

85.333(3/8)

190 2

ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
ТЕАТРА



ТОМ

8

ББК 85.33(3)

И 90

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

История западноевропейского театра. Т. 8/
И 90 Подгот. кафедрами истории зарубеж. театра Гос.
ин-та театр. иск-ва им. А. В. Луначарского и Ле-
нингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии;
Под общ. ред. А. Г. Образцовой и Б. А. Смирнова.—
М.: Искусство, 1988.—432 с.: ил.

Это издание является учебным пособием для вузов, а также рассчитано на широкого читателя, интересующегося театром. В данном томе рассматривается театральная жизнь Италии, Испании, США, Канады, Швеции, Норвегии, Дании, Финляндии за период с 1917 по 1945 год. Издание подготовлено театроведами Москвы и Ленинграда.

и 490700000-147 112-88
025(01)-88

ББК 85.33(3)





ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Поворотным пунктом в истории Италии XX века была первая мировая война. После начала войны Италия в течение года соблюдала нейтралитет. Но под давлением интервенционистов, большинство которых составляли националисты, стремившиеся к захвату территорий, не вошедших в состав итальянского государства к моменту его объединения, правительство подписало соглашение со странами Антанты и 24 мая 1915 года объявило войну Австро-Венгрии, союзнице Германии. Посредством военных действий власти рассчитывали также преодолеть внутренние социально-политические и экономические противоречия. Но подобные расчеты были беспочвенными. Хотя в период войны и начался рост тяжелой промышленности, в целом экономика страны оказалась подорванной, а классовые противоречия — обострившимися. Не сбылись и территориальные притязания националистов. По окончании войны на Парижской конференции стран-победительниц итальянские дипломаты не сумели добиться выполнения обещаний, полученных прежде от союзников. Это подорвало правительственный престиж и разожгло агрессивные настроения империалистической итальянской буржуазии, выразившиеся, например, в самовольной реваншистской акции, предпринятой 18 сентября 1919 года известным поэтом Г. Д'Аннунцио, под руководством которого вооруженный отряд захватил порт Фиуме¹. То, что произошло в Фиуме (вскоре объявленном независимой территорией и освобожденном от легионеров Д'Аннунцио), свидетельствовало о кризисном состоянии итальянского либерального государства и о явном намерении влиятельных кругов итальянской империалистической буржуазии перейти к политике с позиции силы.

¹ История Италии. М., «Наука», т. 3, 1971, с. 5—7.

После войны Италия переживала большие экономические трудности. В 1920 году разразился экономический кризис, приведший к столь сильному накалу классовой борьбы, что в стране создалась революционная ситуация. Вдохновленные примером Великой Октябрьской социалистической революции итальянские рабочие выдвинули лозунг: «Сделаем, как в России!» Они захватывали заводы и фабрики, начались также и выступления крестьян, отбиравших помещичьи земли.

Но в этот острый момент в Италии не оказалось партии, способной возглавить пролетариат и сплотить трудящихся. Лидеры социалистической партии Италии (ИСП) и профсоюзного движения употребили свое влияние на то, чтобы предотвратить вооруженное восстание и свести забастовочную борьбу к переговорам о повышении заработной платы и прочих уступках со стороны капиталистов. В сентябре 1920 года забастовочное движение пошло на убыль. В этой обстановке спада революционной активности масс в 1921 году левое крыло ИСП образовало Коммунистическую партию Италии (ИКП), которую вскоре возглавил выдающийся деятель революционного движения Антонио Грамши (1891—1937).

Коммунисты Италии стремились сплотить массы трудящихся. Однако фашизм успел уже широко развернуть наступление на демократический лагерь. Правящие круги, опасаясь роста народного движения, пошли на компромисс с фашистами. 28 октября 1922 года колонны чернорубашечников во главе с Муссолини совершили «поход на Рим» и без единого выстрела заняли столицу. На следующий день король Виктор-Эммануил III предложил Муссолини сформировать новое правительство.

Сочетая демагогическую политику мелких реформ и террористических акций, Муссолини повел борьбу за укрепление позиций фашистов, и на парламентских выборах 1924 года фашисты получили большинство депутатских мест. Однако сразу после выборов разразился политический скандал, известный под названием «кризиса Маттеотти».

Десятого июня 1924 года фашистами был убит депутат-социалист Джакомо Маттеотти, выступивший с обличительной речью против Муссолини. Взрыв негодования прокатился по стране. Часть депутатов покинула парламент и организовала антифашистский комитет, получивший название Авентинский блок. В него вошли либералы, католики, демократы, социалисты и коммунисты. Коммунисты предложили обратиться к массам с призывом о вооруженном выступлении против фашистов, но не были поддержаны другими участниками Авентинского блока.

Воспользовавшись бездеятельностью оппозиции, Муссолини в 1925 году провел реорганизацию правительственного аппарата, ставшего целиком фашистским. В 1926 году все политические партии, кроме фашистской, были запрещены; все органы антифашистской печати закрыты, учрежден «особый трибунал по за-

шите государства» и приняты «чрезвычайные законы», призванные охранять новый режим — режим террора и насилия.

Тяжелым ударом для компартии Италии стал арест 8 ноября 1926 года Антонио Грамши. На суде фашистский прокурор, потребовавший для Грамши двадцатилетнего срока тюремного заключения, цинично заявил: «Мы должны на двадцать лет лишить этот мозг возможности работать». Тяжелобольной Грамши провел в одиночной камере окроло десяти лет, продолжая работать и оставаться борцом, уверенным в неизбежном падении фашистского режима. Умер он в тюрьме.

В конце 20-х годов коммунисты вынуждены были уйти в подполье, продолжая антифашистскую работу как на родине, так и в эмиграции.

Достигнув стадии тоталитарной диктатуры, фашизм приступил к созданию так называемой корпоративной системы производства. Толчком к разработке этой системы послужил мировой экономический кризис 1929—1932 годов, глубоко потрясший экономику Италии. Организация корпораций шла под лживым лозунгом согласия между капиталом и трудом в интересах государства. Демагогическая пропаганда выдавала корпорации за средство «преодоления» капитализма, ибо идея корпораций основывалась на «надклассовом» принципе объединения в одной профессиональной организации (согласно отрасли производства) предпринимателей и рабочих. На самом деле корпоративная система являлась формой государственно-монополистического капитализма. Подчинение монополистического капитала интересам фашистского государства способствовало милитаризации экономики страны. Военизировать производство была призвана и так называемая политика автаркии, то есть самообеспечения (в первую очередь стратегическим сырьем).

Фашистская Италия готовилась к новому этапу захватнических войн. Он начался присоединением Эфиопии в войне 1935—1936 годов и превращением Италии в колониальную империю. Затем, в 1936 году, итальянский экспедиционный корпус отплыл в Испанию на помощь войскам Франко. В том же 1936 году установилась «ось Берлин — Рим», скреплявшая военно-политическое сотрудничество Италии с гитлеровской Германией. Через год Италия примкнула к антикоминтерновскому пакту Германии и Японии, в декабре 1937 года вышла из Лиги наций. В апреле 1939 года Италия оккупировала Албанию, а через месяц Гитлер и Муссолини подписали «стальной пакт», обязывающий стороны поддерживать друг друга «на суше, на море и в воздухе». 11 июня 1940 года Италия вступила во вторую мировую войну, объявив войну Англии и Франции. Войну СССР Италия объявила в день нападения Гитлера на Советскую страну.

Уже в 1935—1936 годах, в период апогея муссолиниевской диктатуры, углублялись и обновлялись, казалось бы, вырванные с корнем ростки антифашистского движения. Его предпосыл-

ками явились глубокое недовольство трудящихся системой корпораций, войны в Эфиопии и Испании. Вновь стала нарастать профсоюзная борьба, возникали конфликты в армии. Война в Испании вызвала волну антифашистских выступлений и забастовок в северных промышленных городах. Началась консолидация антифашистских сил — пролетарско-коммунистических, мелкобуржуазных и католических. Таким образом, во вторую мировую войну Италия вступила со сформировавшимся внутренним фронтом антифашистской борьбы. В переломный момент второй мировой войны, в период победы советских войск под Сталинградом, сопротивление режиму Муссолини переросло из действий авангарда в широкое движение.

Пятого марта 1943 года с забастовки на заводе ФИАТ началась всеобщая забастовка в Северной Италии, парализовавшая центры военной промышленности. Забастовочное движение весны 1943 года ускорило падение фашизма. Оно продемонстрировало реальную возможность народного восстания против фашистских властей.

Фашизм, однако, был низвергнут в результате государственного переворота, происшедшего 25 июля 1943 года. Муссолини был арестован. Во главе правительства встал генерал Бадольо. Но новое правительство не сумело предотвратить контрудара Германии. 8 сентября, почти не встретив сопротивления итальянских войск, немецкая армия оккупировала Север и Центр Италии и захватила Рим. Трагические события 8 сентября стали сигналом к началу вооруженного Сопротивления. 9 сентября был создан Комитет национального освобождения, основную роль в котором играли представители левых партий — коммунисты и социалисты. Началось формирование вооруженных отрядов рабочих, организация партизанских групп. 13 октября 1943 года Италия объявила войну Германии и заключила союз с антигитлеровской коалицией.

Муссолини, бежавший из-под ареста с помощью эсэсовца Скорцени, попытался под прикрытием гитлеровцев создать на севере Италии марионетчную республику Сало. Это на два года растянуло агонию фашистского главаря и его ближайших приспешников. В дни национального восстания 1945 года Муссолини был казнен партизанами.

В период 1943—1945 годов войну против гитлеровцев вел народ Италии, понесший неисчислимые жертвы ради ликвидации фашизма, завоевания национальной свободы и установления демократии.

Повсеместный подъем партизанского движения, огромная роль Коммунистической партии и рабочего класса, сражавшегося в авангарде Сопротивления, единый фронт вооруженной борьбы привели к успеху всеобщего Национального восстания 25 апреля 1945 года. Национальное восстание явилось высшей точкой подъема движения Сопротивления. Вскоре соединенными

усилиями войск Сопrotивления и союзной англо-американской армии Италия была окончательно освобождена от немецко-фашистского нашествия. Итальянский народ вместе со всеми народами Европы и мира встречал первую послевоенную весну.

В период между двумя мировыми войнами культурная жизнь Италии была насыщена борьбой разноречивых направлений.

Главный конфликт эпохи — столкновение между фашизмом и революционно-демократическими силами — делал и вопросы культуры, эстетики, искусства вопросами политической борьбы.

Реакционные писатели пускали в ход литературное оружие для пропаганды идей насилия и тоталитаризма. Так, философ-идеалист Джованни Джентиле (1875—1944) создал реакционную теорию «актуализма», имевшую целью обосновать тотальное подчинение личности фашистскому руководителю. В правительстве Муссолини он занимал пост министра просвещения и был одним из фальсификаторов национальной истории. Джентиле и его единомышленники создавали миф о Муссолини как о продолжателе дела Гарибальди, «поход на Рим» трактовали как революционный акт, диктаторский режим представляли как прочную гарантию национального единства. За реакционную политическую деятельность Джентиле был казнен по приговору суда Сопrotивления.

Полностью разделял фашистскую идеологию Габриэле Д'Аннунцио (1863—1938) — крупный поэт, прозаик, драматург, чьи творческие эксперименты завершились на рубеже веков¹. В пору фашизма Д'Аннунцио не создавал новых драматических произведений, но успешно приспособивал свой старый репертуар для помпезных зрелищ, прославлявших режим. Д'Аннунцио также был творцом профашистских мифов, опиравшихся на апологику силы, инстинкта, экстаз повиновения вождю-сверхчеловеку.

Фашистами «первого призыва» стали многие из представителей футуризма — авангардистского течения, затронувшего литературу, театр, живопись, скульптуру, музыку. Лидер футуристов Филиппо-Томмазо Маринетти (1876—1944), выдвинувший античеловечный политический лозунг «война — единственная гигиена мира», в своей эстетической программе также придерживался антигуманных позиций. В итальянском футуризме наличествовало непреодолимое противоречие между установкой на свободу творчества и тенденциозным агрессивным мировоззрением. В результате этого противоречия футуристическая «свобода» перерастала в тотальный нигилизм. В 20-е годы разрушительный идеологический и эстетический запал футуристов служил фашистской пропаганде как средство имитации революционности. Но в 30-е годы фашистские власти запретили футуристское искусство, ибо в эту пору режим пытался внести в общество дух умиротворе-

¹ О творчестве Д'Аннунцио см. в т. 6 настоящего издания.

ния и порядка, а футуристы, специализировавшиеся на эпатаже обывательской массы, подобную задачу выполнить не могли. В этот период «дерзким» футуристическим экспериментам были предпочтены ложновеличавые «неоклассические» творения.

Приведенные примеры — свидетельство крайне реакционных настроений итальянской интеллигенции данного времени. Вместе с тем в среде итальянской интеллигенции фашистского периода была широко распространена позиция невмешательства, порожденная растерянностью перед остротой идеологической борьбы.

Крах либеральных иллюзий и одновременно боязнь революционных идей приводили большую часть буржуазной интеллигенции Италии в смятение, заставляли искать компромиссные пути. Наиболее достойным представлялся путь пассивного «несогласия» (нонконформизма), пример которого подал Бенедетто Кроче (1866—1952) — один из крупнейших философов и эстетиков XX века, лидер итальянской либеральной буржуазии. Сам факт, что Кроче не поддержал фашизм, как это сделал Джентиле, сыграл большую положительную роль в нравственной атмосфере либеральной оппозиции. Положительное влияние имела и собственно эстетическая методология Кроче, направленная на преодоление механистических и формалистических концепций искусства. Но Кроче утверждал независимость искусства от политики и социальной борьбы, объявлял творчество чисто духовной деятельностью, свободной от всякой практической цели. Это вело его к противоречиям и тупикам теории «чистого искусства».

Впрочем, на определенном историческом отрезке времени, в конце 20-х и в 30-е годы, то есть в период апогея муссолиниевского тоталитаризма, погружение в сферу «чистого искусства» стало для многих единственным способом противодействия фашизации культуры. «Интимизм» в драме и на сцене, «метафизическая живопись», «герметическая поэзия», «артистическая (художественная) проза» — все эти варианты оппозиционного творчества лежат в русле «чистого искусства».

Но путь «чистого искусства», разумеется, не был генеральной перспективой итальянской художественной культуры. Передовая итальянская интеллигенция смотрела на творчество как на средство познания действительности. Идея общественного назначения искусства наиболее последовательно была развита в философских и литературно-критических трудах Антонио Грамши, в его статьях, посвященных театру, в его «Тюремных тетрадах», опубликованных после второй мировой войны. Марксистская концепция искусства, программа национально-народной и социалистической культуры, выдвигаемая Грамши, нашли отклик у той части интеллигенции, которая и в период фашизма оказалась способной видеть историческую перспективу в победе демократии и сохранить ей духовную верность.

Писатели коммунисты и антифашисты сознательно делали свое искусство орудием борьбы с фашизмом. Таково, например,

творчество Джованни Джерманетто (1885—1959), автора повести «Записки цирюльника» (1930) и ряда романов о пролетариате, написанных в эмиграции. Гуманистические традиции национальной культуры отстаивали и использовали в идеологической борьбе также и наиболее радикальные среди либералов антифашистов, такие, как Пьеро Гобетти и Джованни Амендола, павшие жертвами фашистского террора.

Фашисты настойчиво стремились парализовать развитие демократической культуры, извратить самые понятия народности и национального духа. Фашистские идеологи понимали пропагандистскую силу искусства и старались поставить его на службу своей идеологии. С этой целью они забрали в свои руки контроль над всеми учреждениями культуры. В 1924 году был основан Комитет по делам печати, кино, радио, театров и учебных заведений, переформированный в 1925 году в Министерство народной культуры. В начале 30-х годов с переходом к корпоративной системе стали создаваться синдикаты актеров и драматургов, репертуарные комитеты, конкурсные комиссии и прочие инстанции, призванные направлять театральное искусство на верноподданнический путь. В 1927 году была учреждена Королевская академия Италии, и фашисты стали привлекать в нее известных литераторов и ученых. Подобного рода учреждения помогали организовать централизованный цензурный надзор. Под неусыпным оком цензуры был открыт и такой новый институт, как Академия драматического искусства (1934).

В директивном порядке навязывались литературе и театру эстетические нормативы. Фашисты беззастенчиво требовали восхваления режима, а стилем, наиболее соответствующим выражению верноподданнических чувств, считали так называемый неоклассицизм. Стиль этот насаждался в соответствии с одним из главных идеологических мифов фашизма, возводивших фашистскую Италию в ранг новой Римской империи, и сводился к формалистическому подражанию монументальным формам античного искусства. От ложной героики неоклассицизма особенно пострадали живопись и архитектура, а также делавшее еще первые шаги молодое итальянское киноискусство.

Внедрение неоклассицизма в театре привело к практике помпезных, напыщенных постановок, фальсифицирующих классику, к сочинению громоздких псевдоисторических и аллегорических драм, к устройству пропагандистских площадных зрелищ, имитировавших то народно-патриотические действия, то военно-триумфальные шествия. По существу неоклассицизм был органически чужд национальному искусству. Исследователи неоднократно отмечали, что политика фашистского режима в области культуры приводила лишь к распространению низкопробных массовых ее видов, а все значительные произведения искусства создавались вопреки фашистскому нажиму и в оппозиции к нему.

Таково было литературное и театральное творчество Луиджи

Пиранделло (1867—1936), писателя старшего поколения, который находился в глубокой эстетической и мировоззренческой оппозиции к фашизму, хотя в середине 20-х годов в силу политической незрелости пошел на кратковременный компромисс с фашистскими властями.

К концу 20-х — началу 30-х годов относится творческое формирование таких крупных писателей, как Альберто Моравиа, Элио Витторини, Карло Бернари, Васко Пратолини, Эудженно Монтале, и других молодых авторов, произведения которых были исполнены глубокой правдивости и интереса к судьбе народа. В их романах, стихах, повестях и новеллах жило предчувствие новой исторической эпохи — эпохи активного сражения за очищение и обновление национальной жизни. И именно потому, что подобная тенденция обнаружилась в итальянской литературе еще при фашизме, заявивший о себе сразу после второй мировой войны неореализм поражал зрелостью и целенаправленностью своей программы.

Вопреки официальным установкам развивалось и итальянское сценическое искусство. Хотя в Италии той поры не было великих актеров, продолжалось развитие традиций реалистического психологизма. Отрабатывались и новые средства актерской выразительности, связанные с воплощением современной драматургии, в особенности пьес Пиранделло, требующих элементов гротеска и эксцентрики. В 20-е годы итальянская сцена испытала сильное и благотворное влияние русского театра, активизировавшее развитие итальянской режиссуры и театральной педагогики.

В 1934 году, когда была открыта Академия драматического искусства, в создание которой немало сил вложил прогрессивный итальянский филолог и театровед Сильвио Д'Амико (1887—1955), стал впервые в стране функционировать режиссерский класс, руководимый Т. П. Павловой (1893—1975), — русской актрисой, переселившейся в Италию. Павлова знакомила студентов с принципами системы К. С. Станиславского. Хотя деятельность Академии подчинялась официальным идеологическим установкам, в ней воспитывалось поколение будущих неореалистов, которым после второй мировой войны предстояло очистить итальянскую сцену от помпезности и парадной лжи, насильственно прививаемой театру 30-х годов.

Верность народным реалистическим традициям в полной мере сохранил диалектальный театр. Попытка властей выкорчевать этот род национального искусства потерпела провал.

Таким образом, ко времени раскрепощения гуманистических и народно-демократических традиций национальной культуры Италии, наступившему после второй мировой войны, стал очевидным тот факт, что и в период фашизма в итальянском театре находились силы противодействия идеологическому и эстетическому нажиму, не позволившие свести театральное искусство к пропаганде фашистских идей.

ДРАМАТУРГИЯ

После первой мировой войны в итальянской драматургии распространяются авангардистские эксперименты, которые проводят авторы «театра гротеска», «сумеречники», «интимисты», с одной стороны, и футуристы — с другой.

Футуризм был наиболее выразительным из всех авангардистских течений, затронувших Италию. Он оформился незадолго до первой мировой войны, его представители активно выступали в военное время и первое послевоенное десятилетие; в 30-е годы он себя исчерпал.

Футуризм был порождением духовного кризиса эпохи. Идеологические позиции футуристов, выраженные в многочисленных манифестах, первый из которых был опубликован еще в 1909 году лидером движения, Ф.-Т. Маринетти, антигуманны и иррационалистичны. Футуристы проповедовали милитаристские и шовинистические идеи, ратовали за раскрепощение инстинктов, утверждали право силы, призывали к разрушению нравственных норм.

Эстетическая программа футуристов, весьма нечеткая, в целом была близка современным футуризму модернистским концепциям, с их тенденциями к формализму, асоциальности, бессодержательности. Для футуристов был характерен отказ от психологии, логики, рационализма. Они призывали к разрушению языка, деформации образной системы, культивировали алогичное, ирреальное, абсурдное. Обрывая связи между отдельными фрагментами бытия, они пытались установить simultaneity и взаимопроникновение полярных явлений. Культ машин и урбанистических ритмов сочетался у них с апологетикой первобытных инстинктов.

Театральная программа футуристов была выражена в «Манифесте театра варьете» (1914), «Манифесте футуристического синтетического театра» (1915) и других декларациях. Она сводилась к решительному отрицанию традиционного театра, «занятого умствованиями и психологией», и к пропаганде «практичных» развлекательных зрелищ эстрадного типа.

Объективно футуризм свидетельствовал о потребности в обновлении итальянской сцены, которой явно не хватало выразительных средств, адекватных учащенным ритмам современной жизни. И призывы футуристов создать динамичный, быстро реагирующий на изменения в мире театр имели свой смысл. Но, являясь разрушителями, а не созидателями, футуристы предлагали средства, рассчитанные больше на эпатаж зрителей, чем на художественное претворение новых форм искусства. В лучшем случае они опробовали ряд приемов, которые позднее были использованы другими художниками, сумевшими правдиво отразить сущность противоречий эпохи. Попытка футуристов реформировать театр не вышла за пределы шумных деклараций и скандальных экспериментов.



Ф.-Т. Маринетти.
Рис. Н. Кульбина

Э. Прампolini. Эскиз костюма
к спектаклю «Король Кутеж».
1926 г.

Наиболее плодовитым драматургом-футуристом был сам Маринетти, пытавшийся реализовать в своих пьесах заявки собственных театральных манифестов. Так как в манифестах декларировался «синтетический» театр, Маринетти называл «синтезами» и драматургические поделки, предназначенные для сцены. Это были коротенькие сценки-картины, подчас совсем лишенные текста. В литературном отношении они были крайне слабы и могли служить лишь подсобным материалом для режиссерских и сценографических опытов. Всего футуристы сочинили около шестидесяти «синтезов», вошедших в два сборника: «Синтетический футуристический театр» (1916) и «Сексуальная энергия» (1920).

Писал Маринетти и более объемные пьесы, членя их не на акты и картины, а тоже на «синтезы». Например, «Узники» (пьеса в шести синтезах, 1925—1928), «Вулканы» (пьеса в восьми синтезах, 1926), «Океан сердца» (пьеса в пяти синтезах, 1929) и другие. В этих пьесах, продолживших традицию его ранней драма-

тургии («Король Кутеж», 1904; «Электрические куклы», 1909), футуристическая анархическая энергия воплощалась в формах, заимствованных у символистов и зачинателей «театра жестокости», следуя которым Маринетти изобретал экстравагантные «шок-эффекты», оскорблявшие зрителя, в особенности мешанского.

Так, в пьесе «Король Кутеж» все проблемы рассматриваются с точки зрения несварения желудка. Сначала в замке Изобилия предаются обжорству король и его свита. Затем происходит революция, представленная в виде каннибальского пиршества: народ пожирает жирного короля вместе с его придворными. Но тут поднимают бунт плебейские желудки. Народ извергает правителей из своей утробы, и былой порядок восстанавливается.

В «Вулканах» катаклизмы бытия ассоциируются с сексуальным инстинктом. Любовники-эротоманы решают уподобить свою страсть извержению Этны, чтобы слить красоту наслаждения воедино с красотой разрушения. Разыгрывается пиротехническая мистерия с участием Этны, Луны, поэта и толпы, доведенной до экстаза. В результате любовников погребает лава, а поэт убивает толпа, опьяненная его эротико-разрушительными стихами.

Оценивая драматургию Маринетти, критик 20-х годов отмечал, что его «современность», в сущности, давно пройденный символистами этап: «Соединив вместе призраки, караваны, альковы, клоаки, рабов, кухни, драгоценности, публичные бани, скалы, электропоезда, экваториальные джунгли, катакомбы, вулканы, Маринетти хотел показать конвульсивность и абсурдность нашего времени, но показал только, что не владеет драматургической формой».

Так, при всей громогласности заявлений и решительности намерений драматургию футуристов нельзя признать состоявшейся.

В отличие от ниспровергателей футуристов, «сумеречники» и «интимисты» взяли на себя миссию проводников новой европейской драмы. Они подражали Ибсену, Стриндбергу, в особенности Чехову. Поэтому их принято считать драматургами чеховского стиля. Для итальянского театра обращение (сравнительно позднее по отношению к другим европейским странам) к ибсенизму и чеховской драме, безусловно, имело значение поиска новых форм. Но неглубокое, эпигонское понимание театра Чехова приводило итальянских авторов к мелкотемью.

«Сумеречники» и «интимисты» ставили своей задачей описывать незаметную, «протекающую в молчании» жизнь, культивировали паузы, недомолвки, показ бытовых подробностей. Согласно своей программе, они избегали всякой театральности. Это приводило к тому, что действие пьес текло вяло и скучно, характеры героев оставались аморфными, диалоги — невнятными, на сцене воцарялось тоскливое уныние.



Э. Прампolini. Эскиз костюма к спектаклю «Король Кутеж». 1926 г.

Глава «сумеречников» Фаусто Мария Мартини (1886—1931) откровенно называл свои пьесы «драмами незначительного». Термин «сумеречники» и появился в критике для обозначения одного из направлений в современной поэзии, противоположного «солнечному» стилю д'аннунцианского толка. С драматургией Мартини, который начинал как поэт, этот термин закрепился и за театром. Наиболее значительные пьесы Мартини — «Черная лилия» (1914), «Другая Нанетта» (1922), «Фасад» (1924) — изображают печальные будни неприметных, покорных судьбе людей.

«Интимисты» входили фактически в один круг с «сумеречниками». Они часто сотрудничали. Так, Мартини выступал в соавторстве с «интимистом» Чезаре-Джулио Виола (1886—1958), автором пьес «Утро» (1910), «Одно сердце на двоих» (1928), «Женщина с дурной репутацией» (1926) и других.

Наиболее известный «интимист» Чезаре Вико Лодовичи (1885—1968) не создал значительных пьес. Его драматургия показательна как наиболее последовательное воплощение интимистской программы, главную часть которой составляло подражание известным образцам реалистической литературы и драматургии. Лодовичи дебютировал пьесой «Идиот», навеянной впечатлениями от романа Достоевского. Характерная для Лодовичи драма «Добрая новость» (1924) является вариацией на тему «Трех сестер» Чехова. В этой неглубокой пьесе сравнительно удачен лишь образ младшей сестры, Веры (аналог Ирины). Много усилий приложил автор для того, чтобы подробно обрисовать обстановку глухого провинциального быта. Но в целом в драме возобладал традиционный мелодраматический тон, который господствовал также и в пьесах, где драматург шел за Ибсеном («Ничья женщина», 1921), и в более самостоятельных сочинениях, таких, как «Круг» (1932), «Трещина» (1937), и других драматических произведениях.

Несмотря на узость программы и скромность сценических успехов, интимистский стиль в драматургии и театре завоевывает симпатии оппозиционно настроенной части публики и творческой интеллигенции, ибо в «интимизме» ощущается, пусть и негром-

кий, вызов «неоклассическим» постановкам охранительного театра.

Поисками новых форм были заняты и такие представители итальянского авангарда, как драматурги «театра гротеска», пародировавшие традиционную буржуазную комедиографию.

Главой «театра гротеска» был Луиджи Кьярелли (1880—1947), весьма плодовитый драматург, имевший, однако, лишь одну настоящую творческую удачу — пьесе «Маска и лицо» (1916). Подзаголовок этой пьесы — «гротеск в трех действиях» — дал название всему направлению, культивировавшему пародии на стандартные семейные коллизии. В пьесе изображаются два контрастирующих «треугольника», один (главный) пародийный, второй — стандартный, типичный для семейной драмы. Обманутый муж, граф Паоло Грация, разыгрывает перед светом традиционное «преступление из-за чести»: он притворяется убийцей изменницы Савины и, потихоньку услав ее в другой город, в качестве защитника на процессе о женоубийстве выбирает ее любовника, своего приятеля адвоката Лучиано Спина. «Преступник» триумфально оправдан на суде. Но возвращается раскаявшаяся Савина. Тайна Паоло разоблачена. Теперь ему грозит тюремное заключение за лжесвидетельство. И тут помирившиеся супруги спасаются бегством за границу, чтобы укрыть от закона свою вновь обретенную «законную» любовь.

Другой муж, Чирилло Цаннотти, философствующий чудак, страдает из-за измены своей жены Элизы. Он полагает, что мучается втайне, что его самоотверженное молчание охраняет честь жены. На самом деле бедняга становится посмешищем всех знакомых.

«Открытая» месть Паоло и молчание Чирилло, в сущности, одинаково убогие маски, надеваемые из-за страха перед правдой. «Неужели нет ничего серьезного в этом мире!» — восклицает один из персонажей пьесы.

В комедии Кьярелли была заявлена тема раздвоенности человеческой личности, привлекавшая и других авторов гротеска.

Так, Луиджи Антонелли (1882—1942) в пьесе «Человек, который встретил самого себя» (1918) поселил действующих лиц на таинственном острове и дал главному герою, Лучиано (он же Грегори), фантастическую возможность вернуться в юность и попытаться изменить свою нынешнюю судьбу. Но персонаж потерпел полную неудачу, ибо, борясь с самим собой, лишь повторил ошибки молодости. Раздвоенность сознания рисовалась Антонелли не как психологическая проблема, а как условно-фантастический эффект. Подобного рода фантастические допущения были нередки в драматургии последователей Кьярелли.

Например, Энрико Каваккиолли (1885—1954) в пьесе «Райская птица» (1919), построенной на истории неудачного брака, сконцентрировал «гротесковые» черты в образе странного персонажа без имени, называемого просто Он. Он — пародия на

традиционного резонера, изрекающего постулаты здравого смысла. Абстрактно-ироническая обрисовка Его («столетний старец, плоть его — посюсторонняя, дух — потусторонний, голова — трупообразная, фигура — юношеская, элегантная») придает персонажу ирреальные, «демонические» черты.

Герой подобного рода (но не в столь нарочитой обрисовке) встречается и в последующей драматургии Каваккиолли. Таков, например, Механик в пьесе «Та, что похожа на тебя» (1919), который «кажется скорее приспособлением из шестеренок и рычагов, чем человеком». Здесь явно сказалось влияние футуризма с его тягой к дегуманизации образа человека.

Театр гротеска не избег и мистических красок, свойственных, например, пьесе Альберто Казелла (1891—1957) «Смерть на каникулах» (1924). Героиня пьесы, простая девушка Мария, влюблена в принца. Но принц необычайно холоден к ней. Однако причина столь адского равнодушия не в сословной спеси. Дело в том, что высокая особа на самом деле — Смерть, выкroившая себе недельку каникул и принявшая земной облик недавно умершего красавца аристократа.

Исходя из обычных для «театра гротеска» пародийных целей Казелла интерпретировал сюжет о самоубийстве простонародной героини из-за неравной любви в тонах настолько близких к символистской мистике, что первоначальная, пародийная задача растворилась в них.

