского театра Й. Грегор. Эта общность дала австрийскому театру силы противостоять пропагандистским устремлениям фашизма, когда наперекор политической власти, уничтожавшей любое проявление свободы личности, Э. Бальзер, Р. Аслан, П. Вессели, Г. Мозер и другие актеры создавали на сцене реалистические образы, проникнутые протестом против деспотии и верой в человека. Это же явилось и важнейшей базой для нового подъема австрийского сценического искусства после 1945 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОСНОВНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Общий раздел

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА

- Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М., 1979.
Маркс К., Энгельс Ф. О литературе. М., 1958.
Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. В 2-х т., М., 1983.

ЭНЦИКЛОПЕДИИ. СПРАВОЧНИКИ

- Театральная энциклопедия в 5-ти т., т. 1—5. Глав. ред. С. С. Мокульский. М., 1961—1967.
Curcio A. Enciclopedia del teatro e del cinema. Con la collab. di F. Acerbo, G. Piccini. Roma, 1949.
Enciclopedia dello spettacolo. Vol. 1—9. Roma, 1954—1962.
Hartnoll Ph. The Oxford Companion to the theatre. London, 1967.
Parker J. Who's who in the theatre: A biographical record of the contemporary stage. London, 1972.
Taylor J. R. The Penguin dictionary of the theatre. Harmondsworth (Midd'x), 1978.
El teatro. Enciclopedia del arte escénico. Barcelona, 1958.

РАБОТЫ ОБЩЕГО ХАРАКТЕРА

- Бентли Э.* Жизнь драмы. Пер. с англ. В. Воронина. Послесл. Д. Урнова. М., 1978.
Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М., 1969.
Болджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969.
То же. 1981.
Гительман Л. Утверждение личности. (Спектакли современных французских режиссеров).— В кн.: Театр и драматургия. Л., 1976, вып. 5.
Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. М., 1979.
Коган П. С. Очерки по истории западноевропейского театра. М.— Л., 1934.
Крэг Э.-Г. Искусство театра. Пер. под ред. В. Г. Лачинова. Спб., б. г.
Луначарский А. В. О театре и драматургии. Избр. статьи в 2-х т., т. 2. Западноевропейский театр. М., 1958.
Луначарский А. В. Об искусстве. В 2-х т. М., 1982.

- Мокульский С. С.* О театре. М., 1963.
- Пименов В. Ф.* Путешествие в театральные миры. М., 1966.
- Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948.
- Сибирияков Н. Н.* Станиславский и зарубежный театр. М., 1967.
- Арпе W.* Bildgeschichte des Theaters. Köln, 1962.
- Baker B. M.* Theatre and allied arts. A guide to books dealing with the history, criticism and technic of the drama and theatre and related arts and crafts. New York, 1967.
- Bentley E.* The modern theatre. A study of dramatists and the drama. London, 1948.
- Bentley E.* The playwright as thinker. A study of drama in modern times. New York, 1946.
- Bergman G. M.* Den moderna teaterns genombrott 1890—1925. Stockholm, 1966.
- Brown J. R.* Effective theatre. A study with documentation. London, 1969.
- Galendoli G.* L'attore. Storia di un 'arte. Roma, 1959.
- Cheney Sh.* The theatre. Three thousand years of drama, acting and stagecraft. New York, 1936.
- Chancerel L.* Panorama du théâtre des origines à nos jours. Paris, 1955.
- Cleaver J.* The theatre through the ages. London, 1946.
- Dubois P. H.* Het binnenste buiten. Aspekten van het moderne teater. Rotterdam, 1968.
- Dullin Ch.* Souvenirs et notes de travail d'un acteur. Paris, 1946.
- Eklund E.* I lust och nöd. Stockholm, 1965.
- Fiocco A.* Teatro universale del naturalismo al giorni nostri. Rocca San Casciano, 1963.
- Freedley G., Reeves J.-A.* A history of the theatre. New York, 1947.
- Gascoigne B.* Twentieth century drama. London, 1962.
- Gassner J.* Directions in modern theatre and drama. New York, 1965.
- Gassner J.* The theatre in our times. A survey of the men, materials and movements in the modern theatre. New York, 1955.
- Guerrero Zamora J.* Historia del teatro contemporáneo. Barcelona, 1961.
- Hecht W.* Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933. Berlin, 1962.
- Kindermann H.* Theatergeschichte Europas. Bd 8—10. Naturalismus und Impressionismus. Bd. 1—3. Salzburg, 1968—1970.
- Kraft I.* Plays, players, playhouses. International drama of today. With forewords by Eva Le Galienne and George Arliss. New York, 1928.
- Leclerc G.* Les grandes aventures du théâtre. Préf. de Jean Vilar. Paris, 1965.
- Lothar E.* Macht und Ohnmacht des Theaters, Reden, Regeln, Rechenschaft. Wien — Hamburg, 1968.
- Lumley F.* Trends in 20-th century drama: A survey since Ibsen and Shaw. London, 1960.
- Lumley F.* New trends in 20-th century drama: A survey since Ibsen and Shaw. London, 1967.
- Marshall N.* The producer and the play. London, 1957.
- Melchinger S.* Theater der Gegenwart. Frankfurt a/M., 1958.
- Moussinac L.* Le théâtre des origines à nos jours. Paris. 1966.
- Nathan G.-J.* The magic mirror. Selected writings on the theatre. Ed. together with an introd. by Thomas Quinn Curtiss. New York, 1960.

Nicoll A. The development of the theatre. A study of the theatrical art from the beginnings to the present day. London, 1948.

Pörtlner P. Experiment Theater. Chronik und Dokumente. Zürich, 1960.

Redondo J. Panorama do teatro moderno. Lisboa, 1961.

Schriften zur Theaterwissenschaft. Bd. 1. Hrsg. von der Theaterhochschule Leipzig. Berlin, 1959.

Shiple J.-T. Guide to great plays. Washington, 1956.

Sobel B. The new theatre handbook and digest plays. New York, 1959.

Viertel B. Schriften zum Theater. Berlin, 1970.

Williams R. Drama from Ibsen to Brecht. London, 1968.

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Тексты

Ануй Ж. Пьесы. Пер. В. Дмитриева. М., 1958.

Содерж.: Ужин в Санлисе; Антигона; Медея.

Ануй Ж. Пьесы: В 2-х т. Сост. В. Маликов, Ю. Яхнина; Послел. Л. Зонной. М., 1969.

Т. 1. Содерж.: Дикарка. Пер. Ю. Яхниной; Пассажир без багажа. Пер. Н. Жарковой; Эвридика. Пер. Е. Бабун; Антигона. Пер. В. Дмитриева; Приглашение в замок. Пер. Ю. Яхниной.

Т. 2. Содерж.: Коломба. Пер. Н. Жарковой; Жаворонок. Пер. Н. Жарковой; Орнифль, или Сквозной ветерок. Пер. С. Тархановой; Томас Бекет. Пер. Е. Булгаковой; Подвал. Пер. С. Тархановой.

Ануй Ж. Бал воров. Комедия-балет в 4 акт. Пер. Е. Якушкиной. М., 1967.

Ануй Ж. Дикарка: Пьеса в 3 д. Пер. Ю. Яхниной. М., 1974.

Ануй Ж. Жаворонок. М., 1960.

Ануй Ж. Жил-был каторжник. Пер. А. Мацкина. М., 1967.

То же.— В кн.: Театральные страницы. М., 1969.

Блок Ж.-Р. Обыск в Париже.— «Интерн. лит.», 1941, № 11/12.

Блок Ж.-Р. Тулон. Авториз. пер. П. Антокольского, В. Песиса.— В кн.: Блок Ж.-Р. Избр. публицистика. М., 1949.

Вильдрак Ш. Пароход «Тинесити». Пер. В. Парнаха. М., 1936.

Деваль Ж. Мольба о жизни. Пер. и сценич. ред. С. А. Радзинского. М., 1957.

Жироду Ж. Пьесы. Вступит. статья А. Д. Михайлова. М., 1981.

Содерж.: Зигфрид. Пер. Р. Линцер; Амфитрион-38. Пер. И. Волевич; Интермеццо. Пер. М. Архангельской; Троянской войны не будет. Пер. Н. Каринцева; Электра. Пер. И. Волевич; Безумная из Шайо. Пер. Н. Рыковой.

Кокто Ж. Бедный матрос. Опера-песня в 3-х актах. Рус. текст Евг. Герлена, б. г.

Кокто Ж. Человеческий голос. Пьеса в одном действии. Пер. Е. Якушкиной.— «Иностран. лит.», 1971, № 6.

Кюрьель Ф. де. Новый кумир. Пер. А. Чеботаревой. М., 1907.

Паньоль М. Мариус; Фанни. Пер. Г. Велле. М., 1960.

Паньоль М., Нивуа П. Торговцы славой. Пер. Э. Косман, С. Розенфельда. М., 1957.

Пьесы современной Франции. Общ. ред. и вступит. статьи к пьесам Ж. Со-риа; вступит. статья Л. Муссинака. М., 1960.

Содерж.: Паньоль М. Топаз. Пер. Л. Брик; Бурдэ Э. «Вышло из печат-ти». Пер. А. Эфрон; Жироду Ж. Троянской войны не будет. Пер. Н. Каринцева; Кокто Ж. Трудные родители. Рейналь П. Личный состав. Пер. М. Волковой; Салакру А. Архипелаг Ленуар. Пер. И. Эрбург; Мерль Р. Новый

Сизиф. Пер. Л. Брик; Сориа Ж. Чужестранка. Пер. Е. Данилевской; Адамов А. Паоло Паоли.

Ромен Ж. Ив ле Труадек. Трилогия. Пер. М. Лозинского.— В кн.: Ромен Ж. Собр. соч. в 9 т., т. 6. Л., 1926.

Ромен Ж. Диктатор. Пер. М. Лозинского.— Там же, т. 8.

Ромен Ж. Кнок, или Торжество медицины. Пер. А. Смирнова.— Там же, т. 7.

Салакру А. Бульвар Дюран. Пер. И. Голубкиной, И. Балаковского. М., 1962.

Салакру А. Ночи гнева. Пер. Л. Зониной, В. Гаевского.— В кн.: Современная драматургия, кн. 2. М., 1959.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

Андреев Л. Г. Французская литература. 1917—1956. М., 1959.

Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. Пер. Л. Завьяловой; Послесл. В. Гаевского. М., 1979.

Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963.

Гзель П. Народный театр во Франции.— «Интерн. лит.», 1938, № 2/3.

Гзель П. Театральный сезон в Париже.— «Театр», 1937, № 2.

Гительман Л. И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976.

Гительман Л. И. Русская классика на французской сцене. Л., 1978.

Дюллен Ш. Воспоминания и заметки актера. М., 1958.

Желье Ф. Театр: Беседы, собранные П. Гзеллем. М., 1958.

Жуве Л. Мысли о театре. М., 1960.

Зонина Л. [Предисловие].— В кн.: Théâtre français d'aujourd'hui, v. 1. М., 1969.

История французской литературы, т. 4. 1917—1960. М., 1963.

Муссиак Л. Возрождение народного театра.— «Театр», 1937, № 3.

Писатели Франции о литературе. Сост. и предисл. Т. Балашовой и Ф. Наркирьера. М., 1978.

Рыкова Н. Современная французская литература. Л., 1939.

Силкина Л. В. О французской драме 30-х годов; Антивоенная и антифашистская драма во Франции 30-х годов XX века.— В кн.: Проблемы романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX—XX веков. М., 1978.

Финкельштейн Е. Л. Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971.

Финкельштейн Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен; Луи Жуве; Гастон Бати; Жорж Питоев. Л., 1974.

Anders F. Jacques Copeau et le Cartel des Quatre. Paris, 1959.

Antoine A. Le théâtre, v. 2. Paris, 1932.

Barsacq A. Mes débuts à l'Atelier.— Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault, 1955, N 9.

Baty G., Chavance R. Vie de l'art théâtral des origines à nos jours. Paris, 1932.

Baty G. Théâtre joli. Paris, 1937.

Baty G. Masque et l'Encensoire. Paris, 1926.

Baty G. Rideau baissé. Paris, 1949.

Behar H. Etude sur le théâtre dada et surréaliste. Paris, 1967.

Borgal Cl. Metteurs en scène. Paris, 1963.

Bourdet D. Edouard Bourdet et ses amis. Paris, 1945.

Brasillach R. Animateurs de théâtre. Paris, 1954.

Brisson P. Propos de théâtre. Paris, 1955.

Champion E. La Comédie Française. Paris, MCMXXXIV.

- Dhomme S.* La mise en scène contemporaine d'Antoine à Brecht. Paris, 1959.
Doisy M. Le théâtre français contemporain. Bruxelles, 1947.
Hort J. Les théâtres du Cartel. Genève, 1944.
Marseu J. Théâtre d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1926.
Moussinac L. The new movement in the theatre. London, 1931.
Radine S. Essais sur le théâtre (1919—1939). Paris, 1944.
Simon P.-H. Théâtre et destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XX-e siècle. Paris, 1959.
Surer P. Cinquant ans de théâtre. Paris, 1969.
Surer P. Le théâtre français contemporain. Paris, 1964.
Van Tieghem F. Les grands acteurs contemporains (1900—1963). Paris, 1963.
Veinstein A. La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. Paris, 1957.
Veinstein A. Du théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet: Les théâtres d'art à travers leurs périodiques (1887—1934). Paris, 1955.
Versinu G. Le théâtre français depuis 1900. Paris, 1970.

ДРАМАТУРГИЯ. МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Жан Ануй

- Gignoux H.* Jean Anouilh. Paris, 1946.
Lippé R., de. Jean Anouilh. Paris, 1959.

Жан-Ришар Блок

- Арагон Л. Ж.-Р Блок.*— В кн.: Арагон Л. Собр. соч. в 11-ти т., т. 10. М., 1961.
Кирсанов А. Г. Ж.-Р. Блок — писатель народного фронта.— «Вопр. истории и теории литературы». Челябин. пед. ин-т, 1970, вып. 6.
Кирсанов А. Г. Идеино-творческая эволюция Ж.-Р. Блока в 20-е годы.— В кн.: Вопросы истории и теории литературы. Челябин. пед. ин-т, 1966, вып. 2.

Шарль Вильдрак

- Voiquet G., Menanteau P.* Charles Vildrac. Paris, 1959.
Rolland R. Vildrac.— "L'art libre", 1921, mars

Роже Витрак

- Behar H.* Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme. Paris, 1966.