Несколько особое место в кругу драматургов гротеска занимают М. Бонтемпелли и П.-М. Россо Ди Сан Секондо. У этих авторов острая современная тема девальвации человеческой личности вызывает к жизни адекватный сценический образ — персонаж-марионетку. Бонтемпелли делает акцент на внешних проявлениях марионеточного в человеке. Ди Сан Секондо акцентирует психологическое перерождение человека в куклу.

Массимо Бонтемпелли (1878—1960) был влиятельным критиком, журналистом, новеллистом, поэтом и драматургом. На протяжении своей долгой карьеры он сумел сохранить авторитет в демократических кругах и в то же время не ссориться с властями. Так, при Муссолини он стал академиком, а в 1946 году — сенатором республики.

Как драматург он наиболее активно выступал в 10-е и 20-е годы. Принадлежа к течению гротеска, Бонтемпелли нередко заимствовал броские краски и у футуристов. В его пьесах смешивались эксцентрические, фантастические, сатирические и лирические элементы. Бонтемпелли была свойственна нарочитая забота о форме, подчеркивание своей оригинальности. Свой театр он называл «магическим». Столкновение человека с окружающей действительностью представлено у Бонтемпелли вне социальных критериев. Так, в пьесе «Часовой на Луне» (1916) мать, потерявшая ребенка, считает, что малютку украла Луна, и вступает в поединок с холодной планетой. Материнские страдания рисуются не как

душевное состояние, а как причудливая форма маниакального поведения женщины, утратившей реальные человеческие черты и уподобившейся гротесковой тени на лунном диске.

Много внешних эффектов и в других пьесах этого автора. Они сводятся преимущественно к демонстрации разных марионеточных состояний и трансформаций человека. В фарсе «Северо-Западный заслон» (1919) марионетки выступают на равных правах с живыми людьми. Куклы, как люди, а люди, как куклы, движутся под влиянием внешних механических импульсов. В драме «Простодушная Минни» (1927) девушку уверяют, что среди настоящих мужчин из плоти и крови ходят манекены, которых не отличить от живых людей. Боясь полюбить одушевленное чучело, Минни сходит с ума и кончает с собой.

В лучшей пьесе Бонтемпелли, «Наша богиня» (1925), героиня столько раз меняет свое «я», сколько раз меняет платье. В красном костюме она страстна и ревнива, в зеленом — опасна и язвительна, в белом — наивная, в одеянии монахини — ханжа, в светском наряде — лишена предрассудков и т. д. Действие пьесы построено на сюжете маскарадных интриг. Оно весьма красочно, но тема изменчивости души дана лишь в схематической обрисовке.

Пьер Мария Россо Ди Сан Секондо (1887—1956) много писал в 10-е и 20-е годы. Затем его творческая активность резко снизилась. Хотя в 1934 году писателю была присуждена премия Королевской академии по литературе, он находился в известной оппозиции к фашистскому режиму. Это выразилось, в частности, в том, что Ди Сан Секондо перестал публиковать и ставить свои произведения.

Ди Сан Секондо — талантливый писатель. В своем творчестве он стремился воссоздать поэтически обобщенную картину мира. Увлекаясь авангардистскими театральными формами, драматург экспериментировал с интимистскими, гротесковыми, экспрессионистическими приемами, испытал увлечение Метерлинком, Ведекиндом, Чеховым. Крупным драматургом он не стал, но его произведения обладали большими сценическими и поэтическими достоинствами, чем сочинения других итальянских драматургов-авангардистов.

Из пьес Россо Ди Сан Секондо наиболее известны две ранние — «Марионетки, какая мука!..» (1918) и «Спящая красавица» (1919) — и пьеса 30-х годов «Похищение Прозерпины» (опубликована в 1954 году). В 20-е годы пользовались успехом также его драмы с «русскими» мотивами, исполняемые труппой Т. П. Павловой, — «Земное приключение» (1924), «Переодетые пляшут» (1926), «Госпожа Фанкельштайн» (1929), — драматизировавшие ностальгию эмигрантов. Лучшая пьеса драматурга, «Марионетки, какая мука!..», прочно вошла в репертуар итальянского театра. Сюжет ее прост и лаконичен. В дождливое воскресенье на почте случайно оказываются рядом три безымянных

персонажа: господин в трауре, господин в сером и дама в голубом песце. По ходу пьесы автор очерчивает три идентичные интимные катастрофы, переживаемые глубоко одинокими людьми, которых сближает только мука утрат. Драматург рисует внесоциальную, «чистую» страсть и боль, составляя из трех марионеток лирическое трио, символизирующее безграничность человеческого отчаяния.

Несмотря на абстрактность и аффектацию, пьеса обладает художественной завершенностью, в ней чувствуется артистизм, которого так не хватает другим авангардистским сочинениям.

В итоге представители «театра гротеска» не смогли создать последовательной идейно-эстетической концепции. Их социальная критика была половинчатой и робкой, художественные приемы — по большей части формальными. Иронизируя над сентиментальной дидактичностью буржуазно-охранительной драматургии, Кьярелли и его продолжатели не стали обличителями современных нравов. Но в их попытках запечатлеть раздвоенность сознания современного человека и абсурдность его жизненных обстоятельств отразилась во многом искренняя потребность соотносить художественные идеи с духом времени. Поскольку же авангардисты улавливали преимущественно внешнюю сторону явлений современной им действительности, они оказались выражениями скорее ее стиля, чем сути.

Подлинным творцом новой, современной концепции в итальянском театре той поры стал только один драматург, Луиджи Пиранделло — писатель кризисной эпохи, сохранивший социально-критический пафос и реалистический подход к изображению человеческой жизни и судьбы.

Пиранделло родился 28 июня 1867 года на Сицилии, в городе Джирдженти (ныне Агридженто). Его семья была непосредственно причастна к событиям Рисорджименто. Дед Пиранделло со стороны матери был видным общественным деятелем, сторонником независимости Сицилии, активным участником восстания в Палермо в январе 1848 года. Отец и дядя Пиранделло сражались в рядах гарибальдийцев. Страстной патриоткой была мать писателя, Катерина Грамитто. Память героических лет, вошедшая в семейные предания, глубоко запечатлелась в сознании Пиранделло. В 1890-е годы он отдает свои симпатии борьбе сицилийских фашей (то есть союзов) за права крестьян и горняков, однако, тяжело пережив разгром сицилийского восстания 1893 года, перестает верить в революцию.

Ранние годы жизни писателя прошли на Сицилии. Отец, арендовавший серную шахту, хотел, чтобы Пиранделло стал горным инженером, но сын выбрал своей специальностью филологию. В 1887—1888 годах Пиранделло учился в Римском университете, затем переехал в Бонн. В 1891 году, окончив Боннский университет и получив ученую степень, он вернулся на родину. Пиранделло поселился в Риме, стал заниматься журналистикой и



Луиджи Пиранделло

художественным творчеством. Личная жизнь писателя сложилась несчастливо: в течение долгих лет тяжело болела его жена.

В 1894 году вышел первый сборник новелл Пиранделло, «Любовь без любви», положивший начало великолепной пиранделловской новеллистике. Новеллы Пиранделло во многом питают его театр. Некоторые свои рассказы драматург полностью инсценировал, из других выбирал сюжеты или действующих лиц, использовал настроение или бытовой колорит. Иногда он делал новеллу основой сценической импровизации.

Постепенно Пиранделло становится также крупнейшим романистом Италии XX века. Такие романы, как «Покойный Маттиа Паскаль» (1904), «Старые и молодые» (1913), «Записки кинооператора Серафино Гоббио» (1915), «Некто, никто, сто тысяч» (1926), представляют собой прекрасные образцы его философско-психологической прозы. Романы и пьесы Пиранделло связаны общностью тематики и аналитического подхода к трактовке жизненных явлений.

К драматургии Пиранделло обратился позднее, чем к сочинению рассказов и крупных эпических произведений. Драматургия явилась плодом творческой эволюции и вершиной художественных завоеваний писателя. Пиранделло-драматург вошел в число крупнейших авторов новой драмы, стал одним из создателей интеллектуального театра XX века.

В 1908 году Пиранделло опубликовал эссе под названием «Юморизм», в котором изложил основные принципы своего искусства. В ту пору он еще не писал пьес, но, будучи уже сложившимся художником, обобщил собственные, наиболее с его точки зрения важные представления о методе создания художественного образа, которым остался верен и в качестве драматурга.

В эссе «Юморизм» Пиранделло отстаивал права интеллек-

туального творчества, в процессе которого «аналитическая способность разума не прячется, не остается незримой... но становится во главу угла». Это не значит, однако, что писатель ставил знак равенства между искусством и философией (в чем его до сих пор упрекают ряд критиков). Вслед за Ибсенем и Шоу Пиранделло по-своему разрабатывал принципы интеллектуальной образности, необходимой ему для анализа жизненных противоречий.

Особенности мировоззрения Пиранделло сказались и на характере утверждаемой им эстетической концепции. Мировоззрение Пиранделло складывалось в духовной атмосфере рубежа XIX — XX веков, когда итальянская мысль переживала кризис позитивизма и бурное увлечение неоидеалистическими теориями. Сознание писателя было проникнуто скептицизмом и релятивизмом, глубокими сомнениями в объективном значении явлений действительности. Пиранделло был убежден, что любые суждения об истине относительны. Эта мысль отразилась и на понимании им художественного образа.

С точки зрения Пиранделло в художественном образе должно быть запечатлено противоречие между видимостью и реальностью. С помощью художественного анализа писатель должен вскрыть условность границ между реальностью и иллюзией.

По мысли Пиранделло, в искусстве XX века ни одна из эстетических категорий не может существовать в чистом виде. Особенно важно для Пиранделло указать на смещение границ между трагическим и комедийным, возвышенным и низким, происшедшее еще у романтиков и глубоко внедрившееся в искусство XX века. Отсюда попытка ввести новый термин — «юморизм» — для обозначения относительного характера названных категорий. Термин, предложенный Пиранделло, не привился. Он, однако, вполне понятен, так как фактически используется Пиранделло для обозначения таких категорий, как «трагикомическое» и «гротесковое».

Согласно Пиранделло, современный писатель должен обладать обостренным «чувством контраста» и «юмористской рефлексией», которые не допускают в произведении искусства гармоничных формообразований, а постоянно подчеркивают гротесковый характер образа, отражающего распадение внутренних связей в жизненных явлениях, происходящее под влиянием неснимаемых противоречий. С точки зрения Пиранделло «чувство контраста» заставляет художника обнаружить множественность противоречий, заключенных в одном и том же явлении, и запечатлеть эти противоречия, откровенно демонстрируя деформацию образа — сколка с дисгармоничной реальности.

Своеобразна трактовка Пиранделло главного объекта своего творчества — обыкновенного, «частного» человека, генетически близкого «маленьким людям» реалистической литературы предшествующего периода.

Рассуждая о средствах художественного воплощения подобного персонажа, Пиранделло широко пользуется понятиями «марионетка» и «маска». При этом понятия марионетки и маски имеют у Пиранделло, с одной стороны, характер литературной метафоры, а с другой — структурообразующего приема, что позволяет говорить о театральных идеях эссе «Юморизм».

Согласно Пиранделло, главный герой художника, обладающего «юмористической рефлексией», — это некий «человек-невпопад» (*uomo fuori di chiave*), то есть не подлинная личность, а относительный, «расстроенный» (по аналогии с музыкальным инструментом) человек, существо одновременно трагическое и горько-смешное.

Общество отчуждает от человека права независимой личности, принуждает его исполнять лишь какую-то роль и потому делает из человека куклу, марионетку. Чтобы компенсировать отсутствие у себя сердцевины, «человек-невпопад» вольно или невольно прибегает к помощи маски, и даже не одной, а многих, либо навязанных, либо произвольно выбранных.

Человек-маска, человек-кукла, так или иначе «театрализованный» (играющий в маске какую-то роль), находит затем центральное место в драматургии Пиранделло. Маска Пиранделло, конечно, унаследована от комедии дель арте, но она имеет мало общего с традиционной. От комедии дель арте Пиранделло берет лишь идею игры-маскарада. Саму же маску переосмысливает. Драматург равно далек как от ретроспективного ее понимания, так и от модернизированного ее использования в качестве символа. У Пиранделло маска приобретает парадоксальный вид: это «обнаженная маска», предназначенная не скрывать, а разоблачать сокровенное. Это иллюзорный, якобы защитный, но на самом деле никогда не защищающий человека самообман, род заблуждения на собственный счет, та самая попытка прикрыться, которая беспощадней всего обнажает «человека-невпопад».

«Чувство контраста», помогающее запечатлеть гротесковый облик такого персонажа, пронизанное глубоким состраданием к нему, — это также у Пиранделло инструмент социальной критики, разоблачения ложной морали и общественного буржуазного беззакония.

Публикация «Юморизма» вызвала полемику Пиранделло с Бенедетто Кроче, который развивал теорию интуитивного творчества и решительно воспротивился попыткам Пиранделло обосновать интеллектуальную концепцию искусства. Согласно Кроче, считавшего, что главное в художественном образе — «выражение», а не мысль, нагружать образ интеллектуальным содержанием значило убивать его. Потому Кроче обвинил Пиранделло в отсутствии творческих способностей и в стремлении подменить художественную фантазию «судорожным, безосновательным философствованием». Так как авторитет и влияние Кроче в Италии этого времени были очень велики, его мнение поддержала

значительная часть критиков. Пиранделло стали рассматривать не как художника, а как философа, использующего литературу и театральную сцену для иллюстрации идей «пиранделлизма». В разное время под «пиранделлизмом» критика подразумевала разные теории. Так, в 20-е годы Пиранделло приписывалась концепция противоборства жизни и формы, близкая к виталистическим теориям. А после второй мировой войны «пиранделлизм» сближали с экзистенциализмом. Сам Пиранделло всегда возражал тем, кто видел в его сочинениях иллюстрацию философских идей.

Отвергал существование «пиранделлизма» и Антонио Грамши, который, в отличие от Кроче, высоко ценил «интеллектуальное и моральное воздействие Пиранделло в области культуры». Правда, метод Пиранделло Грамши считал излишне «головным». С его точки зрения в полной мере художественное дарование Пиранделло проявилось только в новеллах и пьесах из жизни крестьян Сицилии. Все же Грамши поддерживал Пиранделло в главном — в стремлении организовать творческий процесс как целенаправленное средство постижения действительности, как инструмент анализа социальных противоречий, как попытку «осветить в народной культуре некоторые из сторон недуга сознания своего времени».

Творческий путь Пиранделло-драматурга можно разделить на три этапа — 1910-е, 1920-е и 1930-е годы.

В 1910 году Пиранделло дебютировал в театре двумя одноактными пьесами — «Хватка» и «Сицилийские лимоны» — и на протяжении десятилетия эволюционировал от веристской пьесы, в которой запечатлен «кусочек жизни», к интеллектуально-аналитической новой драме, структура которой позволила ему исследовать многосложное пересечение иллюзий (видимости, обмана) и реальности (правды, истинности).

Этапным произведением этого периода стала комедия «Лиола» (1916). Ее сюжет построен на основе «озорного» треугольника и вызывает ассоциации с «Мандрагорой» Н. Макиавелли. Старый крестьянин-кулак Симоне под страхом развода требует от жены наследника. И пока заплаканная и побитая Мита с трудом соображает, на что ее толкают, племянница старика, Туцца, за продает дядюшке свой «грех» — будущего ребенка от батрака Лиола, разумеется, с собой в придачу. Мита в отчаянии, но Лиола, когда-то любивший ее, выручает отвергнутую жену, подарив ей то же, что и Туцце, — ребенка для жадного Симоне.

Образ Лиола, деревенского поэта, «пьяного от солнца», выходит у Пиранделло за рамки местного крестьянского типа. Крестьянин-батрак рассматривается драматургом не в свете социально-бытовой функции (она отходит на второй план), а как обобщенный образ естественного человека. Крестьянская суть Лиола не в тяге к земле, а в единстве с природой. Но Лиола далеко не простодушен. Чувственная стихия бытия для него больше материал

поэтического творчества, чем сфера физического существования. Драматург создает двусложный образ, несущий не только приметы цельного, гармоничного характера, но и признаки обостренного интеллекта, склонного к напряженной аналитической работе. В этом принципиальное отличие Лиола от монолитных веристских персонажей у предшествующих авторов, например у Верги.

Пьеса была написана на литературном языке, но сразу же переведена самим Пиранделло на сицилийский диалект, так как предназначалась для сицилийской труппы, руководимой Анджело Муско. В расчете на мастерство исполнителей Пиранделло подчеркнул темпераментный характер диалога, сочный колорит крестьянской речи, ввел народные песни и пляски, сопровождавшие трудовой процесс сбора маслин. Спектакль получился красочным и оптимистичным. «Все это наводит на мысль о том, что диалектальное искусство в том виде, как оно выражено в трех актах комедии Пиранделло, воссоздает античную традицию Великой Греции с ее уличными комедиантами и пасторальными идиллиями, с ее жизнью среди лесов и полей, наполненной вакхической радостью бытия», — писал А. Грамши по горячим следам впечатлений от спектакля.

Пьеса «Лиола» была свидетельством глубокой связи драматургии Пиранделло с народным театром Сицилии и одновременно переходным этапом творческой эволюции. Наряду с «Лиола» Пиранделло пишет пьесы, посвященные житейским невзгодам неприметных обитателей сицилийской провинции. От анализа естественного человека переходит к исследованию сознания тех героев, которых принято называть маленькими людьми. К этому времени относятся: «Право для других» (1915), «Подумай об этом, Джакомино!» (1916), «Это так, если вам так кажется» (1917), «Дурацкий колпак» (1917), «Наслаждение в добродетели» (1918), «Но это же несерьезно» (1918), «Прививка» (1919), «Человек, зверь и добродетель» (1919) и другие пьесы.

Названные произведения художественно неравноценны, но вместе они составляют единое повествование о несчастном современном человеке, у которого, в отличие от Лиола, духовная независимость остается только иллюзией. В каждой из этих пьес звучит сострадание автора к своим героям, чувствуется попытка спасти их и грустное сознание ее невозможности. К этим пьесам как нельзя лучше подходит характеристика Пиранделло, данная Луначарским: «Он любит человека, в особенности человека обиженного, он поистине страдает за него, и его пьесы переполнены соответственной гуманистической патетикой».

С наибольшей силой это страдание за человека выразилось в первом периоде творчества Пиранделло, в пьесах «Это так, если вам так кажется» и «Дурацкий колпак».

Первую из них автор назвал притчей. В пьесе показано, как любопытные обыватели маленького провинциального городка пытаются дознаться правды о двух странных приезжих, переживших

землетрясение. Зять и теща, синьор Понца и синьора Фрола, вызывают острое любопытство, так как явно что-то скрывают. Оказывается, они считают друг друга сумасшедшими. Понца уверен, что старушка сошла с ума после смерти своей дочери, и он выдает свою вторую жену за дочь синьоры, чтобы не разрушить ее иллюзии. Синьора Фрола, напротив, уверена, что помешанный — ее зять, так как думает, что женат второй раз. Из сострадания к нему она поддерживает его версию, хотя ей тяжело делать вид, что родная дочь — чужая женщина. Где же истина? Может быть, ее откроет третье лицо: та дама, которую Понца прячет от общества? Но «женщина под вуалью» называет себя Линой от матери и Джулией для мужа. А для себя она — никто. «Вот вам, синьоры, голос истины!» — хохочет Ламберто Лаудизи — персонаж, который предостерегал от поисков иной правды, чем та, которую каждый творит для себя.

Парадоксальная история тещи и зятя, своеобразное драматическое преломление релятивистского постулата об отсутствии объективной истины не служит, однако, чисто философской цели. Пиранделло не тезис утверждает, а рассматривает причины, по которым человек вынужден цепляться за такой тезис. Как и в «Лиола», здесь тоже ведется полемика с веристской драмой, объяснявшей поведение персонажа влиянием среды, из которой он вышел или в которую был погружен. Идею устойчивости, определенности среды автор опровергает своими парадоксами. Мелкобуржуазная масса показана в пьесе как сборище сплетников, живущих не конкретными жизненными интересами, а эфемерными выдумками, проистекающими из боязни жизни. Эта боязнь — результат социальной незащитности человека.

В «Дурацком колпаке» названная тема получает дальнейшее развитие. Здесь речь идет не только о невозможности доискаться правды, но и об опасности этого. В пьесе сталкиваются персонажи, принадлежащие к двум разным слоям одной и той же среды: бедный чиновник Чампа и супруга его начальника, богатая и гордая Беатриче Фьорика. Болезненно ревнуя мужа к молодой жене чиновника, Беатриче напивливает на Чампу дурацкий колпак рогоносца, думая, что, опозорив нижестоящего, она не уронит своей чести. На самом же деле скандал грозит задеть честь ее семейства. Тогда Чампа «спасает» жену начальника жестоким способом. Он убеждает ее признать свою ревность бредом сумасшедшей. Теперь антагонисты меняются местами, в дурацком положении оказывается богатая госпожа, и ее увозят в клинику в состоянии весьма близком к реальному помешательству. Так автор показывает, что среда не гарантирует персонажу прочного положения, в ней одинаково беспомощны и писарь и банкирша. Они оба цепляются за иллюзию, а иллюзии обоюдоостры, это не только орудие самозащиты, но и орудие лжи. В конечном счете иллюзии выгодны такому обществу, которое основано на принуждении человека к компромиссам и лицемерию.

Пьесы 10-х годов, написанные в обстановке военных и послевоенных лет, обходят тему войны. Пиранделло показывает частную драму маленького человека, опутанного мелочной повседневностью стандартного бытия.

Второй период театрального творчества Пиранделло — 20-е годы. Это время расцвета его драматургии. К пятидесятичетырехлетнему писателю, до сих пор пользовавшемуся весьма скромной известностью, приходит всетальянская, а затем и мировая слава.

Пиранделло был далек от истинного понимания политической ситуации, сложившейся в Италии с приходом к власти Муссолини. Новый режим писатель просто принял как факт. Вскоре ему пришлось испытать на себе воздействие искусных приемов Муссолини, стремившегося привлечь на службу режиму видных деятелей культуры. Пиранделло была обещана широкая поддержка в осуществлении его мечты создать государственный постоянный драматический театр, основой которого должна была стать организованная им труппа. И Пиранделло совершил опрометчивый шаг, вступив в 1924 году в фашистскую партию. Но заблуждался Пиранделло недолго. В 1926 году он уже вышел из партии и, заняв позицию «неучастия», позволял себе резкие высказывания в адрес фашистских властей. Иначе и быть не могло, так как творчество Пиранделло было глубоко оппозиционным по отношению к официальной идеологии, и только политической наивностью можно объяснить временный компромисс Пиранделло с Муссолини. Раздраженный нонконформизмом Пиранделло, Муссолини тем не менее воздерживался от жестких санкций по отношению к писателю. Имя Пиранделло было нужно фашистам как оправдание культурной политики режима. Поэтому сложился двусмысленный стиль в обращении властей с писателем. Внешняя почтительность сочеталась с негласными притеснениями, официальные знаки внимания — с пренебрежением к его конкретным нуждам.

В 20-е годы Пиранделло написал свои лучшие произведения: «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «Генрих IV» (1922), «Обнаженные одеваются» (1922), «Каждый по-своему» (1924), «Сегодня мы импровизируем» (1929) и другие пьесы.

Центральная проблематика этого периода — жажда воплощения героя в единственно подлинный свой образ, стремление обрести свою личность, оборачивающееся трагедией невоплощенного, несостоявшегося человека, драмой разорванного сознания.

Десятого мая 1921 года в Риме, в театре Валле, труппа Дарио Никкодеми дала пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Скандал начался, как только публика, вошедшая в зал, увидела, что занавес поднят и нет декораций. Появление персонажей было встречено глумливым смехом, свистками, возгласами протеста. Зрители скандировали «по-ме-шан-ный» и «шу-тов-ство». По окончании спектакля Пиранделло и его спутники с тру-



Сцена из спектакля «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло
Театр Одескальки. 1925 г.

дом пробирались сквозь толпу, готовую применить к ним физическую силу. Таков был первый резонанс на пьесу, вскоре обошедшую все сцены мира.

Сюжет драмы не сложен: шесть персонажей ищут Автора. Они рождены подлинным искусством, дающим бессмертие. «Кому выпало счастье породить хоть один живой персонаж,— говорит Отец, вспоминая Дон-Кихота Сервантеса и дону Аббондио Мандзони,— тот может смеяться даже над смертью». Но Автор, поразивший их, испугался разбуженного им жизненного материала и бросил персонажей на полпути к воплощению в пьесе. Тогда персонажи пришли днем, во время репетиции, прямо в театр. Здесь они ищут возможности «возведения в ранг искусства» посредством самого театра, этого универсального автора, цель которого — перевоплощать реальность жизни в реальность сцены. «Что вам здесь нужно?» — спрашивает пришельцев Директор. «Мы хотим жить», — просто и исчерпывающе отвечает Отец.

Действие пьесы разворачивается в двух многократно перескакивающих планах — в театре и в жизни. Пиранделло подчеркивает «переменчивое естество» актеров, свободно переключающихся по ходу действия из одного плана в другой. Актеры постоянно преображаются, проживают свое «я» в разных обстоя-

тельствах. Так, Премьерша — одно лицо, когда, едва извинившись, сует в руки Директору болонку; другое — когда репетирует роль Падчерицы; третье — когда спорит, отстаивая свою точку зрения. Одно дело Премьер в роли Леоне Галла из «Игры интересов» Пиранделло, которую они перед тем репетировали; другое — в роли Отца; третье — в своем повседневном обличье и т. д. Меняясь, актеры не очень-то задумываются, какие они на самом деле. Переменчивость — их суть, и им незачем доискиваться определенности. В крайнем случае, как иной обычный человек, они могут быть и «никем». В этой пьесе актеры, лицедеи по профессии, избавлены от мучительного чувства раздробленности. Менять лицо на маску для них творчество. И лишь в финале они с горьким изумлением поймут, сколь зыбка граница между выдумкой и реальностью.

Иное дело — персонажи. Их существо ограничено «незыблемыми порождениями фантазии». «Мы не меняемся, мы не можем измениться, мы такие, какие есть (это страшно, не правда ли, господин Директор?), и всегда такими останемся».

Чтобы подчеркнуть неизменность природы персонажей, Пиранделло предусматривает для них маски и костюмы с негнушимися складками. Маски и костюмы, привлеченные из арсенала комедии дель арте, имеют здесь, однако, отличающееся от традиции назначение. Они помогают не столько запечатлеть характеры-типы, сколько продемонстрировать результаты искажений характера обстоятельствами жизни. Отец несет печать угрызений совести, Мать — страданий, Падчерица — мстительности, Сын — презрения.

Неизменность персонажей и их мук, диссонировав с естественной переменчивостью актеров, создает атмосферу катастрофического разлада между реальностью и воображением.

Персонажи приносят в театр тяжелую драму, полную мрачных происшествий, смертей и исчезновений. Убеждая актеров сыграть ее в театре, они переживают на подмостках самые острые эпизоды так искренне и полно, что никакое театральное мастерство не в силах повторить этого чуда. Силой своего желанья жить, жадной театрального воплощения они вызывают из житейской реальности чудовищную мадам Паче — фигуру, при виде которой актеры забывают о театральном условности и в ужасе разбегаются по зрительному залу.

В заведении мадам Паче, под вывеской модного магазина торгующей «живым товаром», происходит центральная сцена драмы — постыдная встреча Отца и Падчерицы. Мать вовремя прерывает эту сцену, остановив ее криком: «Нет! Нет! Это моя дочь! Не видишь, несчастный, это моя дочь!» Но Отец и Падчерица, навсегда прикованные угрызениями совести к этому мигу позора, не могут не дорожить возможностью снова пережить эту сцену, так как от полноты проявления их чувств прямо зависит их театральное воплощение. Погружаясь в кошмар своей един-



Марта Абба
и Ламберто Пикассо
в спектакле
«Шесть персонажей
в поисках автора»
Л. Пиранделло.
Театр Одескальки. 1925 г.

ственной реальности, персонажи молят только об одном: о точном воспроизведении всех неприглядных нюансов их психологического поединка. Они не боятся разоблачения того безобразия жизни, которым искалечены их души.

Но Премьер в роли Отца и Премьерша в роли Падчерицы играют все «приглаженнее, внешне красивее», а Директор, руководя репетицией, наставляет исполнителей: «Пластики, больше пластики!» Он недоумевает, почему Падчерица требует, чтобы в салоне мадам Паче стоял не зеленый, а непременно желтый в цветочках диван. И только в сцене смерти Девочки, которую собирался поставить в интерьере, он сдается, растроганный слезами Падчерицы. «Будет у вас сад, не бойтесь!.. Эй, спусти-ка деревца. Пару кипарисиков сюда, к бассейну!.. Дай сюда клочок неба!» «Клочок чего?» — переспрашивает, недослышав, рабочий сцены и спускает белый холст. Но это поправимо. Осветитель включает таинственный синий свет, и несчастной Падчерице, теряющей со смертью малышки все связи с семьей, на мгновение даруется иллюзия прочной реальности.

Однако адекватность модели и роли не дается исполнителям. Театр ограничивается трактовкой, игрой, требующей «больше изящества, легкости». Актеры не могут стать персонажами. По словам Директора, в театре правда хороша только до известного предела. Между персонажами и актерами возникает драматическое противоречие: персонажи стремятся обнажить свою суть, театр же, напротив, облакает их новыми масками — исполнительскими. Таким образом, драма персонажей состоит не столько в фактическом содержании их семейной истории, сколько в невозможности воплощения: персонаж не может воплотить в театре полноту своего художественного «я», человек в жизни не может воплотить полноту своего «я» человеческого. Неопровержимо правдива лишь одна реальность — реальность смерти. И она врывается в театр. Тонет в бассейне Девочка, кончает самоубийством Мальчик. Актеры потрясены их действительным исчезновением из числа персонажей. Смерть срывает репетицию. «Видимость! Реальность! Игра! Смерть! Идите все к черту! Свет! Дайте свет!» — кричит Директор. Осветитель включает свет. Актеры бегут из театра. Огромные тени теперь лишь четырех персонажей ложатся на пустую сцену. Слышится издевательский смехок Падчерицы, последней покидающей театр и давно уже покинувшей своих спутников — не воплощенных, не нашедших автора персонажей.

В пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло блестяще использовал старинный прием сцены на сцене. Впоследствии он написал еще две пьесы — «Каждый по-своему» и «Сегодня мы импровизируем», — составившие вместе с первой своеобразную театральную трилогию.

В «Каждом по-своему» действие тоже происходит в театре. В число действующих лиц введены зрители. Двое из этих зрителей срывают идущий на сцене спектакль, так как узнают себя в персонажах показываемой комедии. Другие зрители, собравшись в фойе театра, обсуждают происшедшее и высказывают свои мнения о театральных экспериментах автора комедии (им является «сам этот Пиранделло»). Драматург отстаивает в этой пьесе права театра на условную трактовку реальности.

Разработка проблем взаимодействия между театром и жизнью завершается у Пиранделло в третьей части трилогии. В «Сегодня мы импровизируем» главный герой — театр. Театральный пафос этой пьесы точнее всего определил А. В. Луначарский: «По существу, как художник необыкновенно страстно переживающий самую драму театра, самую трагедию драматурга, режиссера, артистов, их творческие боли, Пиранделло хотел в своей пьесе показать гигантские силы театра как творца иллюзии».

Не отступая от прежних мировоззренческих установок, драматург в этой пьесе устранил конфликт между актером и ролью, показал отношения между персонажами и исполнителями как отношения сотруddников, а не антагонистов, установил довери-



Паола Борбони — Фульвия Джелли
в спектакле «Как прежде,
но лучше, чем прежде»
Л. Пиранделло. Труппа Борбони —
Карнабуччи. 1934 г.

тельный контакт зрителя и театра. «Как бы отражаясь в многочисленных зеркалах, опираясь на иллюзию и действительность, театр взлетает какой-то пламенной ракетой».

Апология театра, которой завершается театральная трилогия, не является, однако, для Пиранделло попыткой бегства от действительности в искусство. Напротив, его театр «потрясает вас, как реальная жизнь, теми отражениями ее, которые дает в своем волшебном зеркале при помощи всех своих фокусов».

Проблема бегства от действительности в воображаемый мир возникает у Пиранделло в более ранней пьесе, чем «Сегодня мы импровизируем», — в «Генрихе IV», написанном через год после «Шести персонажей...».

Хотя афиша, казалось бы, извещает об исторической драме, «Генрих IV» имеет к истории лишь условное отношение. История здесь — грандиозный маскарад, искусственная, театрализованная атмосфера, созданная воображением главного героя.

Шесть персонажей в поисках самих себя забрели на сцену театра, протагонист «Генриха IV» свою жажду воплощения пытается реализовать, вживаясь в образ немецкого императора XI века. В критике, посвященной Пиранделло, принято сравнивать героя этой пьесы с шекспировским Гамлетом, поскольку оба носят маску философского безумия. Персонаж Пиранделло, однако, гамлет с маленькой буквы, лишенный ренессансного масштаба. Впрямую уподобить его принцу Датскому нельзя, но можно

заметить в его душевном состоянии болезнь гамлетизма. Это форма мучительной, бесплодной рефлексии, с помощью которой он пытается преодолеть вынужденную бездеятельность, на что обречен силой обстоятельств. Из информации о прошлом героя мы узнаем, что двадцать лет назад в результате несчастного случая, происшедшего с ним на маскараде, он потерял рассудок и зообразил себя тем историческим лицом, которым был наряжен. Позднее, когда сознание вернулось к нему, герой оказался «вне мира, вне времени, вне жизни». Тут он почувствовал себя настолько беззащитным, что предпочел личину Генриха IV «стадюхоу, жалкому, изменчивому, неуверенному» существованию своих современников. Таким образом, на протяжении всей пьесы герой притворяется Генрихом IV, оставаясь психологически человеком XX столетия, переживающим драму личности, лишенной всякой возможности позитивных волепроявлений и обреченной на бегство из жизни самим устройством этой жизни.

Бегство от действительности трактуется автором не как спасительная программа, не как лучший выход из сложившегося положения, а как принуждение. В нем и беда и вина героя. Пиранделло отчетливо показывает, что игра в безумие — слишком непрочный род психологической самозащиты, таящий в себе опасность саморазрушения. Полагая, что, став «великолепным и страшным актером», он сможет ускользнуть от жестоких законов реальности, герой на самом деле оказывается их жертвой. Он сразу же попадает в расставленную ему ловушку.

Надеясь образумить сумасшедшего затворника, постаревшая подруга его юности маркиза Матильда (в прошлом жестокая шкетка и предательница) представила Генриху свою дочь — воплощение юного облика самой Матильды. Тут он и совершил то, чего избегал двадцать лет назад — проткнул шпагой соперника. Так жизнь заставила его совершить преступление, втянула в порочный круг всеобщего насилия. Гамлет сам попал в «мышеловку».

В отличие от «Шести персонажей...», где действие было многоплановым, «Генрих IV» построен как монодрама. Образ главного героя отмечен исповедальным лирическим пафосом. Зрителю передается тревожная душевная смута протагониста, и он откликается состраданием на мучительный самоанализ героя, вскрывающий бессмысленность и опасность бегства от действительности.

В 20-е годы Пиранделло работал очень напряженно, ставил по две-три пьесы в сезон, сотрудничал с самыми разными актерами и режиссерами, диалектальными труппами. Наряду с наивными пьесами Пиранделло написал комедию «Синьора Морли, дна и две» (1920), где разрабатывалась тема раздвоенности личности, драму «Обнаженные одеваются» (1922), где изображалась судьба девушки, оказавшейся «ником». В 1922 году он очинил одноактный памфлет «Дурак», в котором иронизировал



Руджеро Руджери в роли Генриха IV в спектакле «Генрих IV»
Л. Пиранделло. Труппа Абба — Руджери. 1922 г.

над приемами мафии, принятыми в политической игре. В 1923 году появились одноактный лирический диалог «Человек с цветком во рту» и тематически связанная с ним трехактная пьеса «Жизнь, которую я тебе даю» с обобщенно-философской трактовкой проблемы жизни и смерти, а также одноактная пьеса «Побочный сын» (1923), рисующая тягостные будни сицилийской деревни. В следующие годы были написаны «Диана и Туда» (1927), «Подруга жен» (1927), «Новая колония» (1928), «Лазарь» (1929) и другие пьесы.

В этот же период Пиранделло попытался осуществить свою мечту о создании стабильного национального драматического театра. Он принял предложение возглавить «Товарищество одиннадцати». Труппа арендовала в Риме старинное здание театра

Одескальки. 4 апреля 1925 года театр открылся постановкой комедии Пиранделло «Праздник покровителя кораблей». Но стабилизировать работу театра не удалось. Дотация была получена лишь частично, денег на реконструкцию здания и организацию постоянной репетиционной базы не хватало. Уже в первом сезоне труппа Пиранделло была вынуждена стать театром на колесах. Начались будни типичной передвижной частной труппы: поездки по стране, турне по Европе, США, Латинской Америке. Труппе Пиранделло не суждено было перерасти в государственное предприятие. Проект организации национального драматического театра, представленный на рассмотрение властей в 1927 году, попал под сукно. В 1928 году Пиранделло распустил свою труппу.

В театральной практике Пиранделло второй половины 20-х годов складывается парадоксальное положение: его пьесы чаще ставятся за границей, чем на родине, и чем больше растет международный престиж драматурга, тем больше препон он встречает в Италии. В конце 20-х годов Пиранделло фактически покидает Италию, становится, по его собственному выражению, «путешественником без багажа», который только «там, за границей, еще может писать в одиноком номере гостиницы». Но властям было не выгодно обнажать конфликт с Пиранделло. Формально они продолжали оказывать писателю знаки внимания. Пиранделло был избран в Академию. Однако речь, произнесенная им при избрании, не понравилась властям. Это была речь о Верге, направленная против поощрявшегося фашистами «неоклассицизма».

Период 1929—1934 годов был очень тяжел в жизни Пиранделло. На это время выпало несколько провалов его спектаклей и запретов пьес. Мало что изменил и 1934 год, когда писателю была присуждена Нобелевская премия по литературе. Известие о ней было встречено в Италии гробовым молчанием. Последние годы жизни Пиранделло почти целиком провел во Франции.

Но в годы гонений и разочарований творческие силы не изменили художнику. Третий период его театральной деятельности был по-прежнему интенсивен, наполнен поисками и экспериментами. В 30-е годы появились такие тонкие психологические драмы, как «Такая, как ты хочешь» (1930), «Обрести себя» (1932), «Когда становишься известным» (1933), экспериментальная стихотворная пьеса «Легенда о подмененном сыне» (1934), а также незаконченная пьеса «Горные великаны» (1936).

В конце 20-х годов, насытив свои пьесы пафосом «судорожного отрицания» (по его собственному выражению) бессильных иллюзий, Пиранделло попытался разрешить или хотя бы смягчить трагизм положения своих героев. Он вел поиски в двух направлениях: на пути этических и эстетических исканий. Первый привел его к концепции нравственного самосовершенствования, выраженной в драматических «мифах» «Новая колония» и «Лазарь».

Второй вновь вернул к размышлениям о театре (пьеса «Горные великаны»).

Начиная с «Новой колонии» у Пиранделло появился ряд пьес, где социально-аналитическая тема отходила на второй план, сменяясь морально-символической, решаемой с помощью аллегорий или мифологических символов. Это относилось отнюдь не ко всем произведениям последних лет, однако складывалось в определенную линию поисков. Отчетливо обрисовать направление этих поисков очень трудно. В критике принято говорить то об уклоне драматурга в мистику, то о поиске экзистенциалистских критериев, то о признаках сюрреализма в его позднем творчестве. Ясно одно: в названных пьесах автор пытался найти обобщенно-символический ракурс видения действительности, заменить дисгармоничный, разлаженный образ цельным. Это плохо удастся писателю. Обобщенно-символические построения толкают Пиранделло к мифотворчеству, неорганичному для писателя, более сильного в анализе кризиса сознания, чем в проповеди нравственности или красоты. Между тем Пиранделло рассчитывал именно на всечеловеческие вечные категории: это святость материнства, душевная чистота, чудо обретения веры, немеркнущая творческая сила искусства. Пьесы, в которых затрагиваются названные идеи, оставляют впечатление смятенности, противоречивости авторских исканий. С одной стороны, драматург по-прежнему развенчивал в них живые моральные постулаты буржуазного общества, с другой — создавал ситуации, коллизии которых разрешались в надреальной, чисто духовной области. Разговаривая языком символов и аллегорий, Пиранделло терял жизненную убедительность.

Противоречия последнего периода творчества Пиранделло отчетливо сказываются в незавершенной пьесе «Горные великаны», посвященной размышлениям о «магическом» театре чистой поэзии.

Действие пьесы происходит у подножия лесистой горы на одинокой вилле «Проклятье». Здесь обитают чудаки-неудачники — существа с необычайно развитым воображением, способные материализовать свои фантазии. Их глава Котроне — ученый, маг и режиссер — олицетворяет творческий гений, обращающий все, с чем он соприкасается, в явления искусства.

Возвышающаяся рядом гора — обиталище великанов. Великаны — вовсе не сказочные фигуры. Это аллегорическое изображение современных хозяев жизни, построивших мир комфорта и изобилия. Правителям-великанам подчиняются слуги, которых хорошо кормят и развлекают кинематографом или спортивными состязаниями. Обитатели горы составляют бездуховное «общество благоденствия», иронически сконструированное Пиранделло в соответствии с пропагандистским фашистским мифом. Жители виллы — фантазеры и лицедеи — символизируют духовность, проклятую и вышвырнутую к подножию горы. Так физическое и духовное начала оказываются разъединенными. Гора презирает виллу, хозяева виллы страшатся горных великанов. Пиранделло

подчеркивает трагизм такого разобщения, чреватый оболваниванием народа, его духовной деградацией, и пытается найти выход из создавшегося положения.

На виллу Котроне попадает заблудившаяся труппа актеров. В центре ее — еще одно воплощение творческой силы: идеальная актриса Ильза. Она приносит с собой «Легенду о подмененном сыне» — плод вдохновения покончившего с собой поэта. Она мечтает сыграть легенду так, чтобы пробудить в людях чувство сострадания к душевным мукам, очистить их души искусством, воплотить поэтическую грезу и насытить поэзией физический мир. «Проклятые» предостерегают ее, просят остаться с ними. Они готовы материализовать поэтические образы легенды и этим убедить актрису остаться в чистой сфере отвергнутой людьми поэзии. Ильза все же идет на гору. Слуги великанов высмеивают ее патетику, а затем убивают актрису. Но Пиранделло полон сострадания не только к жертве, которую называет «фанатиком искусства». Он сожалеет о духовной глухоте и «фанатиков жизни». Он выражает надежду на то, что когда-нибудь в них пробудится свет идей, чувство красоты, а через них — способность понимать других людей, сочувствовать их страданиям. Человечное через прекрасное — вот путь возрождения оболваненного, духовно ограбленного народа.

Последний акт (спектакль Ильзы и ее гибель) Пиранделло не успел написать. В разгар работы над пьесой, в декабре 1936 года, он тяжело заболел и умер. Конспект третьего акта «Горных великанов», составленный сыном Пиранделло, Стефано Ланди, со слов умирающего отца, стал последней страницей творчества великого драматурга.

Завещание писателя содержало неприятный для властей сюрприз. Пиранделло просил не хоронить его по церковному обряду, не произносить официальных речей, не объявлять траур, а прах развеять.

Так Пиранделло помешал Муссолини устроить пышные похороны «первого писателя режима».

В 30-е годы творческий пульс итальянской драматургии бьется слабо. Время малоблагоприятно для искусства. Хотя власти устраивают конкурсы и щедро раздают награды и премии, цензура препятствует прямой постановке современных проблем. Драматурги изображают современность либо аллегорически, либо через частности повседневного быта. Используются мифологические и сказочные мотивы, вновь оказываются в ходу варианты «интимистских» сюжетов о супружеских изменах и любовных неудачах.

Характерна эволюция, которая происходит в это время в творчестве одного из старейших драматургов Италии, Сема Бенелли (1877—1949). Сем Бенелли дебютировал в 1908 году исторической драмой «Маска Брута», в которой затрагивал тему «Лорензаччо»

Мюссе. Успех драматургу принесли две стихотворные драмы — «Ужин шуток» (1909) и «Рванный плащ» (1911) — лучшие его создания, определившие место Бенелли в истории театра как неоромантика начала века.

Стилистика раннего Бенелли была близка художественной палитре Д'Аннунцио, но идейно его драматургия весьма отличалась от д'аннунцианской, так как в противовес аристократическому шовинизму Д'Аннунцио Бенелли придерживался демократических позиций.

В первой мировой войне Бенелли участвовал как доброволец, а затем, обманутый, как и многие, демагогией Муссолини, сблизился с фашистами. Но в 1924 году, после убийства Маттеотти, писатель перешел в оппозицию.

Во второй половине 20-х и первой половине 30-х годов Бенелли писал и ставил довольно много пьес. Значительных художественных произведений он в это время не создал. Но критика справедливо отмечала, что по языку, мастерству диалога, поэтичности отдельных сцен его драматургия превосходила большинство репертуарных пьес своего времени.

В этот период Бенелли отходит от неоромантизма. В его творчестве преобладающими становятся семейно-бытовые драмы «интимистского» направления — «Жемчужное ожерелье» (1926), «Слон» (1931), «Паук» (1935), «Орхидея» (1938). В них Бенелли пытается выразить свое неприятие современной действительности косвенным путем, выявляя отдельные пороки частной жизни. Причины нравственной деградации он видит не в социальных условиях, а в забвении людьми естественной врожденной морали.

Типично также для данного периода и обращение Бенелли к историко-аллегорическим и мифологическим сюжетам. Правда, идя этим путем, Бенелли создает тяжеловесные репрезентативные пьесы, внешне отвечающие требованиям фашистского «неоклассицизма». Но внутреннее содержание таких пьес, как «Орфей и Прозерпина» (1927), «Флоренция» (1930), «Адам и Ева» (1932), имеет интимистский характер. Так, в первой из этих пьес бог Аполлон показан не столько как воплощение величия, сколько как страдающий человек, чуткий к мукам и радостям простых смертных. Во «Флоренции», драме в целом весьма риторичной и громоздкой, Бенелли пытается дать понять, что насилие несовместимо с подлинным величием. И как бы в укор современной ему фашистской Италии автор рисует Италию ренессансную, где было возможно единство добра и красоты, славы и справедливости. А в «Адаме и Еве» драматург предлагает один из рецептов бегства от действительности. Герои испытывают на себе эликсир, погружающий их в летаргический сон, мечтая проснуться только тогда, когда наступит «святое будущее». Так Бенелли приходит к проповеди самых общих, абстрактных идей спасения добром, красотой, надеждой.

В конце 30-х годов отношения Бенелли с властями обостряются. Этому способствует книга очерков «Я в Африке», опублико-

ванная Бенелли в 1936 году, повествующая о войне в Эфиопии. Вскоре Бенелли эмигрирует и до 1946 года живет в Швейцарии. Последняя пьеса Бенелли, «Страх» (1947), посвящена теме искупления зла, нанесенного людям войной и фашизмом.

Драматургия Бенелли 20—30-х годов — пример того, как в условиях фашизма деградирует творчество талантливого художника старшего поколения. Что же касается молодых драматургов, дебютировавших в эти годы, то их положение весьма сложно, так как они вынуждены изыскивать условные средства для выражения своего мироощущения, если оно расходится с господствующей доктриной.

Среди авторов, выступивших в это время, наиболее значительна фигура Уго Бетти (1892—1953) — писателя-католика, прибегавшего к сложному, подчас туманному, зашифрованному художественному языку.

Мировоззрение Бетти проникнуто религиозностью, верой в нравственную ценность христианских постулатов, в идеи мученичества и искупления. Бетти-художнику свойственна склонность к притче, абстракции, к религиозно-мистической символике в сочетании с жестокой натуралистичностью деталей. Он испытал и воспринял множество различных влияний. Среди авторов новой драмы ему ближе были Метерлинк и Стриндберг, нежели Ибсен, хотя творчество Ибсена и служило для Бетти источником символической образности. Мотивы двойственности человеческого личности, жизни под маской сближают Бетти с Пиранделло, а тематика подсознательного, жестокого инстинктивного тяготения к року — с Кафкой.

Чтобы определить эстетическую сердцевину творчества Бетти, итальянская критика пользуется термином «эмблематизм», понимая под ним своеобразное единство символики и натуралистической детали, присущее Бетти. Персонаж, анализируемый с реально-психологических позиций, становится «эмблемой» человечества, ассоциируясь с образом Христа, Каина и так далее; катастрофа, описанная с натуралистическими подробностями, оказывается «эмблемой» пробудившегося раскаяния.

Бетти дебютировал в театре в 1927 году, имея опыт поэтического и новеллистического творчества. В 1922 году он опубликовал сборник стихов «Задумчивый король», написанный в окопах первой мировой войны. После войны Бетти некоторое время служил мировым судьей в глухой южной деревушке, затем получил должность судьи в Падуе, а с 1930 года стал занимать такую же должность в Риме. В провинции он создал ряд новелл, часть из которых позднее инсценировал.

Первая пьеса Бетти, «Хозяйка» (1926), показывала жестокую ситуацию: две женщины — неизлечимо больная падчерица и полная жизни, желаний, обладающая сильной волей мачеха — вели борьбу за власть в доме. Часть критики заговорила о возрождении трагедии на итальянской сцене, другая часть акцентировала

абстрактную символику пьесы: извечное противоборство жизни (мачеха Марина) и смерти (падчерица Анна).

Затем Бетти написал ряд пьес, чрезвычайно непохожих друг на друга; тематическое и стилистическое различие между ними свидетельствовало об экспериментах автора с разными драматургическими структурами.

Наконец, в 1936 году в пьесе «Обвал на Северной пристани» Бетти выработал специфическую манеру развития действия, которую сохранил и впоследствии. Перед нами пьеса-расследование, далекая, однако, от стандартных детективных драм. Расследование ведется «вообще», касается установления всеобщей ответственности человечества перед высшими законами справедливости, а не отдельного человека перед параграфом уголовного кодекса. Однако ход дознания обычный — от частного к общему, и начинается оно в виде обычного же следствия.

В этой пьесе советник Парск должен вести процесс на первый взгляд простой: темной дождливой ночью на Северной пристани города произошел обвал, погибли несколько землекопов и бывшая с ними уличная девица. Парску надо определить, кто виновен в катастрофе — начальник верфи, директор железной дороги, владельцы пристани или кто-то еще. Показания настолько запутанны и противоречивы, что Парск готов закрыть дело. Однако обвал пристани произвел сотрясение душ. Все участники драмы вдруг почувствовали себя виноватыми и все возмущали справедливости. Если нельзя найти конкретных виновников, наказаны должны быть все. Процесс ширится, становится глобальным. Перед судьей как бы предстает весь человеческий род, жаждущий справедливости и кары. Потрясенный, судья уже не может отделить себя от обвиняемых. Он не выносит приговора. Он призывает к милосердию, состраданию и ожиданию — к ожиданию какой-то высшей правды, которая мудрее суждений человеческих.

Особенность развития действия в драме-расследовании Бетти состоит в том, что по ходу дознания нарастает (по аналогии с музыкальным крещендо) не количество фактов, а сила философско-этических аргументов и драматург переводит действие из плана конкретных фактов в план отвлеченных обобщений.

В 1944 году, уже после падения фашистского режима в Италии, Бетти пишет свою самую известную драму, «Коррупция во Дворце правосудия» (опубликована в 1948 году), как бы подводящую итог мрачному прошлому. Правда, в «Коррупции» нет ни четкого социального адреса, ни ясной критической программы. Здесь не определены ни гражданские, ни социальные, ни политические позиции действующих лиц. Дана только динамика работы бюрократического аппарата и показана почти механическая борьба за власть, а по контрасту — растоптанная и уничтоженная человечность. Этого, однако, достаточно, чтобы вызвать ассоциацию с атмосферой тотального принуждения, столь характерной для фашистской эпохи.

В некоем иностранном городе, непосредственно во Дворце правосудия, совершено убийство, а документы, могущие пролить свет на происшедшее, исчезли. Так как к ним имели доступ только высшие судейские чины, возникает подозрение, что кто-то из них получил взятку и спрятал концы в воду. Подозрение падает на председателя суда Ванана, который сначала глубоко возмущается этим, но постепенно и сам начинает сомневаться в своей порядочности. Судья Куст, который, ощущая непрочность положения коллеги, надеется занять его место, берется проанализировать дело. Но безнадежно больной старший судья Кроц, подозревая Куста, перед смертью берет вину на себя. Ванан тем не менее смеется. Совет назначает Куста председателем суда. Но Куст уже потерял веру в себя. Теперь ему кажется, что он сам виновен в преступлении. В финале пьесы он принимает решение пойти к прокурору и признаться в содеянном.

Не важно, действительно ли виновен кто-либо из них (это и непонятно по пьесе), субъективно каждый из персонажей приходит к мысли о собственной вине. Мысль эта овладевает действующими лицами тем полнее, чем искреннее и объективнее расследуют они чужое преступление. Но к ответственности привлекается и сама невинность: кончает самоубийством дочь Ванана, Елена, потерявшая веру в отца.

Символика «Коррупции во Дворце правосудия» сходна с той, что уже разрабатывалась в «Обвале на Северной пристани». Скандал, разразившийся во Дворце правосудия, подобно обвалу, порождает катаклизм человеческой совести. Коррупция — понятие многозначное, этот термин обозначает не только взяточничество, продажность должностных лиц, но и гниль, разложение. Образ гнили, проникшей во Дворец правосудия, символизирует тотальное раствление душ при фашизме. Несмотря на абстрактность, отстраненность событий пьесы от конкретной реальности, ее антифашистское звучание совершенно отчетливо. Благодаря ему пьеса и сейчас сохраняет свою актуальность.

После второй мировой войны Бетти продолжает много писать. Однако в этот период он занимает позицию, чуждую основному направлению послевоенного прогрессивного искусства — неореализму, говорит о слиянии театра и религии. Это резко ограничивает контакты Бетти с послевоенной сценой.

Своеобразными путями развивалась драматургия диалектальных театров Италии первой половины XX века¹.

В этот период диалектальные театры теснее сближаются с литературным репертуаром, и ряд диалектальных сцен, сохраняя богатство фольклорных традиций, становится на путь преодоления

¹ Подробная характеристика диалектальных театров Италии второй половины XIX — первой четверти XX в. дана в т. 6 настоящего издания.

региональной ограниченности. Этот процесс особенно интенсивно идет в диалектальных театрах Сицилии и Неаполя. Для сицилийского театра пишут пьесы на диалекте такие авторы, как видный представитель «театра гротеска» Россо Ди Сан Секондо, ученик и последователь Джованни Верги Нино Мартольо; переводит на сицилийский диалект часть своих комедий Пиранделло.

Коренным образом преобразуется неаполитанский диалектальный театр. По словам итальянского исследователя театра В. Пандольфи, он становится «не театром для Неаполя, но театром из Неаполя, любимым зрителями всей Италии едва ли не больше, чем собственно неаполитанской публикой». В самом деле, именно в Неаполе наиболее заметна преобразующая роль драматургов-реформаторов XX века, выводящих диалектальный театр на арену общенационального итальянского искусства.

Первым из таких реформаторов неаполитанской сцены стал Сальваторе Ди Джакомо (1860—1934), один из крупных писателей-веристов, тонкий новеллист, драматург, классик неаполитанской диалектальной поэзии. В своих пьесах «Обет» (1890), «Месяц Марии» (1900), «Ассунта Спина» (1910) он отказался от традиционного принципа построения образа как типажной маски и с тонким мастерством психологического анализа создал живые характеры современников-неаполитанцев. Он ввел в действие плотную, густо насыщенную бытовыми подробностями социальную среду, конретизировал общественную и психологическую связь людей внутри этой среды. Вместо условно-игровых лацци в пьесах Ди Джакомо появились картины труда, создающиеся в непринужденном и темпераментном ритме. К бытовой характеристике повседневной жизни неаполитанского простонародья Ди Джакомо во всех своих пьесах присоединяет лирическую стихию народной поэзии.

Названные качества драматургии Ди Джакомо дали критике основание говорить о «гольдониевской реформе», проведенной им в театре Неаполя: благодаря Ди Джакомо неаполитанский театр перешел от традиционного буффонно-масочного искусства, где драматургия исполняла только подсобную роль, к литературному диалектальному театру, способному к постановке современных социальных и психологических проблем.

Начинания Ди Джакомо продолжил, идя своим путем, актер и драматург Раффаэле Вивиани (1888—1950), крупнейший из диалектальных авторов первой половины XX века, предшественник драматургов-неореалистов.

Вивиани родился в бедной актерской семье. Рано потеряв родителей, неграмотный и беспризорный, он перебивался случайными заработками в небольших бродячих труппах или выступал в одиночку на пляжах, на улицах, в кабачках. Первым воплощенным им образом был скуницо (уличный бродяжка, то есть почти что он сам) — маленький, некрасивый, курносый и косоглазый оборвыш, зарабатывающий песенками на жизнь. Основой репертуара Вивиани

ни служила маккьетта — специфический неаполитанский эстрадный номер, возникший на стыке диалектального театра и варьете. Скуниццо Вивиани имел большой успех и проложил актеру путь на эстраду. В 1908 году Вивиани получает ангажемент в Болонье и вскоре становится одной из звезд итальянского варьете, пышно расцветшего в предвоенные годы. «В эфемерный мир ослепляющих лучей и кричащих красок,— пишет его биограф Тревизани,— он пришел со своим страдальческим лицом и сверкающими глазами бродяги» и принес на эстраду подлинную жизнь и неподдельную горечь нищеты. В 1914 году Вивиани и Никола Мальдачеа, создатель жанра маккьетты, объединяются в Ревю Мальдачеа — Вивиани.

Реализм восприятия жизни, присущий Вивиани, противоречил развлекательному репертуару варьете. Это заставляло самого актера обратиться к драматургическому творчеству. Он приходит в драматический диалектальный театр, где типы улицы и «дна» действуют не на условных подмостках, а даны в единстве со средой, их порождающей.

Первая пьеса Вивиани, «Переулоч» (1917), идет в неаполитанском театре Умберто I — одном из «низовых» театров бедных окраин города. В 1920 году на базе этого театрала Вивиани создает свою музыкально-драматическую труппу, которая почти десятилетие сохраняет постоянный состав.

В 20-е годы Вивиани написал более тридцати пьес (всего им написано около трехсот драматургических произведений, из которых сохранилось более шестидесяти). Это в основном одноактные сценки. Меньшую часть составляют «панорамные» пьесы, то есть такие, где сценки-эпизоды соединяются между собой песнями. Ряд пьес, однако, имеет цельный сюжет и не распадается на эпизоды. Песни-связки «панорамных» пьес, служившие комментарием к действию, критика не без оснований сравнивает с брехтовскими зонгами.

Лучшие пьесы-панорамы — «Улица Толедо ночью» (1918), «Свадьба» (1919), «Музыка слепых» (1927); а из поздних — «Десять заповедей» (1947).

Улица Толедо ночью полна обычной дневной суеты наполняется проститутками, экстравагантно одетыми господами, «золотой» молодежью. Из переулков, пользующихся дурной славой, выскальзывают воришки, мошенники, подозрительные типы. Появляются ночной сторож, полицейский, извозчики, продавцы-разносчики; динамично разыгрываются короткие плутовские сценки, звучат песни, остроты, дерзости.

С годами пьесы-панорамы приобретают большее драматическое единство. В колоритной и грустной «Музыке слепых» Вивиани находит простой способ соединить разные эпизоды в одно целое. Шестеро слепых оркестрантов под руководством кривого «импресарио», собирающего милостыню с прохожих, расположились на площади перед трактиром. Так они оказываются в центре коло-

вращения эпизодов, в которых замешаны прохожие, посетители кабачка, его хозяин и его соседи и они сами.

Выстраивая единый сюжет (а он среди прочего нужен Вивиани для более глубокого изображения характера), автор довольно часто оказывается в плену мелодрамы, грешит прямолинейностью, нравоучительностью. Но, несмотря на это, в лучших своих единосюжетных драмах — «Неаполитанская деревня» (1919), «Рыбаки» (1924), «Кузнец» (1931), «Каменщики» (1942) и в особенности в знаменитом «Последнем уличном бродяге» (1932) — Вивиани достигает принципиально нового этапа в развитии неаполитанской драматургии. В этих пьесах он переосмысливает популярное представление о неаполитанце как о колоритном нищем и босяке и заставляет увидеть в нем представителя трудового народа. Так, развивая традиции Ди Джакомо, Вивиани делает труд рыбацкой артели, каменщиков, кузнеца предметом драматического изображения. При этом автор открывает реального простолюдина-труженика прежде всего для самих неаполитанских зрителей. Он откровенно ставит перед собой воспитательные цели, настойчиво пропагандирует мораль труженика, солидарность, взаимопомощь, уверенность в силе трудовых рук.

В «Последнем уличном бродяге» Вивиани расстается с образом скуниццо — сына улицы — и утверждает образ простого неаполитанца, который хочет чувствовать себя полноправным членом общества и может добиться этого честным трудом. Драматургически тема решалась достаточно naивно: герой получал «чистую» работу секретаря у адвоката, случайно оказав ему важную услугу. Но сценическое воплощение пьесы с Вивиани в главной роли превратилось в подлинный триумф. Несмотря на грустный финал (смерть новорожденного сына героя), преображение скуниццо было настолько полным, в нем так ясно звучала уверенность в моральном превосходстве человека простой души над хозяевами жизни, что этот «честный неаполитанец» настораживал цензуру.

Фашистские власти вообще отрицательно относились к деятельности диалектальных коллективов. Диалектальное искусство рассматривалось ими как явление отжившее свой век и противоречащее культурной политике режима. Диалектальный театр, издавна опиравшийся на тематику народной жизни, демонстрировал те социальные конфликты, которые фашисты хотели затушевать. Рассказы о нищете, безработице, бедствиях малавиты (преступного «дна» жизни) независимо от глубины анализа и яркости изображения противоречили официальному мифу о «народном благоденствии», якобы достигнутом при фашизме. Цензура нередко запрещала пьесы Вивиани, указывая, что типы, которых он изображает, «давно исчезли из Неаполя».

В начале 30-х годов фашисты начинают систематически ограничивать деятельность диалектальных театров: препятствуют стабилизации трупп, запрещают гастрольные поездки в крупных городах, вычеркивают сцены, содержащие намеки на злобу дня.

Несмотря на все это, Вивиани удается показать «Последнего уличного бродягу» в разных городах, а в 1938 году снять по нему фильм. Однако в целом 30-е годы в жизни Вивиани очень тяжелы: он то и дело остается без работы, здоровье его сильно подорвано. Но он не прекращает играть и писать, работает над несколькими фильмами с Блазетти, Ригелли и другими кинорежиссерами, играет в пьесах Мольера и Пиранделло. Во время войны он выступает в Неаполе, несмотря на бомбежки.

Но в 1945 году, вопреки страстному желанию участвовать в театральной жизни освобожденной страны, тяжелобольной Вивиани вынужден покинуть сцену. Он пишет еще несколько пьес, среди которых особенно выделяется драма «Десять заповедей», по честности и ясности социального анализа близкая к неореализму «Похитителей велосипедов» или «Рима в одиннадцать часов». Всех своих замыслов Вивиани воплотить не успел. Умер Вивиани 22 марта 1950 года.