Жан Жироду

- Моруа А.* Жироду.— В кн.: Моруа А. Литературные портреты. М., 1971.
Albèrès R. M. Esthétique et morale chez Jean Giraudoux. Paris, 1957.
Inskip D. Giraudoux. The making of a dramatist. London, 1958.
Mauron Ch. Le théâtre de Giraudoux. Paris, 1971.
Mercier-Campiche M. Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine. Paris, 1954.
Toussaint F. J. Giraudoux. Paris, 1953.

Поль Клодель

- Голенищев-Кутузов И. Н.* Поэзия французского символизма на рубеже XIX—XX столетий.— В кн.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975.
Луначарский А. В. Драма Клоделя.— В кн.: Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., 1965.
Сидорова В. П. Французская критика о драматургии Клоделя.— Реферативный журнал. Обществ. науки. Сер. 7. Литературоведение, 1976, № 2.

Barjon L. Paul Claudel. Paris—Bruxelles, 1953.
Guillemin H. Claudel et son art d'écrire. Paris, 1955.
Madaule J. Paul Claudel dramaturge. Paris, 1956.

Жан Кокто

Моруа А. Кокто.— В кн.: Моруа А. Литературные портреты. М., 1971.
Kihm J.-J. J. Cocteau. Paris, 1960.
Maurisc C. J. Cocteau ou la vérité du mensonge. Paris, 1945.
Mourgue G. Jean Cocteau. Paris, 1965.

Франсуа Кюрьель

Соловьева О. М. Пьеса Франсуа Кюрьеля «Новый кумир».— В кн.: Сборник трудов к проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX и XX века. М., 1973.

Жюль Ромен

Луначарский А. В. О пьесе Ж. Ромена «Кромдейр Старый».— Письмо к Н. Л. Мещерякову.— 4 дек. 1923 г. Публ. Л. М. Хлебникова.— «Лит. наследство», т. 82. Луначарский А. В. Нензванные материалы. М., 1970.
Эфрос А. Жюль Ромен и его "Cromdeyre-le-Vieil".— «Культура театра». 1922, № 1/2.
Berry M. Jules Romains. Paris, 1959.

Арман Салакру

Левбарг Л. А. Французская драматургия накануне второй мировой войны (Творчество А. Салакру 1930-х годов).— В кн.: Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. М., 1979.
Салакру А. «Бульвар Дюран». Пер. М. Архангельской.— В кн.: Писатели Франции о литературе. М., 1978.
Шлезингер Е. А. Поиски человека среди людей. (Эволюция героя в драматургии Армана Салакру).— В кн.: Дальневосточная зональная науч. конф. 3-я. Материалы... Серия филологии. Владивосток, 1968.
Шлезингер Е. А. О пьесе А. Салакру «Бульвар Дюран».— В кн.: Дальневосточный университет. Научн. конф. 13-я. Материалы... Ч. 4. Владивосток, 1968.
Vebou Ph. Salacrou. Paris, 1971.
Di Franco F. Le théâtre de Salacrou. Paris, 1970.
Mignon P.-L. Salacrou. Paris, 1960.
Van den Esch. J. Salacrou. Paris, 1947.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО. МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЯХ

Arnaud L. Charles Dullin. Paris, 1952.
Arnoux A. Charles Dullin. Paris, 1951.
Artaud A. Oeuvres complètes, T. 1—17. Paris, 1961—1982.
Benjamin R. Sacha Guitry, roi du théâtre. Paris, 1983.
Blanchart P. Gaston Baty. Paris, 1939.
Cogniat R.-G. Gaston Baty. Paris, 1953.
Coreau J. Théâtre populaire. Paris, 1941.
Frank A. Georges Pitoëff. Paris, 1958.
Hort J. La vie héroïque des Pitoëff. Genève. 1966.

- Lenormand H.-R.* Les Pitoëff. Paris, 1943.
Lenormand H.-R. Marguerite Jamois. Paris, 1950.
Martin du Gard M. Mon ami Sacha Guitry. Paris, 1941.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Тексты

- Мозм У.-С., Колтон Д.* Сэнди (Ливень). Пьеса в 3-х д. Пер. К. И. Чуковского. Л.—М., 1926.
Мозм У.-С. Земля обетованная. Комедия в 4-х д. Пер. М. Островской, А. Успенского. М., 1958.
Пристли Дж.-Б. Он пришел. Пьеса в 3-х д. Рус. текст И. Кулаковской и других. М., 1945.
Пристли Дж.-Б. Они пришли к городу. Пьеса в 2-х д. Пер. М. Е. Абкиной. М.—Л., 1943.
Пристли Дж.-Б. Ракитовая аллея. Комедия в 3-х д. Пер. Е. Голышевой. Б. Изакова. М., 1960.
Пристли Дж.-Б. Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун. Комедия в 3-х д. Пер. Т. Шинкарь. М., 1959.
Пристли Дж.-Б. Сокровище. Сатирическая комедия в 3-х д. Пер. Ан. Горского, М. Левиной. М., 1957.
Реттиген Т. Взлетная дорожка. Пьеса в 3-х д., 4 карт. Пер. П. Бакулнна. М., 1957.
Реттиген Т. Огни на старте. Пьеса в 3-х д. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской. М., 1957.
*Шоу Дж.-Б.** Полное собрание пьес в 6-ти т. Вступит. статья А. Аникста. Л., 1978—1981.

Содерж.: Т. 1. 1978. Предисловие. Главным образом о себе самом. Пер. О. Холмской; Дома вдовца. Пер. О. Холмской; Сердцеед. Пер. Ю. Корнеева; Профессия миссис Уоррен. Пер. Н. Дарузес; Оружие и человек. Пер. П. Мелковой; Канда. Пер. М. Богословской и С. Боброва; Избранник судьбы. Пер. М. Лорие; Поживем — увидим! Пер. Т. Литвиновой. Послел. к пьесам А. А. Аникста; Примеч. А. Н. Николюкина.

Содерж.: Т. 2. 1978. Ученик дьявола. Пер. Е. Калашниковой; Цезарь и Клеопатра. Пер. М. Богословской и С. Боброва; Обращение капитана Брас-сбаунда. Пер. П. Мелковой; Великолепный Бэшвил, или Невознагражденное постоянство. Пер. Ю. Корнеева; Человек и сверхчеловек. Пер. Е. Калашниковой; Другой остров Джона Булля. Пер. О. Холмской. Послел. к пьесам А. А. Аникста; Примеч. А. А. Аникста и А. Н. Николюкина.

Содерж.: Т. 3. 1979. Как он лгал ее мужу. Пер. Н. Волжиной; Майор Барбара. Пер. Н. Дарузес; Врач перед дилеммой. Пер. П. Мелковой; Интерлюдия в театре. Пер. Н. Рахмановой; Вступление в брак. Пер. Н. Рыковой; Разоблачение Бланко Поснета. Пер. Н. Дарузес; Страсть, яд, окаменение, или Роковой газоген. Пер. В. Станевич; Газетные вырезки. Пер. Н. Рахмановой; Очаровательный найденш. Пер. С. Поляковой; Немного реальности. Пер. С. Поляковой; Неравный брак. Пер. Э. Линецкой. Послел. к пьесам И. В. Ступникова; Примеч. А. Н. Николюкина и И. В. Ступникова.

Содерж.: Т. 4. 1980. Смуглая леди сонетов. Пер. М. Лорие; Первая пьеса Фанни. Пер. А. Кривцовой; Андрокл и лев. Пер. Г. Островской; Охваченная страстью. Пер. Е. Лопыревой; Пигмалион. Пер. П. Мелковой; Великая Екатерина. Пер. Г. Островской; Лечение музыкой. Пер. Е. Лопыревой; О'Флаерти, кавалер Ордена Викторини. Пер. Л. Поляковой; Инка Иерусалемский; Огастес

* Издания произведений Дж.-Б. Шоу и литературу о нем см. также в Истории западноевропейского театра. Т. 6.

выполняет свой долг. Пер. И. Завича; Аннаянска, сумасбродная великая княжна; Дом, где разбиваются сердца. Пер. С. Боброва и М. Богословской. Послесл. к пьесам А. С. Ромм; Примеч. С. Л. Сухарева и А. Н. Николюкина.

Содерж.: Т. 5. 1980. Назад к Мафусаилу. Пер. Ю. Корнеева; Святая Иоанна. Пер. О. Холмской; Тележка с яблоками. Пер. Е. Калашниковой; Горько, но правда. Пер. В. Топер. Послесл. к пьесам Н. Я. Дьяконовой и А. А. Долиннина; Примеч. С. Л. Сухарева и А. Н. Николюкина.

Содерж.: Т. 6. 1981. Сватовство по-деревенски. Пер. Л. Галиной; На мели. Пер. Е. Голышевой; Шестеро из Кале. Пер. С. Поляковой; Простачок с Нежданных островов. Пер. М. Богословской и С. Боброва; Миллионерша. Пер. П. Мелковой; Новое окончание «Цимбелина». Пер. П. Мелковой; Женева. Пер. Н. Рахмановой, И. Разумовской и С. Самостреловой; В золотые дни доброго короля Карла. Пер. Р. Померанцевой; Миллиарды Байанта. Пер. С. Поляковой; Притчи о далеком будущем. Пер. Р. Померанцевой; Шекс против Шо. Пер. А. Аникста; Почему она не пожелала. Пер. М. Шерешевской. Послесл. к пьесам А. Г. Образцовой, А. С. Ромм и А. А. Аникста. Примеч. Г. М. Шейнмана.

Элиот Т.-С. Бесплодная земля. М., 1971.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Мортон А.-Л. История Англии. М., 1950.

Трухановский В. Г. Новейшая история Англии. М., 1958.

Гозенпуд А. А. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. Л., 1967.

Писатели Англии о литературе, XIX—XX вв. Предисл. А. А. Аникста. Сост. К. Н. Атарова. М., 1981.

Agate J. A short view of the English stage. 1900—1926. London, 1926.

Dickinson Th. H. The contemporary drama of England. London, 1920.

Donoghue D. The third voice. Modern British and American verse drama. Princeton (N. J.), 1959.

Gerstenberger D. The complex configuration: modern verse drama. Salzburg, 1973.

Hinchliffe A. P. Modern verse drama. London, 1977.

Hudson L. The twentieth-century drama. London, 1947.

Kurdys D. B. Form in the modern verse drama. Salzburg, 1972.

Reynolds E. Modern English drama. A survey of the theatre. London, 1949.

Roy E. British drama since Shaw. Carbondale—Edwardsville, 1972.

Thouless P. Modern poetic drama. Freeport (New York), 1968.

ДРАМАТУРГИЯ

Кристофер Ишервуд

King F. Christopher Isherwood. Ed. by Ian Scott-Kilvert. Harlow (Essex), 1976.

Metwally A. A. Auden and Isherwood's "The dog beneath the skin".—In: *Metwally A. A.* Studies in the modern drama. Vol. 2, Beirut, 1971.

Уильям Сомерсет Моэм

Кагарлицкий Ю. И. Предисловие.—В кн.: Моэм У.-С. Театр. М., 1979. (На англ. яз.)

Паверман В. М. Антивоенная драма Сомерсета Моэма 30-х годов.—В кн.: Вопросы зарубежной литературы и искусства. Сб. 2. Свердловск, 1972.

Паверман В. М. Драма Сомерсета Моэма «Земля обетованная». (Некоторые

особенности характеров и конфликта).— «Научн. труды Свердл. гос. пед. ин-та», сб. 218, 1974.

Паверман В. М. Драма идей в театре Сомерсета Моэма. (Пьеса «Невидимый»).— В кн.: Проблемы метода в зарубежной литературе. Респ. сборник. Вып. 1. Свердловск, 1976.

Паверман В. М. Личность и общество в пьесе В. Сомерсета Моэма «Круг».— «Учен. зап. Свердл. гос. пед. ин-та», 1969, сб. 88. Проблемы англо-американской драматургии конца XIX и первой половины XX века.

Паверман В. М. Некоторые особенности характеров и конфликтов в драме В. Сомерсета Моэма «Шеппи».— «Учен. зап. Свердл. гос. пед. ин-та», 1971, сб. 149.

Паверман В. М. О прогрессивных тенденциях в драматургии Сомерсета Моэма. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1972.

Палий А. А. Любимый герой Сомерсета Моэма.— «Науч. труды Свердл. гос. пед. ин-та», сб. 218, 1974.

Шестаков Д. П. Круг (С. Моэм — драматург).— В кн.: Западное искусство. XX век. М., 1978.

Barnes R. E. The dramatic comedy of William Somerset Maugham. The Hague — Paris, 1968.

Джон Бойнтон Пристли

Очман А. В. Драматургия Д.-Б. Пристли 1930-х годов. (1932—1939). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1970.

Очман А. В. Пристли и Чехов. (К вопросу о чеховских традициях в английской драматургии XX в.) — «Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской». Т. 365, 1970.

Шутик А. С. Драматургия Пристли. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1973.

Шутик А. С. Театр Джона Б. Пристли; Драма Пристли «Время и семья Конвей».— «Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской». Т. 256, 1971.

Evans G. L. J. B. Priestley — the dramatist. London, 1964.

Pogson R. J. V. Priestley and the theatre. Clevedon (Somerset), 1948.

Теренс Реттиген

Darlow M., Hodson G. Terence Rattigan: The man and his work. London, 1979.

Кристофер Фрай

Kerr W. Christopher Fry.— In: Essays in the modern drama. Boston, 1964.

Roy E. Christopher Fry. With a preface by H. T. Moore. Carbondale — Edwardsville; London — Amsterdam, 1968.

Sarma S. K. Imagery in the plays of Christopher Fry. Vijayawaha, 1972.

Джордж Бернард Шоу

Гражданская Э. Т. Бернард Шоу. Очерк жизни и творчества. М., 1979.

Деннингхаус Ф. Театральное призвание Бернарда Шоу. Предисл. П. С. Балашова. М., 1978.

Кагарлицкий Ю. И. «Назад к Мафусаилу» в свете научных взглядов Шоу.— В сб. Современное западное искусство. XX век. М., 1982.

Морозов М. Драматургия Бернарда Шоу.— В кн.: Морозов М. Избранное. М., 1979.

Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965.

Образцова А. Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX—XX веков. М., 1974.

Ромм А. С. Шоу — теоретик. Л., 1972.

Хьюз Э. Бернард Шоу. Пер. Б. Носика. М., 1966.

- The genius of Shaw: A symposium. London, 1979.
Hartnoll Ph. Who's who in Shaw. London, 1975.
Morgan M. M. The Shavian background: An exploration of the art of George Bernard Shaw. London, 1972.
Shaw: The critical heritage. Ed. by T. F. Evans. London, 1976.
Whitman R. F. Shaw and the play of ideas. Ithaca — London, 1977.

Томас Стернс Элиот

- Мортон А. Л.* Т. С. Элиот в моей жизни.— В кн.: Мортон А. Л. От Мэлори до Элюота. М., 1970.
Browne E. M. The making of a play: T. S. Eliot's "The cocktail party". London, 1966.
Browne E. M. The making of T. S. Eliot's plays. London — New York, 1969.
Chiari J. T. S. Eliot, poet and dramatist. New York, 1972.
Dobrée B. T. S. Eliot. On two plays by T. S. Eliot.— In: Dobrée B. The lamp and the lute. London, 1964.
Jones D. E. The plays of T. S. Eliot. Toronto, 1965.
Kennedy A. K. Eliot.— In: Kennedy A. K. Six dramatists in search of a language: Studies in dramatic language. London, 1975.
Kivimaa E. Aspects of style in T. S. Eliot's "Murder in the cathedral". Turku, 1969.
Mason W. H. "Murder in the cathedral". Oxford, 1962.
Matthiessen F. O. The plays of T. S. Eliot.— In: Essays in the modern drama. Boston, 1964.
Porter Th. E. The old woman, the doctor and the cook: "The cocktail party".— In: Porter Th. E. Myth and modern American drama. Detroit, 1970.
Smith C. H. T. S. Eliot's dramatic theory and practice: From "Sweeney agonistes" to "The elder statesman". Princeton (N. J.), 1963.
Smith G. T. S. Eliot's poetry and plays: A study of sources and meaning. Chicago, 1956.
Wilhelm J. T. S. Eliot's "Murder in the cathedral". Adelaide, 1969.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. М., 1969.
Друзина М. Сибил Торндайк. М., 1972.
Редгрейв М. Маска или лицо. М., 1965.
 Современный английский театр. Сборник. Сост. и ред. Ф. Крымко. М., 1963.
Ступников И. Эдит Эванс. Л., 1981.
Cottrell J. Olivier. London, 1975.
Gielgud J. An actor and his time. London, 1979.
Hayman R. John Gielgud. London, 1971.
Marshall N. The other theatre. London, 1947.
Marshall N. The producer and play. London, 1957.
Trewin J. C. Edith Evans. London, 1955.
Trewin J. C. The theatre since 1900. London, 1951.

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

Тексты

Ирландские театральные миниатюры. Сост. Л. Хвостенко. Вступ. статья к пьесам Ю. Ковалева. Л.—М., 1961.

Содерж.: Ейтс У.-Б. Горшок похлебки. Пер. Н. Рахмановой; Синг Дж.-М. Скачущие к морю. Пер. Т. Оболенского; Грегори И.-А. На восходе луны.

Пер. С. Бенкендорфа; О'Кейси Ш. Конец начала. Пер. И. Комаровой; Эрвин С.-Дж. Прогресс. Пер. С. Бенкендорфа.

Грегори И.-А. Когда взойдет месяц. М., 1922.

О'Кейси Ш. За театральным занавесом. (Сборник статей). Сост., автор предисл. и коммент. Г. Злобин. М., 1971.

О'Кейси Ш. Пьесы. Пер. под ред. Ю. Корнеева. Сост. Н. Минц. Вступ. статья Н. Минц и Э. Глухаревой-Глумовой. М., 1961.

Содерж.: Юнона и Павлин. Пер. Н. Волжиной; Плуг и звезды. Пер. Н. Лосевой и И. Боронос; Звезда становится красной. Пер. В. Лифшиц; Пурпурный прах. Пер. Р. Облонской; Алые розы для меня. Пер. Л. Большинцовой; Костер епископа. Пер. М. Друзиной; Барабан отца Неда. Пер. Н. Лосевой.

О'Кейси Ш. Пять одноактных пьес. Пер. под ред. Р. Райт. М., 1960.

Содерж.: Конец начала. Пер. И. Боронос; Нужен фунт стерлингов; Обитель врачевания; В ночную пору. Пер. Н. Лосевой; Пора уходить. Пер. И. Боронос.

О'Кейси Ш. Костер епископа: Грустная пьеса на мотив польки. Пер. М. Друзиной.— «Звезда», 1958, № 1.

О'Кейси Ш. На сон грядущий: Комедия в 1-м д. Пер. В. В. Рогова. М., 1961.

О'Кейси Ш. Тень стрелка: Трагедия в 2-х д. Пер. Н. Трениной. М., 1956.

О'Кейси Ш. Юнона и Павлин: Трагедия в 3-х д. Пер. Н. Волжиной. М., 1956.

Синг Дж.-М. Драмы. Пер. В. Метальникова; Вступ. статья Ю. Ковалева. Л.— М., 1964.

Содерж.: В сумраке долины; Скачущие к морю; Свадьба лудильщика; Источник святых; Удачный молодец — гордость Запада. (Герой); Дейдрэ — дочь печалей.

Пособия

ДРАМАТУРГИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

Бабенко В. Г. О художественном своеобразии ирландской комедии (Дж.-М. Синг и Ш. О'Кейси).— Вопросы зарубежной литературы и искусства. Свердловск, 1974, Сб. 3.

Бабенко В. Г. Этапы развития современной ирландской комедии. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1973.

Ермина И. К. Ирландская драматургия конца XIX — начала XX в.— «Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской», т. 152, вып. 9, 1964.

Портянская Н. А. Бернард Шоу и ирландская демократическая драма. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1971.

Саруханян А. П. Современная ирландская литература. М., 1973.

Тишунина Н. В. Тема национально-освободительной борьбы в ирландском театре XX века: Учеб. пособие. Л., 1977.

РАБОТЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ДРАМАТУРГАХ

Изабелла Августа Грегори

Soxhead E. Lady Gregory. London, 1961.

Уильям Батлер Йетс

Ермина И. К. Драматургия У.-Б. Йетса. (Драмы об Ирландии). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1970.

Ермина И. К. Пьесы о Кухулине У.-Б. Йетса.— Сборник трудов к проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе конца XIX и XX века. М., 1973.

Еремина И. К. Ранняя драматургия Уильяма Батлера Йетса.— «Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской». Т. 175. Зарубеж. лит., вып. 10, 1967.

Кривина Т. М. Поэтическая драма Вильяма Батлера Йетса. (К проблеме интерпретации национальной мифологии и фольклора). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1978.

Полюдова Т. М. Драматургия У.-Б. Йетса конца XIX — начала XX веков: Теория поэтической драмы. Мастерство драматурга. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1978.

Полюдова Т. М. Концепция трагедии у У.-Б. Йетса.— В кн.: Трагическое и комическое в зарубежной драме. Пермь, 1979.

Тишунина Н. Театральная эстетика раннего У.-Б. Йетса.— В кн.: Театр и драматургия. Труды Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 6. Л., 1976.

Тишунина Н. В. У.-Б. Йетс и становление театральной культуры в Ирландии. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1978.

Хайченко Е. Г. Поэтический театр Уильяма Батлера Йетса. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. М., 1977.

Хайченко Е. Принцип маски в драматургии У.-Б. Йетса.— Театр и драматургия. Труды Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. Вып. 6. Л., 1976.

Flannery J. W. W. B. Yeats and the idea of a theatre: The early Abbey theatre in theory and practice. Toronto, 1976.

Jefferes A. N., Knowland A. S. A commentary on the Collected plays of W. B. Yeats. Stanford (Ca.), 1975.

Miller J. The noble drama of W. B. Yeats. Dublin, 1977.

Moore J. R. Masks of love and death: Yeats as dramatist. Ithaca — London, 1971.

Nathan L. E. The tragic drama of W. B. Yeats: Figures in a dance. New York—London, 1965.

Vendler H. Yeats's vision and the later plays. Cambridge (Mass.), 1963.

Wilson F. A. C. W. B. Yeats and tradition. London, 1958.

Yeats and the theatre. Ed. by R. O'Driscoll and L. Reynolds. Toronto, 1975.

Шон О'Кейси

Бабенко В. Г. Поздняя комедия Шона О'Кейси «Петух-денди».— Вопросы зарубежной литературы и искусства. Сб. 2. Свердловск, 1972.

Друзина М. В. Драматургия Шона О'Кейси. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1965.

Друзина М. В. Шон О'Кейси — драматург. М., 1963.

Корнилова Е. В. Драматургия Шона О'Кейси.— В кн.: Современная зарубежная драма. М., 1962.

Садовничий Э. В. Драматургия Шона О'Кейси. (Художественная специфика). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Киев, 1969.

Садовничий Э. В. Некоторые особенности драматургии Шона О'Кейси 50-х годов.— Литература и время. Сб. статей. Минск, 1970.

Саруханян А. П. Социально-автобиографическая эпопея О'Кейси (40—50-е годы).— «Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та», 1956, т. 52. Кафедра зарубежных литератур, вып. 2.

Саруханян А. П. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965.

Саруханян А. П. Шон О'Кейси. Основные этапы творческого пути. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1963.

Селезнева Л. Д. Комедия «Петух-денди» Шона О'Кейси.— В кн.: По законам жанра, 1978, вып. 3.

- Селезнева Л. Д.* Комедия Шона О'Кейси «Барабаны отца Неда». (К вопросу о специфике жанра).— «Научн. труды Свердл. гос. пед. ин-та», 1976, сб. 280.
- Селезнева Л. Д.* «Костер епископа» Шона О'Кейси. (К вопросу о природе жанра).— «Научн. труды Свердловск. гос. пед. ин-та», 1976, сб. 259. Проблемы жанра в зарубежной литературе, вып. 1.
- Селезнева Л. Д.* Поздняя драматургия Шона О'Кейси: (Проблемы жанра). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1979.
- Ayling R.* Continuity and innovation in Sean O'Casey's drama: A critical monograph. Salzburg, 1976.
- Benstock V.* Paycocks and others: Sean O'Casey's world. Dublin, 1976.
- Cowasjee S.* Sean O'Casey: The man behind the plays. Edinburgh—London, 1965.
- Malone M.* The plays of Sean O'Casey. Carbondale—Edwardsville, 1969.
- Rollins R. G.* Sean O'Casey's drama: Verisimilitude and vision. Alabama, 1979.

Джон Миллингтон Синг

- Камышев В. С.* Дж. М. Синг в борьбе за новую ирландскую драму. (История создания и постановки «Удалого молодца—гордости Запада»).— В кн.: Проблемы зарубежной литературы. XIX—XX вв. М., 1974.
- Камышев В. С.* Творчество Дж.-М. Синга—драматурга. (Эволюция жанра, концепция героя). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1974.
- Камышев В. С.* Эстетические взгляды Дж.-М. Синга.— В кн.: Эстетические позиции и творческий метод писателя. М., 1973.
- Нуцубидзе Т. Ш.* Драматургия Джона Синга. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Тбилиси, 1974.
- Портянская Н. А.* Дж. Синг и Б. Шоу.— «Учен. зап. Иркутского пед. ин-та», вып. 26, 1966.
- Прозорова Н. И.* Драматургия Джона Синга. (К проблеме становления ирландской национальной драмы). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1977.
- Ряполова В. А.* О пьесах Джона Синга.— В кн.: Западное искусство. XX век. М., 1978.
- Фуксон А. И.* Драматургия Дж. Синга и «новая» драма. Влияние символической школы.— В кн.: Литературные связи и проблемы взаимовлияния. Горький, 1978.
- Фуксон А. И.* Некоторые особенности стиля Д.-М. Синга (Анализ языковых средств на материале пьес).— В кн.: Анализ стиля зарубеж. худож. и науч. лит. Л., 1978, вып. 1.
- Фуксон А. И.* Пьеса Д.-М. Синга «Дейдрэ» и традиции ирландского эпоса— В кн.: Проблемы метода, жанра и стиля в прогрессивной литературе Запада XIX—XX веков. Вып. 2. Пермь, 1976.
- J. M. Synge* centenary papers. Ed. by M. Harmon. Dublin, 1972.
- Kiberd D.* Synge and the Irish language. London, 1979.
- Kopper E. A.* John Millington Synge: A reference guide. Boston, 1979.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Fay F. J.* Towards a national theatre. Dublin, 1970.
- Fay G.* The Abbey theatre: Cradle of genius. Dublin, 1958.
- Hogan R.* After the Irish Renaissance. London, 1968.
- Holloway J.* Joseph Holloway's Abbey theatre: A selection from his unpublished journal. London—Amsterdam, 1967.
- Kavanagh P.* The story of the Abbey theatre from its origins in 1899 to the present. New York, 1950.

Mac Liammóir M. Enter a goldfish: Memoirs of an Irish actor, young and old. London, 1977.

Mac Liammóir M. Theatre in Ireland. Dublin, 1964.

Oh Aodha M. Theatre in Ireland. Oxford, 1974.

Robinson L. Ireland's Abbey theatre: A history. 1899—1951. London, 1951.

The story of the Abbey theatre. London, 1967.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР ПЕРИОДА ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Тексты

Брехт Б. Театр: Пьесы; Статьи; Высказывания. В 5-ти т. Сост. и вступит. статья И. Фрадкина. М., 1963—1964.

Содерж.: Т. 1. Что тот солдат, что этот; Трехгрошовая опера. Пер. С. Апта; Святая Иоанна скотобоец. Пер. С. Третьякова; Исключение и правило. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской; Мать. Пер. С. Третьякова.

Т. 2. Круглоголовые и остроголовые. Пер. В. Стенича; Горацин и Курнаци. Пер. Б. Слуцкого; Страх и нищета в третьей империи. Пер. В. Станевич и др.; Винтовки Тересы Каррар. Пер. И. Каринцевой; Жизнь Галилея.

Т. 3. Мамаша Кураж и ее дети. Пер. Б. Заходера и В. Розанова, стихи в пер. С. Апта; Допрос Лукулла. Пер. В. Нейштадта; Добрый человек из Сычуани. Пер. Ю. Юзовского и Е. Ионовой, стихи в пер. Б. Слуцкого; Господин Пунтила и его слуга Матти. Пер. Р. Райт-Ковалевой, С. Болотина и Т. Сикорской; Карьера Артуро Уи, которой могло не быть.

Т. 4. Разговоры беженцев; Сны Симоны Машар. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской; Швейк во второй мировой войне. Пер. А. Голембы и И. Фрадкина; Кавказский меловой круг. Пер. С. Апта; Дни Коммуны. Пер. А. Дымшица.