Дальнейший путь неаполитанского театра связан с творчеством младшего современника Вивиани, Эдуардо Де Филиппо.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Двадцатые годы для итальянской сцены, как и для большинства европейских, были эпохой театрального эксперимента, в середине 1930-х годов насильственно прерванного фашистскими культурными инстанциями, хотя в пору прихода фашизма к власти им во всех видах искусства приветствовалось как раз это, авангардистское направление. Приветствовалось потому, что усилия фашистов по расшатыванию основ либеральной государственности объективно находили поддержку в стремлении авангардистов превратить искусство в эстетическую субстанцию, лишенную всякого духовного содержания. И хотя в этом стремлении итальянские авангардисты руководствовались задачей преодолеть ситуацию отчуждения человека, характерную для буржуазного общества (ибо именно духовное начало казалось им источником всякого отчуждения), объективно они способствовали углублению кризиса гуманизма, давшего о себе знать еще в начале века и прошедшего множество стадий, пока он не нашел своего разрешения уже во внеэстетической сфере, во взрыве фашизма, пришедшемся как раз на 20-е годы.

«Авангардизм, — пишет об этом феномене Альберто Моравиа, — был художественным сейсмографом невиданного по размаху нравственного, социального и политического землетрясения».

Объективная связь авангардизма с фашистским движением в Италии была особенно заметной, потому что итальянский авангардизм — это прежде всего футуризм, о котором итальянский исследователь А.-М. Рипеллино пишет, что он «буквально во всем, до малейших деталей предвосхитил фашистскую авантюру».

Рипеллино имеет в виду прежде всего литературный футуризм,

связанный с именем Ф.-Т. Маринетти,— не столько даже эстетическое, сколько идеологическое явление, потому что структурообразующим у итальянских футуристов был именно идейный момент. То, что у современных авангардистских движений — от кубизма до дадаизма,— стремившихся выделить эстетическую субстанцию в чистом виде, выступало на уровне приема (разрушение, демонтаж, разложение образа), то у Маринетти и его адептов оставалось на уровне мотива, выраженного декларативно («Убьем лунный свет», «Война — единственная гигиена мира»). Если у кубистов, к которым формально восходит генеалогия футуристов, механический принцип лежал в основе поэтики (развертывание предмета на плоскости, выявление «скелета» вещи), то у футуристов он трансформировался просто в мотив — в культ машины и машинной цивилизации, романтический иррациональный культ рационального.

Хотя «завтрашнее» искусство футуристам создать не удалось, зато они много сделали для того, чтобы искусство сегодняшнее избавилось от элементов позавчерашнего. Негативная часть деятельности футуристов — их разрушительный поход против всех форм отчуждения, и «академизма» в искусстве в том числе,— сыграла в какой-то мере и положительную роль, ибо помогла освободить эстетическую сферу от завалов всего обветшавшего, исчерпавшего себя, внутренне омертвевшего. Так, например, именно футуристы, скомпрометировавшие в глазах зрителей «академический театр», расчистили путь для Пиранделло. «Даже если бы футуристы не сделали больше ничего, кроме того, что проложили дорогу Пиранделло, то и тогда футуристический театр существовал не напрасно»,— пишет итальянский исследователь Адриано Тильгер.

Первый театральный манифест Маринетти назывался «Манифест театра-варьете» (1913). Суть его была в полемическом противопоставлении всем разновидностям театра как устаревшим театра эстрадного как единственно «соответствующего нашему времени». В этом манифесте Маринетти еще не претендовал на создание нового театра, он выдвигал в качестве образца театр уже существующий. «Традиционный драматический театр с его исторической реконструкцией и фотографическим воспроизведением действительности внушает нам отвращение»,— заявлял Маринетти и далее перечислял те особенности эстрадного театра, которые делают его истинно современным: «1) он не знает традиций, догм и учителей, 2) он практичен, так как развлекает, 3) будучи обязанным развлекать, он никогда не повторяется, 4) он способствует формированию нового мироощущения, так как подвергает ироническому разложению облезшие идеалы Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного и т. д., 5) он единственный театр, который вовлекает публику в действие (подпевание, реплики в ответ на обращение со сцены, 6) он антиакадемичен, примитивен, наивен, 7) в противоположность традиционному театру, занятому

умствованиями и психологией, эстрадный театр воспекает действие, власть инстинкта и интуицию».

Несмотря на узкоспециальное задание, этот манифест выражал все-таки не одну лишь эстетическую программу. В нем все свидетельствовало о том, что его создатель — человек озабоченный прежде всего мировоззренческими проблемами. Это не столько программа театра, сколько учебник жизни для адептов футуристического движения. Так что даже в специальном эстетическом манифесте оставался явным этот характерный для футуристов идеологический крен, ставящий их в особое положение по отношению к прочим авангардистам.

С началом первой мировой войны деятельность футуристов, до той поры не очень активная, необычайно оживилась. Этому немало способствовала военная ситуация, в которой футуристы с их проповедью войны, недавно шокировавшей всех добропорядочных итальянцев, совершенно легализовались. И одновременно с военной программой они стали пропагандировать и все остальное. В годы войны в Италии была сформирована актерская труппа во главе с Э. Берти (1870—1940), которая возила футуристические пьесы (так называемые «синтезы») по всей Италии. Но гораздо более громкий резонанс имели футуристические вечера, на которых футуристы, одетые в самые экстравагантные одежды, со сцены, убранной футуристическими полотнами и скульптурами, возглашали свои манифесты, а затем предлагали в виде иллюстрации какое-нибудь драматическое, прозаическое или поэтическое произведение в собственном исполнении. Именно в эти годы имена Маринетти и его сподвижников — поэтов Э. Сеттимелли (1891—1954), Ф. Канджулло (1888—1977), Б. Буцци (1874—1956), художников Ф. Деперо (1892—1960), Дж. Балла (1871—1958), Э. Прампolini (1894—1956) и других — стали широко известны публике. И несмотря на то, что большинство зрителей относились к их выступлениям неприязненно, Маринетти удалось завербовать и приверженцев: то была студенческая молодежь, охотно ставившая футуристические «синтезы» в самостоятельных университетских театрах.

В 1915 году Маринетти опубликовал свою вторую театральную программу — «Манифест футуристического синтетического театра». В нем гораздо отчетливее, чем в «Манифесте театра-варьете», были сформулированы именно эстетические принципы футуристического театра.

Исходным пунктом по-прежнему было отрицание традиционного театра — «аналитического, педантично-психологического, экспликативного, статичного, подробного, заплесневелого, как необитаемый дом». На смену ему должен был прийти театр «синтетический, алогичный, динамичный, симультаный, ирреальный».

Для того чтобы создать такой театр, следовало отказаться от традиционной техники, черпать в подсознании, неотчетливых импульсах, полагаться не на психологию, а на физическое действие,

стереть границу между сценой и залом, отказаться от жанров: вместо фарса, водевиля, трагедии, комедии ввести «свободную шутку», «одушевленный стих», «инсценированное ощущение», «диалогизированное веселье», «негативный акт», «эстетическую деформацию», «совпадение» и т. п. Однако, когда футуристы, руководствуясь собственными испытанными рецептами, взялись за создание драматической литературы, результаты оказались самыми жалкими.

В 1915—1916 годах Маринетти и его сотрудники написали шестьдесят крохотных пьесок-сценариев, в которых были осуществлены все заявки футуристических манифестов: отказ от сцены как «натуралистически трактованного пространства», отказ от персонажа как характера, использование света, декорации и аксессуаров в качестве активных элементов сценического действия, отказ от временной последовательности в развитии событий, интерпретация трагических ситуаций в комическом ключе и комических — в трагическом и т. д.

Но все эти новации, которые позднее у Пиранделло обрели структурообразующее значение, у Маринетти и его адептов выглядели пустым фокусом. Так, например, в «синтезе» Маринетти «Симультанность» на сцене одновременно и почти без слов протекала жизнь мещанской семьи (отец, мать и сын) и кокотки. Кокотка должна была дать зрителю «синтез» ощущения роскоши, беспорядка, авантюризма. В мыслях всех сидевших за столом мещанской гостиной она жила как олицетворение соблазна, как импульс тревоги, как предмет желанья. В «синтезе» «Едут» сцена представляла собой банкетный зал с накрытым посредине столом. Услышав от мажордома «Едут!», слуги приходили в движение и начинали делать последние приготовления к приему гостей. Гости так и не появлялись, но все манипуляции с предметами, которые без слов проделывали на сцене слуги, должны были передать атмосферу все нарастающего нетерпеливого ожидания. Был еще «синтез» под названием «И ни одной собаки». По сцене, представлявшей пустынную ночную улицу, пробегала собака. Затем занавес опускался.

Характерно, что эта драматургия была почти бессловесна. Слова оказались лишними, потому что нужную авторам реакцию — шок и изумление — можно было вызвать и без слов. Хотя литературная ценность этих пьес равна нулю, для итальянской сцены они не прошли бесследно. Смысл и значение футуристических сценариев обнаруживаются тогда, когда они изымаются из литературного ряда и помещаются в ряд современных режиссерских исканий.

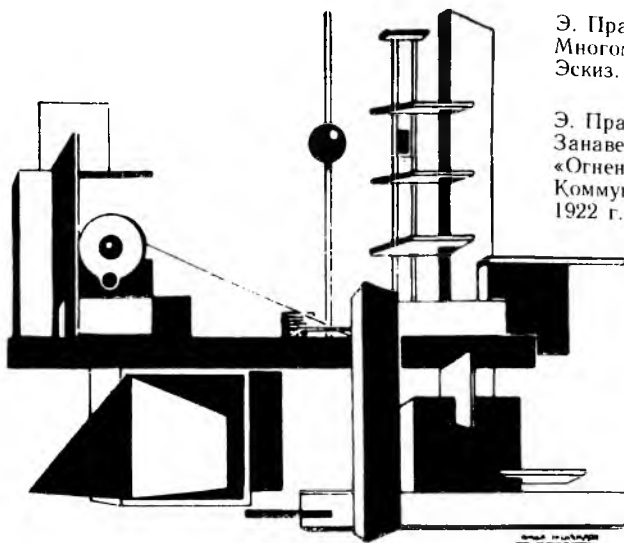
Театральные эксперименты футуристов лежали в русле опытов итальянских театральных авангардистов, более того, в них особенно явно проступала та специфическая установка по отношению к зрителю, которая у прочих авангардистов оставалась в тени, будучи заслонена решением технологических задач.

Новый театр, который, в отличие от старого, должен был являть собою чисто эстетическую субстанцию, принципиально ориентировался на иной, чем раньше, способ восприятия: он полностью исключал возникновение духовной и интеллектуальной связи между сценой и зрителем. И футуристические сценарии, которые представляли собою режиссерскую разработку простейшей сценической ситуации, были, в сущности, и направлены на то, чтобы разрушить старый тип связи и создать новый — элементарную психическую реакцию на шоковый раздражитель. Если прибегнуть к анахронизму, то можно сказать, что футуристы уже в 20-е годы разрабатывали возможности хепенинга, и характерно, что руководствовали они при этом теми же самыми импульсами, что и наши современники, — стремлением преодолеть отчуждение между сценой и залом. На первый взгляд кажется, что тут футуристы коренным образом расходятся с прочими авангардистами, творцами чисто эстетической субстанции, требовавшими от зрителя «переживания формы, и только формы» произведения, но на самом деле это расхождение не принципиально. Главное, что и те и другие действовали в обход духовной сферы, которая казалась им источником всех форм отчуждения, и уповали на инстинктивное чувство, которое должно было «вернуть человека самому себе».

В творчестве футуристов-сценографов антигуманистический характер поисков итальянского авангардистского театра приобрел уже просто демонстративный характер, ибо человеческий компонент сценического зрелища — актер — у них оказался лишним.

Хотя при этом они сделали и множество открытий, буквально революционизировавших итальянскую сцену. В их руках декорация впервые перестала быть фоном и сделалась полноправным участником сценического действия. Но программные устремления футуристов были направлены еще дальше: сценография должна была стать главным действующим лицом, оттеснив актера на задний план. Актер — эта «психофизическая единица», всегда равная самой себе, — не вписывался в авангардистскую картину мира, в которой границы образа размывались в связи с обостренным ощущением динамического характера действительности. И потому футуристические сценографы предпочитали передавать этот образ мира средствами одного лишь изобразительного искусства.

То, что делали на сцене Дж. Балла, У. Боччони (1882—1916), Л. Руссола (1885—1947), итальянские исследователи называют динамическим импрессионизмом. Пытаясь запечатлеть мгновение в его динамике, художники показывали, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет». Но была у футуристических сценографов и другая родословная. Эти абстрактные композиции были настолько эмоционально насыщены, что их по праву можно отнести к абстрактному экспрессионизму. Все эти гигантские кубы, накренившиеся параллелепипеды, убегающие вверх спирали, предметы, словно засасываемые водоворотом или рассекаемые пучками света, складывались в картину обезличенного, обездушенного,



Э. Прампolini.
Многомерное пространство.
Эскиз.

Э. Прампolini.
Занавес к спектаклю
«Огненные барабаны».
Коммунальный театр. Пиза.
1922 г.

индустриализованного мира, но при этом не застывшего в самодовольной статике, как это бывает в иллюстрациях к научно-фантастическим романам, а кричащего о том, что внутреннее равновесие в нем безвозвратно нарушено, что мир этот чреват катастрофой.

Футуристическая сценография сохраняла эмоциональное и, следовательно, человеческое содержание до тех пор, пока сохраняла образ; пусть разрушенный, деформированный, искаженный, расчлененный, но все-таки образ. И лишь когда в творчестве конструктивистов итальянский футуризм достиг программной безобразности, сцена сделалась совершенно мертвой. В отличие от русских конструктивистов итальянцы создавали установку не для актера, а вместо актера. Если о декорациях Л. Поповой к «Великодушному рогоносцу» писали, что с ее станком можно работать, как с плащом и шпагой, то итальянский конструктивист Э. Прампolini создавал станки, которые должны были заменить и актера, и плащ, и шпагу.

Итальянские конструктивисты не только свели к минимуму роль «человеческого элемента» в картине мира и искусства, они оказались среди театральных авангардистов наиболее последовательными, ибо провозгласили актера «бесполезным для сцены».

В «Манифесте футуристической сценографии» (1919) Прампolini сформулировал эту точку зрения таким образом: «в традиционном и антитрадиционном театре нашего времени актер всегда рассматривался как единственный, незаменимый и доминирующий элемент театрального представления. Недавние теоретики и практики современного театра — Крэг, Аппиа, Таиров — дисциплинировали функцию актера и уменьшили его значение... Мы же



видим в актере бесполезный элемент театрального действия и в этом качестве даже опасный для будущего театра. Актер — это тот элемент спектакля, который дает наименьшие гарантии и гарантирует максимум непредвиденного. В то время как концепция спектакля представляет в своей сценической транспозиции некий абсолют, актер — это всегда величина относительная... Я полагаю, что вмешательство актера в спектакль в качестве одного из его элементов представляет собой один из самых абсурдных компромиссов театрального искусства».

«Играть», по мнению Прампolini, должен был не актер, а сценическое пространство. «Театр, — продолжал он, — это храм духовной абстракции... Пространство — это метафизическая аура места действия, среды. Среда — это духовная проекция человеческих действий».

Именно сценическое пространство и стало для футуристов моделью их мира: пространство, которое стремится преодолеть евклидову геометрию, пространство, находящееся в состоянии непрерывного становления. Конкретно же требования футуристических сценографов сводились к тому, чтобы одномерное, живописное, статичное оформление сцены было заменено многомерным, архитектурным и динамичным.

Прампolini буквально революционизировал итальянскую сцену, открыв огромные возможности подвижного и многомерного сценического пространства. После него пространство уже не мог-

ло быть использовано так, как это делалось раньше. Сценография стала активным элементом театрального действия.

Но сценография самого Прампolini оставалась мертвой, так как была самоцельной. Он хотел, чтобы сцена «работала» сама по себе, без актера, как работает запущенная человеком машина. Эта эстетика машины, в соответствии с которой прекрасным считались вертящееся колесо и ходящие ходуном поршни, была изначальным и главным мотивом футуристического искусства, но только в сценографии он оказался выраженным через прием и таким образом получил художественное воплощение.

Для Прампolini сцена была всего лишь эпизодом — он и вне сцены создавал свои «многомерные полиматериальные движущиеся композиции». Но для сцены его творчество имело принципиальное значение, так как именно его безобразные конструкции сделали явной ущербность авангардистской эстетической программы, лишившей искусство его человеческого содержания.

Сразу после окончания первой мировой войны в Италии один за другим появилось множество маленьких театров, вызванных к жизни не актерами, как это бывало раньше, когда труппа возникала из небытия благодаря незаурядной актерской индивидуальности, а новым властителем дум — режиссером. Новый режиссер не являлся бывшим актером или драматургом, как это чаще всего случалось в начале века. Новый режиссер был человеком теоретическим, пришедшим в театр извне с намерением коренным образом его реформировать.

Итальянский режиссер 20-х годов — это художник-авангардист, зрение которого устроено таким образом, что «человеческий элемент» сценического искусства — актера — он видел стоящим в одном ряду со всеми прочими составляющими спектакля: цветом, светом, музыкой, аксессуарами. На сцене манипулировали пространством, рассекали объемы, экспериментировали со светом, человек терялся у подножия образных и безобразных конструкций как малозначащая деталь, отличающаяся от всех прочих лишь своей способностью к самостоятельному передвижению: «динамический элемент сценического пространства», как было принято тогда выражаться.

Типичными представителями этого направления в режиссуре были А.-Дж. Брагалья (1890—1961) и А. Риччарди (1884—1923). Брагалья был преданным адептом футуристического движения со времен его зарождения; художник и кинооператор, критик и теоретик искусства, с 1919 по 1943 год он держал постоянную выставку «Дом искусств», на которой экспонировались авангардистские художники всех направлений. Как режиссер Брагалья дебютировал в 1919 году, поставив в театре Арджентина с традиционной труппой экспрессионистскую пьесу Россо Ди Сан Секондо «Чтобы рассветло», а затем в миланской Олимпии — пьесу того же Сан Се-



А.-Дж. Брагалья на репетиции

кондо «Спящая красавица». В этом же году он встал в Риме во главе собственного театра, названного им Театром независимых и просуществовавшего до 1931 года.

Аналогичный путь проделал и А. Риччарди — художник, первоначально примыкавший к экспрессионистам. В 1920 году он организовал Экспериментальный театр цвета, просуществовавший, правда, недолго.

Оба эти театра чрезвычайно типичны для эпохи. Они возникли в знак протеста против театра психологического как эстетического феномена, якобы предавшего основополагающие принципы театральности. «Театральность театра» была для Брагалья и Риччарди исконным свойством этого вида искусства, неизменным на протяжении всей его многовековой истории и извращенным лишь во второй половине XIX века, когда направление психологического реализма стало господствующим.

Режиссеры «театрального театра» хотели вернуть сцене утраченный ею зрелищный характер, и эта реакция на незрелищный, психологический тип театра исторически была вполне естественна и во многих отношениях плодотворна. Взгляд на спектакль как на художественное единство всех создающих его компонентов заставил обратить внимание на те стороны театрального зрелища, которыми в Италии традиционно пренебрегали. Режиссер «театрального театра» должен был координировать все составляющие спектакль элементы в целях достижения максимального художественного результата. Но именно потому, что деятельность режиссеров этого направления была реакцией на традиционный тип театра, идеальной координации не получилось: спектакль приобретал зрелищный крен за счет гипертрофии сценографии и умаления роли актера. Актер в «театральном театре» должен был уметь очень много: он должен был быть поистине синтетическим, но в то же время он переставал быть центром спектакля, а становился вровень со всеми прочими его компонентами.

К тому же теория «театрального театра», столь законченная и внутренне последовательная до тех пор, пока она оставалась теорией, при своем практическом осуществлении натолкнулась на неразрешимые трудности. Одно дело — поставить актера на место в очередном манифесте, другое — найти ему место в спектакле. В сущности, Прамполини с его заявлением о том, что актер бесполезен для сцены, проявил большую последовательность, нежели адепты «театрального театра», мечтавшие об актере-марионетке. В рамках драматического спектакля, который и не может быть решен чисто пластически, такой актер просто невозможен, ибо, как справедливо писал тот же Прамполини, среди прочих неодушевленных элементов спектакля актер, будучи одушевленным, «дает наименьшие гарантии и гарантирует максимум непредвиденного». Приверженцы «театрального театра» чувствовали это инстинктивно, и отсюда их любовь к пантомиме, которой были насыщены их спектакли, и к балету. В балете они видели осуществившимся свое стремление решить образ чисто пластически, причем сделать это с той точностью, которая гарантируется музыкальным «измерением», жестко связывающим танцовщиков.

Однако на драматической сцене дело практически сводилось не к актеру-марионетке, а к плохому актеру. Крупные творческие индивидуальности не хотели работать с режиссерами «театрального театра», и в этом была своя логика: дело даже не в том, что они не желали подчиняться режиссерской диктатуре, а в том, что «слишком человеческая» индивидуальность просто не вмещалась в концепцию «театрального театра» как концепцию чисто формальную.

Брагалья в свое время жаловался, что в Италии есть только режиссеры без актеров и сценографы без театров. Разъединение театральных сил Италии было действительно характерно для той поры и имело глубокие внутренние причины. Режиссеры итальянского «театрального театра» с их формалистической программой

оказались неспособными объединить все эти разнонаправленные силы, так как они имели чисто эстетические ориентиры и не обладали концепцией действительности, которая помогла бы слить все эти формальные поиски в нечто цельное. Актер, который, в сущности, заключает в себе целый художественный мир, оказался им не нужен, а достижения футуристической сценографии, использованные ими в спектаклях, существовали сами по себе, не сливаясь с общей картиной.

Очень типичен в этом отношении театр А. Риччарди, являвшийся, по существу, опытной площадкой для одного приема — более широкого и гибкого, чем обычное использование цветных рефлекторов. Характер сценической атмосферы Риччарди хотел выразить исключительно «цветосветом», не прибегая к помощи декорации. «Следует, — писал он в своем манифесте, — заменить традиционную сцену, где цвет более или менее правдоподобно связан лишь с предметом и меняется самое большее лишь от картины к картине, сценой «чистого цвета» (то есть «цвет» вместо декорации. — С. Б.), который менялся бы в зависимости от развития действия и состояния души персонажа».

Эта типичная для авангардистов абсолютизация технического приема в данном случае выглядела особенно наивно. Странно было надеяться радикально реформировать сцену с помощью одного только «цветосвета», даже если бы Риччарди удалось осуществить свою программу технически. На практике же, когда в действие вступили еще и несовершенства современной осветительной аппаратуры, от замысла Риччарди почти ничего не осталось.

Брагалья в сравнении с Риччарди был художником более широким и гибким. Тяготая внутренне к экспрессионизму, он тем не менее был готов применить в своем театре любые принципы и приемы, лишь бы они носили зрелищный характер. У него работали лучшие футуристические сценографы — Э. Прампolini, Дж. Балла, И. Паннаджи. В отличие от Риччарди он пытался воспитать и актера — актера синтетического плана. Он полагал, что новая актерская манера должна родиться при соединении актерского стиля комедии дель арте с современной эстрадой и спортом. Актеры его театра упражнялись в акробатике, возрождали культуру лацци, пользовались маской. Брагалья ставил Маринетти и Пирранделло, Стриндберга и Горького, Жарри и О'Нила, Достоевского (в инсценировках Бати и Альваро) и Аполлинера, Ведекinda и Уайльда. Но из-за того, что в его труппе не было крупных актеров, театр Брагальи вынужденно приобрел сценографический крен. Это была площадка, на которой экспонировались самые талантливые сценографы Италии, но их открытия не были поддержаны актерами.

Риччарди и Брагалья, как, впрочем, и все итальянские театральные авангардисты, верно чувствовали характер перемен, происходивших в ту пору на европейских сценах, но реформировать итальянский театр в том же духе не могли. Они были не столько

художниками-творцами, сколько экспериментаторами. Однако их опыты не прошли даром для итальянской сцены. Расшатав устои театра XIX века и привив вкус к формальному эксперименту, театральные авангардисты создали новое представление о театральности, которое ожило в итальянском театре после второй мировой войны, то есть спустя десять лет, потому что в 30-х годах с авангардизмом было покончено.

То самое искусство, которое в пору борьбы фашизма за власть приветствовалось его идеологами, в эпоху стабилизации режима, когда фашизм уже не только не нуждался в расшатывании основ, но, напротив, стремился создать себе во всех сферах твердую опору,— это искусство стало неуютным. Даже «чистый театр» сделался объективно опасен в 30-е годы, в ту пору, когда стал насаждаться официальный, государственный, «мертвый» театр, когда в Италии демагогически заговорили о народном духе, нерушимых нравственных основах, о традиции. Новая театральная ориентация предполагала борьбу на два фронта: против искусства психологического как «мещанского и убогого» и против искусства авангардистского как декадентского.

Установка даже на чисто формальный поиск стала неприемлема для режима, который был теперь заинтересован в стабильности, и в стабильности эстетических форм в том числе. Осуществить новую линию правительству было тем более легко, что к тому времени государственный аппарат проник глубоко внутрь всех культурных учреждений. В 1925 году было создано Министерство народной культуры, в 1930-м — Комитет по делам зрелищ, в 1935-м — Генеральная дирекция театров, и над всем господствовала фашистская цензура.

Политика стабилизации в области театра выразилась в том, что итальянскую сцену официально ориентировали на «воскрешение традиции золотых веков Италии». Эта установка была направлена как против авангардистских экспериментов, так и против школы психологического реализма. В первом случае «традиция» противопоставлялась культурному нигилизму, во втором — «мещанскому» духу реализма, ибо, по мнению властей, только мещанское искусство могло в пору великих коллективных свершений заниматься душевным миром заурядной личности. Психологический реализм неловко было атаковать так откровенно, как бравярущих своим нигилизмом авангардистов, и потому наступление на него велось исподволь и тактически было более осмотрительным.

Упор делался на патриотизм и традицию; школа психологического реализма рассматривалась как нечто привнесенное извне и Италии несвойственное. «Наши актеры, — писал итальянский театральный журнал, — научили играть весь мир, наша комедия дель арте создала технику сцены для всех театров». Итальянский театр призывали вернуться к истокам. Конкретно переход на тра-

диционные позиции должен был выразиться в том, чтобы актер перестал «говорить» и вновь начал «декламировать».

Возвращение к традиции провозглашалось от имени народа, который, будучи врагом «интеллигентских умствований, любит искусство широкого дыхания». Современность же звучания традиционного искусства должна была обеспечиваться режиссурой. Против этой новации режим в принципе не возражал. Более того, сами термины «regia» (режиссура) и «regista» (режиссер) появились в Италии в фашистскую эпоху, а точнее, в 1931 году.

Однако, как и следовало ожидать, в задачу режиссера в фашистском театре никак не входило выявление сущности драмы, в чем итальянцы видели главное достоинство образцовой в их глазах русской режиссуры.

Режиссер в фашистской Италии фактически превратился в организатора пышных «массовых действий», то есть зрелища в чистом виде. Для подобных зрелищ был характерен отказ от традиционного театрального зала, якобы проникнутого духом буржуазности. В целях придания спектаклю «народности» его разыгрывали под открытым небом. В таком духе ставились и самые злободневные пьесы, написанные по свежим следам недавних событий.

Так, например, в 1934 году кинорежиссер Александр Блазетти (род. 1900) поставил в Кашинах, знаменитом флорентийском парке, спектакль «Грузовик БЛ-18». То была славная история грузовика, который верой и правдой «служил народу», в трех актах: в первом он подвозил боеприпасы итальянским солдатам, сражавшимся на австрийском фронте, во втором акте доставлял к нужному месту отряд чернорубашечников, в третьем, живописующем нынешнее «процветание» Италии, «БЛ-18» уже не действовал: он отслужил свое, стал старым и ржавым, и его закапывали в землю.

Спектакль Блазетти был ответом на призыв Муссолини создать театр для масс, театр, который вместил бы двадцать тысяч зрителей. «Бравый Блазетти, — как писал Д'Амико, — буквально своротил горы». И в самом деле, на одном берегу Арно, который должен был служить зрительным залом, режиссер сровнял землю, чтобы зрителям ничего не мешало, на другом же, где происходило действие, Блазетти, наоборот, насыпал гряду холмов, за которыми по ходу развития событий должны были скрываться люди и «материальная часть». Занавесом была дымная завеса. Спектакль начался в половине десятого вечера по сигналу взвизвшей в воздух ракеты. Дымовая завеса рассеялась, и зрителям открылось поле битвы: взрывы, пулеметные очереди, вой клаксонов. Прибывал «БЛ-18», грузовик с боеприпасами, за рулем которого сидел огромного роста шофер — «олицетворение души машины». Получив подкрепление, итальянские солдаты шли в атаку и одерживали победу. В небе возникла светящаяся надпись: «Победа под Тренто». Во втором акте зрителям показали митинг социалистов, над которыми повисла пояснительная надпись: «Парламент». Ре-

чей, естественно, не было слышно, но характер речей был передан образно: изо рта у социалистов-парламентариев вылетали мыльные пузыри. Затем вспыхивало зарево пожара: это враги народа подожгли фабрику. Но тут прибывал «БЛ-18», привезший отряд чернорубашечников, и начинался бой. Гремели выстрелы, падали убитые и раненые, и наконец чернорубашечники одерживали победу, и в ответ на их громкий призыв: «К нам! К нам!» — появлялись колонны фашистов и длинные вереницы грузовиков. В небе вспыхивала надпись: «Поход на Рим». Между вторым и третьим актом самолеты разбрасывали над парком листовки, а в третьем акте зрители видели новую Италию. Бодрые юноши и девушки изображали полевые работы, осушение болот, затем рыли яму, сталкивали туда проржавевший остов «БЛ-18», засыпали землей, и по ней прямоком в светлое будущее проходила колонна новеньких, только что с конвейера грузовиков.

Подобных массовых действий, в которых принимали участие отряды чернорубашечников и роты солдат, в Италии тех дней было очень много. И характерно, что таким же покровительством пользовались в ту пору и спектакли настоящих художников в том случае, если они были выполнены в духе «феерии». Так, например, в 30-х годах в Италию был приглашен Макс Рейнхардт (1873—1943), который должен был поставить несколько спектаклей на открытых площадках в Венеции и Флоренции. По большей части то были шекспировские комедии, и вся блистательная фантазия режиссера была употреблена тут на создание «сказочной атмосферы». В таком духе был выдержан спектакль «Сон в летнюю ночь», поставленный в 1933 году во Флоренции в садах Боболи. И хотя в «Сне» были заняты актеры первого класса, такие, как Мемо Бенасси (1891—1950), игравший Оберона, речь шла, по свидетельству критики, «не об исполнении пьесы, а о транспонировании ее в область чистого зрелища». Спектакль начался поздно ночью танцем факелов и увертюрой Мендельсона. На равных правах с актерами в нем участвовали прожектора и подсвеченные фонтаны. Феи порхали на клумбах, а герои разбивались на группы, образуя элегантные цветочные пятна.

Тот же обстановочный характер носило и большинство итальянских шекспировских спектаклей, которых на сцене тех лет было невероятно много. «Шекспировский феномен» — так называют это «злоупотребление» Шекспиром в театре 30-х годов итальянские исследователи. Не будучи вдохновлены режиссерским талантом масштаба Рейнхардта, собственно итальянские постановки (особенно много ставил и играл Шекспира в те годы актер Руджери) были холодным стилизаторством, неискусной подделкой под романтический театр XIX века.

Показательно, что на итальянских площадках и с итальянскими актерами работали в основном иностранные режиссеры. Своими режиссерами итальянские традиционные труппы тогда не располагали. Первые профессионалы появились в Италии лишь в кон-

це 30-х годов. Это были выученики режиссерского курса Римской академии драматического искусства О. Коста (род. 1911), филолог по образованию, кончивший Академию в 1937 году и потом несколько лет работавший ассистентом русского режиссера П. Шарова, и А. Бриссони (род. 1913), который после Академии учился в Лондоне в студии М. Сен-Дени (1897—1968).