Брехт Б. Пьесы. Сост. С. С. Мокульский. М., 1956.

Содерж.: О повседневном театре. Пер. А. Голембы; Круглоголовые и остроголовые. Пер. В. Нейштадта; Винтовки Тересы Каррар. Пер. И. Каринцевой; Страх и отчаяние в третьей империи. Пер. Н. Вольпин и др.; Мамаша Кураж и ее дети. Пер. С. Апта; Жизнь Галилея; Приговор Лукуллу. Пер. В. Нейштадта; Господин Пунтила и его слуга Матти. Пер. Р. Райт, С. Болотина и Т. Сикорской; Швейк во второй мировой войне. Пер. А. Голембы и И. Фрадкина; Кавказский меловой круг. Пер. С. Апта; Фейхтвангер Л. Бертольт Брехт. Пер. А. Голембы; Полякова Н. Бертольт Брехт — драматург.

Брехт Б. Обработки. Сост., вступит. статья и коммент. И. Фрадкина. М., 1967.

Содерж.: Жизнь Эдуарда II Английского. Пер. И. Фрадкина; Антигона. Пер. С. Апта; Гувернер. Пер. Е. Михелевич; Суд над Жанной д'Арк в Руане в 1431 году. Пер. С. Тархановой; Дон Жуан. Пер. М. Вершининой; Трубы и литавры. Пер. З. Бражко-Апухтиной и С. Шлапоберской.

Брехт Б. Стихотворения; Рассказы; Пьесы. М., 1972. (Б-ка всемирной лит.).

Из содерж.: Барабаны в ночи. Пер. Г. Ратгауза; Из цикла «Страх и отчаяние в третьей империи»: Стихотворные эпиграммы в пер. А. Штейнберга; Меловой крест. Пер. Н. Вольпин; Правосудие. Пер. В. Топер; Жена-еврейка. Пер. В. Нейштадта; Шпион. Пер. А. Гуровича; Мамаша Кураж и ее дети. Пер. С. Апта; Добрый человек из Сычуани. Пер. Е. Лях-Ионовой и Ю. Юзовского; Кавказский меловой круг. Пер. С. Апта; Жизнь Галилея.

Брехт Б. Избранные произведения. М., 1976.

Из содерж.: Мамаша Кураж и ее дети. Пер. Б. Заходера и В. Розанова, стихи в пер. С. Апта; Жизнь Галилея; Дни Коммуны. Пер. А. Дымшица; Допрос Лукулла. Пер. В. Нейштадта; Турандот, или Конгресс обелителей. Пер. И. Фрадкина.

Брехт Б. Господин Пунтила и его слуга Матти. Пер. Л. Черной и Д. Мельникова.— «Новый мир», 1956, № 10.

Брехт Б. Дни Коммуны. Пер. А. Дымшица. Л.— М., 1958.

Брехт Б. Добрый человек из Сезуана. Пер. Ю. Юзовского и Е. Ионовой; Пер. стихов Б. Слуцкого.— «Иностран. лит.», 1957, № 2.

Брехт Б. Жизнь Галилея. М., 1957.

Брехт Б. Кавказский меловой круг. Пер. С. Апта. М., 1957.

Брехт Б. Карьера Артуро Уи, которой могло не быть. М., 1963.

Брехт Б. Матушка Кураж и ее дети: Хроника времен Тридцатилетней войны. Пер. С. Апта. М., 1957.

Брехт Б. Мещанская свадьба. Пер. Е. Лепко.— В кн.: Театральные страницы. М., 1969.

Брехт Б. Сны Симоны Машар. Пер. С. Болотина и Т. Сикорской. М., 1957.

Брехт Б. Трехгрошовая опера. Пер. С. Апта. М., 1958.

Брехт Б. Трубы и литавры (По пьесе Дж. Фаркера «Офицер-вербовщик»). Пер. З. Бражко и С. Шлапоберской; Стихи в пер. А. Голембы. М., 1957.

Брехт Б. О литературе. М., 1977.

Вольф Ф. Пьесы. Сост., ред. и вступит. статья А. Дымшица. М., 1963.

Содерж.: Бедный Конрад. Пер. Н. Н. Вильмонта; Матросы из Каттаро. Авториз. пер. Вс. Вишневого; Профессор Мамлок. Пер. М. Ливиной; Бомарше, или Рождение Фигаро. Пер. Н. Касаткиной и А. Файко; Патриоты. Пер. И. Млечиной; Бургомистр Анна. Пер. Б. Володина и Вс. Розанова; Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги. Пер. Вс. Розанова.

Вольф Ф. Томас Мюнцер. Человек со знаменем радуги. Пьеса в 11-ти карт. Пер. Вс. Розанова. М., 1956.

Вольф Ф. Искусство — оружие. Статьи; Очерки; Письма. М., 1967.

Кайзер Г. Драмы. М.— Пг., 1923.

Кайзер Г. Газ. Драма. Пг., 1922.

Толлер Э. Человек-масса. М.— Пг., 1923.

Толлер Э. Эуген Несчастный. Пг., 1923.

Франк Л. Пьесы. Сост. Т. Путинцева. Пер. под ред. О. Михеевой. М., 1972.

Содерж.: Причина. Пер. Т. Путинцевой; Карл и Анна. Пер. Т. Путинцевой; Поворот. Пер. Л. Завьяловой; Мужской квартет. Пер. Л. Завьяловой; Шляпная династия. Пер. Л. Завьяловой; Руфь. Пер. Т. Путинцевой. Дымшиц А. Шесть пьес Леонгарда Франка.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

Бехер И. В защиту поэзии. М., 1960.

Биркан П. Оружием слова. Л., 1959.

Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм. Пг., 1923.

Вандервельде Э. Социализм и искусство. Пг., 1917.

Видман В. Театр и революция. М.— Пг., 1923.

Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время. Л., 1968.

Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л.— М., 1933.

Голдшер А. Жизнь современника. М.— Л., 1938.

Искусство, революцией призванное. В 2-х вып., вып. 1. М., 1969; вып. 2. М., 1972.

Кендлер К. Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социальной драме Веймарской республики. М., 1974.

- Керженцев П.* Творческий театр. М., 1921.
- Лацис А.* Революционный театр Германии. М., 1935.
- Макарова Г. В.* Политический спектакль в театре Веймарской республики.— В кн.: Западное искусство. XX век. М., 1978.
- Макарова Г. В.* Постыжение социальных истин. Мартин, Толлер, Пискадор.— «Театр», 1977, № 11.
- На верном пути. Пер. с нем. Сост. и предисл. В. Н. Девекина. М., 1979.
- Пискадор Э.* Политический театр. М., 1934.
- Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972.
- Фибих И.* Советское театральное искусство и пролетарско-революционный театр Веймарской республики.— В кн.: Записки о театре. Л., 1968.
- Шнейерсон Г.* Эрнст Буш и его время. М., 1971.
- Экспрессионизм [Сборник статей]. Пг.— М., 1923.
- Экспрессионизм [Сборник статей]. М., 1966.
- Юрвега В. М. М.* Горький и передовые немецкие писатели XX века. М., 1961.
- Albrecht F.* Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse. 1918—1933. Berlin — Weimar, 1970.
- Denkler H.* Drama des Expressionismus. München, 1967.
- Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart: Interpretationen. Hrsg. von M. Brauneck. Bamberg, 1970.
- Expressionismus Dramen. Bd 1, 2. Berlin — Weimar, 1967.
- Expressionismus Literatur und Kunst. 1910—1923. München, 1960.
- Friedrichs Theaterlexikon: A—Z. Hannover, 1969.
- Hamann R., Hermand G.* Expressionismus. Berlin, 1967.
- Hink W.* Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zur dokumentarischen Theater. Göttingen, 1973.
- Klatt G.* Arbeiterklasse und Theater. Berlin, 1975.
- Klein A.* Zwei Dramatiker in der Entscheidung.— Sinn und Form, 1958, N 5—6.
- Piscator E.* Aufsätze, Reden, Gespräche. Bd 1, 2. Berlin, 1968.
- Schauspielführer. Leipzig, 1965, Bd 2.
- Die sogenannten zwanziger Jahre. Hrsg. von R. Grimm. Bad Homburg, 1970.
- Soergel A.* Dichtung und Dichter der Zeit; Neue Folge; Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1927.
- Szondi P.* Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a/M., 1963.
- Weissbach R.* Wir und Expressionismus: Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus. Berlin, 1971.

РАБОТЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ДРАМАТУРГАХ

Бертольд Брехт

- Арутюнова Э. С.* Время как организующий фактор в композиции пьес Бертольда Брехта.— «Учен. зап. Азерб. пед. ин-та», 1973, № 1.
- Арутюнова Э. С.* Драматургические принципы и особенности творческого метода Бертольда Брехта. (К проблеме условного и реального в драматургии Брехта). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Ереван, 1969.
- Арутюнова Э. С.* О некоторых приемах эпизации в драматургии Б. Брехта.— «Учен. зап. Азерб. пед. ин-та», 1967, № 4.
- Блок Вл.* Станиславский, Брехт — драма, зрители.— В кн.: Вопросы театра, 1972. М., 1973.
- Борев Ю. Б. Б.* Брехт и эстетическое богатство характера.— В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960.

- Борев Ю. Б.* Социалистический реализм и драма-концепция.— В кн.: Социалистический реализм и художественное развитие человечества. М., 1966.
- Волгина А. А.* Бертольт Брехт. Библиогр. указ. М., 1969.
- Глумова-Глухарева Э.* Драматургия Бертольта Брехта. М., 1962.
- Горлянская М. Н.* Бертольт Брехт — художник, мыслитель.— «Учен. зап. Горьк. ун-та», 1969, вып. 96.
- Горлянская М. Н.* Опыт применения диалектической концепции развития в искусстве. О творческих поисках Б. Брехта (в драматургии и театральном искусстве).— «Учен. зап. Горьк. ун-та», 1970, вып. 111.
- Дмитриева Э. Я.* Брехт о некоторых особенностях художественного творчества в современную эпоху.— В кн.: Некоторые вопросы истории и теории эстетики. Вып. 2, 1968.
- Дмитриева Э. Я.* Эстетические взгляды Б. Брехта. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. философ. наук. М., 1968.
- Знаменская Г. Н.* Бертольт Брехт — сатирик.— В кн.: Литература Германской Демократической Республики. М., 1958.
- Клюев В.* О философском театре Брехта.— В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964.
- Клюев В. Г.* Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966.
- Павлова Н. С.* Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой драматической литературе.— В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962.
- Рудницкий К.* Уроки Брехта.— В кн.: Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974.
- Смирнов А. В.* К вопросу о национальных традициях в «эпическом театре» Брехта; Бертольт Брехт и некоторые вопросы театра.— «Учен. зап. Перм. нед. ин-та», 1972, т. 103.
- Сурина Т.* Станиславский и Брехт. М., 1975.
- Федоров А. А., Лапшин В. А.* Пьесы-притчи Б. Брехта.— «Вест. Моск. ун-та. Филология», 1966, № 6.
- Федоров А. А., Лапшин В. А.* «Эпический театр» Брехта как новый этап развития реалистической драматургии.— «Научн. доклады высшей школы. Филол. науки», 1966, № 1.
- Фрадкин И. М.* Бертольт Брехт и традиция.— В кн.: Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада. М., 1965.
- Фрадкин И. М.* Бертольт Брехт. Путь и метод. М., 1965.
- Фрадкин И. М.* О некоторых чертах художественного метода Бертольта Брехта.— В кн.: Социалистический реализм в зарубежной литературе. М., 1960.
- Чархалашвили Э. Д.* Проблемы «эпической» драмы в эстетике Бертольта Брехта. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Тбилиси, 1975.
- Чирков А. С.* Традиции и новаторство в драматургии Бертольта Брехта. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Киев, 1972.
- Grimm R.* Bertolt Brecht. Stuttgart, 1971.
- Mayer H. V.* Brecht und die Tradition. Pfullingen, 1961.
- Mittenzwei W.* Bertolt Brecht. Von der "Massnahme" zu "Leben des Galilei". Berlin, 1967.
- Rüllke-Weiler K.* Die Dramaturgie Brechts. Berlin, 1966.
- Schumacher E.* Die dramatischen Versuche B. Brechts. 1918—1933. Berlin, 1955.

Фридрих Вольф

- Девекин В. Н.* Антифашистская драматургия Ф. Вольфа. «Профессор Мамлок». М., 1974.

Девекин В. Н. Фридрих Вольф и проблемы развития немецкой литературы социалистического реализма. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени доктора филол. наук. М., 1974.

Ройтман Б. О некоторых особенностях языка и стиля драматических произведений Фр. Вольфа («Матросы из Катарро», «Флорисдорф», «Бургомистр Анна»). Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Киев, 1956.

Тураев С. В. Тема крестьянской войны в драматургии Фридриха Вольфа.— В кн.: Литература Германской Демократической Республики. М., 1958.

Шелингер Н. А. Революционная драматургия Фридриха Вольфа. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1954.

Шелингер Н. А. Фридрих Вольф. М., 1966.

Pollatschek W. Das Bühnenwerk Fr. Wolfs. Berlin, 1958.

Георг Кайзер

Луначарский А. В. Георг Кайзер.— В кн.: Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 2. М., 1958.

Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt a/M., 1924.

Kändler K. Die Sinnlichkeit des Gedankes. Zur Dramaturgie G. Kaisers.— Weimarer Beiträge, 1978, N 9.

Plessner M. Der Dramatiker Georg Kaiser. Köln, 1972.

Эрнст Толлер

Reso M. Der gesellschaftlich-ethische Protest im dichterischen Werk Ernst Toller. Iena, 1957.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Auf der roten Rampe. Berlin, 1963.

Bab J. Das Theater der Gegenwart. Leipzig, 1928.

Bab J. Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin, 1926.

Bierdzinski R. Schauspieler, Regisseure, Intendanten. Berlin, 1944.

Braulich H. Max Reinhardt: Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin, 1966.

Bronnen A. Begegnungen mit Schauspielern. Berlin, 1967.

Emmel F. Das ekstatische Theater. Prien. 1924.

Emmel F. Theater aus deutschem Wesen. Berlin, 1937.

Engel E. Schriften über Theater und Film. Berlin, 1971.

Erinnerungen an Brecht. Leipzig, 1964.

Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten-Freiburg im Breisgau. 1966.

Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München, 1965.

L'Expressionnisme dans le théâtre européen. Paris, 1971.

Fiebach J. Von Craig bis Brecht. Berlin. 1975.