Однако уже в том, как они начинали, можно видеть радикальное отличие их режиссерских принципов от принципов обстановочного спектакля, насаждавшегося в ту пору властями. В своих воспоминаниях А. Бриссони пишет о том, как он был потрясен, когда после итальянского «обстановочного Шекспира» увидел английский в школе Сен-Дени. «В Италии в исполнении даже самых лучших трупп это было... мелодраматическое эпигонство романтического театра XIX века. Поиски велись лишь в области декораций и освещения... И я испытал что-то вроде шока, когда, будучи учащимся студии Сен-Дени, увидел, что англичане играли совершенно просто, с интонациями и жестами абсолютно современными, так, будто Шекспир — это современный автор. Я извлек отсюда урок, и первая же моя шекспировская постановка в Академии драматического искусства («Много шума из ничего») была по-английски проста».

Коста же, будучи страстным католиком, больше ориентировался на аскетический и в то же время экзальтированный стиль Ж. Копо. Но и для него, так же как и для Бриссони, было характерно выделение и настойчивое подчеркивание психологического мотива.

И даже такой нетрадиционный художник, как Пиранделло, в своей режиссерской практике как бы изменял себе: «Свой пафос первооткрывателя, — пишет о Пиранделло-режиссере итальянская театральная энциклопедия, — он направлял на углубленное изучение психологии, то есть в сторону, которая, казалось бы, противоречила его пресловутой рассудочности. Его замечания актерам были всегда просты, конкретны и — это не должно нас изумлять — всегда имели в виду строгий реализм. Метафизическая атмосфера не была для Пиранделло фактом театральным, она была фактом духовным. Поэтому свой мнимый экспрессионизм он интерпретировал в ключе обычного житейского опыта и духовных ценностей. И в этом наисовременнейший Пиранделло был художником скорее XIX, чем XX века».

Последнее категоричное заявление не выглядит убедительным. Пиранделло и в качестве режиссера принадлежал веку XX, потому что на сцене он стремился к тому же, чего добивался в литературе. Он хотел показать жизнь не в статике, а в движении, и потому важнейшей задачей для него как для режиссера было пробуждение непосредственности зрительского восприятия. Вовсе не в психологической полноте образа обретала плоть его «метафизика» — момент живой психологии возникал при вторжении сценической реальности в ту реальность, в которой существ-



Марта Абба
Ирма Граматика

вовал зритель. Поэтому в театре Пиранделло его собственные пьесы исполнялись актерами не психологической, а острой гротесковой манеры — Мартой Абба (род. 1900) и Ламберто Пикассо (1880—1962), а непосредственность зрительского восприятия обеспечивалась выносом действия в зрительный зал. Так он поставил свою пьесу «Праздник покровителя кораблей», в которой изображался праздник в маленьком, заброшенном сицилийском местечке. Люди вбегали на рыночную площадь, представленную на сцене, прямо из зрительного зала, а торжественная процессия с выносом распятия спускалась со сцены в центральный проход. Аналогичные моменты были предусмотрены Пиранделло и в его самых известных пьесах — в «Шести персонажах в поисках автора» и «Сегодня мы импровизируем».

Так что даже в таком театре «новых форм», каким был театр Пиранделло, продолжала жить психологическая традиция, только



уже не как традиция психологической игры, а как традиция живого контакта со зрителем.

В актерском же творчестве эта традиция, традиция психологического реализма, оказалась еще более живучей. Во-первых, она ожила в так называемой «интимистской» драматургии, которая как бы вернулась к итальянскому веризму с его интересом к семейной тематике и вообще к психологии обыденной жизни. В атмосфере бездуховной тоталитарной мифологии и эта тематика и сама веристская школа как бы обнаружили свой неизрасходованный человеческий потенциал. Неброская и сдержанная психологическая манера, которая совсем недавно казалась лишенной стиля, поставленная в новый исторический контекст, как бы обрела эстетические свойства. В таком духе ставили и собственно интимистских авторов — Р. Симони (1875—1952), Ф. Мартини (1886—1931), К. Лодовичи (1912—1968), в таком же духе играли диалектальные труппы, традиционно сосредоточенные на перипетиях жиз-

ни и психологии «маленького человека» (Де Филиппо). Так же большинство трупп исполняло и Пиранделло, а в конце 30-х годов психологическая трактовка коснулась даже Шекспира, которым до сих пор монополюльно владел пышный обстановочный театр.

Характерно, что и главными актрисами 20-х годов оставались такие «традиционные» актрисы, как сестры Граматика — Эмма (1875—1965) и Ирма (1873—1962).

Э. Граматика, затененная более громкой славой старшей сестры, хотя и пробовала себя в очень широком репертуаре (Ибсен, Леонид Андреев, Амьель, Паньоль), была актрисой ограниченного диапазона. «Сумеречницей» называет ее итальянская театральная энциклопедия, усматривая в искусстве актрисы сценическую параллель к поэтической школе так называемых «сумеречников». Э. Граматика любила играть несчастливых женщин, и у нее был типичный для ее эпохи репертуар, в котором героини Ибсена соседствовали с героинями Батая и Амьеля. О лучшей ее роли,— госпоже Беде («Улыбающаяся госпожа Беде» Амьеля), критика писала: «Эмма Граматика не показала нам контраста между улыбающейся маской своей героини и ее мукой... Она играла прямо муку и только муку, но зато в этом плане дала нам прочувствовать каждую деталь своей роли, завела нас постепенно в круговорот своих страданий... Она была грандиозна и великолепна».

Даже здравомыслящего Шоу Эмма Граматика ухитрялась перевести в свою тональность. Вот как описывает критик последнюю картину «Святой Иоанны», в которой Иоанна — «уже не повелительница, а просто несчастное существо, стиснутое жерновами истории. Вот тут-то лампа, которая до сих пор только мигала, внезапно зажглась и вспыхнула ярким светом... Отдавшись наконец своей мелодии, Граматика и в самом деле превратилась в беззащитную девочку. Она терялась и стонала, испытывая нравственное смятение и физический ужас. Не религиозный смысл пьесы, не контраст, которого добивался Шоу, но инстинктивное и торжествующее реалистическое воспроизведение темной, невыразимой муки заставляло содрогаться нашу душу».

Психология страдания, которую с таким мастерством воспроизводила Э. Граматика, рождала у зрителей безысходное, гнетущее чувство. И в этом главное отличие Э. Граматики от ее сестры, искусство которой было как бы пронизано светом. Итальянцы называли Ирму Граматику наследницей Дузе, а из русских актрис она более всего напоминала Комиссаржевскую. Та же хрупкость внешнего облика при огромной внутренней силе, та же нервность, та же угловатость, те же истовые поиски красоты и правды, и даже голос, который современники определяли как «дальний», заставляет вспомнить о «вешнем» голосе Комиссаржевской. И репертуар был у них одинаковый: «Кукольный дом» Ибсена, «Одинокие» Гауптмана, «Родина» Зудермана, «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка. Только вместо Остров-



Ольга Граматкина в роли Екатерины Медичи в спектакле
«Екатерина Медичи» Р. Алесси. Труппа Э. Граматикки. 1935 г.



Мемо Бенасси — Макбет,
Ирма Граматика — леди Макбет.
«Макбет» В. Шекспира. Труппа
Бенасси — Граматика. 1938 г.

Эмма Граматика в роли Иоанны.
«Святая Иоанна» Б. Шоу.
Труппа Э. Граматика. 1937 г.

ского у итальянки были свои национальные драматурги веристской школы — Дж. Джакоза, Р. Бракко, Дж. Роветта. Что бы ни играла И. Граматика, она всюду воплощала идею всепобеждающей женственности, определяющей чертой которой была духовность.

Бледнолицая, худая, сутулая, Ирма Граматика на сцене становилась неотразимо обаятельной. «Она ходит легко, словно тень,— писал Д'Амико,— улыбка ее неуловима, жестикულიруя, она почти не сгибает локтей, чаще всего руки ее бессильно опущены вдоль тела. Ее прямая фигурка и высокий открытый лоб как нельзя лучше соответствуют словам, которые она произносит со сцены. Тому, кто смотрит на нее, кажется, что он видит самозабвенно отдающуюся ему чистую душу; тому, кто ее слушает, чудится, что он впитывает свет».

В общем, это было как бы возрождение веризма, вызванное стремлением хоть в какой-то степени противостоять бездуховности фашистского псевдоромантического театра. Однако даже Д'Амико, симпатии которого были, безусловно, отданы психологическому



реализму, все-таки утверждал, что должен существовать еще и третий путь, который он называл «другим реализмом». «Итальянские актеры, — писал он, — находятся в стадии расцвета реализма. Они понимают совершенно буквально слова Гамлета о том, что искусство — это подражание природе, и доверчиво отдаются своему здоровому темпераменту. В принципе это не должно нас scandalизировать, это, несомненно, главная магистраль нашего искусства, по которой шли наши великие и величайшие. И тем не менее есть реализм — и реализм...»

И в самом деле, художественный мир, создаваемый сестрами Граматика и актерами этого типа, был крайне непохож на неуловимый, непрерывно меняющийся, как бы растекающийся мир художников 20-х годов. Ощущение зыбкости, переменчивости сказалось в новом искусстве размыванием границ художественного образа. Новый актер должен был выразить зыбкие, текучие состояния, сама переменчивость которых требовала от него рисунка контурного, ломкого и при этом очень четкого. Возникла своеобразная графическая манера — вся на виду, отточенная, резкая,



броская. Новый тип актера складывался на глазах зрителя 20—30-х годов.

Такова, например, была М. Абба, премьерша театра Одескальки, руководимого Пиранделло, актриса, которая сыграла Падчерицу («Шесть персонажей в поисках автора»), Проститутку («Новая колония»), Неизвестную («Такая, как ты хочешь»). К этому же актерскому типу принадлежали А. Борелли (1882—1967), для которой Пиранделло написал «Обнаженные одеваются»; П. Борбони (род. 1900), знаменитая исполнительница роли синьоры Перелы в пьесе Пиранделло «Человек, зверь и добродетель»; М. Мелато (1885—1960), любимая актриса гротескового драматурга М. Бонтемпелли (1878—1960), прославившаяся в его комедии «Наша богиня», М. Бенасси (1891—1957), неизменный партнер Дузе в последний период ее жизни, замечательный мастер гротеска. Резкая эксцентричность отличала сценические образы С. Рандоне (род. 1906), «этого болезненно чувствительного сицилийца, который, как никто, владел сюрреалистическими акцентами» (по определению Л. Брагалли), и героев Р. Чаленте (1897—1943), который при всей остроте своей актерской манеры умел идеально вписываться в общую картину спектакля. Он работал с Т. П. Павловой (1893—1975) (Раскольников в «Преступлении и наказании»), с П. П. Шаровым (Барон в «На дне»), с В. И. Немировичем-Данченко (Гаев в «Вишневом саде»), и критика называла его первым итальянским актером, созревшим для режиссерского театра.

Эмма Граматика в роли Терезы.
«Ад» Ч.-Дж. Вюлы.
Труппа Э. Граматики. 1937 г.



Сальво Рандоне

Стремление к подчеркнутой четкости жеста, мимики, мизансцены родилось на сцене 20-х годов в полемике со «смазанной», жизнеподобной манерой психологической школы: вспомним хотя бы Ирму Граматику, которая «почти не жестикулирует» и любит статичную мизансцену. Но в этой полемике с психологизмом, в котором молодые актеры видели «просто жизнь», не опосредованную искусством, порой терялась содержательная сторона дела. Может быть, оттого, что среди итальянских актеров нового направления не было художников большого масштаба, новая манера игры воспринималась как нечто самоцельное, как чистые поиски формы.

Однако эта тенденция к самодовлеющей выразительности неожиданно нашла моральную поддержку в театре, который в Италии 20-х годов был оценен как вестник будущего. Мы говорим о русском театре.

Среди всех влияний (а влияний в 20-е годы, пока фашизм еще не начал осуществлять свою политику изоляционизма, было очень много) русское было самым сильным, самым прочным, самым непосредственным. 20-е годы ознаменовались появлением в Италии русских эмигрантов — актеров, режиссеров, художников, музыкантов, литераторов. Афиши итальянских театров заперестрели русскими названиями и именами: «Псиша» Ю. Беляева, «Ревность» М. Арцыбашева, «Мирра Эфрос» Я. Гордина, «Мечта любви» А. Косоротова.

Широко ставилась и русская классика, с которой познакомили итальянцев двое русских актеров-эмигрантов — Татьяна Павлова и Петр Шаров. Каждый из них организовал в Италии свою труппу, причем Шаров был в ней только режиссером, а Павлова — и режиссером и актрисой, а кроме того, оба они занялись преподаванием. Павлова в 1935 году получила курс режиссуры в Римской академии драматического искусства, а Шаров в те же годы



Татьяна Павлова на репетиции. Римская Академия театрального искусства. 1930-е годы

открыл собственную студию. Павлова и Шаров были первыми, кто познакомил итальянцев с принципами системы Станиславского, и именно этот, теоретический аспект их деятельности оказал на состояние итальянской сцены наибольшее влияние. «Хотя сама Павлова была актрисой не очень большого масштаба, — пишет итальянский исследователь, — никто не сделал для итальянского театра периода между войнами больше, чем она».

И Шаров, бывший в течение двух лет (1915—1917) актером МХТ, и Павлова, сформировавшаяся в психологической школе Орленева, старались в меру своих возможностей прививать итальянской сцене принципы режиссерского построения спектакля, выработанные в русском театре. И так как главной новацией для итальянцев, привыкших к театру солистов, был достигнутый в спектаклях Павловой и Шарова единый стиль постановки, именно он и был отмечен прежде всего и, как это ни парадоксально, принят за стилизацию. Сведение всех компонентов сценического представления к единому зрелищно-игровому стилю, то есть один из аспектов режиссуры, выглядело для итальянцев гипертрофированным вниманием к форме. Потому-то русская театральная школа воспринималась в Италии поначалу как школа блестящей стилизации.

Вот, скажем, что писала критика о поставленной Павловой «Трактирщице» Гольдони: «Это прекрасное зрелище от слова «зреть»... Однако Гольдони хотя и не верист, но все же и не Гоцци, каким показала его вчера труппа Павловой... марионеточная стилизация в балетном духе... Павлова придает своей Мирандолине черты грациозно-механического кокетства».

Изошренность выразительных средств в конце концов стала в глазах итальянцев характерной чертой русской школы. И когда Павловой удавалось создать образ психологический, то это рассматривалось критикой как отход от свойственной ей манеры, причем отход в «итальянскую сторону». «Обычно,— писал Д'Амико,— она дарит нам чисто зрительные радости, но вчера, во «Фрекен Юлии» Стриндберга, она была великой актрисой в итальянском смысле слова. Вчера ее искусство перестало быть видимым, оно исчезло, его поглотило внутреннее пламя...».

И, вероятно, потому, что «русская школа» воспринималась в Италии как школа формальная, с русскими режиссерами работали актеры, тяготевшие к острой форме. Марта Абба сыграла у Татьяны Павловой Анну Каренину, Мемо Бенасси у Шарова — Ивана Карамазова и Федю Протасова. Кики Пальмер, которая в течение нескольких лет была первой актрисой в труппе Шарова, исполнила роль Сони в «Дяде Ване» и Кристины в «Кристине» Шницлера. Ренато Чаленте, любимый ученик Павловой, в спектакле «Вишневый сад», поставленном в 1933 году в Риме Немировичем-Данченко, великолепно сыграл Гаева. И если у Павловой и Шарова итальянские актеры держались в рамках блестящей внешней манеры, которая казалась Д'Амико специфически русской чертой, то, оказавшись в руках Немировича-Данченко, те же актеры (и в первую очередь Чаленте), можно сказать, вернулись к психологической школе, что было оценено критикой как переход от русского «подчеркивания» к итальянской простоте.

Так что, хотя заблуждение насчет «русской школы» длилось, спектакль Немировича-Данченко сделал очевидным тот факт, что актер острой формы прекрасно вписывается в рамки психологического спектакля.

Принципиальное значение этого открытия выяснилось для итальянцев при встрече еще с одним русским коллективом. В 1925 году в Италию гастролировала так называемая «пражская труппа МХТ», остатки качаловской группы, осевшие в Чехословакии, — Греч, Крыжановская, Богданов, Павлов, Александров, Коршунов, Вырубов, Кедрова и другие. Эта труппа, которая привезла в Италию исключительно русскую классику («Женитьба», «Бедность не порок», «На дне», «Живой труп», инсценировка «Братьев Карамазовых»), открыла итальянцам содержательную сторону того приема, который итальянские критики называли «tagcato», то есть «подчеркиванием». Тут итальянцы впервые увидели, как «маркато» может служить не стилизации, а типизации, поднимающей психологический театр на качественно но-



вую ступень. «Эти актеры,— пишет Д'Амико,— уже пережили стадию «голого веризма» и живут на сцене чем-то вроде опьянения: может быть, даже есть какая-то чрезмерность в этом подчеркивании, этом стремлении к типу, из-за чего каждый отдельный судья становится у них судьей вообще, каждый врач — врачом вообще, каждый купец — купцом вообще, и все это без тени абстракции».

Так в чужом, не итальянском театре выяснились для итальянцев содержательные возможности новой актерской манеры, которая самими итальянцами в 20-е годы воспринималась лишь в контексте поисков новых форм.

В полный голос актеры нового типа заговорили лишь после падения фашистского режима: В 20—30-е годы их творчество было как бы миной замедленного действия, подложенной под пышное и гулкое от риторики здание официального итальянского театра.

Но кроме дремлющих и обещавших развернуться в будущем сил был на итальянской сцене этого периода актер необычайно талантливый и при этом полностью себя реализовавший — это великий эксцентрик 10—30-х годов Этторе Петролини (1886—1936).

«Когда на Рим опускается ночь,— писал в 1925 году Олдос Хаксли,— я иду посмотреть не Колизей при свете луны, я иду посмотреть Петролини в свете прожекторов. Петролини — это гений, один из величайших комиков нашего времени».

Гений выходил на сцену в облике коротконогого субъекта в сбитой на затылок тирольской шляпе, со связкой сосисок, переки-

Татьяна Павлова — Адриенна,
Аннибале Бетроне — Морис Саксонский.
«Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба.
Труппа Бетроне — Павлова. 1934 г.

Афиша к концерту
Этторе Петролини



нутой через руку. Субъект впивался в зрителя круглыми, как пуговицы, глазами, потом упоенно зажмурился и, не прерывая приплясывания на месте, заводил свою знаменитую песенку «Сосиски».

Дурака с сосисками сменял дурак эlegantный, Гастоне — томный, накакаиненный киноактер, бледный от пудры и от порока.

Прижав к бокам руки, вывернутые вперед ладонями, вперевалку, по-пингвиньи Гастоне выбегал из-за кулис, внезапно останавливался и обрушивал на публику идиотический монолог, перемежаемый танцевальными пробежками («это па изобрел я») и «тангообразными» куплетами про самого себя.

Выдвинутая вперед нижняя челюсть, сигарета, прилипшая к губе, особенная, «блатная» сутулость, маленькая кепочка с пуговкой на макушке — таким появлялся на сцене Джиджетто-хулиган.

Текст, который мутной волной извергался из уст всех трех персонажей в виде стишков, песенок, монологов, реплик в сторону, представлял собой фантастическую смесь анекдотов, вывернутых наизнанку общих мест, разъятых, обессмысленных идиом и просто откровенных бессмыслиц.

От пошлости здравомыслия кретины Петролини неудержимо соскальзывали в бездну абсурда, пропасть безумия разверзалась за тонким покровом формальной логики. Уровень глупости, демонстрируемый в «кретинадах» Петролини, был уже как бы несов-



Эttore Петролини — Джиджетто-хулиган. 1920-е годы



Эttore Петролини — Мустафа.
«Мустафа — торговец коврами»
А. Дишеполо и Р. де Роза.
1930-е годы

местим с жизнью. Как говорилось в песенке «Сосиски»: «Еще немого глупее — и это уже смертельно».

Этот сокрушительный юмор — юмор абсурда — потрясал не только Хаксли и подобных ему представителей европейской интеллектуальной элиты. Фантастический успех Петролини у широкой публики свидетельствует о том, что его искусство отвечало насущнейшим потребностям времени. Вызывающая поза Петролини — поза кретина и хулигана — была не просто позой, а позицией, более того, оппозицией, демонстративной, циничной оппозицией миру фальшивых духовных ценностей, навязываемых итальянцам новым режимом.

Не духовность противопоставлялась здесь бездуховности, а живое — мертвому. Смысл и значение цинического и абсурдистского юмора Петролини становятся ясными именно тогда, когда рассматриваешь их вместе с корнем и в ауре исторического контекста и видишь объективное противостояние

этого юмора фальши, пустоте, мертвенности официальной Италии 20-х годов.

Итальянцы 20-х годов перестали доверять духовным абстракциям, так как эта область была заведомо скомпрометирована для них фашистскими идеологами. Они по опыту знали, что духовные абстракции непоправимо разводят человека со стихией жизни, а потому выбирали их противоположность — примитив, абсурд,— ибо на этом полюсе, противостоящем официальному, мертвому, бился пульс живой жизни.

Примечательно, что апогей славы Петролини, дебютировавшего еще до первой мировой войны (знаменитые «Сосиски» были впервые исполнены в 1908 году), пришелся на 20-е годы, на время, когда бессмысленность стала казаться чуть ли не источником «новой витальности» и в связи с этим приобрела в глазах итальянцев эстетические свойства. «Лепет ребенка, бормотание безумца, три непристойных штриха, нацарапанные на стене, оказались способными волновать как художественное впечатление,— писал об этой поре итальянский писатель Г. Де Кьяра.— Мы научились смеяться над самыми глупыми вещами, нам чудилась за ними какая-то высшая тонкость. Ничто не казалось нам таким остроумным, как самая полная глупость».

«Простая, как мычание», глупость петролиниевских дураков была обаятельна, как бывает обаятельно живое, а цинические разоблачения актера несли в себе ту самую радость облегчения, освобождения от мýрока, которую обитателям андерсеновского королевства принес наивный и бесцеремонный возглас непочтительного мальчика: «А король-то голый!»

Так через «кретинады» Петролини заявляла о себе главная тема времени, тема отчуждения, трансформировавшаяся в искусстве актера в тему «неживого».

У Петролини было множество чисто пародийных номеров, в которых объектом его сарказма выступали такие традиционные формы «неживого», как коллективные мифы эпохи. Актер с равной страстью обрушивался на картонную киноантичность а-ля Блазетти и на помпезный и внутренне пустой стиль эпигонов театрального романтизма, на оперную вампуку и на «роковые страсти» мелодраматического кино. Но мало того. Так как фразерство и помпезность стали с недавних пор характеризовать не только стиль искусства, но и стиль новой итальянской государственности, стрелы, метившие в картонную античность, автоматически попадали в фашистскую современность, драпировавшуюся под античность, и петролиниевская сатира приобретала опасный политический оттенок. «В эпоху, когда римская античность стала политическим табу,— пишет итальянский критик,— осмеяние античности не могло пройти незамеченным. Петролиниевский Нерон, с его абсурдной, демагогической речью на балконе, слишком ясно намекал на некоторые другие речи с некоторых других балконов и потому имел трудную цензурную судьбу».

Все эти демистификации, такие актуальные и такие убийственно смешные, имели у зрителя огромный успех, но вершиной творчества Петролини, областью, в которой он поистине был гением, оставалась область абсурдистского юмора — специфического юмора 20-х годов. Этот юмор был потому таким современным, что утверждал неуправляемость человека, который противится всякой регламентации хотя бы в силу своей способности скатываться в бездны абсурда. В условиях регламентированного существования даже в этом был своеобразный привкус свободы, и именно это обеспечило петролиниевским «кретинадам» такой бешеный успех у зрителя.

Однако бегство в абсурд было способом «отпадения» от мира, и именно потому оно было чревато смертельной опасностью. Это был прыжок в такие темные глубины своего «я», откуда уже не было хода обратно. Живое на этом пути неминуемо превращалось в неживое. Абсурд, который должен был стать источником «новой витальности», превращался в источник «новой мертвенности». Вот почему персонаж с сосисками, хотя и связанный генеалогически с Рыжим из цирка, был начисто лишен основного свойства клоуна, делавшего его таким человечным, — его простодушия. Вот почему Гастоне, хотя и напоминал внешне чаплиновского героя — маленький, изящный, с семенящей походкой и шарнирными движениями, — был не похож на него по существу, ибо в нем не чувствовалась живой чаплиновской души. Вот почему в хулигане Джиджетто, за которым ясно проступали очертания люмпенской и уголовной среды, не было и следа того порочного очарования, которое было присуще подобным же героям у Брехта и которое имело своим источником их человеческую сложность.

Шарнирность движений, резкое переключение ритмов и тембров, «закольцованность» речей, даже внешность персонажей Петролини, в которых проскальзывало сходство с автоматами, свидетельствовали об их опасной близости к миру неживого. То, что двигалось, и говорило, и имело человеческий облик, по существу, не было человеком. Круглые глаза персонажа с сосисками казались зрителю «неподвижными глазами черепа», Гастоне напоминал ему «злое насекомое». Как писал итальянский критик М. Корси, «в карикатурах Петролини была достигнута такая степень деформации, что за ней уже не различить было той маленькой человеческой модели, которая послужила их основой».

Современники приписывали этот убийственный, омертвляющий эффект петролиниевского приема деформации «типично римской желчности» актера, но гораздо лучше, чем особенностями происхождения, он объясняется особенностями времени, которое не только поставляло Петролини его «маленькие человеческие модели», но и обусловило его способ смотреть и видеть. Тотальная необратимая деформация, которой подвергался мир у Петролини, столько же говорит о качестве мира, сколько о качестве зрения художника.



Одоре Петролини в концертной программе. 1930-е годы

Таковы были издержки избранной им позиции — позиции разрыва с миром реальности, таковы были потери, фатально сопровождавшие находки. Остаться живым можно было, действительно только «отпав» от мира, но само это отпадение неизбежно сказывалось на качестве «живого». «Живое» было не совсем живым.

Так мертвящее влияние эпохи сказывалось даже на искусстве, внутренне противостоящем фашизму. Происходила своеобразная интеграция оппозиционного искусства, интеграция тем более опасная, что она не сознавалась самими художниками; дело было лишь в том, что, отражая свое мертвое время, художники отражали и себя как часть этого времени. Сбрызнутое его мертвой водой, их искусство становилось не вполне живым. Сначала полумертвым, а потом и вовсе мертвым, и потому то, что происходило в итальянском театре и кино между концом 30-х и 1945 годом, представляет интерес не только для эстетика, но, пожалуй, в еще большей степени и для социолога.

Воскресение из мертвых произошло в середине 40-х, когда фашизм пал и для итальянцев все началось сначала — и жизнь и искусство.



ИСПАНСКИЙ ТЕАТР



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Тысяча девятьсот семнадцатый год знаменует собой начало нового этапа развития испанского общества и культуры. Именно в эту пору со всей остротой проявляются все углубляющиеся социальные противоречия испанского помещичье-буржуазного государства.

Нейтралитет Испании в первой мировой войне позволил вести выгодную торговлю как со странами Антанты, так и с Германией. Начинается быстрый рост промышленности. Монархия испанских Бурбонов все теснее срастается с банками и промышленными предприятиями.

Значительно пополняются ряды испанского пролетариата. Непрерывный рост цен при замороженной заработной плате приводит к массовым выступлениям трудящихся. В августе 1917 года Испанию потрясает всеобщая политическая забастовка. Правительство Альфонсо XIII бросает на бастующих войска и жандармерию. В кругах реакционной военщины крепнет тяга к крайним формам диктатуры. Повсеместно распространяются так называемые военные хунты, или хунты обороны, становящиеся оплотом реакции.

Живой отклик вызывает в Испании Великая Октябрьская социалистическая революция и революционная борьба в Германии и Венгрии. Под лозунгами «Да здравствует Россия!», «Да здравствует республика Советов!» происходят многочисленные митинги и демонстрации.

Тысяча девятьсот семнадцатый — тысяча девятьсот двадцатый годы получают в испанской историографии название «большевистского трехлетия». В стране складывается революционная ситуация. Забастовки перерастают в народные волнения и кровавые стычки. В 1920 году стачечное движение охватывает все отрасли промышленности и широкие массы крестьян. В 1921 году завершается создание единой Испанской Коммунистической партии.

При попустительстве короля Альфонсо XIII военные устанавливают в сентябре 1923 года диктатуру генерала Primo de Rivera, представляющую собой власть переходного типа — от военно-монархической к фашистской. Режим Primo de Rivera, однако, не сумел решить ни одну из стоящих перед страной проблем.

В январе 1930 года диктатура пала. Ее крах свидетельствовал о победе демократического движения и о все углубляющемся кризисе обветшалой монархии. На выборах 12 апреля 1931 года испанцы решительно высказались за республиканскую форму правления. 14 апреля 1931 года Испания стала республикой.

Как показали дальнейшие события, установление республики было не завершением ожесточенной политической борьбы, а лишь концом ее первого акта. В стране начинается революция, ход которой богат драматическими, более того, трагическими коллизиями. Невиданного размаха достигают стачки, выливающиеся в уличные бои в Севилье (июль 1931 года), в Барселоне (сентябрь 1931 года) и Астурии (1934). Под давлением народных масс была принята конституция, которая превратила Испанию в одно из наиболее демократических государств капиталистического мира того времени, проведен ряд прогрессивных, хотя порой и половинчатых реформ. Одновременно происходит консолидация сил пытающейся взять реванш реакции. Начиная с 1933 года до конца 1935 года власть находится в руках правых партий. В ответ на попытки подавить революцию образуется широкий и мощный Народный фронт. Выборы 16 апреля 1936 года завершаются убедительной его победой. Во главе правительства левых буржуазных республиканцев, проводящих, хотя и медленно, дальнейшие демократические преобразования, оказывается Мануэль Асанья.

Восемнадцатого июля 1936 года в Испании вспыхивает фашистский мятеж, и начинается кровопролитная, унесшая миллион жизней гражданская война 1936—1939 годов, являющаяся кульминацией и трагической развязкой революции. Испанский народ проявляет беспрецедентное мужество. Героическая защита Мадрида в конце 1936 года оборачивается первым поражением испанского и международного фашизма. Плечом к плечу с защищающими республику испанцами сражаются бойцы интернациональных бригад, коммунисты и демократы из различных стран мира, в том числе и советские люди. Но прямая интервенция гитлеровской Германии и муссолиниевской Италии, явное попустительство Англии и Франции, раскол Народного фронта приводят к тому, что 1 апреля 1939 года республика прекращает свое существование и устанавливается военно-фашистская диктатура Франко.

ДРАМАТУРГИЯ

Испанская творческая интеллигенция приняла непосредственное участие в демократическом движении.

В конце 1910 года в Мадриде была учреждена культурно-прос-

ветительская организация — Новая школа, находившаяся под влиянием социалистов. Среди ее лекторов — будущий премьер-министр и президент республики Мануэль Асанья. Здесь слушают лекции о Марксе, Лассале (их читает Ортега-и-Гассет), Фурье и др. В 1917 году Мигель де Унамуно произносит в Новой школе речь о положении в стране, говоря о некомпетентных политиках, об отсталости буржуазии. В литературных вечерах Новой школы участвовали Хасинто Бенаvente и другие драматурги; театром Новой школы в 20-е годы руководил режиссер Сиприано Ривас Чериф, выступавший против эстетского театра для избранных, ратовавший за тесную связь сцены и широкой публики.

Немаловажную роль в культурной жизни страны сыграло открытое в 1910 году в Мадриде своеобразное, построенное на демократических началах учебное заведение — Студенческая Резиденция, в которой в 20-е годы учились Федерико Гарсиа Лорка, Луис Бунюэль, Сальвадор Дали. В Резиденции было издано первое полное собрание стихов Антонио Мачадо (1917) и выступали с лекциями Альберт Эйнштейн, Поль Валери, Дариус Мийо, Морис Равель, Бертран Рассел, Зигмунд Фрейд, Герберт Уэллс и другие.

Крупным центром мадридской прогрессивной интеллигенции стал клуб «Атенео», превратившийся после 1917 года в трибуну антимонархических идей. В 30-е годы его председателями становятся Мануэль Асанья (1932), Рамон дель Валье-Инклан (1933), Мигель де Унамуно (1934), Фернандо де лос Риос (1935).

С конца 20-х годов происходит тесное сращивание художественного творчества и массовых прогрессивных движений и размежевание идейных позиций.

Обнаружилось, что представители «поколения 98-го года» требуют дифференцированного подхода. Одни из них пошли явно вправо (прежде всего Рамиро де Маэсту, вскоре превратившийся в идеолога фашизма), другие занимали все более четкие революционные позиции (Валье-Инклан и Антонио Мачадо). Подобное размежевание происходит и среди художников, сформировавшихся в 20-е годы. Признанным идеологом для одних становится Хосе Ортега-и-Гассет — крупный философ, талантливый публицист и известный критик. Унаследовав значительный капитал и пакет акций по издательскому делу, с 29 января 1915 года начинает издавать журнал «Испания», в первом номере которого пишет: «Рожденный гневом и надеждой — нерасторжимыми для испанцев чувствами — выходит в свет этот еженедельник... Мы все ощущаем, что официальная Испания, в которой или под игом которой все мы живем, — это не наша Испания, но Испания миражей и абсурда».

«Испания» публикует «Светочи богемы» Валье-Инклана и ряд других важнейших произведений прогрессивной драматургии, поэзии и прозы. Но, выступая в защиту буржуазно-демократической революции, подвергая резкой критике испанскую монархию, Ортега, напуганный размахом народной борьбы, приходит к выводу,

что народ также опасен для культурной элиты. В 1925 году выходит знаменитая «Дегуманизация искусства», в которой Ортега противопоставляет истинное творчество «массам». Подлинное искусство, по мнению Ортеги, может быть понято только избранными.

С непримиримых по отношению к Ортеге позиций выступает Антонио Мачадо, еще в 1922 году подчеркивавший: «Вероятно, первоочередной долг государства будет состоять в том, чтобы заботиться о культуре масс, а эти заботы пойдут также на пользу и высокой культуре. Не следует обращать главное внимание на создание интеллектуальной элиты, ибо это приведет к вырождению культуры, она зачахнет с корня, как растение».

После выхода «Восстания масс» (1930) — книги, в которой Ортега утверждает, что хаос наступает тогда, когда «масса отказывается быть массой», Мачадо пишет в своем «Хуане Майрене» (1935): «Человек-масса не существует; человеческие массы — это выдумка буржуазии...»

В такой накаленной атмосфере развивается испанская драматургия. Особое место в ней занимают «драмы идей» Мигеля де Унамуну (1864—1936) — крупнейшего испанского мыслителя XX века, выдающегося прозаика и поэта.

В своих драматических произведениях, повестях и романах («Мир во время войны», 1897; «Туман», 1914; «Святой Мануэль Добрый, мученик», 1933), сборниках рассказов («Назидательные новеллы», 1920; «Тетья Тула», 1921), философских эссе («Жизнь Дон-Кихота и Санчо», 1905; «О трагическом чувстве жизни у людей и народов», 1913; «Агония христианства», 1924) Унамуну выражает страстный протест против трагического положения человека, от которого, по словам Маркса, «отчужденный труд отчуждает его самого, его жизнедеятельность»¹. Неотчужденную жизнедеятельность, жизнь как таковую Унамуну объявляет самой высшей ценностью, все остальные ценности порождающей. В прологе драмы «Повязка» (1899, пост. 1921) одному из персонажей, говорящему, что «истина — это жизнь», отвечает другой: «Жизнь — это истина». Подлинная жизнь, согласно Унамуну, руководствуется не голосом рассудка, а чувством; подлинная мысль — это мысль-страсть, не столько идея, сколько жизненный порыв. Разуму, занятому приспособлением к существующей действительности, Унамуну противопоставляет иррациональное индивидуальное сознание, неподвластное «свинской логике» мещанства, не обезличивающее человека из плоти и крови, того, кто «рождается, страдает и умирает, того, кто ест, пьет, играет и спит, думает и любит», при этом «думает всем телом, всей душой, кровью и костным мозгом, сердцем, легкими, животом, жизнью».

Стремление раскрывать в мышлении неповторимую личность

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений, М., 1956, с. 565.



Мигель де Унамуно

мыслящего приводит к стиранию грани между философией и художественным творчеством. (Не случайно Унамуно подчеркивает в томике С. Кьеркегора следующее выражение: «Субъективный мыслитель — не ученый, а художник. Существовать — это искусство»). Но если Ортега-и-Гассет доказывал в своей «Дегуманизации искусства», что свободно творящее сознание созидает радостную, ничего общего с законами реальности не имеющую игру, то Унамуно зовет к трагической борьбе с миром пошлости и неволи. На первый взгляд, идеал Унамуно — «человек бунтующий» — во всем противостоит созданному Ортегой образцу культурной элиты — «человеку играющему», предполагает активное, а не беспечно-созерцательное отношение к социальной действительности. Однако гиперболизация творческих способностей индивида приводит Унамуно к неожиданным последствиям. отождествление художественного творчества и творчества жизни оборачивается авантюристическим волюнтаризмом, культом безответственных порывов. Унамуновский мир, мысленно освобожденный от социальной конкретности, становится чистым полем для деятельности творческой воли, пустой сценой, на которой лирический герой саламанкского мудреца утверждает свое трагически-экстатическое «я». На этой плоскости — плоскости дематериализованной сцены индивидуального сознания — «бунтующий человек» Унамуно уподобляется «играющему человеку» Ортеги, разыгрывая свой мятеж, в сущности, лишь для самого себя, отгородившись от реальной исторической борьбы.

Об этом свидетельствуют и написанные в 20-е годы пьесы Унамуно. Убеденный, что задачей драматурга является «прежде всего выявление идеи», ибо «идея — это и есть живая реальность»,

он создает своеобразную «интеллектуальную драму», о которой задумывались многие художники новейшего времени, решившие, как и Леонид Андреев, что «мысль — человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме».

В драме «Тени сна» (1926) Эльвира де Солорсано — дочь ученого-историка, выросшая на безлюдном острове, — настолько ушла в мир книг, что первой ее любовью становится Тулио Монтальбан — молодой вождь повстанцев одной из южно-американских республик, о чьей загадочной смерти она так много читала.

На острове появляется незнакомец, называющий себя Хулио Маседо. Он влюбляется в Эльвиру, но даже ей не соглашается поведать о своем прошлом. Эльвира предполагает, что Маседо был связан с Монтальбаном, и начинает подозревать в нем убийцу героя. Отчаявшийся Маседо сознается, что он и есть Монтальбан. Некогда он вынужден был распустить слух о своей смерти, чтобы бежать от славы, превращающей его в кумира слепого поклонения, чтобы не выродиться в чудовищного диктатора. Он хотел быть хозяином своей жизни, живым человеком из плоти и крови, а не образом всемогущего идола, созданным его поклонниками, не окостеневшей идеей. Однако тень прошлого — «идея» Монтальбана — становится между ним и Эльвирой. Ему остается единственный способ освободиться от наваждения, от этого преследующего его по пятам двойника — покончить с собой. Круг замыкается: идея убивает человека.

«Жизнь согласно идее», «разумная жизнь» для Унамуно нон-сенс, такой же, как сухая вода или горячий лед. Жизнь и разум для него — антиподы. «Все разумное — не жизненно, все жизненное — неразумно» — вот лейтмотив его «трагического чувства жизни».

История оказывается сферой отчуждения личности: для истории канонический образ человека — специфическая, становящаяся для него тесной и невыносимой роль дорожке самого человека. Во имя ничем не ограничиваемой свободы личности Унамуно готов отрицать ответственность перед историей, заявляя, что никто не вправе подгонять человека под какую-либо идею.

В драме «Другой» (1918) появляется персонаж, который не позволяет даже называть себя определенным именем, каждый раз заявляя, что он не тот, за кого его принимают, а другой. Но означает ли это, что Другой не желает отождествлять себя с каким-либо отчужденным от него ярлыком или названием, или свидетельствует лишь, что он настолько уже отчужден, что самим собой больше не является?..

Действие пьесы «Другой» протекает в странном доме, представляющем собой богатый особняк, начинающий походить на лечебницу для умалишенных. Стремясь проникнуть в тайну происходящего в доме, брат хозяйки Лауры, Эрнесто, узнает от врача-психи-

атра, что муж Лауры, Косме, потерял рассудок, заперся в своих покоех и на призывы «Косме!» неизменно отвечает: «Нет, я Другой!» Пробравшись к Другому, Эрнесто слышит его рассказ про то, как однажды Другой увидел своего двойника. Это наваждение катастрофическим образом подействовало на него, он упал в обморок, а придя в себя, увидел перед собой свой труп. С тех пор считает, что он мертв, а потому называет себя Другим... Эрнесто следует за Другим в погреб и видит труп человека, совершенно неотличимого от Другого.

Лаура сообщает Эрнесто, что у ее мужа был брат-близнец, Дамиан, чрезвычайно на него похожий. Но кто из них убийца, а кто убитый, никто теперь узнать не в силах. Близнецы не переносили друг друга, потому что присутствие одного отрицало неповторимость другого, лишало его сознания собственной исключительности. Для каждого из них была невыносимой мысль, что он может отличаться от другого только по имени. Однако что же привело к братоубийству и умопомешательству: отчуждение личности или, наоборот, отчаянная попытка преодолеть отчуждение, предаваясь безоглядному культу собственного «я»? Унамуно вынужден оставить этот вопрос открытым.

Судьба героев «Другого» и «Теней сна» свидетельствует, что и чрезмерное доверие к истории и попытка отгородиться от нее приводят к гибели и краху. В своих «лабораторных», умозрительно-отвлеченных драмах Унамуно тщетно бился над разрешением проблемы взаимоотношения истории и личности. Неизменно присягая на верность жизни, Унамуно шел к ней окольным путем. Неудивительно, что его драмы с трудом доходили до зрителя, оставаясь скорее будоражающим интеллектуальным экспериментом, нежели новой ступенью в развитии сценического искусства.

В середине 20-х годов и в начале 30-х появляется ряд драматических произведений, непосредственно связанных с политической борьбой. Среди них такие пьесы, как «Праведные жизни» (1924), «Хлеб наш насущный» (1925), «Падшие правители» (1930) будущего республиканского министра образования, торговли и сельского хозяйства Марселино Доминго (1889—1939); «Стачка» (1925) известного прогрессивного политического деятеля Луиса Аракистана (1886—1959); «Корона» (1930) М. Асаньи, «Поэма о республике» (1931) А. де Ориольса; сатира на монархию — драматический скетч Х. Бурсоса «Альфонсо XIII Бом-Бом» (1931), пьеса Ф. Оливера «Убийцы» (1931).

Остропублицистичны и фарсы Сесара Арконады (1898—1964). Если первые два из «Трех фарсов для кукольного театра» (1936), «Лейтенант — охотник за приданным» и «Бог и святоша», являются чисто сатирическими, то «Большой бал в «Конкордии» включает монументальную сцену народного суда над угнетателями. Сочетание беспощадной издевки и высокой патетики свойственно и написанному во второй половине 30-х годов трагическому фарсу Арконады «Завоевание Мадрида».

Здесь действуют и окарикатуренные фалангисты: Франко, выходящий как марионетка итало-германского фашизма; алкоголик и патологический болтун генерал Кейпо де Льяно, «с бутылкой в руках и двумя другими в карманах» (все подобные персонажи должны носить на лице маски); и героические защитники Мадрида — Боец милиции, Мать и другие.

К драматургии обращаются и два крупнейших поэта — Рафаэль Альберти (род. 1902) и Мигель Эрнандес (1910—1942). Первое драматургическое произведение Альберти, ауто «Необитаемый человек» (1930), рассказывает о горькой судьбе Человека, облаженного пятью чувствами (Слухом, Зрением, Вкусом, Обонянием и Осязанием) и красавицей по имени Искусение. Они разжигают инстинкты Человека и провоцируют его на убийство Жены. Но доведенные до кульминации страсти приводят не к полноте жизни, а лишь к опустошению. Совершив преступление, Человек пополняет ряды тех полых, или, как их называет Альберти, «необитаемых» людей, которых, по его словам, стало так много в нынешнее время. («Города, целые нации вымирают, переполненные людьми, такими же, как ты,— говорит Человеку один из персонажей драмы,— пустые одежды, которые ничего не желают, движимые только бесцельной скукой».)

Однако в последующих драматических произведениях Альберти показывает героев, чьи страстные порывы отнюдь не бессмысленно разрушительны и направлены прежде всего к свободе. Об этом говорит появившийся вслед за «Необитаемым человеком» «Фермин Галан» — яркая политическая хроника революционного выступления солдат, предводительствуемых Фермином Галаном и Гарсиа Эрнандесом, поднявшихся в конце 1930 года против монархии.

Написанная по живым следам событий, пьеса (преьера состоялась 1 июня 1931 года, события эпилога датированы 14 апреля того же года) была горячим откликом на трагические перипетии борьбы за республику.

Альберти избрал для «Фермина Галана» форму броскую и доходчивую, использующую экспрессивные приемы народного искусства. На улицах республиканского Мадрида продавались исполненные в традиционном лубочном стиле так называемые «аллилуйя», которыми увлекался еще Гойя,— картинки, помещенные на одном листе, изображающие, эпизод за эпизодом, какое-либо знаменитое происшествие в сопровождении поясняющего их романса. «Фермин Галан» носит подзаголовок «романс слепого в трех актах, десяти эпизодах с эпилогом». На занавесе, согласно ремарке автора, «народными красками уличных «аллилуйя» изображен расстрел Фермина Галана и Гарсиа Эрнандеса». Перед занавесом появляются Мальчик-поводырь и Слепой, продающий лубочные картинки. Под комментарии слепого певца должно состояться представление площадного театра. Пьесе свойственна



Рафаэль Альберти
и Мария-Тереса Леон

предельная обобщенность, красочная и броская плакатность: образы лирико-героические соседствуют с образами карикатурными, к которым относятся, например, вожди испанской армии в Африке: Генерал — «с огромным пузом, похожий на старого, опухшего от пьянства гиппопотама», Полковник — «с падающими штанами», и другие увешанные орденами и медалями офицеры, веселящиеся в обществе кокоток. Гротескная театральность сочетается с почти документальным изображением исторических событий, с репортажными репликациями. В эпилоге «Фермина Галана» демонстранты под республиканскими флагами скандируют лозунги о вечной славе Галана и несут чучела, изображающие короля Альфонсо XIII, королеву Исавель II и т. п.

В годы гражданской войны Рафаэль Альберти безоговорочно отдает свое перо на службу революционному народу. На заседании Центрального совета театра 12 декабря 1937 года он произносит программную речь о «неотложном театре», требуя откликаться на злобу дня, активно участвовать в разыгравшейся битве и писать «короткие, энергичные, сжато-драматические, сатирические, дидактические... произведения, которые соответствовали бы специфическим нуждам театральных трупп... не создавая трудностей при постановке и не требуя большого числа актеров. Их длительность не должна превышать получаса».

Писатель воплощает эту программу, создавая короткие драматические скетчи «Сценический романс», «Спаситель Испании», «Радио Севильи». Агитационным задачам служит и сборник фарсов Альберти «Базар Провидения» («Торговля», 1934). Здесь

в «Фарсе о царях-волхвах» в ролях трех волхвов выступают Хозяин, Священник и Сакристан. Студент, Рабочий и Батрак устраивают религиозный праздник, организованный хозяевами и священнослужителями. Фарс завершается исполнением «Интернационала» актерами и зрителями, которыми дирижирует Рабочий.

В ноябре 1937 года Альберти создает свой сценический вариант «Нумансии» Сервантеса, сводя четырехактную трагедию к трем актам, модернизируя синтаксис, исключая некоторые архаические слова, заменяя римлян итальянцами, по существу, отождествляя врагов нумансийцев с фашистами и вкладывая в уста аллегорического персонажа Реки Дуэро пророчество о грядущем вторжении муссолиниевских войск в Испанию и их первом поражении на полях Гвадалахары.

После падения республики Альберти оказывается в эмиграции. Его пьесы, написанные в 40-е годы, наводят на мысль, что писатель не хочет бередить свежие раны; он отходит от злободневных тем, обращаясь к весьма условным поэтическим обобщениям. Об этом свидетельствует «Цветущий клевер» (1940) — поэтическая драма, обращенная прежде всего к природе и изображающая ее власть над людьми. «Трагикомедия в трех действиях» кажется сотканной из синевы южного неба, запаха цветущего клевера, шума сверкающего на солнце моря. Старый слепой мельник Силен не желает, чтобы его дочь Аитана стала женой одного из сыновей вдовы-рыбачки Матушки Печали, и убивает ее. Но «Цветущий клевер» не производит мрачного впечатления. Отвращение Силена к рыбакам и нелюбовь Матушки Печали к землепашцам кажутся продолжением спора двух стихий — земли и воды, спора настолько древнего, что судьба одного человека не может склонить чашу весов в чью-то сторону и надолго омрачить игру порой грозных, но чаще чарующих природных сил. Здесь все дышит пантеизмом, герои охвачены произвольными бессознательными порывами, и красавица Аитана тянется то к одному, то к другому брату, подобно дереву, клонимому ветром. Поэт не слишком озабочен тем, чтобы придать рациональный смысл драме; перед нами произведение, чья прелесть в красочности его образов, обретающих порой социальное звучание: в отношении Матушки Печали и папаши Силена к своим детям угадывается собственническое чувство, закоренелая жесткость, губящая молодую жизнь.

Тема эта становится главенствующей в «Чудище» (1944). Здесь почти нет яркой декоративности, свойственной предыдущей пьесе, ее лейтмотивом оказываются черные цвета траура, стремящиеся поглотить все краски жизни. В темные, мрачные одежды обряжает юную Алтею ее тетя Горго, в доме которой происходит действие трехактной «притчи о любви и старухах». Действие в «Чудище» еще более причудливо, чем в «Цветущем клевере». Но здесь эта причудливость не от проявлений не знающей никаких препоп стихии, а, наоборот, оттого, что попранная человеческая природа, не найдя естественного выхода, прорывается наружу неожидан-

ным, гротескно исковерканным, нелепо диким образом. Старая Горго и ее приживалки, Аулага и Ува, причитают и кликушествуют, устраивая ритуальную охоту на летучих мышей, и с готовностью принимаются за садистски-жестокое игры. Они фантастически блюдут «честь» дома, считают себя воительницами против пороков и соблазнов, а между тем сами не только поддаются искушениям, но и готовы искушать первого попавшегося.

Гораздо отчетливее, чем в «Цветущем клевере», проступает в «Чудище» и общественный смысл происходящего. Горго хранит статус богатого имения, она настолько неистово привержена идее деспотизма и «твердой руки», что время от времени является перед своими «подданными», приклеив бороду покойного брата. Ее постоянное лицемерие, болезненная тяга к смене личин проявляются в сцене, где эта патологически властолюбивая женщина моет нашим ноги, подражая древнему христианскому обряду. Своеобразное социальное фарисейство оказывается и главной пружиной трагического конфликта. Отец Алтеи, брат Горго, некогда прижил сына от бедной батрачки. Желая скрыть «грех», Горго подкинула Кастора к одной из своих приживалок. Узнав, что Алтея полюбила Кастора, Горго, боясь обнародовать правду, доводит девушку до самоубийства.

Лишь в 50-е годы Альберти вновь возвращается к теме гражданской войны, создав одну из лучших своих пьес, «Ночь войны в музее Прадо» (1956), рассказывающую о спасении республиканскими бойцами шедевров знаменитого мадридского музея. В этом спасении принимают участие сошедшие с полотен образы великих живописцев — Тициана, Веласкеса, фра Анжелико. Но в основном это персонажи Гойи, запечатлевшего в своих произведениях самую неопровержимую истину о мракобесии, царившем в Испании (в пьесе Альберти появляются отвратительный гойевский Бука, черный козел, старухи с фресок «Виллы слепого», ведьмы-королевы), и о великой доблести ее народа, проявившейся в годы войны против наполеоновского нашествия (у Альберти оживает однорукий Расстрелянный и другие герои освободительной борьбы).

«Ночь войны в музее Прадо» завершает эволюцию Альберти-драматурга. Если в «Необитаемом человеке» он выступал с проповедью отвлеченного добра, требуя следовать ему, не поддаваясь суетным волнениям и сердечной смуте, то ныне он призывает сражаться со смертоносными силами зла с такой яростью, с какой сражается Обезглавленный, швыряющий во врага свою отрубленную голову.

Обращение к образу Гойи выглядит глубоко закономерным: перед нами нет буколических землепашцев, как в «Необитаемом человеке», или откровенно идеализированных простолюдинов, как в «Цветущем клевере», — представители народа изображены с подлинной реалистической убедительностью.

Еще более решительную эволюцию претерпел Мигель Эрнан-

дес. Первая его пьеса, написанная в стихах, «Кто тебя видел, и кто тебя видит, и тень того, кем ты был» (1934), пронизана страхом перед грядущими социальными потрясениями. Это «ауто» носит явные черты параллелизма созданному за четыре года до него «Необитаемому человеку» Рафаэля Альберти. Человек, поддавшись внушениям непокорных чувств (их зовут Нюхать, Трогать, Слушать, Внушать и Глядеть), проявляет непослушание по отношению к своему творцу, и его изгоняют из страны Невинности. В стране Дурных Страстей чувства вместе с плотью, ставшей женой Человека, подбивают его на убийство Пастуха. Пролит кровь, Человек пытается искупить свою вину в Стране Раскаяния («раньше у меня были желания, но лишь желания зверя. Теперь я хочу и желаю вовсе их не иметь»). Вожак чувств — Желание — поднимает бунт черни, учиняющей расправу над пытающимся образумить ее Человеком.

Но уже в следующем драматургическом произведении Эрнандеса, «Сыновья камня» (1935), вместо проповеди смирения мы находим призыв к бунту. Бесконечно терпеливые шахтеры и Пастух («Самый мирный человек в мире, пока не помыкают мною»), не вынеся голода, издевательств, насилия над их женами, восстают и убивают хозяина.

С начала гражданской войны Мигель Эрнандес занимает последовательно революционную позицию. «...Решающий толчок, который превратил мою поэзию в боевое оружие, дали мне предатели своим предательством в этот ясный день 18 июля... и я более глубоко, чем когда-либо, погрузился в народ, ушел внутрь народа, готовый без колебаний защищать его от тех, кто вызвал интервенцию», — писал он в предисловии к сборнику одноактных пьес «Театр войны» (1937). «Утверждаю, что один из моих способов сражаться — это обращение к острой и лапидарной драматургии — к театру войны».

Если в «Кто тебя видел...» писатель стремился к укрощению страстей, то в одной из пьес «Театра войны», «Сидящие», Солдат говорит о том, какое возмущение вызывают ныне «отчаянно мирные» люди. А в другой пьесе, «Маленький мужчина», уходящий на войну подросток обещает своей матери: «Буду убивать врагов, пока у меня будет ружье, а если не будет ружья, буду убивать пращей, если не будет пращи — зубами, если лишусь зубов, буду плевать на них, пока хватит слюны». Прославляет борьбу и последнее драматургическое произведение Эрнандеса, «Пастырь смерти» (1937).

После победы франкизма поэта бросают в застенки и, больного туберкулезом, содержат в таких условиях, которые не могли не привести его к преждевременной кончине. Последний рисунок поэта сделан его товарищем по камере, молодым художником Буэро Вальехо — будущим крупнейшим испанским драматургом 50—60-х годов, которому Мигель Эрнандес словно передает эстафету свободолюбивого искусства.

Но вершина драматургии 20—30-х годов — создания Федерико Гарсиа Лорки и Рамона дель Валье-Инклана.

Федерико Гарсиа Лорка, Рамон дель Валье-Инклан — крупнейшие представители реализма XX века, пришедшего на смену критическому реализму. Усваивая многие художественные открытия нового времени, Лорка и Валье-Инклан синтезировали их в своем глубоко идейном, социально действенном, новаторском искусстве.

ВАЛЬЕ-ИНКЛАН

К началу 20-х годов Валье-Инклан проделал разительную эволюцию от красочной, ласкающей глаз декоративности к беспощадному реалистическому гротеску, от «прекрасной лжи» к вызывающе правдивым трагифарсам:

Рамон дель Валье-Инклан (1866—1936, настоящая фамилия Валье и де ла Пенья) родился в Пуэбла-да-Караминьяль, вблизи города Понтеведра, в семье знатных, но обедневших галисийских дворян. Он с детства знал обычаи Галисии и ее фольклор; ее горные пейзажи и самобытные нравы навсегда запечатлелись в его памяти.

В 1890 году он приезжает в Мадрид, а затем совершает путешествие в Мексику. Вскоре выходят его первые произведения: сборники новелл «Женщины: шесть любовных историй» (1894), «Двор любви» (1903) и другие.

В эту пору творчество Валье-Инклана тесно примыкает к испанскому модернизму. Молодой писатель зачитывается стихами Рубена Дарио, поведавшего о виолончелях, рыдающих в парке Людовика Французского, о танцующих менует красавицах, о меланхолических принцессах и т. п. Модернизм стремился не к отражению окружающей действительности, а к созданию особого мира удивительных и чудесных очертаний, являющего свою подчеркнутую эстетическую природу и полного реминисценций из романтиков и парнасцев, Верлена и Оскара Уайльда.

Самый ранний драматургический опыт Валье-Инклана, пьеса «Пепел», относится к 1889 году. Но лишь с появлением «Маркиза де Брадомина» (1896) Валье-Инклан получил известность в качестве драматурга.

«Маркиз де Брадомин» тематически и стилистически связан с первым, снискавшим широкую известность произведением писателя, книгой повестей «Сонаты» (1901—1905). Эти произведения отмечены утонченной красотой, замкнуты в кругу изысканно-отвлеченных и чувственно-зыбких символов. Действие «Маркиза де Брадомина» протекает в саду Кончи, уже знакомом по «Осенней сонате», в саду, в котором «ласковый свет трепетал на цветах, как золотая птица, и ветерок чертил на бархате травы фантастические узоры, словно это танцевали невидимые феи». Герои пьесы вписываются в этот изысканный, порой даже вычурный пейзаж, подоб-

но фигурам на гобелене, подчиняясь общей красоте композиции, делающей явью летучие образы музыкального и мечтательного воображения.

В том же символистско-музыкальном ключе написаны и стихотворные пьесы — «Апрельская сказка» (пост. 1909) и «Маркиза Росалинда» (пост. 1912). В «Маркизе Росалинде» Валье-Инклан рисует сад восемнадцатого века, в котором, как гласит ремарка, луна повисает над кустами мирта, в тени деревьев вздыхают павлины, а соловьи поют свою каватину. В пышном нагромождении живописных деталей ощущается стилизация под барокко. Барочные мотивы сказываются и в стирании граней между театром и действительностью. Действительность предстает иллюзорной, она схожа с кукольным представлением, ибо существование вельмож подчинено власти вековых непререкаемых традиций, навязывающих им жестокое «амплуа», детерминирующих любой их жест. Вельможные господа уподобляются фигурам, управляемым при помощи потайного механизма. Секрет подобного механизма — и в потешающем нас изяществе выдумки и в том роковом обстоятельстве, что фигурки навечно обречены совершать одни и те же движения.

Валье-Инклан любит красота канувшего в прошлое аристократического мира и не может отделаться от сознания его ничтожности. Этим объясняется и двоякое — лирико-ностальгическое и фарсовое — отношение к нему. Двояко оценивается и дух игры, царящей в труппе бродячих итальянских актеров. Это и игра-раскрепощение и игра — подчинение определенным ритуалам. Арлекин покоряет сердце маркизы Росалинды, но она уходит в монастырь, и озорно-печальный комедиант должен жить без прежней веры в подлинность своего вымысла...

Действительность, притаившаяся за оградой волшебных садов, начинает все больше занимать Валье-Инклана.

Окутанные в мерцающую дымку миража, ласкающие взор картины аристократического быта сменяются резкими, грубоватыми народными эстампами в «Варварских комедиях» («Орел в гербе», пост. 1907; «Волчий романс», пост. 1908; «Красавчик» — в русском переводе «Ясный свет» — опубл. 1922), относящихся ко второму периоду творчества писателя. Необходимо оговорить с самого начала, что слово «комедия» здесь употребляется в своем архаическом значении: в XVI — XVII веках в Испании, как известно, так называлось любое трехактное произведение для сцены.

В отличие от персонажей ранних валье-инклановских пьес, словно возвращенных в искусственной, теплой атмосфере, герои «Варварских комедий» закалены на вольных ветрах, их примитивную жестокость и варварскую силу питают крепкие корни, глубоко уходящие в историческую почву. Это родина драматурга — Галисия, — где живы еще вековые верования и порядки, страна древняя и величественная: полуразрушенные замки, странники, идущие на богомолье, лошадиные барышники, спешащие на яр-

марку... Страна рыцарей и бродяг, показанная в ту пору, когда рыцари становятся бродягами.

Центральная фигура трилогии — персонаж, в ком ключом бьет жизнь, которому неведому при новом укладе, дон Хуан Мануэль Монтенегро, рыцарь старый и по старинке живущий. Седое героическое прошлое, воскресающее в кабальеро,— укор веку чиновников и толстосумов. Архаизация выступает у Валье-Инклана как нравственная и эстетическая антитеза буржуазной жизни.

В наследнике рыцарских времен, однако, идеальные черты легендарного героя сочетаются со свойствами реального феодала: он хищный и честный, щедрый и развратный, беспощадный и гостеприимный, то всеми помыкающий деспот, то защитник всех обиженных и слабых... Ночью в часовне Сан Мартино де Фрейес сумасшедший бродяга Фусо Негро хочет изнасиловать юную красавицу Сабелиту. Дон Хуан Мануэль, подобно сказочному избавителю, вырывает девушку из рук полоумного, но лишь для того, чтобы принудить приемную дочь стать своей любовницей. Старухи крестьянки принимают дона Хуана Мануэля — черного всадника на черном коне — за нечистую силу.

Ночь — основное время действия «Варварских комедий» — пора свистопляски инстинктов, таящих в себе нечто сатанинское. Сатанинское обнаруживается у Валье-Инклана одновременно как изнанка капиталистического «прогресса» и как изнанка традиционной религиозности. Надругательство над церковными святынями здесь творят церковнослужители, и аббат обещает продать душу сатане и молится ему на черных четках. Все человеческие святыни попирают те, кто охвачен духом наживы. Движимые жадностью, сынки дона Хуана Мануэля, уподобившись бешеным волкам, нападают на дом отца, растаскивают наследство матери и разрывают ее могилу.

В «Волчьем романсе» старый идалго оставляет сыновьям все свое имущество и уходит в бурю с бродягами, калеками и нищими. Испанский король Лир обретает подлинное величие, не помыкая, как ранее, другими, а вбирая в себя боль других. Он решает провести бедолаг в свое имение, чтобы открыть перед голодными свои закрома, но его первенец, дон Мауро, разбивает ему кулаком лицо.

Буржуазный строй выступает у Валье-Инклана как последний шаг к бездне, последний час перед Страшным судом. Драматург прибегает к предельной экспрессии, открывая реальную подоплеку новых порядков, звериную, патологическую тягу к наживе и наслаждениям.

В «Орле в гербе» семинарист Фаррукиньо раскапывает могилу старухи, чтобы продать ее скелет в анатомический музей. Он варит труп в котле, а рядом Красавчик тешится с Голубкой... Каждый подпавший под власть наживы корчится в губительных судорогах. Неразлучные Жадность, Похоть и Смерть — три парки буржуазного Олимпа в антимифологии Валье-Инклана.