Fechter P. Grosse Zeit des deutschen Theaters. 1960.

Fechter P. Das europäische Drama: Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. Mannheim, 1956.

Gregor J. Meister deutscher Schauspielkunst. Bremen, 1939.

Hoffman L. Hoffman-Ottwald. Deutsche Arbeitertheater, 1918—1933. Berlin, 1961.

Hecht W. Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin, 1962.

Ihering H. Bertolt Brecht und das Theater. Berlin, 1959.

Ihering H. Der Kampf ums Theater. Dresden, 1922.

- Ihering H.* Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? Berlin, 1929.
Kindermann H. Theatergeschichte Europas. Bd 8—9. Salzburg, 1968—1970.
Kortner F. Aller Tag-Abend. München, 1959.
Michael F. Geschichte des deutschen Theater. Berlin, 1969.
Mittenzwei W. Gestalten und Gestaltung in modernen Drama. Berlin; Weimar, 1965.
 Die Neue Bühne. Eine Forderung. Dresden, 1920.
Rühle G. Theater für die Republik. 1917—1933. Im Spiegel der Kritiker. Frankfurt a/M., 1967.
 Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Darmstadt, 1959.
Stahl E. L. Shakespeare und deutsches Theater. Stuttgart, 1947.
Viertel B. Dichtungen und Dokumente. München, 1956.
Viertel B. Schriften zum Theater. Berlin, 1976.
Winds A. Geschichte der Regie. Leipzig, 1925.
Wolf F. Aufsätze über Theater. Berlin, 1957.
Ziege B. Leopold Jessner und seine Zeit. Berlin, 1928.
Zievier G. Ernst Deutsch und das deutsche Theater, 1964.

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

Тексты

Брукнер Ф. Елизавета Английская и другие пьесы. Статья и примеч. Ю. Архипова. М., 1973.

Содерж.: Елизавета Английская. Пер. Ю. Архипова; Тимон и золото. Пер. О. Михеевой; Наполеон Первый. Пер. Э. Венгеровой; Героическая комедия. Пер. А. Карельского; Симон Боливар. Пер. Е. Михелевич.

Верфель Ф. Человек из зеркала. П., М., 1922.

Хорват Э., фон. Предисл. и примеч. Ю. Архипова. М., 1980.

Содерж.: Сладек, или Черная армия. Пер. А. Назаренко и В. Никитина; Итальянская ночь. Пер. Е. Михелевич; Сказки Венского леса. Пер. Ю. Архипова; Казимир и Каролина. Пер. Э. Венгеровой; Туда-сюда. Пер. К. Азадовского; Дон Жуан приходит с войны. Пер. Н. и Д. Павловых; Фигаро разводится. Пер. Ю. Архипова.

Пособия

ДРАМАТУРГИЯ

Adler L. Die dramatischen Werke von Fr. Th. Csokor. Diss. Wien, 1950.

Deutsche Literatur im XX Jahrhundert. Heidelberg, 1961.

Dietrich M. Das moderne Drama. Stuttgart, 1961.

Kahl R. Odon von Horváth Hannover, 1966.

Kindermann H. Einführung.— In: Dichtung aus Österreich. Drama. Wien—München, 1966.

Schmidt A. Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. Salzburg—Stuttgart, 1964.

Strelka J. Brücke zu vielen Ufern. Wien—Frankfurt—Zürich, 1966.

Tschulik W. Die österreichische Dichtung. Wien, 1955.

Vogelsang H. Österreichische Dramatik des 20. Jahrhundert. Stuttgart, 1963.

Zahn L. Franz Werfel. Berlin, 1966.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Fontana O. M. Hans Moser. Wien, 1965.

Fontana O. M. Paula Wessely. Wien, 1959.

Fontana O. M. Volkstheater Wien. Wien, 1964.

Fontana O. M. Wiener Schauspieler von Mitterwurzer bis Maria Eis. Wien, 1948.

Gregor J. Geschichte des österreichischen Theater. Wien, 1948.

Henninge F. Heimat Burgtheater. Wien — München, 1972.

Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Bd 8 (Naturalismus und Impressionismus), Teil 1 (Deutschland—Österreich—Schweiz). Salzburg, 1968.

Musil R. Theater. Kritisches und Theoretisches. Hamburg, 1965.

Polgar A. Ja und Nein. Bd. 1. Berlin, 1926.

Volkstheater. 1889—1949. Wien, 1949

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абелль К. 257
Адлер Ф. 435
Александр Дж. 283
Александр Р. 122, 125
Альбах-Ретти Р. 481
Альберес Р.-М. 113
Альвин К. 472
Альдебер П. 200
Альтман Н. И. 197
Ан Р. 62
Андай Р. 472
Андер Ш. 485
Андреев Л. Н. 344
Ане К. 185
Анненский И. Ф. 119
Антуан А. 38, 79, 90, 119, 120, 122, 140, 146, 165, 168, 175, 176, 188, 189
Ануй Ж. 25, 26, 41, 65, 100—118, 174, 230, 461, 490
Анциенгрубер Л. 491
Аполлинер Г. 19, 37, 63, 140
Арагон Л. 19, 37, 39—41, 92, 200
Аристофан 141, 144, 146, 147, 160, 197, 257, 443, 491
Аркос Р. 38
Арлетти 132
Арно Л. 148
Арну А. 134
Арто А. 16, 19, 37, 38, 134—137
Аслан Р. 476, 479—482, 494
Ауфрихт Э. 421
Афиногенов А. Н. 31, 309
Аш Ш. 142
Ашар М. 141, 142, 154
Балаж Б. 370
Бальзак О. 148, 150, 217
Бальзер Э. 476, 480, 481, 494
Бар Г. 480
Барбюс А. 33, 39, 40, 65, 70, 90, 196
Барлах Э. 358
Баррел Дж. 310
Барри Дж. 277, 280
Барро Ж.-Л. 52, 71, 75, 77, 88, 125, 130, 131, 137, 149, 159—161, 199, 464
Барсак А. 41, 106, 108, 113, 144, 148, 149, 159
Барте Ж. 118
Бассерман А. 488, 489
Бати Г. 16, 38, 41, 91, 99, 115, 124, 128, 129, 138, 139, 147, 149, 162—175, 179, 187, 192, 199, 200
Бауэр О. 435
Бах И.-С. 192
Беер Р. 440, 441, 477, 488, 489, 493
Бейлис Л. 297, 298
Беккет С. 137
Белл Дж. 269
Белль М. 74, 75, 77, 124, 125, 130
Бенгал Б. 308

- Бенн Г. 356
 Бенсон Ф. 348
 Бентли Э. 265
 Берар К. 65, 159
 Берг А. 439, 473
 Бергнер Э. 428, 429, 440, 489, 490, 493
 Бергсон А. 13, 18, 163, 262, 357
 Бернар П. 133
 Бернар С. 118, 120
 Бернау А. 488
 Берр Ж. 97, 122
 Берто Ж. 51, 128, 130
 Бехер И.-Р. 18, 352, 354, 416
 Бийон П. 69
 Билль-Белоцерковский В. Н. 492
 Биркмейер Т. 473
 Биро П. 37
 Бланшар П. 47
 Блейбтрой Х. 481
 Блен Р. 137
 Блит Э. 340
 Блишштейн М. 257
 Блок А. А. 347
 Блок Ж.-Р. 13, 24, 39, 40, 90—93, 197, 200, 202
 Блюм Л. 34
 Бови Б. 65, 67
 Богаэр Л. 154
 Бодлер Ш. 140
 Боккаччо Дж. 49
 Болдуин С. 205, 206
 Боливар С. 463
 Болт Р. 283
 Бомарше П.-О. 129, 147, 151, 453
 Бородин А. П. 294
 Борхерт В. 384
 Боттичелли С. 49, 483
 Боттомли Г. 268, 347
 Бразийяк Р. 183
 Брак Ж. 62
 Брам О. 483
 Брассер П. 162
 Браун А. 279
 Браун П. 276
 Бре И., де 68
 Бредель В. 354, 373
 Брейбрук П. 279, 280
 Бретон А. 19, 37
 Брехт Б. 8, 17, 23—25, 27, 28, 170, 171, 256, 308, 345, 349, 351, 352, 354, 355, 364, 367, 369, 370, 377—401, 409, 414, 416—424, 429—433, 444, 477, 492
 Бриё Э. 122
 Бриттен Б. 214, 215, 243
 Бриттен Л. 258, 259
 Брод М. 414, 440, 444
 Броннен А. 428
 Бронте Ш. 345
 Брох Г. 439, 440
 Брукнер Ф. 439, 440, 455—464, 470, 490
 Брэдли Ф.-Г. 262, 263
 Буке Р. 154
 Бурде Э. 98, 118, 123, 124, 127, 129, 132, 196
 Бурри Э. 421
 Буш Э. 423, 430, 431
 Буэлье С.-Ж., де 164, 190, 192, 196
 Бьёрнсон Б. 179
 Бэббит М. 262
 Бэкон Ф. 458, 459
 Бюхнер Г. 27, 364, 377, 432, 465, 486
 Вагнер Р. 216, 472
 Вайгель Е. 8, 423, 430—432
 Вайзенборн Г. 369, 377
 Вайль К. 171, 391, 392, 422
 Вайнерт Э. 354
 Вайс П. 369
 Вайс Э. 441
 Вайхерт Р. 402—404
 Вайян-Кутюрье П. 39, 196
 Валентин К. 419
 Валентин М. 416, 417
 Валлерштейн Л. 472, 473
 Валуа Н., де 339
 Вальдау Г. 484—486
 Вальден Г. 358
 Валье-Инклан Р. 23
 Вальманн М. 473
 Вальтер Б. 474, 493
 Ванбру Дж. 287, 346
 Вангенгейм Г., фон 256, 370, 376, 416, 417
 Ван-Друтен Дж. 255, 277, 278

- Ваниек Г. 466
 Вахтангов Е. Б. 31, 139
 Вега Карльо (Люпе де Вега) 40, 202
 Ведекинд Ф. 377, 424, 428, 483, 489
 Вейнбергер Я. 473
 Вейнгартнер Ф. 493
 Веллес Э. 473, 493
 Вельк Э. 373, 411
 Верди Дж. 447, 473
 Верлен П. 122, 140
 Верней Л. 96, 97
 Верфель Ф. 361, 439, 443—447, 455, 470, 473, 478, 479, 493
 Верхарн Э. 38, 140
 Веснин А. А. 388
 Веснин В. А. 388
 Веснин Л. А. 388
 Вессели П. 476, 486—489, 494
 Вестон Дж. 263
 Вийон Ф. 140
 Вилар Ж. 77, 149, 159, 162, 187, 188, 194, 195
 Вильгельм II 349
 Вильдганс А. 439
 Вильдрак Ш. 38, 90, 93—95, 154, 196
 Вине Р. 44
 Винни Э. 277, 291
 Виньян Л. 269
 Витольд М. 149
 Витрак Р. 19, 37, 122, 134, 136
 Витрей Ж. 154, 172, 175
 Во И. 213, 229
 Водуайе Ж.-Л. 118, 129, 130
 Вольгемут Э. 481, 493
 Вольтер 119, 217
 Вольф П. 122
 Вольф Ф. 8, 13, 17, 24, 25, 197, 203, 352, 354, 355, 358, 370—377, 394, 416, 417
 Вуолийоки Х. 396

 Газенклевер В. 18, 355, 358, 361, 402—404, 425, 488
 Гайдебуров П. П. 177
 Гайдн Ф.-И. 484
 Гамсун К. 294
 Ганс А. 134
 Гантийон С. 168
 Гарсиа Лорка Ф. 9, 19, 23, 347
 Гасбарр 414
 Гатри Т. 235, 297, 301, 304—307, 309
 Гауптман Г. 20, 21, 355, 361, 372, 405, 407, 426, 476, 486, 488—490
 Гашек Я. 27, 197, 400, 414—416
 Геббель К.-Ф. 141, 409, 483
 Гей Дж. 287, 390
 Гейер Э. 474
 Гейлинг Р. 480
 Гендель Г.-Ф. 287, 473
 Георге Г. 433
 Геринг Р. 361
 Германова М. Н. 185
 Герцен А. И. 434
 Гете И.-В. 163, 344, 372, 405, 426, 444, 475, 476, 478, 481
 Гёц К. 485
 Гзелль П. 188—190, 195
 Гилгуд Дж. 30, 233, 276, 278, 293, 297—304, 309, 310
 Гилдер Р. 299
 Гинденбург П., фон 7, 350
 Гинзбург М. 388
 Гиннес А. 252, 298, 306, 307
 Гитри Л. 133
 Гитри С. 131, 133
 Глез А. 38
 Глизе Р. 360
 Глюк К. 472
 Гоголь Н. В. 218, 294
 Годфри П. 285
 Голдсмит О. 223, 287, 303, 311
 Голль Ш., де 35
 Голсуорси Дж. 20, 206, 209, 277, 291, 338
 Гольдони К. 409, 476, 484, 485
 Гомолка О. 430, 476, 485
 Гонкур Ж. 217
 Гонкур Э. 217
 Горман Э. 341
 Горький М. 25, 33, 39, 40, 157, 179, 196, 197, 201, 202, 277, 380, 423, 482, 486
 Гофман Э.-Т.-А. 164
 Гофмансталь Г., фон 472, 475—477, 484, 486
 Граббе К.-Д. 27

- Грамши А. 13
 Грегор Й. 494
 Грегор Н. 476, 483, 493
 Грегори И.-А. 315—317, 337, 338, 340, 342
 Грей Т. 285, 286
 Грейн Дж. 297
 Гренвилл-Баркер Х. 218, 310
 Грильпарцер Ф. 478, 482, 483, 488
 Гриффитс А. 314
 Грозавеску Т. 472
 Гропиус В. 388
 Гросс Г. 365, 410
 Гупперт Г. 440
 Гуссерль Э. 13, 357, 358
 Гэйяр Р. 185
 Гюго В. 133, 193
- Д'Аннунцио Г. 344
 Дагхофер Ф. 485
 Даладьё Э. 34, 148
 Дани Дж.-У. 241
 Дануа Ж., ле 197
 Дарвин Ч. 210
 Дарлингтон У. 286
 Дёблин А. 352, 380, 388
 Де Валера И. 313—315
 Деваль Ж. 97, 98
 Девис Р. 86
 Девриент М. 481
 Дей-Льюис С. 213, 214, 255
 Декру Э. 144
 Декур Ж. 40
 Деламар Л. 130
 Деллануа Ж. 69
 Дельвар Ж. 118
 Делюбак Ж. 133
 Деснос Р. 19, 37, 200
 Джексон Б. 291, 292, 294, 311
 Джойс Дж. 213, 264, 380
 Джон О. 328
 Джонс Г.-А. 218, 221
 Джонсон Б. 141, 143, 144
 Джонстон Д. 319, 345, 346
 Диви Т. 318, 339
 Дидро Д. 193, 219
 Дикинсон Т. 285
 Диккенс Ч. 215, 311
- Дилени М. 341
 Дойч Э. 424—426, 428, 486
 Долбин Б. 362
 Дольфус Э. 377, 437, 492
 Доран Ч. 344
 Дорш К. 489
 Дос Пассос Дж. 197, 380
 Достоевский Ф. М. 106, 129, 141, 151, 171—173, 277, 285, 289, 344
 Драйден Дж. 217
 Дрейер К. 134
 Друзина М. В. 290
 Дуаен А. 38
 Дудов З. 418
 Дукинг 88
 Дун Р. 256, 257, 259
 Дьюи Д. 16
 Дэвиот Г. 299
 Дэймо Ж. 185
 Дюамель Ж. 38, 60—62, 90, 151, 185
 Дювивье Ж. 157
 Дюкло Ж. 35
 Дюко А. 121
 Дюкс П. 130
 Дюлак Ж. 134
 Дюллен Ж. 140
 Дюллен Ш. 16, 38, 41, 44, 46, 50, 51, 53, 63, 114, 124, 128—130, 134, 138—151, 160, 179, 187, 199
 Дюма А. (Дюма-сын) 102, 125, 429
 Дюмениль М. 119
 Дюран Ж. 54
 Дюрк А. 141, 150
 Дюртен Л. 38, 197
 Дюрё Т. 486
 Дягилев С. П. 62, 63
- Еврипид 289, 290, 444
- Жак-Далькроз Э. 177
 Жакоб М. 140
 Жамуа М. 41, 168, 169, 172, 173, 175
 Жарри А. 134, 188
 Жемье Ф. 29, 38, 91, 97, 141, 147, 164, 165, 168, 175—177, 188—195, 200, 201
 Жене Ж. 127, 137, 159, 160

- Жинью Ю. 107
 Жироду Ж. 25, 26, 40, 44, 65, 77—
 90, 101, 102, 154—160, 187, 199,
 461
 Жолно-Кюри Ф. 35
 Жорес Ж. 42, 193
 Жуве Л. 16, 38, 41, 44, 56, 57, 59,
 65, 79—81, 83—89, 101, 121, 124,
 128, 129, 138, 139, 147, 149—162,
 179, 187, 197, 199, 200
 Журдан Ф. 197
- Зальмхофер Ф. 473, 480
 Зегерс А. 354
 Зей Ж. 203
 Зейдлер А. 476, 482
 Зерфэс Д. 476, 484, 486
 Зингерман Б. И. 103, 112, 114, 380,
 399
 Зойфер Ю. 441, 454, 455, 491
 Золя Э. 175
 Зорге Р. 358, 425
- Ибсен Г. 150, 179, 184, 216, 223, 225,
 227, 278, 284, 344, 345, 380, 481,
 483
 Иванов Вс. В. 197
 Ионеско Э. 137
 Ирвинг Г. 283, 285, 343
 Ишервуд К. 254—260, 277
- Йергер А. 472
 Йерица М. 472, 473, 493
 Йесснер Л. 285, 404—408, 418, 426—
 428
 Йетс У.-Б. 25, 258, 264, 268, 274,
 319—326, 337—341, 347, 348
 Йост Г. 384
- Казарес М. 162
 Кайзер Г. 18, 285, 291, 355, 358, 366—
 368, 371, 373, 488
 Кайнц Й. 479
 Кальдерон де ла Барка П. 134, 141
 Кальман И. 471, 493
- Кальф М. 185, 202
 Камю А. 14, 109, 398
 Каидер Дж. 255
 Караян Г., фон 474
 Картер Г. 287
 Карто П. 132
 Каспар Х. 483
 Катаев В. П. 25, 31, 309
 Кауфман Дж. 300
 Кафка Ф. 439, 444
 Кейт-Джонсон К. 292
 Келлерман Б. 352, 354
 Кендлер К. 374
 Кеннеди М. 84, 154
 Кербер Э. 475
 Керр А. 450
 Кин Ч. 286
 Кин Э. 343
 Киппхардт Х. 369
 Киршон В. М. 199
 Киш Э.-Э. 369
 Кларнон Э. 74, 100
 Кларк О. 347
 Клейст Г., фон 164, 482
 Клемперер О. 474
 Клер Р. 37
 Клермен Г. 30
 Клерон И. 119
 Клинт Г. 492
 Клодель П. 15, 72—77, 101, 127, 130,
 134, 181, 491
 Клузо А.-Ж. 157
 Ключев В. Г. 386
 Кнаппетсбуш Х. 474
 Ковнацкая Л. 214
 Коклен-старший Б.-К. 118
 Кокто Ж. 15, 37, 40, 62—69, 83, 143,
 285, 344
 Коллис Р. 345
 Колмен Ч. 256
 Кольвиц К. 363, 375
 Комиссаржевская В. Ф. 175, 177
 Комиссаржевский Ф. Ф. 293—297,
 304, 306
 Конгрив У. 287—289
 Конечни А. 474
 Конечни Х. 474
 Коннолли Дж. 308, 326, 327, 334, 336
 Копо Ж. 30, 38, 56, 61, 93, 118, 120,

- 124, 127, 129, 130, 137—139, 141,
144, 146, 147, 150—152, 156, 160,
168, 175, 179, 187, 199, 285, 304
- Корен В. 121
Корнгольд Э.-В. 493
Корнейчук А. Е. 277
Корнель П. 118, 119, 127, 129, 130,
140, 141, 149, 157
Корнфельд П. 402
Кортнер Ф. 405, 406, 424, 426—428,
486, 489
Косеа А. 132
Коуард Н. 274, 277, 278, 280—283,
286
Краузенекер А. 473
Краус К. 438, 442—444, 456, 477, 490
Краусс К. 472, 473
Крейцберг Х. 472
Креллер Г. 472
Крженек Э. 473, 493
Кронек Л. 165
Кронин А. 277
Кроу Э. 341
Круэ Ж. 141
Крэг М. 341
Крэг Э.-Г. 174, 182, 285, 407
Крэг, Эдит 75
Куртелин Ж. 122
Кьеркегор С. 14
Кьюзак С. 341, 345
Кэмпбелл П. 348
Кэрролл П.-В. 318, 319, 339
Кэссон Л. 289, 290
Кюрель Ф., де 97, 122
- Лабиш Э. 102
Лаваль П. 35
Ламарк Ж.-Б. 210
Ламбер-сын А. 118
Лампель П. М. 371
Ланг А. 168
Ланжевен П. 35
Ланна Л. 414
Ларкин Дж. 334
Ласк Б. 369
Ласке О. 484
Лассаль Ф. 372
Лаундер Ф. 281
- Лаутон Ч. 305
Лафарг П. 39
Лафон И. 47
Ле Корбюзье Ш.-Э. 388
Легар Ф. 471, 473
Леке А.-Л. 119
Леманн Л. 472, 493
Лемаршан Ж. 114
Леметр Ж. 62
Ленгфорд, леди 346
Ленгфорд, лорд 347
Ленин В. И. 5, 6, 12, 17, 39, 326,
352, 379, 411
Ленорман А.-Р. 98—100, 128, 129, 164,
165, 180, 200, 344
Ленц Я. М. 383, 400
Ленья Л. 422
Леонгард Р. 352
Лернет-Холениа А. 439, 489
Лестринге П. 157
Лесюэр А. 201—203
Либкнехт К. 349, 350, 352, 412
Ливер Ф. 483
Лин Д. 281
Линден К. 282
Линдсей Дж. 308
Линн Р. 279
Лихо А. Э. 425
Ллойд Джордж Д. 221
Лопе де Вега, см. Вега Карпьо
Лорре П. 420, 430
Лотар Э. 440, 474, 488, 493
Лоусон Дж.-Г. 277
Луначарский А. В. 29, 58, 61, 73, 74,
96, 97, 119, 141, 152, 189—191,
368, 371
Люксембург Р. 13, 349, 350, 352, 412
Люнье-По О. 42, 46, 73, 74, 176, 180,
188
- Мадач И. 482
Мазо Э. 151
Майр Р. 472
Макдональд Дж. Р. 205, 206
Мак-Донах Д. 347
Мак-Донах Т. 336
Мак-Кормик Ф.-Д. 341, 343
Мак-Лиадмор М. 344, 345, 347

- Мак-Мастер Э. 344, 348
 Мак-Намара Б. 317, 337, 340
 Максунни Т. 337
 Малерб Ф. 140
 Малларме С. 72
 Манн Г. 8, 351, 354
 Манн Т. 8, 10, 26, 82, 256, 349, 353,
 354, 361, 457, 466, 476
 Мановарда Й. 472, 473
 Мансон Э. 185
 Маргерит В. 197, 202
 Маре Ж. 65, 67, 68
 Мариво П. 102, 127, 130
 Маринетти Ф.-Т. 20
 Маришка Х. 473
 Марк Ф. 357
 Маркабрю П. 117
 Марков П. А. 121, 125, 202, 429
 Маркс К. 12, 39, 258, 379, 440
 Марло К. 285, 383, 388, 418
 Марсель Г. 14
 Марсо Ф. 127
 Мартен дю Гар Р. 90
 Мартин К. 404, 405, 407, 488, 489
 Мартин Э. 344
 Мартинелли Ж. 130, 131
 Маршалл Г. 307
 Маршалл Н. 287, 294
 Мастеров Дж. 255
 Мах Э. 439
 Мацарофф Т. 474
 Маяковский В. В. 277
 Медельски Л. 481
 Мейер Ж. 130
 Мейербер Дж. 216
 Мейер-Форстер В. 133
 Мейерхольд В. Э. 17, 30, 139, 177,
 191, 285
 Мейринк Г. 444
 Мейсфилд Дж. 269
 Мелл М. 485
 Мельников К. С. 388
 Мендес К. 62
 Меннинг М. 345, 346
 Меринг В. 414
 Мерсье Л.-С. 193
 Метерлинк М. 122, 179
 Мийо Д. 62, 63, 200
 Милль Дж. 358
 Мильтон Дж. 213
 Миттеншей В. 356, 374
 Михель В. 369
 Мишле Ж. 193
 Модильяни А. 63
 Мозер Г. 476, 490, 494
 Монсси А. 476, 489, 490
 Мольер Ж.-Б. 84, 90, 95, 102, 119,
 122, 125, 127, 130, 140, 141, 144,
 145, 148, 150, 151, 157—161, 177,
 192, 196, 199, 223, 400, 476
 Мольнар Ф. 480, 482
 Монтерлан А., де 70—72, 131
 Мопассан Г., де 217
 Морено М. 89
 Мориак Ф. 40
 Морли Ш. 278
 Моррис У. 243, 251
 Мортон А. 274
 Мосли О. 206
 Мотт Фуке Ф., де ла 87
 Моцарт В.-А. 472, 473, 484
 Мозм У.-С. 215—234, 238, 239, 244,
 248, 249, 277, 279, 289
 Музиль Г. 382, 439, 441, 442, 456,
 477, 491
 Муне-Сюлли Ж. 118
 Муни Р. 340
 Муссиак Л. 39, 40, 156, 196, 197,
 199, 200
 Мэллал Ф. 206
 Мюзам Э. 352, 369
 Мюллер Т. 413
 Мюррей Дж. 268
 Мюссе А., де 102, 122, 128—130, 491
 Найт У. 267
 Нат Л. 168, 172, 173
 Неер, Карола 422
 Неер, Каспар 385, 421, 423
 Немирович-Данченко В. И. 225
 Нестрой Й. 443, 451, 478, 482, 483,
 490
 Нивуа П. 95
 Нидермозер О. 485
 Низан П. 197
 Низе Х. 476, 490
 Ницше Ф. 13, 353

- Нобл П. 309
 Ноблок Э. 233
 Нойгебауэр А. 474
 Ноэль Л. 150
- О'Брайен Дж. 338
 Овидий 49
 Одемар Ф. 403, 424
 Оден У.-Х. 213—215, 254—260, 277
 Одетс К. 24, 308
 Ожье Э. 102
 Озрей М. 156
 О'Кейси Ш. 13, 24, 277, 279, 282,
 308, 320, 326—343
 О'Коннор У. 336
 О'Коннор Ф. 319, 340
 Олгуд С. 337, 340, 341
 Олдингтон Р. 206, 211, 215, 229, 277,
 292
 Оливье Л. 249, 276, 298, 300—302,
 305, 309—312
 Ольшевска М. 472
 О'Мейли М. 347
 Онеггер А. 63, 73, 88, 143, 200
 О'Нил М. 336
 О'Нил Ю. 15, 23—25, 224, 285, 344,
 345, 348, 380, 490
 Оренш Ж. 101
 Орик Ж. 200
 Ортега-и-Гасет Х. 14
 Осборн Дж. 276, 283
 Освальд М. 65
 Отто Г. 432, 433
 Оффенбах Ж. 443
- Павлов Т. 13
 Паке А. 369, 373, 409, 411
 Палленберг М. 476, 486, 490
 Палмер Г.-Х. 261
 Паньоль М. 95, 96, 195
 Парилла К. 489
 Пассер С. 142, 196
 Паули Р. 473
 Паульсен Г. 422
 Паульсен М. 480, 481
 Паунд Э. 262, 320
 Пегн Ш. 62
- Пеллерен Ж.-В. 170
 Перселл Г. 287
 Персонз Л. 308
 Петрарка Ф. 459
 Пиаф Э. 65
 Пикассо П. 17, 28, 62, 63, 140, 143,
 185
 Пинеро А. У. 221, 278—280
 Пинтер Г. 348
 Пиранделло Л. 44, 101, 102, 134, 142,
 143, 182, 187, 285, 294, 344, 345,
 489
 Пирс П. 326, 336
 Пирхан Э. 475
 Пискатор Э. 8, 26, 27, 201, 377, 407,
 409—416, 418, 421, 424, 429,
 430
 Питоев Ж. 16, 38, 41, 64, 99, 101,
 107, 124, 138, 139, 175—187, 199
 Питоева Л. 107, 176—178, 180—182,
 185, 186
 Пихлер Г. 473
 Пиччавер А. 472
 Планкетт Г. 341
 Плейфер Н. 287—289
 Плутарх 459
 Погодин Н. Ф. 308
 Полиньи С. 69
 Польгар А. 431, 489
 Поттешер М. 193
 Поулз У. 288
 Пристли Дж.-Б. 231—254, 277, 311,
 312
 Пруст М. 62
 Пуленк Ф. 63, 67
 Пуччини Дж. 472
 Пфемферт Ф. 358
 Пфундмайер Х. 473
 Пьер М. 111
- Раймунд Ф. 478, 490, 491
 Райт Б. 255
 Райх Б. 27
 Расин Ж. 119, 121, 122, 124—127,
 130, 140, 341, 483
 Реббелинг Г. 479
 Редгрейв М. 30, 295
 Рейбаз А. 54