«Вертеп Жадности, Похоти и Смерти» (1928) — так называется следующий цикл драм галисийского писателя. Казалось, в двух одноактных пьесах этого цикла, «Кровные узы» — в русском переводе «Сговор на крови» — и «Голова Крестителя», речь идет о фатальной разрушительной силе любви, о неразлучности любви и смерти. Однако Валье-Инклан показывает, что не страсть калечит людей — корыстолюбие извращает страсти.

Произведения «Вертепа», безжалостно прослеживающие, как все человеческое деформируется под давлением определенных материальных и социальных сил, подводят нас к третьему этапу творчества писателя, к наиболее значительным драматическим произведениям Валье-Инклана, к его эсперпенто, явившимся откликом на социально-политические потрясения, испытанные Испанией в первую мировую войну и в «большевистское трехлетье» 1917—1920 годов.

По-испански «esperpento» одновременно означает пугало, страшилище и посмешище.

Валье-Инклан выбрал это слово, чтобы обозначить созданный им жанр, один из наиболее своеобразных и смелых во всей западноевропейской драматургии XX века. Жанр, обращающийся к явлениям одновременно ужасным и смешным, отталкивающим и потешным. Эсперпенто — это новаторский сатирический трагифарс, вскрывающий язвы испанской действительности, обнаруживающий хворь, поразившую общество. Метод эсперпенто — гротеск, изображение безумия, алогизма и абсурдности царящих в Испании порядков и перехода каждого качества или явления в свою противоположность. Объективная основа гротескной поэтики Валье-Инклана, во-первых, опредмечивание человека в «товарном обществе», непрерывно превращающем человеческое в зоологическое, человека — в вещь, и, во-вторых, оболванивание сознания в реакционно-демагогическом государстве, превращающем ложь в правду, а идеал — в пустой и грозный жупел.

В 1920 году Валье-Инклан публикует свое первое эсперпенто, «Светочи богемы». Слепой поэт-декадент Макс Эстрелья, чтобы добыть деньги на пропитание жены и дочери, отправляется к букинисту Заратустре. Заратустра надувает старого мэтра, и Макс, дабы пропустить с горя рюмочку, приходится заложить плащ. Его восторженные приверженцы устраивают на ночной улице сущий шабаш. Чуждые литературным тонкостям полицейские принимают слепого витию за политического смутьяна, избивают его и бросают в подземелье. Выпущенный из застенка поэт умирает на мадридской мостовой. Похоронив его, жена и дочь отравляются газом.

Ночные странствия непутевого «светоча богемы» — нить, которая связывает воедино многочисленные эпизоды эсперпенто, являющего собой драматическую хронику испанской истории, панораму рубежа 10—20-х годов, отмеченных как мощными выступлениями рабочих, так и жестокими правительственными рас-

правами, террористическими актами и погромами, устраиваемыми правыми молодчиками.

В «Светочах богемы» мы видим ночные патрули и военные наряды, уличные демонстрации и полицейские участки, в которых вовсю орудуют палачи, нас знакомят с приговоренными к расстрелу и показывают побоища между рабочими и фашиствующими лавочниками и предпринимателями. Герои пьесы шагают по мостовой, усеянной осколками стекла и обгаренной кровью. Мы слышим разговоры о коррупции правящих классов, о созревании революционных настроений, о последних политических событиях (лучшим шутником объявляется король Испании: он побил мировой рекорд юмора, назначив Гарсиа Прието премьер-министром).

Перед нами вовсе не фон, оттеняющий фигуры главных героев. Благодаря резкому качественному сдвигу в драматургической технике главным героем произведения становится сама история. Валье-Инклан, написавший к этому времени ряд значительных исторических романов, применяет свои открытия в новом драматическом жанре. Эсперенто — многофигурное историческое полотно, новаторское по своему содержанию и художественной технике. Каждый эпизод здесь служит прежде всего раскрытию определенной общественно значимой ситуации. Пестрота, эксцентрическая контрастность эпизодов — свидетельство кричащей противоречивости эпохи. Как и в шекспировских хрониках, эпизоды эти раскрывают не столько динамику каких-либо характеров, сколько динамический характер самого Времени.

Проблема личности решается у Валье-Инклана разительно несхоже с тем, как решалась она в драматургии второй половины XIX — начала XX века. Произведение строилось вокруг персонажа, не только испытывающего влияние определенных обстоятельств, но и создающего эти обстоятельства, персонажа, являющегося в определенной мере демиургом собственной судьбы. Неудивительно, что смысл происходящего открывался нам по мере того, как мы углублялись во внутренний мир героя, в его психологию.

Эсперенто Валье-Инклана антипсихологичны или, точнее, асихологичны. Мы видим персонажей не изнутри, а извне. Они возникают перед нами вписанными в общую композицию, принадлежащими тому или иному эпизоду. Не столько ситуация проявляет персонажа, сколько персонаж проявляет ситуацию. Такой последовательно объективный принцип показа или демонстрации характера — принцип эпический. Подобно Брехту, хотя и совершенно независимо от него, Валье-Инклан мог бы сказать, что он создаст эпическую драму. Но если в древнем эпосе герои подчинялись справедливому и разумным законам, то в эсперенто над всеми довлеют законы несправедливые и абсурдные. Однако персонаж не способен отстоять свою автономность. Он оказывается лишь медиумом определенных социальных сил и не столько сам действует, сколько действие этих сил ощущает.

Показательно, какие метаморфозы претерпевает в «Светочах богемы» тема свободы творчества. Максимо Эстрелья здесь выведен как столп модернизма, кумир своих молодых почитателей. Патриарх вольной мадридской богемы, с его роскошной, волнами ниспадающей на грудь белой бородой, не лишен обаяния и поразительно схож обликом с самим драматургом, славившимся скандальными похождениями и экстравагантной внешностью. В финале эсперпенто, на похоронах злосчастного Макса, присутствует маркиз де Брадомин — герой «Сонат», самого известного из вальеинклановских модернистских произведений. Картина, изображающая одряхлевшего маркиза у могилы «светоча богемы», окрашена в ностальгические тона: это прощание Валье-Инклана со своей молодостью. Писатель готов помянуть ее добрым словом, видя в испанском модернизме своеобразное эстетическое бунтарство. Но при этом в одной сцене он показывает, что этот бунт обернулся нелепицей. Ночной шабаш молодых модернистов приводит Макса в тюрьму, где в ответ на шуточки на него сыплются побои. Министр внутренних дел, однако, узнает в поруганном слепце друга своей бурной молодости и определяет ему пенсию... из фондов полиции, предназначенных для платы за доносы. Трагическая ирония по отношению к судьбам «мятежного искусства» переходит в горькую издевку.

«Светочи богемы» показывают не только судьбу нищего поэта, но и судьбу Испании и те потрясения, что выпали на ее долю. Испания обрекает поэта на смерть, поэт в предсмертной лихорадке с обостренной чувствительностью постигает страшную болезнь страны. Сюжет, повествующий о конвульсиях изжившего себя режима, сам движется словно конвульсивными толчками, резкая, калейдоскопическая смена сцен в «Светочах богемы» показывает сбивчивую сумятицу общественной жизни, охваченной анархическим брожением. И первое и последующее эсперпенто обнаруживают алогизм господствующего строя, теряющего право на существование и прибегающего к последнему средству — неприкрытому насилию.

Почему же подобную действительность художник изображает трагикомически? В двенадцатом эпизоде «Светочей богемы» между умирающим поэтом и его сабутыльником-прилипалой происходит знаменательный диалог:

Макс. Наша трагедия — это не трагедия.

Дон Латино. А что же это такое?

Макс. Эсперпенто.

Дон Латино. Макс, не корчи рожи.

Макс. Я замерзаю...»

То, что сперва кажется веселой гримасой, оказывается выражением боли, но боль эта не трагически-возвышенная, а жалкая и постыдная. Эсперпенто — это деформированная трагедия, ибо она изображает людей, искалеченных нездоровым, находящимся в состоянии разложения обществом. Мы видим все словно отражен-

ным в кривом зеркале (Валье-Инклан говорил, что, создавая эсперпенто, он вспоминал кривые зеркала, выставленные мадридскими торговцами на улице Гато). Но это такое кривое зеркало, которое не искажает истину; наоборот, лишь в нем общество, в котором правда обернулась кривдой, а логика — абсурдом, может явить умопостигаемые, подлежащие здоровой оценке очертания. Смех драматурга, одновременно горький и освободительный, помогает понять карикатурное ничтожество чудищ и монстров, порожденных испанской жизнью. Если Макс Эстрелья перед лицом сбросившей маску благопристойности, превратившейся в адское наваждение кровавой тирании, испытывает бешенство и бессилие (оно вернее холода сводит его в могилу), то Валье-Инклан стремится своим произведением победить отчаяние. Для него самого искусство эсперпенто — это сатирическое оружие, использующее диалектику трагического и комического в своих боевых целях. Испанское государство выступает в эсперпенто Валье-Инклана подобно немецкому режиму в классическом определении Маркса, как «комедиант того миропорядка, действительные герои которого уже умерли»¹.

Еще дерзновеннее сатирическая направленность эсперпенто проявляется в вышедшем в 1930 году сборнике «*Martes de Carnaval*», составленном из «Рогов дона Ахиней» (1920—1921), «Наряда покойного» (1926) и «Капитанской дочки» (1926). Иронически-двойственно, амбивалентно уже само название «*Martes de Carnaval*», означающее как «Вторники карнавала», так и «Марсы карнавала». Марсами карнавала оказываются выведенные на потеху публике офицерские чины испанской военщины — наиболее спесивой касты реакционного государства, все новые и новые язвы которого — коррупцию, шантаж, подкуп, мошенничество, попрание всех демократических норм — открывает перед нами писатель.

Произведения, вошедшие в сборник, как и «Светочи богемы», могут быть отнесены к жанру исторической хроники: во многих кажущихся фантастическими в своей абсурдности сценах драматург опирается на реальные факты. Как в коллаже, документ становится существенной составной частью мира эсперпенто. Мира неправдоподобного и вместе с тем правдиво передающего характерные черты испанской действительности. Эсперпенто отражает жизнь не в формах самой жизни, а в формах подчеркнуто условных, причудливых и странных. Жизнь эта оказывается безумной, хаотичной и открывается в ошеломляюще диковинных ликах. Динамичная смена подобных ликов сродни пляскам оборотней. Валье-Инклан дает отдельные грани расколовшегося социума, объединяя в одной монтажной фразе различные уровни реальности — частное и общее, факт и аллегорию. Смелые, бросающиеся в глаза нарушения бытового правдоподобия будоражат зрите-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 1., М., 1967, с. 45.

ля, разрушая общепринятое, некритическое, расхожее отношение к действительности, стимулируя способность суждения.

Ниспровергая фетиши консервативного общества, драматург создает в «Рогах дона Ахинеи» пародию на культ сословной доблести и заодно на искусство, подобный культ воспевавшее. Валье-Инклан повторяет схему трагедии испанского барокко. Следуя за всеми главными перипетиями «Врача своей чести» Кальдерона, он изображает муки ревности мужа, жажду мести, борющуюся с чувством любви к виновнице всех страданий и сознанием, что в ней заключено высшее блаженство, а также кровавый «подвиг чести» — расправу с женой, которая, как это известно зрителю, неповинна в предпологаемой измене, и, наконец, появление высших властей, санкционирующих этот «подвиг» и вознаграждающих за него... Но у Валье-Инклана трагедия то и дело оборачивается фарсом, точнее, трагедия и фарс образуют потешное и страшное гротескное единство. Ревнуя свою пышнотелую донью Лорету к хромоту и носатому брадобрю Пачекину, лейтенант Паскуаль Астете, по прозвищу Ахинея, изъясняется не звучными стихами, а ярмарочным слогом. «Пропала жизнь! От какой малости рушится счастье: жена оказалась стервой!.. Ахинея!.. Честь приказывает: убей! Пиф! Паф!.. Я убью, как до меня убивали другие, ахинея!»

Казнь жены у Кальдерона — человеческое жертвоприношение на священный алтарь долга, незапятнанная честь — свидетельство непоколебимой гражданской ответственности, требующей соблюдать неписанные, но ставшие ритуально непререкаемыми законы, цементирующие общественную жизнь. Трагическая ошибка лишь оттеняет праведную решимость героически претворять в жизнь сложившиеся в социальной практике установления.

Что касается валье-инклановского Ахинеи, то, следуя подобным установлениям, он превращается не в сурового героя, а в жалкого и ужасного паяца. Ибо «закон чести» в Испании XX века — не опора всеобщей нравственности, а тупое сословное чванство, прикрывающее циничную аморальность. У Валье-Инклана во время «суда чести» горе-вояки с тоской вспоминают о дешевых проститутках. Ахинея подчиняется «долгу чести» не в силу добровольно принятого решения и высокой сознательности, а потому, что сознание его забото предрассудками, и, главное, потому, что у него нет воли противостоять материальным обстоятельствам («обесчестивший» себя офицер должен выйти в отставку) и среде, руководствующейся дикими нормами. Немудрено, что трагическая решимость оборачивается в нем паясничаньем, а драма — балаганом. Ахинея превращается в «антигероя» — в куклу, которой жизнь вертит как хочет. Драматург изображает дегуманизацию человеческой природы под гнетом реакционного режима, и его эсперпенто пронизаны болью при виде порабощения человека. Фарс в свою очередь вновь оборачивается трагедией. Люди в плену вздорных и абсурдных сил оказываются способными на самые дикие поступки. Несчастный Ахинея — лейтенант Астете, берется за оружие,

чтобы проучить брадобрея и «изменницу», и, промахнувшись, убивает свою единственную дочь.

В то время как гуманистическая культура указывала на опасность, заключенную в идеале «сверхчеловека» — индивидуалиста, никаких всеобщих норм не признающего, Валье-Инклан зорко подметил, что не менее страшно и другое — «недочеловек», поработанный отжившими социальными нормами и фальшивой моралью, не могущий отстоять свою индивидуальность.

«Наряд покойного» пародирует наиболее популярную в эти годы версию легенды о Дон Жуане, пьесе Хосе Соррилья «Дон Хуан Тенорю». У Соррилья Дон Хуан обольщает невинную Инес, у Валье-Инклана Хуанито отправляется к Девнице в бордель; шпага Дон Хуана поражает Командора, отца Инес, — апоплексический удар поражает аптекаря, отца девицы; Дон Хуан насмехается над покойным Командором — Хуанито выкапывает труп покойного аптекаря, Дон Хуан кичится своим святотатством — Хуанито-заснайка кощунственно щеголяет в наряде покойного.

Драматург издевается над расхожими штампами мещанской псевдокультуры. Цирюльник, побривший мертвого аптекаря, советует его вдове утешаться чтением подшивки журнала «Бланко и Нэгро»: «Там портреты всех самых знаменитых знаменитостей: и королевская фамилия, и Мачакито, и знаменитый бык Коронель. Самое выдающееся украшение испанских арен: сломал пятнадцать пик и убил одиннадцать лошадей. Тут и кулинарные рецепты, и вина, и пятновыводители!»

Фоном для событий, происходящих в «Наряде покойного», служит полный разгром испанских войск на Кубе.

В «Капитанской дочке» Валье-Инклан непосредственно обращается к важнейшим политическим событиям, создавая пародию на государственный переворот 1923 года, совершенный военным губернатором Барселоны генералом Примо де Риверой.

Капитан Синбад Перес, по прозвищу Котлеты Сержанта, чтобы не попасть под суд за кражу провианта, сводит свою дочь, Синбаду, со старым Генералом. Ревнивый ухажер Синбады Бродяга-шарманщик по ошибке убивает вместо Генерала его собутыльника, дона Хоселито. Газеты, обсуждающие исчезновение дона Хоселито, намекают, что тут замешана ревность некоего Военного Вождя. Чтобы срочно заставить газетчиков замолчать, Генерал совершает государственный переворот. Король Альфонсо XIII приветствует его как спасителя родины.

Здесь абсурдно все: ошибка Бродяги, прикончившего не того, кого ему хотелось убить, труп толстого пропойцы, спрятанный в подвале друзьями картежниками и ставший причиной политического скандала, государственный переворот, совершенный с перепугу.

Валье-Инклан издевается и над убожеством официальной политики и над, демагогией официальной пропаганды, стремящейся придать величие идиотски-нелепым происшествиям.

Генерал-блудодей вещает о своей оскорбленной невинности и сравнивает себя с Богоматерью — Пречистой Девой. Полковник Камараса сообщает ему, что «военная семья плачет мужскими огненными слезами, видя поругание Родины». Грдастая ведьма донья Симплисиа на митинге называет государственный переворот «обновительным движением». Глядя на кровавую свистопляску, Валье-Инклан раздражается смехом: смех оказывается силой освободительной, избавляющей от панического ужаса, от опьянения мрачными и беспощадными силами социального зла.

Уточним теперь, в чем заключаются главные особенности гротескного стиля эсперпенто.

Известно, что гротеск знал различные формы своего существования. Остановимся хотя бы на двух, самых главных. Как показал в своем труде «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. Бахтин, в эпоху своего расцвета в народной смеховой культуре средневековья и в литературе Возрождения гротеск был средством изображения «вечной неготовности бытия», отрицающего всякие официальные ограничения и препоны. В таком народно-карнавальном типе гротеска относительности, преходящести и узости социальных, государственных и прочих норм противопоставлялась безбрежность и бессмертие жизни народного целого. Это неистребимое в своей материальной телесности бытие в перманентном обновлении, в котором смерть расчищала дорогу грядущему, проявляло свои положительные и праздничные свойства. «Внутреннее движение самого бытия» непрерывно созидало новый мир, свободный от «всех форм нечеловеческой необходимости». В ренессансном гротеске «человек возвращается к себе самому. Существующий мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться. Мир, умирая, рождает».

Однако кроме оптимистического, победительно-веселого гротеска испанское искусство знает и другой тип, во многом ему противоположный. Это тот тип, который Бахтин определял как романтический. В его основе лежит не созидающий смех, а «уничтожающий юмор». «Уничтожающий юмор» направлен не на отдельные отрицательные явления действительности, а на действительность в целом. Весь мир в итоге превращается «во что-то чужое, страшное и неоправданное».

Такой гротеск мы находим в творчестве Франсиско Гойи, в его знаменитых «Капричос», в которых смех, по справедливому замечанию В. Прокофьева, оказывается связанным «с трагическим чувством одиночества критически мыслящей личности во враждебном ей мире». «...Гротеск в народном лубке (как и в практике карнавала) переворачивает мир в лучшую сторону... тогда как в «Капричос» он переворачивает его в худшую сторону, развенчивая его мнимое благополучие, опровергает мнимую «правильность»... мечтая более всего о разгроме его действительной превратности».

«Эсперпентизм,— заявляет в «Светочах богемы» Валье-Инклан,— избрал Гойя». Драматург сознательно опирается на тип гротеска, противоположный ренессансному. В «Светочах богемы» Макс Эстрелья, окрестивший себя Мала Эстрелья, то есть Дурной Звездой, утверждает не радостную неуничтожимость бытия, а полномочие небытия («Вечно лишь Ничто»). Мы встречаем здесь не чувство радостной полноты существования, а сознание горестной опустошенности и бренности жизни. Герои «Светочей богемы» погружены в адски-мучительную реальность, всему прогрессивному и новому бешено сопротивляющуюся. Избавление от страданий для них может наступить лишь с их собственной гибелью или с исчезновением подобной реальности — мотив смерти разрастается в «Светочах богемы» до апокалиптических размеров.

Мы уже отмечали, что в «Рогах дона Ахинеи» чрезвычайно важным оказывается другой мотив романтически скорбного гротеска — мотив куклы, внушающий, согласно Бахтину, «представление о нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионеток». Тема марионетки и тема предсмертной гримасы (вспомним гротескное выражение лица Макса Эстрелья, искривленного предсмертной мукой) объединены у Валье-Инклана в эстетике социальной маски, в изображении социальных типов, потерявших способность развития, ставших мертвенно неподвижными. Драматург подчеркивает в испанской действительности ее чудовищную стагнацию, невыносимое отсутствие каких бы то ни было признаков обновления. Мертвое здесь хватает и давит живое, косит на корню все нарождающееся. Отсюда постоянный для Валье-Инклана гротескно-трагедийный мотив гибели детей, с которым мы сталкиваемся и в «Светочах богемы» и в «Рогах дона Ахинеи».

В мире, где абсурд торжествует над здравым смыслом, где «низы» находятся под пятой безрассудных «верхов», заведших страну в тупик, нет места карнавалу-весеннему духу игры — драматург демонстрирует лишь игры поневоле, свидетельствующие о принудительном характере действия персонажей. Но уже в «Светочах богемы» мы видим и тех, кто восстает против мира насилия и абсурда. В самом первом и отчаянном из своих эсперпенто, в котором мы словно слышим безумный смех, брошенный в лицо безумному миру, Валье-Инклан обнаруживает нечто, марионеточному ничтожеству чуждое, — трагизм народных страданий, взывающих к немедленному отмщению. Рядом с обрисованной с яростной экспрессией Матерью, держащей на руках убитого во время расправы над демонстрантами ребенка, возникает грозная фигура Каменщика. В тюрьме судьба сводит Макса Эстрелью с Узником — барселонским пролетарием, борющимся за то, чтобы Испания последовала примеру Советской России. «Скоро настанет наш час», — пророчит Макс.

Тема надвигающейся революции разрастается; революция, говорит Макс, «так же неизбежна, как и в России». На сцене слыш-

ны выстрелы и то и дело доносится эхо кровавых боев. Показав Испанию, превращавшуюся в «круги Дантова ада», Испанию под эгидой монстров, драматург надеется, что царящие в ней призраки рассыплются в прах с рассветом, с зарей революционной эры.

Чем дальше, тем очевиднее существенная эволюция трагифарсовой эстетики эсперпенто: гротескные чудища становятся менее ужасающими и более потешными. В «Капитанской дочке» военные заправили воистину «Марсы карнавала», напоминающие «смешные страшилища». Карнавальность Валье-Инклана, правда, часто лишена радостной праздничности народного обряда. Но в «Капитанской дочке» нет уже и мрачного гойевского отчаяния. Смех становится более наступательным, драматург верит, что настанет час, когда будет сметена сохранившаяся еще со времени Гойи нечисть.

Произведения Валье-Инклана 20-х годов полны актуального политического пафоса. Образы эсперпенто — сценически броские, скорбные, карикатурные образы плаката. Так, карикатурны персонажи «Капитанской дочки»: Синбада — пышнотелая блондинка в халате с бантами, в волосах гвоздики, ее любовник Генерал — толстяк с огромным пузом, веселое и блудливое лицо пьяницы, гаванская сигара во рту, нетвердый шаг, расстегнутая ширинка... Это народно-площадной театр и по своей пластике и по своему языку — языку кабаков и улиц, в котором аргó смешивается с политическим жаргоном. Народность сказывается и в сочности красок, живописующих притоны, кафе, публичные дома и правительственные учреждения, и в фарсовом азарте, с которым драматург срывает все и всяческие маски, обнажая низменную подоплеку идеологических мифов.

Так Валье-Инклан закладывает основы современного сатирически-агитационного театра.

ГАРСИА ЛОРКА

Гарсиа Лорка занимает особое место не только в испанском, но и в мировом театре XX века. Ему принадлежат шедевры поэтической драмы, к созданию которой стремились многие западноевропейские художники, от У.-Б. Йетса до Т.-С. Элиота. В лучших драматических произведениях Лорки поиски эти достигают гармонической завершенности. Великий андалузец, как некогда Лопе де Вега, с удивительной непринужденностью сочетает в своем творчестве смелые открытия и приверженность глубинной народной традиции.

Драмы Лорки отмечены печатью дерзкого новаторства, пронзительной лирической субъективности и одновременно в большинстве случаев обращены к самой широкой аудитории.

Федерико Гарсиа Лорка родился 5 июня 1898 года в селении Фуэнтевакерос близ Гранады. После недолгого пребывания в Гра-



Федерико Гарсиа Лорка

надском университете он переезжает в 1919 году в Мадрид, где занимается в Студенческой Резиденции вместе с Луисом Бунюэлем, Сальвадором Дали и другими известными впоследствии художниками. В 1921 году выходит его первый поэтический сборник, «Книга стихов», затем появляются книги «Песни» (1921—1924), «Поэма о канте хондо» (1921—1922, опубл. 1931), «Цыганское романсеро» (1924—1927, опубл. 1928), «Поэт в Нью-Йорке» (1929—1930, опубл. 1940), о пребывании на американском континенте; «Плач по Игнасьо Санчесу Мехиасу» (1935), «Диван Тамарита» (1936). Во время революции Гарсиа Лорка активно сотрудничает с журналом «Октябрь», принимает участие в работе Ассоциации друзей СССР и Союза антифашистской интеллигенции. Высказывания поэта не оставляют никакого сомнения в том, что он поддерживал демократические преобразования.

После начала франкистского мятежа Лорка, приехавший в Гранаду навестить родителей, попадает в тюрьму. На рассвете 19 августа 1936 года фашисты расстреляли поэта.

С ранних лет великий гранадец проявил себя одаренным человеком, одаренным в поэзии, драматургии, музыке, живописи. Способность полнокровного, многогранного восприятия и выражения красоты останется важнейшей чертой всего его творчества.

В отличие от Валье-Инклана, изображавшего в своих эсперпентах картину катастрофического разложения испанского общества, Лорка ищет здоровые, нетронутые тленом силы. Его драматургию венчают «крестьянские трагедии», героем которых является народ. Но и в более ранних произведениях явно видна опора на эстетические и нравственные идеалы народа.

Об этом свидетельствует и созданная в 1923—1925 годах «Марьяна Пинеда» — драма, которую молодой автор назвал

«народным романсом в трех эстампах». Своей героиней Лорка избирает удивительно привлекательную женщину. История Марьяны Пинеды (1804—1831), участницы революционного подполья, казненной за то, что устраивала побеги бунтарей из тюрем и вышивала повстанческое знамя, предстает в лирическом преломлении. Согласно версии поэта, к правому делу красивейшую из жительниц Гранады приводит сердечная склонность — страсть к одному из заговорщиков, дону Педро де Сотомайору. В Марьяну влюблены не только дон Педро и юный дон Фернандо, но и сыщик Педроса, готовый нарушить ради нее все служебные приказы. Марьяна с презрением пресекает домогательства полицейского, она не желает воспользоваться и самоотверженной готовностью собирающегося во что бы то ни стало спасти ее дона Фернандо, надеясь, что, конечно же, ее избранник, дон Педро, вызволит ее из темницы. Дон Педро, однако, сочтя такую попытку заранее обреченной на неудачу, бежит из Испании. В ожидании смертного часа Марьяна остается одна. Восходя на эшафот, она поднимается на высоту недостижимую для остальных, в том числе и для Фернандо и Педро. И Фернандо и Педро оказались, каждый по-своему, ущербными: первый замкнулся в кругу интимных переживаний, не внимая тому, что творится в стране, стонущей под игом тирании; второй, рассуждая о благе страны, не помог спастись женщине, пожертвовавшей стране жизнь. Лишь Марьяна способна быть одновременно верной и любовному чувству и долгу борьбы, сводя на нет тем самым конфликт между чувством и долгом.

В «Марьяне Пинедо» любовь невозможна без свободы, а свобода не желанна без любви. Свобода у Лорки не отвлеченная идея, она произвольно вырастает из недр человеческой природы («в ней кровь всего живущего на свете»). Так зарождается важнейшая для поэта мысль: стремление к свободе — естественно.

Лорка судит прошлое и настоящее с точки зрения не приемлющего искусственных уз человеческого естества, прекрасного и физически и духовно. В «Марьяне Пинедо» подчеркнута не только благородство помыслов героини, но и физическая ее привлекательность. В трагедии неоднократно говорится о нежной шее Марьяны, подобной стеблю цветка, который хочет скосить смерть. Провожая Марьяну на казнь, послушницы сравнивают ее с «майским цветом», с «гвоздикой милой».

О страстном стремлении поэта к гармонии физического и духовного свидетельствует и «Чудесная башмачница» (1930) и «Любовь дона Перлимплина» (1931).

Казалось, ничто не предвещает бурю в жизни башмачницы. У нее нежно любящий супруг и дом — полная чаша, но, охваченная драматической раздвоенностью, она мечется между своими фантазиями и явью: выйдя замуж за пожилого, грезит о юном красавце, покинутая же супругом, места себе не находит и по нем чахнет. Она не может довольствоваться одной реальностью, вспоминая о мечте, и не может жить одной мечтой, о реальности памятуя.

Поэзия у Лорки рождается и зреет не в сфере мечтательства, она укоренена в физическом бытии. Человек, по убеждению художника, превосходит марионетку не только тем, что наделен сознанием, но и тем, что наделен плотью.

В «Любви дона Перлимплина» в новом качестве предстает избитый фарсовый сюжет о старом муже и молодой жене. Юной Белисе, знающей лишь плотские улады, но не любовь, ее муж Перлимплин внушает глубокое чувство к таинственному незнакомцу. Незнакомец гибнет на ее глазах от руки Перлимплина — им оказывается сам переодетый Перлимплин, давший изведать Белисе трагический вкус страсти. Отныне в жестокосердой красавице будет жить душа.

Перед нами, однако, не традиционное романтическое произведение о торжестве духа над плотью. Именно чудесное тело Белисы вдохновляет на самопожертвование Перлимплина, знавшего, к чьим ногам положить свою жизнь,— лишь Белиса придала ей смысл. Перлимплин мог преобразить Белису потому, что Белиса преобразила его. В ней скрыты начала и концы удивительной метаморфозы, приключившейся с Перлимплином, превратившимся из смешного недотепы в рыцарственного героя. И хотя, казалось, Перлимплин поднимает юную супругу до себя, на деле она остается для него недостижимой. Новая, более совершенная Белиса «сочинена» Перлимплином; новый, более совершенный Перлимплин «пережит» ею и обретает благодаря ей полноценное, не призрачное и не фиктивное существование. Чувственное бытие, пробудившее поэтическую одухотворенность, ею же обогащается. Оказывается, что между идеалом, чувством и чувственностью не только нет непроходимых граней, но и существует внутреннее единство.

В «Чудесной башмачнице» и «Любви дона Перлимплина» складывается стиль Лорки-драматурга, которому суждено будет проявиться и в его наиболее выдающихся произведениях — в «крестьянских трагедиях» и «Донье Росите».

И «Чудесная башмачница» и «Любовь дона Перлимплина» отличаются крайней неприхотливостью развития действия. Лорка находит надежный ключ, способный открыть «внутреннего человека» — огромное богатство мечтаний, грез, надежд и фантазий персонажей. В каждом его герое мы постигаем не только сущее, но и неосуществленное; в каждом скрыто обещание неведомого. В каждой пьесе перед нами открываются две реальности — прозаическая, обыденная и поэтическая, необычайная. Манящее художника возможное заключается не вне сущего, но оно не на его поверхности. Под нею же, по мнению поэта, лежит не только духовная, но и материальная естественно-природная сущность жизни.

Неприятие как романтически, так и натуралистически однобокой трактовки человека бросается в глаза в «экспериментальных» пьесах Лорки, которые, если не считать созданной в 1919 году пьесы «Чары бабочки», он писал параллельно со своими наибо-

лее популярными произведениями: в 1931 году наряду с «Любовью дона Перлимплина» создано «Когда пройдет пять лет», в 1933 году наряду с «Кровавой свадьбой» — «Публика».

«Публика» и «Когда пройдет пять лет» — пьесы, полные туманных, сложных, порой с трудом поддающихся расшифровке символов и смутных, оборванных на полуслове намеков. Это пьесы-фантазии: автор пренебрегает в них правдоподобием и рационалистически последовательной мотивировкой происходящего. Развитие действия здесь прихотливо и алогично, сюжет строится по принципу сюрреалистического монтажа разнородных элементов и дерзких ассоциаций.