- Рейлинг Р. 480
 Рейман 414
 Реймерс Г. 481
 Рейналь П. 195
 Рейнгардт М. 8, 165, 168, 218, 285,
 401, 405, 409, 425, 428, 430, 440,
 441, 447, 464, 471, 474—478, 484—
 486, 488, 493
 Рейнер Л. 485
 Ремарк Э.-М. 229, 351, 354
 Рембо А. 262
 Ренн Л. 351
 Реннер К. 435, 438
 Рено М. 87, 88, 100, 128—130, 159,
 161
 Ренуар Ж. 157, 200
 Ренуар П. 154, 156
 Реттиген Т. 274, 277, 280, 309
 Рефиш Г. 371, 411
 Рид Дж. 492
 Риджуэй Ф. 295
 Риккерте Ч. 291
 Рильке Р.-М. 491
 Рихард Ф. 476
 Ричардсон Р. 243, 246, 249, 252, 298,
 305, 309—312
 Робертсон Т. У. 218
 Робинсон Л. 317, 320, 339, 340, 343,
 344
 Робсон П. 303
 Роден О. 62, 367
 Родченко А. 388
 Розар А. 490
 Розенталь Ф. 489, 491
 Роланд И. 483
 Роллан Р. 8, 13, 20—22, 24, 29, 33, 36,
 39, 40, 65, 90, 91, 93, 176, 191—
 195, 197, 201, 202, 489
 Роллер А. 472, 473, 475, 479, 480,
 492
 Романовский Р. 476, 486
 Ромен Ж. 38, 55—59, 90, 144, 152,
 153, 157, 195
 Ростан М. 122
 Ростан Э. 62, 133, 344, 483
 Рот Й. 439, 441
 Рош М. 118, 119, 125
 Руа Ж. 130
 Рубинер Л. 18, 358
 Руло Р. 142
 Руссо Ж.-Ж. 192, 193, 195, 201, 264
 Руше Ж. 141, 150, 162
 Саган Ф. 127
 Садуль Ж. 39, 40
 Салакру А. 19, 37, 40—55, 93, 141,
 147—149, 199
 Салу Л. 185
 Сальвини Т. 343
 Сантаяна Дж. 261
 Сарду В. 102, 278, 280
 Сарман Ж. 154
 Сарсе Ф. 120
 Сартр Ж.-П. 14, 25, 40, 41, 109,
 112—114, 148, 149, 162, 398, 461
 Сати Э. 62, 63
 Сванхольм С. 474
 Свед А. 474
 Свифт Дж. 217, 324, 325
 Сезанн П. 234
 Сейлер Э. 305
 Сен-Дени М. 296, 297, 303, 304
 Сенье Л. 130
 Сер 344
 Сервантес де Сааведра М. 199
 Серов Г. 144
 Сильвэн Л. 118
 Симон М. 132, 154, 185
 Симонов К. М. 31, 309
 Синг Дж.-М. 179, 339, 340
 Синклер А. 336, 342
 Синклер Э. 492
 Скарская Н. Ф. 177
 Слезак Л. 472
 Слейтер М. 308
 Сманова Л., см. Питоева Л.
 Смирнов А. А. 58
 Снарс Д. 345
 Софокл 63, 65, 110, 141, 143, 190,
 191, 324, 383, 400
 Спендер С. 213, 255, 256
 Спенсер Г. 216, 358
 Станиславский К. С. 29, 30, 39, 138,
 139, 146, 151, 165, 177, 184, 189,
 285, 377
 Стендаль 106, 217
 Стравинский И. Ф. 62, 63, 256

Страсберг Л. 30
Стрелер Дж. 464
Стриндберг А. 134, 159, 179, 284, 291,
344, 345, 364, 429, 483
Супо Ф. 19, 37
Сэ Э. 182

Таиров А. Я. 75, 139
Теннисоп А. 267, 269
Терри Э. 75, 299
Тессье В. 154, 156
Тешнер Р. 491, 492
Тзара Т. 19, 20, 37
Тик Л. 163
Тимиг, Ганс 474—476, 485, 486, 488
Тимиг, Германн 422, 476, 484—486
Тимиг, Гуго 476, 484
Тимиг Е. 440, 476, 484—486, 493
Тойнби А.-Дж. 13
Толлер Э. 18, 256, 285, 344, 352, 355,
358, 362—369, 371, 377, 385, 404,
407, 408, 413—416, 430, 488
Толстой А. Н. 25, 27, 415
Толстой Л. Н. 17, 25, 177, 179, 210,
277
Торез М. 35, 198
Торндайк С. 75, 212, 289, 290, 298,
300, 301, 309
Траверс Б. 279
Тресслер О. 481
Третьяков С. М. 25, 423, 492
Три Г. Б. 283, 285, 344
Триоле Э. 40
Трюин Дж. 288, 289, 301, 302, 304,
310
Тулуз-Лотрек А. 304, 482
Тургенев И. С. 25

Уайли Дж. 233
Уайльд О. 213, 217, 220, 222, 223,
227, 278, 289, 345, 346
Уатт Г. 255
Уильямс Х. 298, 299, 303
Уильямс Э. 277
Уитмен У. 38
Уичерли У. 287
Унру Ф., фон 355, 358, 362, 404, 488
Уорнер Р. 213, 255

Успенский П. Д. 242
Уэллес О. 345
Уэллс Г. 6, 209, 236, 254
Уэллс Т. 279, 280

Фабр Э. 118—123
Фабьен 35
Файко А. М. 25
Фалькенберг О. 402
Фарджен Д. 283
Фаркер Дж. 287—289
Фаркерсон Р. 296
Фаррингтон К. 347
Фей У.-Дж. 336
Фей Ф.-Дж. 336
Фейз Б. 308
Фейхтвангер Л. 8, 28, 302, 351, 352,
354, 373, 383, 387—390, 399, 418,
419, 441
Феликсмюллер К. 359
Фелинг Ю. 404, 408, 409
Фелльмёллер К. 476
Фелон Г. 343
Фельдхаммер Я. 402
Феноллоза Э. 320
Фербер Э. 300
Ферреро Л. 199
Филип Ж. 88
Финкельштейн Е. Л. 140, 142, 154,
155, 165, 170, 180, 183, 184, 186
Фиртель Б. 416
Фитцджеральд Б. 341—343
Фитцджеральд Дж. 345
Фицморис Дж. 347
Фишер К. 216
Флеминг П. 303
Флобер Г. 173, 199, 217
Фляйсер М. 371, 419
Фодор Л. 480
Фокс Р. 333
Фолкнер У. 24
Фонтана О.-М. 478
Фор П. 194, 196
Фор Э. 197
Форбс-Робертсон Дж. 283
Форест К. 489, 490
Форрен Р. 347
Форстер Р. 483, 486

Форстер Э.-М. 254, 277
Фосс Б. 255
Фостер Г. 307
Фрадкин И. М. 394
Фрай К. 276
Фракерсон Р. 296
Франк Б. 291, 489, 493
Франк Л. 18, 91, 354, 355, 370, 371,
384
Франс А. 6, 193, 217
Франшон Б. 35
Фревиль Ж. 39
Фредерик-Леметр 189
Фрей Б. 374, 440
Фрейд З. 14, 15, 18, 19, 285, 439
Френе П. 132, 133
Фриш М. 398
Фукс Г. 163
Фучик Ю. 13
Фэген Дж. 294, 296

Хайдеггер М. 14
Хаксли О. 213, 229, 254
Хант Х. 319, 340
Харди Э. 111
Хартманн П. 486
Хартунг Г. 402, 404
Хартфилд Дж. 388, 407, 410, 412
Хейне А. 477—479
Хеллман Л. 309
Хемингуэй Э. 8, 24, 229
Хёрбигер А. 476, 486, 490
Хёрбигер П. 483
Хертерих Ф. 479
Херцфельде В. 410
Хиггинс Ф.-Р. 340
Хильперт Г. 440, 452, 477, 488
Хлава Ст. 480
Хобсон Б. 345
Хогарт У. 256, 288
Ходж Г. 308
Холм Т.-Е. 267
Хольмейстер К. 473, 475
Хорват Э., фон 439—441, 448—454,
470, 492
Хоуард В. 282
Хохвельдер Ф. 440
Хоххут Р. 369

Цвейг А. 351, 354, 373
Цвейг С. 7, 144, 439—441, 476, 479
Цеткин К. 13
Цешка Ф. 481
Цигель Э. 433
Циглер К. 472
Циммер Б. 142
Цукмайер К. 371
Чапек К. 8
Чаплин Ч. 28, 149
Чемберлен Н. 206, 207
Черчилль У. 207, 208, 225
Чехов А. П. 25, 39, 177, 179, 180,
182, 184—187, 245, 246, 277, 284,
289, 293—297, 303—305, 312, 343,
345, 380, 482
Чокор Ф.-Т. 439, 440, 453, 464—470,
479, 480, 489, 492, 493

Шабрие М. 43
Шальк Ф. 472, 475
Шарп М. 277, 278
Шарп С. 214
Шварц В. 472
Шеврие Ж. 130
Шейдеман Ф. 350
Шекспир В. 41, 66, 73, 95, 120, 122,
123, 139, 141, 145, 146, 149, 151,
155, 174—177, 179, 181—183, 185,
190—193, 213, 219, 223, 285, 286,
288, 289, 291, 292, 294, 298—303,
305—307, 309—312, 333, 341, 343—
345, 348, 377, 383, 400, 406, 407,
414, 416, 421, 426, 428—430, 432,
443, 459, 473, 478, 479, 481, 483,
485, 489, 493
Шелли П.-Б. 137
Шёнберг А. 439, 473
Шенньевьер Ж. 38
Шенхерр К. 439
Шеридан Р.-Б. 223, 287, 303
Шилдс А. 340, 341
Шилз Дж. 317, 318, 343
Шиллер Ф. 405, 407, 426, 427, 430,
432, 478, 481, 482, 488
Шильдкраут Р. 431

Шиппер Э. 472
Шлегель А. 163
Шлегель В. 163
Шлюмберже Г. 197
Шницлер А. 480, 489, 490
Шницлер Г. 489
Шобер Й. 437
Шопенгауэр А. 18, 19, 216
Шоу Дж.-Б. 13, 20—24, 28, 178, 179,
185, 187, 209—212, 218, 221—223,
225, 229, 236, 238, 271, 277—279,
288—292, 311, 332, 333, 338, 343,
345, 377, 380, 429, 478, 482, 487—
489, 493
Шпенглер О. 13, 21, 353
Шрейфогль Ф. 439
Шрекер Ф. 473
Штаремберг Э. 436
Штернхейм К. 488
Штрамм А. 358
Штраус И. 439, 450
Штраус О. 471, 493
Штраус Р. 472, 473, 475, 484
Штрнад О. 473, 480, 488
Шуманн Э. 472
Шушниг К. 437

Шеголев П. Е. 25, 27, 415

Эбб Ф. 255
Эберт К. 424
Эберт Ф. 350
Эберто Ж. 179
Эванс Э. 287—289, 291, 293, 298, 302,
304, 309
Эверетт Б. 258

Эгаи И. 309
Эгейт Дж. 279, 288, 301
Эдвардс Х. 344, 346, 347
Эдтхофер А. 486, 488
Эйдлиц К. 481
Эйзенштейн С. М. 307, 309, 388
Эйлиф Г. 292, 489
Эйс М. 480, 482, 483
Эйснер К. 352
Эксль Ф. 491
Элем Ш. 164, 192
Элиот В.-Г. 261
Элиот Т.-С. 15, 25, 26, 159, 213, 244,
256, 260—278, 347
Элиот Ш. 266
Эло К. 29
Элюар П. 10, 19, 37, 40
Эммет Р. 344
Энгель Э. 418, 421, 422, 426, 430
Энгельс Ф. 12, 39, 440
Эпп Л. 491
Эрве Ж. 122—124
Эрвин Дж. 30
Эрлер Ф. 163
Эррио Э. 32
д'Эсток П. 164, 192
Эсхил 263, 264, 345
Эшкрофт П. 295, 298, 302—304

Юзовский Ю. 395
Юнг К. 15

Ян Р. 489, 490
Янн Х.-Х. 358
Ярай Г. 489, 490, 493
Ясперс К. 14

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Арман Салакру.	42
Сцена из спектакля «Незнакомка из Арраса» А. Салакру. Театр Елисейских полей. Пьер Бланшар и Иоланд Лафон.	47
Шарль Дюллен в роли Савонаролы. «Земля кругла» А. Салакру. Театр Ателье. 1938 г.	50
Жюль Ромен.	56
Сцена из спектакля «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена. Постановка Л. Жуве. Театр Елисейских полей. 1923 г.	57
Жан Кокто.	63
Ивонн де Бре — Ивонна, Жан Маре — Мишель в спектакле «Ужасные родители» Ж. Кокто. Театр Амбассадер. 1938 г.	68
Сцена из спектакля «Мертвая королева» А. Монтерлана. Комеди Франсез. 1942 г.	71
Поль Клодель.	73
Марн Белль и Эме Кларин в спектакле «Атласная туфелька» П. Клоделя. Комеди Франсез. 1943 г.	74
Сцена из спектакля «Атласная туфелька» П. Клоделя. Дон Родриго — Жан-Луи Барро, донна Пруез — Мари Белль. Комеди Франсез. 1943 г.	75
Сцена из спектакля «Благовещение» П. Клоделя. Театр Эвр. 1912 г.	76
Жан Жироду	78
Сцена из спектакля «Интермеццо» Ж. Жироду. Театр Елисейских полей. 1933 г.	83
Сцена из спектакля «Троянской войны не будет» Ж. Жироду. Театр Атеней. 1935 г.	85
Луи Жуве — Ницши, Рене Девис — Электра в спектакле «Электра» Ж. Жироду. Театр Атеней. 1937 г.	86
Орели — Маргерит Морено, Тряпичник — Луи Жуве в спектакле «Безумная из Шайо» Ж. Жироду. Постановка Л. Жуве. Театр Атеней. 1945 г.	89
Шарль Вильдрак.	94
Марсель Паньоль.	96
Жак Деваль.	97

Эдуард Бурде.	98
Анри-Рене Ленорман.	99
Мадлен Рено — Клотильда и Эме Кларнон — Лоранси в спектакле «Самум» А.-Р. Ленормана. Комеди Франсез. 1937 г.	100
Жап Ануй.	101
Сцена из спектакля «Бекет или Честь божья» Ж. Ануй. Театр Монпарнас — Гастон Бати. 1959 г.	109
Элизабет Харди и Марсель Пьер в спектакле «Антигона» Ж. Ануй. Театр Ателье. 1943 г.	111
Эмиль Фабр.	119
Сцена из спектакля «Кориолан» В. Шекспира. Постановка Э. Фабра. Комеди Франсез. 1933 г.	120
Анни Дюко — Андромаха, Вера Корен — Гермiona в спектакле «Андромаха» Ж. Расина. Комеди Франсез. 1946 г.	121
Мари Белль и Жан Эрве в спектакле «Эсфирь» Ж. Расина. Комеди Франсез. 1935 г.	124
Сцена из спектакля «Баязет» Ж. Расина. Комеди Франсез. 1937 г.	126
Мадлен Рено — Жаклин и Жюльен Берто — Клаварош в спектакле «Подсвечник» А. де Мюссе. Постановка Г. Бати. Комеди Франсез. 1937 г.	128
Саша Гитри.	131
Мишель Симон и Арлетти в спектакле «Фрик-Фрак» Э. Бурде. Театр Мишодьер. 1936 г.	132
Саша Гитри и Жаклин Делюбак в спектакле «Слово Камбрена» С. Гитри. Театр Мадлен. 1934 г.	133
Антонен Арто.	135
Сцена из спектакля «Вольпоне» Бена Джонсона. Вольпоне — Шарль Дюллен. Театр Ателье. 1928 г.	143
Шарль Дюллен в роли Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира. Театр Ателье. 1933 г.	145
Шарль Дюллен в роли Тригея. «Мир» Аристофана. Театр Ателье. 1932 г.	147
Афиша к спектаклю «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена. 1923 г.	153
Луи Жуве в роли Эгьючика. «Двенадцатая ночь» В. Шекспира.	155
Луи Жуве в роли Арнольфа. «Школа жен» Ж.-Б. Мольера. Театр Атений. 1936 г.	158
Сцена из спектакля «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера. Постановка Л. Жуве. Театр Атений. 1947 г.	161
Гастон Бати.	163
Здание театра «Барак Химеры» в Париже.	166
Маргерит Жамуа и Люсьен Нат в спектакле «Майя» С. Гантийона. Постановка Г. Бати. Театр Елисейских полей. 1927 г.	168
Здание театра Монпарнас в Париже.	169
Афиша к спектаклю «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1930 г.	170
Сцена из спектакля «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому. Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1933 г.	171
Сцена из спектакля «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому. Раскольников — Люсьен Нат, Порфирий Петрович — Жорж Витрай. Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1933 г.	172
Маргерит Жамуа и Люсьен Нат в спектакле «Госпожа Бовари» по Г. Флоберу. Постановка Г. Бати. Театр Монпарнас. 1937 г.	173

Сцена из спектакля «Жаворонок» Ж. Ануя. Театр Монпарнас — Гастон — Бати. 1953 г.	174
Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира. Офелия — Людмила Питоева, Гамлет — Жорж Питоев. Постановка Ж. Питоева. Театр искусств. 1920 г.	176
Сцена из «Святой Иоанны» Б. Шоу. Жанна — Людмила Питоева. Постановка Ж. Питоева. Театр Матюрен. Возобновление 1934 г.	178
Людмила Питоева — Ленни Элбернон, Жорж Питоев — Луи Лэн в спектакле «Обмен» П. Клоделя. Театр Елисейских полей. 1937 г.	181
Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Постановка Ж. Питоева. Театр Елисейских полей. 1937 г.	183
Сцена из спектакля «Чайка» А. П. Чехова. Постановка Ж. Питоева. Театр Матюрен. 1939 г.	184
Людмила Питоева. Рисунок Пабло Пикассо.	185
Сцена из спектакля «Мать» по М. Горькому. Постановка А. Лесюэра. Парижский Народный театр.	201

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Сибил Торндайк в роли Жанны. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Театр Нью. 1924 г.	212
Сомерсет Моэм.	216
Джон Бойнтон Пристли.	233
Ральф Ричардсон в роли Эпплби. «Райский уголок» Дж.-Б. Пристли. 1934 г.	246
Томас Стернс Элиот.	261
Ноэл Коуард.	278
Теренс Реттиген.	280
Здание Шекспировского мемориального театра. 1932 г.	284
Сцена из спектакля «Так поступают в свете» У. Конгрива. Постановка Н. Плейфера. Театр Лирик. 1924 г.	288
Эдит Эванс в роли Розалинды. «Как вам это понравится» В. Шекспира. Олд Вик. 1936 г.	289
Сцена из спектакля «Чайка» А. П. Чехова. Аркадина — Эдит Эванс, Тригорин — Джон Гилгуд. Постановка Ф. Комиссаржевского. Театр Нью. 1936 г.	293
Сцена из спектакля «Три сестры» А. П. Чехова. Ирина — Пегги Эшкрофт, Тузенбах — Майкл Редгрейв. Театр Куинз. 1938 г.	295
Сцена из спектакля «Три сестры» А. П. Чехова. Постановка М. Сен-Дени. Театр Куинз. 1938 г.	296
Лириан Бейлис.	297
Джон Гилгуд в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Олд Вик. 1929 г.	298
Джон Гилгуд в роли Меркуцио. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Театр Нью. 1935 г.	299
Сцена из спектакля «Кориолан» В. Шекспира. Кориолан — Лоренс Оливье, Волумния — Сибил Торндайк. Олд Вик. 1938 г.	300
Лоренс Оливье в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Олд Вик. 1937 г.	301
Эдит Эванс в роли Кормилицы. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Театр Нью. 1935 г.	302
Сцена из спектакля «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Ромео — Джон Гилгуд, Джульетта — Пегги Эшкрофт. Постановка	

Дж. Гилгуда. Театр Нью. 1935 г.	303
Сцена из спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Войницкий — Ральф Ричардсон (слева), Астров — Лоренс Оливье. Олд Вик. 1945 г.	305
Сцена из спектакля «Ричард III» В. Шекспира. Ричард III — Лоренс Оливье (справа), Ричмонд — Ральф Ричардсон. Олд Вик. 1944/45 г.	311
Изабелла Августа Грегори.	316
Уильям Батлер Йетс.	320
Шон О'Кейси.	327
Портрет Шона О'Кейси работы Огастеса Джона. 1926 г.	328
Сцена из спектакля «Юнона и Павлин» Шона О'Кейси. Эбби-тиэтр. 1924 г.	329
Сцена из спектакля «Плуг и звезды» Шона О'Кейси. Эбби-тиэтр. 1926 г.	330
Сара Олгуд и Ф.-Д. Мак-Кормик в спектакле «Юнона и Павлин» Шона О'Кейси. Карикатура Г. Планкетта	341
Барри Фитиджеральд.	342
Ф.-Д. Мак-Кормик.	343
Майкл Мак-Лиаммоир в спектакле «Как важно быть Оскаром» по О. Уайльду.	345
Хилтон Эдвардс в роли сэра Джона Брута. «Рассерженная жена» Дж. Ванбру. Гэйт-тиэтр.	346
Энью Мак-Мастер.	348
Обложка журнала «Штурм» с гравюрой Ф. Марка.	357
Обложка журнала «Акцион» с рисунком К. Феликсмюллера.	359
Иллюстрация Р. Глизе к пьесе В. Газенклевера «Сын».	360
Эрнст Толлер. Рисунок Б. Долбина.	362
Рисунок Кете Кольвиц «Нет!» новой войне	363
«Опора общества». Картина Георга Гросса. 1926 г.	365
Кете Кольвиц. «Жалоба». Бронза. 1938/39 г.	375
Бертольт Брехт.	378
Сцена из спектакля «Гамлет» В. Шекспира. Гамлет — Фриц Кортнер. Постановка Л. Йесснера. Штаатстеатер (Берлин). 1926 г.	406
Сцена из спектакля «Человек-масса» Э. Толлера. Постановка Ю. Феллинга. Фольксбюне. 1921 г.	408
Фотоплакат Джона Хартфилда. 1928 г.	412
Эскиз декорации Т. Мюллера к спектаклю «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера. Постановка Э. Пискатора. Театер ам Ноллендорфплатц. 1927 г.	413
Сцена из спектакля «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера. Постановка Э. Пискатора. Театер ам Ноллендорфплатц. 1927 г.	415
Сцена из спектакля «Жизнь Эдуарда II Английского» Б. Брехта — Л. Фейхтвангера. Постановка Б. Брехта. Каммершпиле. 1924 г.	419
Петер Лорре в роли Гэли Гэя. «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта. Штаатстеатер (Берлин). 1931 г.	420
Сцена из спектакля «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта. Штаатстеатер (Берлин). 1931 г.	422
Фриц Кортнер в роли Гесслера. «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера. Постановка Л. Йесснера. Штаатстеатер (Берлин). 1919 г.	427
Франц Верфель.	445
Эден фон Хорват.	448
Фердинанд Брукнер.	456
Франц Теодор Чокор.	464
Рихард Штраус.	472

Здание Венской государственной оперы.	473
Декорации к спектаклю «Фауст» И.-В. Гете. Постановка М. Рейнгардта. Зальцбургский фестиваль 1933 года.	475
Сцена из спектакля «3 ноября 1918 года» Ф.-Т. Чокора. Бургтеатр. 1937 г.	480
Мария Эйс в роли Сафо. «Сафо» Ф. Грильпарцера. Бургтеатр.	483
Сцена из спектакля «Слуга двух господ» К. Гольдони. Постановка М. Рейнгардта. Театр ин дер Йозефштадт. 1924 г.	485
Паула Вессели в роли Жанны. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Бургтеатр. 1936 г.	487

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
----------	---

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (Л. А. Левбарг)	32
Драматургия (Л. А. Левбарг, А. А. Якубовский)	41
Салакру (Л. А. Левбарг)	41
Ромен (Л. А. Левбарг)	55
Люамель (Л. А. Левбарг)	60
Кокто (Л. А. Левбарг)	62
Монтерлан (Л. А. Левбарг)	70
Клодель (Л. А. Левбарг)	72
Жироду (Л. А. Левбарг)	77
Жан-Ришар Блок (Л. А. Левбарг)	90
Вильдрак (Л. А. Левбарг)	93
Ануй (А. А. Якубовский)	100
Сценическое искусство (Л. И. Гительман, А. А. Якубовский)	118
Комеди Франсез (Л. И. Гительман)	118
Коммерческий театр (Л. И. Гительман)	131
Театральный авангард (А. А. Якубовский)	134
Арто (А. А. Якубовский)	134
«Картель» (А. А. Якубовский)	137
Дюллен (А. А. Якубовский)	139
Жуве (А. А. Якубовский)	149
Бати (Л. И. Гительман)	162
Питоев (Л. И. Гительман)	175
Итоги «Картеля» (А. А. Якубовский)	186
Жемье (А. А. Якубовский)	188
Театр Народного фронта (А. А. Якубовский)	195

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (Ю. И. Кагарлицкий)	204
---	-----

Драматургия (Ю. И. Кагарлицкий, М. Е. Швыдкой)	215
Мюз (Ю. И. Кагарлицкий)	215
Пристли (Ю. И. Кагарлицкий)	232
Оден и Ишервуд (Ю. И. Кагарлицкий)	254
Элиот (М. Е. Швыдкой)	260
Репертуар (М. Е. Швыдкой)	277
Сценическое искусство (А. В. Бартошевич)	283

ИРЛАНДСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (М. В. Друзна)	313
Драматургия (М. В. Друзна)	315
Сценическое искусство (Е. Г. Хайченко)	336

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (И. Г. Генина)	349
Драматургия (И. Г. Генина, Н. С. Павлова)	355
Драматургия экспрессионизма (Н. С. Павлова)	355
Стиль «новой деловитости» и зарождение пролетарской драматургии (И. Г. Генина, Н. С. Павлова)	368
Вольф (И. Г. Генина)	371
Брехт (И. Г. Генина, Н. С. Павлова)	377
Сценическое искусство периода Веймарской республики (Л. К. Бояджиева, Г. В. Макарова)	401
Режиссура экспрессионизма (Г. В. Макарова)	401
Формирование политического театра (Г. В. Макарова)	409
Первые опыты эпической режиссуры (Г. В. Макарова)	418
Актерское искусство (Л. К. Бояджиева, Г. В. Макарова)	424

АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР

Исторические условия развития (И. В. Холмогорова)	434
Драматургия (И. В. Холмогорова)	441
Сценическое искусство (Л. А. Полетова)	470

ПРИЛОЖЕНИЕ

Основная библиография	497
Указатель имен	517
Перечень иллюстраций	529

История западноевропейского театра: Учеб. пособие для театроведч. фак. высш. театр. учеб. заведений (Под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова). Т. 7.— М.: Искусство, 1985.— 536 с., ил.

Это многотомное издание является учебным пособием для вузов, по рассчитано и на широкого читателя, интересующегося театром. В данном томе рассматривается театральная жизнь Франции, Англии, Ирландии, Германии, Австрии за период с 1917 по 1945 год. Издание подготовлено театроведами Москвы и Ленинграда.

И $\frac{4907000000-002}{025(01)-85}$ 104-84

ББК 85.43(3)
792И

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

Том 7

Редактор *В. Е. Шац*. Художник *В. М. Вовнобой*. Художественный редактор *Г. К. Александров*. Технический редактор *Н. С. Еремينا*.
Корректоры *Н. Ю. Матякина* и *М. Е. Лайко*.

И.Б. № 1895

Сдано в набор 24.11.82. Подписано в печать 18.07.84. А02171. Формат издания 60×90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 33,5. Усл. кр.-отг. 33,5. Уч.-изд. л. 37,013. Изд. № 4052. Тираж 15 000. Заказ 615. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Искусство» 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129243 Москва, Мало-Московская, 21.