В этих произведениях, так же как и в книге стихов «Поэт в Нью-Йорке» (1929—1930), бросается в глаза стремление Лорки, одного из выдающихся представителей реализма XX века, раскрыть всю сложность реальности. Лорка не оставался глухим к художественным исканиям, предлагающим разнообразные подходы к жизненному материалу, но не был склонен абсолютизировать тот или иной эстетический канон. Так, на рубеже 20—30-х годов он был подвержен влиянию сюрреализма, однако вовсе не считал себя «чистым» сюрреалистом. В 1928 году он писал своему другу Себастьяну Гашу: «Посылаю тебе две поэмы. Мне хотелось бы, чтобы они тебе понравились. Они отвечают моей новой духовной манере: чистая эмоция без плоти, освобожденная от контроля логики, но — внимание, внимание! — со строжайшей поэтической логикой. Это не сюрреализм — внимание! — их освещает самое ясное сознание». Правда, в «Поэте в Нью-Йорке» сознание поэта не кажется столь уж ясным. Апокалиптические видения поправшей природу буржуазной цивилизации возникают с кошмарной и мучительной алогичностью. И все же хаотические на первый взгляд образы связаны, сцементированы надеждой на грядущее освобождение человека.

И в «лабораторных» пьесах Лорка затрагивает идеи, которые будут главенствовать в его шедеврах. Особенно показательна в этом отношении драма «Когда пройдет пять лет», согласно своему подзаголовку — «легенда времени». Герой драмы, Юноша, хочет обращаться со временем по своему усмотрению. Для него время — это потом, это завтра, подобно тому как для Старика время — это вчера. Для Старика жизнь — воспоминание, для Юноши — мечта, но оба они не живут, а дистанцируют жизнь, отодвигают ее от себя. Так, Юноша счел, что должен отойти от Невесты, «чтобы взглядеться и различить ее облик в своем сердце».

Поэт вместе со своим героем упивается прихотливой, вольной фантазией, которой, кажется, подвластно все, в том числе и время. Юноша упражняется в рафинированной способности «помнить заранее» и «помнить завтрашнее». В этой удивительной игре для посвященных будущее и прошлое меняются местами, претерпевают чудесные метаморфозы; время оказывается обратимым, и участие в действии начинают принимать мертвые — Котенок и

Мальчик. В фантастическом мире пьесы нет места лишь настоящему. Первоначально, впрочем, кажется, что в этом нет никакой ущербности. Лорка выводит среди других и персонаж, целиком погруженный в стихию непосредственной жизненности. Это Игрок в регби, который в шлеме и наколенниках ласкает Невесту, беспрерывно курит сигары и не произносит ни единого слова. Предпочтя Игрока Юноше и уходя с ним, Невеста говорит Отцу: «Я не хочу его видеть. Я хочу жить. А он только говорит».

«Какая холодная рука», — замечает она, здороваясь с Юношей. И позже: «Руки все в кольцах! Хоть бы капля крови».

Под занавес трое игроков в ритуальных одеждах — черные фраки и длинные, до полу, белые шелковые плащи — приходят, чтобы сыграть с Юношей в игру, в которой на карту ставится все. Они вспоминают, как в Венеции какой-то старик козырнул червонным тузом — живым сердцем — и карты пропитались кровью, и он спасся. На этот раз карты кровью не набухают. Грезы заранее обескровили жизнь Юноши, сделали ее несостоятельной в борьбе со смертью. Играя со временем, Юноша безответственно его транжирит и в пух и прах проигрался.

Как ни сочувствует Лорка поэтическим мечтам, с реальностью не желающим считаться, он в драме «Когда пройдет пять лет» показывает: они лишь форма самообмана, дурманящего и губительного. Жизнь лишь в самой жизни, ожидание жизни оказывается формой смерти...

О драматической судьбе пустоцвета Лорка поведает позднее, в «Донье Росите, или Языке цветов» (1935). В «Донье Росите» никто не погибает, и все же мы видим жизнь, трагически погубленную. Сквозь нежные ностальгические воспоминания о гранадских обывателях рубежа веков пробивается та же, что и в «крестьянских трагедиях», боль и мучительная неудовлетворенность при виде растраченной попусту жизни.

Драматург рассказывает историю хорошенькой, трогательной, несколько экзальтированной девушки, помолвленной со своим кузеном, уехавшим вскоре в Америку, прождавшей его понапрасну двадцать пять лет и состарившейся в этом ожидании. Рассказывает, обращаясь к манере рискованной, балансирующей на грани манерности. Прибегая к стилизации ушедшего в прошлое быта, подернувшегося дымкой воспоминаний, художник, как и в «Марьяне Пинеде», создает прекрасные картины. Но красота на этот раз грозит обернуться красотью, яркость — цветистостью. В этом и кроется точный художественный расчет драматурга: Росита близка к тому, чтобы впасть в банальность, в «общее место», потому что такова доля испанской девушки «среднего круга». В этом не ее вина, а ее беда и проклятье. Судьба испанской женщины — жить заживо погребенной. «Муж, дети, стена в два локтя — вот и все» — так сказано об этом в «Кровавой свадьбе». В «Донье Росите» душевно чуткая Няня говорит, что жалеет героиню больше, чем покойного мужа и дочку: «Ведь

мертвые — мертвые и есть. Они умерли, мы поплачем, двери закроем, а сами-то живем. А вот это с моей Роситой, оно — хуже. Любит, а любить-то некого, плачет, а не знает по ком». Под занавес она сравнивает жизнь несчастной девушки с похоронами без покойного. Такова жестокая поэтическая формула вынужденного пустопорожнего существования.

Черты реализма Лорки — реализма XX века, тяготеющего к мощно-обобщенной поэтической метафоричности, во многом отличного от близкого натурализму критического реализма Бласко Ибаньеса и некоторых других испанских писателей конца XIX — начала XX века, наиболее полно раскрываются в «крестьянских трагедиях» (1933—1936). Это воистину народные трагедии и по своим идеям и по некоторым важнейшим своим эстетическим принципам.

В них Лорка разделяет свойственное искони фольклору представление о целостности мироздания. У андалузского поэта, как заметила И. Тертерян в книге «Испытание историей», «мир един. Все элементы вселенной — звезды, свет, тени, минералы, растения, тела — как будто состоят из одного и того же вещества и поэтому не только сравниваются друг с другом, но перетекают друг в друга, постоянно присутствуют одно в другом». Герои «крестьянских трагедий» тяготеют к космической безбрежности. Невеста в «Кровавой свадьбе» говорит Матери своего нареченного, что «сгорала в огне» от любви к другому, что тот другой «был темной рекой, осененной ветвями, волновавшей меня шуршанием камышей и глухим рокотом волн. Я стремилась к твоему сыну, и я его не обманывала, но рука того подхватила меня, как шквал». То, о чем говорит крестьянская девушка, для нее не просто метафора. Поэт считал, что огонь, темная река и шквал — вселенские силы, опрокидывающие все расчеты и ограждения быта, — реальная сила. Герои Лорки неизмеримо шире рамок прозаически-утилитарной повседневности. Основной конфликт «крестьянских трагедий» определен тем, что их действующие лица оказываются одновременно и вольными жителями поэтического космоса и бесправными подданными удушливого социума.

В «Кровавой свадьбе», казалось, рассказана ни в коей мере не могущая претендовать на исключительность бытовая история: бедная девушка — Невеста — не может соединить свою судьбу с любимым Леонардо. Леонардо женится на другой, Невеста же должна идти под венец с нелюбимым Женихом. Но бытово-обыденное здесь соединяется с балладно-поэтическим, образуя особый сплав. Поэт выводит на сцену Луну и Смерть. И в «Кровавой свадьбе» и в других «крестьянских трагедиях», кроме того, активно проявляют себя пусть и не обозначенные в списках действующих лиц солнце и вода, кони и звезды. Роль этих образов-лейтмотивов поистине огромна: они и проясняют нам сущность происходящего и обладают самостоятельным значением. В «Кровавой свадьбе», к примеру, образ коня не только олицетворяет вольное,

неукротимое мужское начало, но и наполняется другим важным смыслом. Вторая картина первого действия драмы открывается колыбельной «о коне высоком, что воды не хочет».

Песня о «высоком коне» предвосхищает бегство Леонардо с его возлюбленной и его гибель. Затем следует разговор о том, что Леонардо уже два месяца так часто меняет своему коню подковы, будто гоняет его на край земли... Действие переносится в дом Невесты: слышен стук копыт, и в ее окне возникает всадник — Леонардо.

Вернувшись после свадебной церемонии с Женихом, Невеста идет седлать коня и вместе с Леонардо бежит на нем. Можно сказать: не беглецы правят конем — конь их направляет; не столько он им, сколько они ему подвластны. Мы ощущаем приближение к сказке, в которой конь руководит своим ездоком, воплощая в себе волшебные силы.

Конь оказывается прообразом всей драмы в целом: как и в мифологии, в «Кровавой свадьбе» сюжет — это развертывание метафоры. И конь умчит их в пространство торжествующей, пьянящей, озаряющей небывалым счастьем сжигающей красоты.

Действие переносится в лес, на лоно природы, чей зов услышали беглецы. Теперь Леонардо и Невеста уже не терзают друг друга колкими обвинениями — им незачем больше предьявлять друг другу счет за то, что они предали взаимную склонность. Теперь они отдаются чувству, и слова их льются звонко, окрыленные впервые обретенной свободой.

Некое естество, до поры до времени таящееся под спудом, — это то сокровенное, чем наделены герои «Кровавой свадьбы» и других «крестьянских трагедий». Это то, что берет их в плен, заставляя сойти с проторенной, избитой дороги, совершить нежданное, необдуманное, непреднамеренное и вместе с тем для них наиболее честное и достойное — то, что помогает отряхнуть ярмо рабства.

Речь идет о рабстве едва ли не в буквальном смысле: Невеста живет в пещере; Хуан в «Йерме» норовит держать свою жену взаперти; шаг ступить за ограду дома не могут дочери Бернарды в «Доме Бернарды Альбы». Героини «крестьянских трагедий» — женщины. Их судьбы с особой очевидностью свидетельствуют о том, какая участь уготована испанским обществом человеку. Тем контрастней по отношению к подобному поработавшему и разоблачающему социуму звучит тема приобщения к природе. Той природе, что вокруг нас и одновременно в каждом из нас. Жизнь за стенами дома в «крестьянских трагедиях» — жизнь в застенке, в котором суждено разразиться грозному катаклизму. Но он не налетел снаружи, как буря, — он прорывается изнутри, подобно огнедышащему вулкану. Герои Лорки, с одной стороны, узники, помещенные внутри ограждающего их подневольными правилами уклада, с другой — сами они — вместилище вольных порывов, никакого узилища знать не желающих. Каждый из

них — подданный общества и живая трепетная частица вселенной, неотъемлемая от его целостной мощи.

Не только в Леонардо и Невесте — во всех действующих лицах «Кровавой свадьбы» можно уловить приливы и отливы природных сил, музыку их прибоя. Невеста бежит из-под венца, ибо все нарастающий гул стихий заглушает голос благоразумия. За беглецами снаряжается погоня, которая оборвется кровавой поножовщиной. Мать, оберегавшая Жениха пуше зеницы ока, первая торопит роковое побоище. Она и исполнительница закона природы — великая хранительница жизни, и подвластная написанному закону кровавой мести прислужница смерти, толкающая сына в ее объятия. Сила плодоносная оборачивается в ней силой разрушительной.

Сложная трагическая метаморфоза происходит и с героиней «Йермы»: и здесь Лорка предьявляет счет укладу, превращающему все самое плодотворное в свою противоположность.

Любовь к детям — самая сильная страсть Йермы: ее призвание — единственное возможное оправдание тому, что она замужем за нелюбимым Хуаном. Однако же время идет, а детей все нет. Йерма (по-испански — бесплодная, пустынная местность) не хочет мириться со своей участью. Она надеется, что благодаря богомолью в прославивших своей святостью местах свершится чудо.

Но, увы, вместо чуда ее ждет открытие неутешительной истины: в ее бесплодии виноват муж, истощивший себя непосильным трудом скопидомства ради. Узнав, что Хуан навсегда обрек ее на выморочное существование, Йерма душит его, пристающего с кажущимися теперь отвратительными объятиями.

Лорка, язычник в своем упоении материальным бытием, оказался самым страстным поборником жизни, поднявшим свой голос против всего, что таит угрозу ее завязи, ее всходам, развитию и росту.

«Йерма», с ее вакхическими песнями и необузданным дионисийством, пронизана стихийным материализмом. О нелегкой доле крестьянства, об упорном труде на выжженной солнцем земле мы узнаем в первой же сцене «Кровавой свадьбы». Но и тут речь идет не только о ежедневной повинности и изнурительной борьбе, но и о бесконечно разнообразном чувственном богатстве жизни. В «Йерме» прачки поют о жасминной улыбке, о коралловой нити крови, а ряженные славят золотые жала любви, проникающие под кожу.

В крестьянской судьбе лишь при одном-единственном условии страдания и жертвы могут обернуться радостью: если зерно станет колосом, если жизнь даст новые побеги. Основной вопрос последних драм Лорки: смогут ли эти побеги взойти в Испании 30-х годов, в стране, в которой борьба жизни и смерти приобрела крайнюю ожесточенность. Борьба эта лежит в основе «Кровавой свадьбы». Исступленно жаждет стать родоначальницей новой

жизни и Йерма. Но в глубине души она понимает, что, согласно закону природы, для того чтобы принести плод, необходимо расцвести, ощутить «весеннюю» полноту и свободу существования.

Противоестественные законы вмешиваются в органическое течение народного бытия, отказывая в праве на самое натуральное. Об этом говорится и в трагедии «Дом Бернарды Альбы» (1936), венчающей собою драматическое творчество Гарсиа Лорки.

Уже в своих первых поэтических драмах Лорка, как мы видели, проявил себя новатором по отношению к «прозаическому», близкому натурализму критическому реализму конца XIX века и к его эпигонам. Все это сказалось и в ряде бросающихся в глаза формальных признаков. В «Кровавой свадьбе», например, свободно чередуются стихи и проза, появляются такие персонажи, как Луна и Смерть.

«Дом Бернарды Альбы» на первый взгляд едва ли чем отличается от традиционной бытовой драмы. Действие протекает в стенах дома помещицы Бернарды и внутри его ограды. После смерти второго мужа Бернарда, объявив траур, собирается восемь лет продержаться взаперти пятерых дочерей. Лишь старая, сорокалетняя и некрасивая Ангустиас должна выйти замуж за пригожего Пепе Романо. Однако Пепе увлекается младшей, двадцатилетней Аделой. Узнав об их тайном свидании, Бернарда стреляет в Пепе. Думая, что он убит, Адела кончает с собой.

Драма целиком написана прозой. Ни одно из важнейших для фабулы событий не показано на подмостках. Пепе Романо так и не появляется на сцене. За кулисами происходят его встречи с Аделой, за кулисами звучит роковой выстрел Бернарды. На сцене же герои «обедают, только обедают», убирают дом, справляют поминки, вышивают и ужинают. Тем яснее при таком кажущемся бытописательстве («Автор уведомляет,— читаем мы в примечании поэта к «Дому Бернарды Альбы»,— что в основу этой трехактной пьесы положены действительные события, которые он стремился воспроизвести с документальной, фотографической точностью») выступает верность Лорки принципам поэтической драмы, открывавшей за камерностью быта ширь бытия.

Быт здесь, правда, более отчетливо, нежели в предыдущих пьесах, играет свою неблагородную роль. Социальные условия существования извращают природные свойства действующих лиц: сестры начинают испытывать острую зависть к Ангустиас, предаются взаимной ненависти и занимаются слезкой. Критика подметила: дочери Бернарды Альбы, не в пример героиням «Кровавой свадьбы» и «Йермы», обретают характер, вернее сказать, характерность. Резче всего проступают характерные черты в облике старшей сестры, Ангустиас, меньше всего в облике младшей, Аделы.

Учитывая, однако, характерность в обрисовке сестер, не стоит ее преувеличивать. Все они в глухой вражде с матерью, все они —

«женщины без мужчин», лишь в разном возрасте, в разных физических ипостасях.

И в последней драме Лорки мы возвращаемся все к той же единой природе, составляющей универсальную, объективную основу человеческого в героях.

«Дом Бернарды Альбы» еще больше, чем «Кровавая свадьба», пропитан полными мифологической обобщенности лейтмотивами, свидетельствующими о единстве человеческого и природного.

Один из важнейших образов — переливчатый, протести-ческий образ раскаленного воздуха — жары — огня — солнца. Он возникает уже в начале первого акта:

«Вы уже начали работать на току?» — спрашивает одна из женщин Бернарду.

«Бернарда. Начали. Вчера.

Третья женщина. Жарко, как в пекле.

Первая женщина. Уж много лет мы не видели такой жары».

«В час ночи от земли еще поднималось пламя», — говорит Понсия. «Я ночью не могла уснуть от жары», — признается Мартирио. В душную ночь Пепе Романо видит в окне полуодетую Аделу. Не сумевшая сомкнуть глаз, томящаяся от жары Мартирио узнает о ее свидании с Пепе Романо. Образы мужчин-жнецов, прибывших в деревню, также связаны с ощущением знойного воздуха и жаркого солнца. Понсия говорит, что это веселые парни, «смуглые, высокие, будто деревья, обожженные солнцем».

«Амелия. Они не боятся жары.

Мартирио. Они жнут среди пламени».

Ключ к неотвратимо занявшей страсти Аделы — ее слова: «Я вся в огне горю...»

(Интересно, что и сам Лорка, говоря о своей неотторжимой близости природной стихии, о своем слиянии с ней, ссылался в первую очередь на образ огня. «Так что я тебе скажу о Поэзии? Что я скажу об этих тучах и облаках, об этом небе?.. Вот оно, гляди. Я держу огонь в руках. Я понимаю огонь. Я работаю огнем».)

Мартирио — враг любви Аделы и Пепе — жары боится, солнца не любит. «Я хотела, чтоб скорее осень наступила и чтоб лил дождь, или чтоб деревья покрылись инеем — все, что угодно, только не это бесконечное лето», — говорит она вслед за словами о том, что от жары ей дурно...

Не менее важен в «Доме Бернарды Альбы» и образ вольного моря. «Отпусти меня на берег моря, там я выйду замуж... Отпусти меня на берег моря!» — кричит мать Бернарды, Мария Хосефа. Понсия говорит, что Бернарде не справиться с морем: «Ты думаешь, раз у меня седые волосы, так я не могу родить ребенка? — говорит безумная Мария Хосефа. — Могу. Ребенка, и еще ребенка, и еще ребенка. У этого ребенка тоже будут седые волосы, и он родит еще ребенка, а тот — еще ребенка, и у всех будут волосы как снег, и мы будем как волны: одна волна, другая, третья. А по-

том мы все сядем рядом, и у всех будут седые волосы, и мы будем как пена. Почему здесь нет белой пены? Здесь только черный траур». Море противопоставляется мертвенному покою дома Бернарды как вечно обновляющая себя стихия, в которой одна волна непрерывно порождает другую.

Наконец, чрезвычайно активен в лорковской драматургии образ земли. В «Кровавой свадьбе» Мать, появляющаяся в первой же сцене с завтраком для сына, превращается в олицетворение кормилицы-земли, из которой он вырастает. Показательно, как тщательно продумана драматургом лексика героини. «Ваши слезы текут из глаз, — говорит Мать, — а мои слезы, когда я останусь одна, прихлынут к глазам от ступней...». В оригинале: «de las plantas de los pies». Слово «planta» по-испански означает и подошву, и основание, и растение. Матери свойственно сознавать, как глубоко вросла она в почву. В «Доме Бернарды Альбы» Адела говорит, что огонь «поднимается по ногам ко рту». И кровь и слезы поднимаются в драме Лорки от почвы, его герои корнями (ступнями) уходят в землю.

Эти образы огня, моря, воздуха и земли являются чем-то качественно иным, нежели символы или метафоры. Мы имеем дело с особым сращиванием метафоры и мифа. Магическая сила поэзии Лорки отчасти заключена в том, что на наших глазах миф словно переливается в метафору, не окончательно в ней затвердевая, метафора же движется вспять к мифологическому источнику, не полностью все же в нем растворяясь. Художник, не зовя своих героев назад, в мифические времена, дает им возможность постичь первозданную свежесть природы, ощутить жар солнце-пека как вспышку собственного темперамента и дуновение ветра — как интимную ласку. Все стихии — воздух, солнце, море, земля — отзываются в плоти лорковских героев. Тело в его творчестве — решающее звено в Великой цепи бытия. Адела говорит о своей судьбе как о судьбе своего тела. Она не хочет, чтобы тело было порабощено. «Не хочу сделаться желтой и дряблой, как вы все, — говорит она сестрам, — не хочу, чтобы моя кожа высохла и сморщилась в этих запертых комнатах». Для нее свобода — это свобода тела («...я делаю со своим телом что хочу!»). Природа — протагонист «крестьянских трагедий». Она здесь не фон, не «задник», а главное действующее лицо. Персонажи Лорки сохраняют неперерезанной пуповину, связывающую их с мирозданием, они — природные существа, воистину люди из плоти и крови.

Под судьбой персонажей многих драматических произведений часто подразумевается судьба их идей, замыслов, планов и надежд. У Лорки же мы с предельной остротой ощущаем судьбу человеческую как судьбу плоти. Революционное звучание его драматургии во многом предопределялось тем, что свобода была для него не умозрительным идеалом — Лорка признавал лишь свободу реально воплощенную.

Все творчество Лорки пронизано сильнейшей тревогой при

виде порабощения плоти и ее уязвимости. Плоть — трепещущий сгусток жизни, поэтически одухотворенной чувственности, все время под угрозой, все время кажется, что нож вонзится в нее. «Кровавая свадьба», начинающаяся и завершающаяся разговорами о ноже, — это драма, словно находящаяся между остриями двух ножей.

Холод ножа — жар плоти — самая вопиющая антитеза в творчестве поэта, протекающая между двумя полюсами — жизнью и смертью.

Смерть зримо или незримо присутствует в любом произведении Лорки, утверждавшего, что в Испании привидения каждое утро «выжимают горький сок лимонов зари», что Испания — «страна смерти, страна, открытая смерти». Смерть таится едва ли не в любом пейзаже, появляется едва ли не в любой компании, по-приятельски заговаривает с одиноким путником, заманивая его в свои тенета, по-разбойничьи вламывается в общее веселье, вырывая свою жертву из круга.

Для Лорки жизнь не игра воображения, а наличное бытие, материальное, чувственно-конкретное и неповторимое. Смысл этой одной-единственной жизни в том, чтобы до конца дожить, довершить ее, не оборвать ее мелодию.

Но в том-то и дело, что она сплошь да рядом трагически обрывается. Речь идет не о неизбежной элегической кончине, а о трагической гибели, наступающей тех, в ком больше всех жизни. Как отметила критика, у Лорки столько насильственных смертей, что насилие оказывается истинным лицом смерти. Испания Лорки — страна, где царит насилие, где каждый вольно или невольно ощущает его присутствие, каждый начеку, и в воздухе разлита та настороженность, которую мы ощущаем в «бессонном всаднике верхом на коне бессонном». Смерть для Лорки — грозный противник, на которого он идет войной. Драмы Лорки представляют собой поле битвы со смертью — насилием.

Драма доньи Роситы и Йермы — драма пустоцвета. Трагедия дочерей Бернарды Альбы — трагедия обреченных на девственность. Грядущее так и не зачинается в них.

Все трагедии Лорки — трагедии самого страшного, что может постичь природу, — трагедии бесплодия.

Испанская действительность представляется у Лорки как социальная почва, на которой чересчур часто глоснут, не успев подняться, ростки новой жизни.

Однако в истории поэт ощущает не только силы мрачно-разрушительные, но и созидательно-плодоносные. Свобода у Лорки — не в пример Унамуно и некоторым другим драматургам, близким по своему мировоззрению экзистенциализму, — не привилегия индивидуального сознания, а всеобщий, всенародный закон. Его герои, до поры до времени мирившиеся с привычным укладом, отваживаются на неповиновение. Время у Лорки дано в точке крутого, революционного поворота от покорности к восста-

нию. Однако герои восстают, влекомые силами гораздо более могущественными, чем они сами. Кажется, что это история находится на распутье, совершая свой выбор.

Перенапряженные трагедии Лорки внушают нам уверенность в неминучести грядущего потрясения. Наступает момент, когда терпение иссякает и его место занимает круто вздымающаяся ненависть. Ненависть эта тем непреодолимей, что даже в своих крайних формах порождается любовью и возгорается мрачным медеевским пламенем: Невеста в «Кровавой свадьбе» не в силах терпеть ласки немилого, Адела в «Доме Бернарды Альбы» не в силах идти наперекор своему влечению. Люди уже не вольны больше себя неволить и не вольны больше неволе подчиняться. Отныне они в плену не у обстоятельств, со страстями не считающихся, а у страстей, пренебрегающих обстоятельствами. Борьба с тиранией оказывается едва ли не роковым образом predetermined. Однако, если власть деспотических законов социума обезображивающе тягостна, то власть законов природы лорковские герои ощущают как эйфорически-раскрепощающую. «Я больше не могу дышать спертым воздухом этого дома, после того как узнала вкус его губ», — говорит, вспоминая Пепе Романо, Адела, в которой рождается дионисийское неистовство, рвущее все пути. Так проявляется великое нетерпение природы, отмечающей любой компромисс со всем противоестественным. Наступает момент, когда героини Лорки решают: «все или ничего!». Но требование «все или ничего!» для них не категорический императив, дающий право командовать жизнью, а способ, которым сама жизнь категорически заявляет о своих правах.

Трагедия Лорки — трагедия половодья чувств, натолкнувшегося на плотину и не могущего ни сломать ее, ни повернуть вспять, чувств, способных превратиться из созидательных в разрушительные.

В драматическом творчестве Лорки таилось пронзительно-лирическое переживание личной судьбы, словно поэт изначально предугадывал собственную страшную и безвременную кончину, и постижение общей трагической судьбы Испании. В его стихах и драмах живет ужас смертоубийства, они обрываются картиной надвигающейся на Испанию кровавой ночи с ее лжесветом — светом луны, не дающим укрытия тем, кто надеется спасти свою любовь и свою жизнь от преследователей. Но они пронизаны и истинным светом вновь и вновь вызревающей под солнцем Испании страсти к свободе, убеждением, что стремление человека достичь ее неистребимо и не может не дать новых всходов.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Решительные социально-политические сдвиги в Испании 20-х годов, приведшие к революции и гражданской войне 1936—1939 годов, разумеется, оказали большое влияние на сценическую

практику страны. Однако передовое искусство с большим трудом прокладывало себе дорогу на подмостки.

В 20-е годы в театре продолжает господствовать зритель, диктующий мещанские вкусы. Театр остается в основном коммерческим предприятием. Неудивительно, что кумирами состоятельной мадридской публики в это время являются Хасинто Бенаvente, решительно умеривший свой прежний социально-критический пафос, и такие авторы развлекательных пьес, как братья Серафин (1871—1938) и Хоакин (1873—1944) Альварес Кинтеро с их «Четвертью чашки» (1922) и «Свадьбой Киниты Флорес» (пост. 1926), Мануэль Линарес Ривас с его «Клеткой для львицы» (1924), Педро Муньос Сека (1881—1936) с его «Вы — Ортис» (1927), Пилар Мильян Астраи с «Клятвой Приморосы» (1924) и другие.

Самый даровитый среди подобных драматургов, Карлос Арничес (1866—1943), не был чужд некоторым свежим веяниям в искусстве. Лучшее его произведение, «Сеньорита Тревельес» (1926, Мадридский театр Лара), — обличающая провинциальных барчуков и бездельников история о немолодой девушке, над которой зло насмеялись «шутники» небольшого городка, — выдержала испытание временем и сорок лет спустя вдохновила кинорежиссера Антонио Бардема на создание фильма «Главная улица». Но подавляющее большинство произведений Арничеса представляет собой «джентльменский набор» традиционных для сайнета типов — молодой «благонравный трудящийся», опытный донжуан, женщина — защитница семейного очага и т. п. Хорошо зная свою публику — мелких коммерсантов, рантье и парикмахеров, — Арничес умело сдабривал свои пьесы шутками и нравочениями.

Подобное положение вещей в театре привело к тому, что многие лучшие произведения национальной и зарубежной драматургии могли быть поставлены лишь на экспериментальной сцене.

Во главе камерного театра Новой школы стоял режиссер Сиприано Ривас Чериф (1891—1969).

Ривас Чериф обучался в Италии у Крэга, знакомился с работой парижских театров, увлекался Московским Художественным театром и идеями Станиславского. На рубеже 10—20-х годов он ставит в театре Новой школы Ибсена, Синга и Сервантеса, затем в домашнем театре Пио Барохи «Белый щеголь» открывает путь на сцену Валье-Инклану, «забракованному» художественным руководителем Испанского театра Бенито Пересом Гальдосом. Кроме «Кровных уз» и пролога к «Рогам дона Ахинеи» Валье-Инклана, Ривас Чериф ставит в «Белом щеголе» «Интерлюдия о стороже» Асаньи и другие пьесы.

В 1921—1929 годах в другом камерном театре, в Эль Караколь («Улитка»), Ривасом Черифом поставлены «Дуэль» Чехова, «Орфей» Кокто, «Доктор Смерть» Асорина.

В 1930 году он решается поставить «Чудесную башмач-

ницу» Лорки (с участием Маргариты Ксиргу) и (на этот раз в Испанском театре) «Тени сна» Унамуно. Возглавляя с 1928 по 1935 год Испанский театр, Ривас Чериф в 1933 году организует Школу театрального искусства и чуть позже Театрально-драматическую студию, где осуществляет постановки произведений Лопе де Руэда, Леонида Андреева, Артура Шницлера, Переса Гальдоса, Георга Кайзера и др.

В 1917—1925 годах в Мадриде работает Поэтический театр драматурга и режиссера Мартинеса Сьерра Грегорио (1881—1947) Эслава. Здесь дебютирует в качестве драматурга Гарсиа Лорка. 22 мая 1920 года в Эславе была поставлена его пьеса «Чары бабочки». Декорации создал Миньони, танец Белой бабочки исполняла знаменитая балерина Архентинита, спектакль шел в сопровождении музыки Дебюсси и Грига. Однако зрители встретили спектакль весьма враждебно.

Достоянием широкой публики многие выдающиеся произведения отечественной и зарубежной драматургии стали благодаря Маргарите Ксиргу.

Маргарита Ксиргу (1888—1969) — значительнейший деятель испанского театра 20—30-х годов, самая выдающаяся его актриса.

«Эта невероятная женщина,— говорил о ней Федерико Гарсиа Лорка,— обладает редкостным даром постигать и воплощать драматическую красоту... Она ищет ее с несравненной самоотверженностью, пренебрегая любыми соображениями коммерческого характера». «Маргарита Ксиргу,— утверждал Хасинто Бенаvente,— раскрывает такие достоинства пьес, о которых и не подозревали их сочинители». Луиджи Пиранделло, сравнивая Грету Гарбо и Маргариту Ксиргу, исполнявших главные роли в постановке его пьесы «Такая, как ты хочешь», отдавал предпочтение испанской актрисе. И как будто подводя итог множеству подобных высказываний, Валье-Инклан утверждал: «Никогда еще не было такой актрисы, как она. Видеть Маргариту Ксиргу — это честь для публики».

Примечательно, что именно Маргарита Ксиргу оказалась знаменем испанского театра в пору социальных преобразований. Она родилась в 1888 году в Каталонии, в местечке Молинс де Рей. В 1896 году семья переезжает в Барселону. Отец Маргариты, Педро Ксиргу, был передовым рабочим-самоучкой. Он выступал за просвещение трудящихся классов: его дом превратился в своего рода культурный центр, в котором устраивались чтения Льва Толстого, Эмиля Золя, Бенито Переса Гальдоса, обсуждались вопросы организации любительских театральных кружков. Маргарита сызмальства приобщалась к театру. «Я ощущала театральное призвание со дня рождения,— скажет она впоследствии.— Мое призвание и я явились в мир вместе».

В одиннадцать лет Маргарита поступает на работу в позументную мастерскую и одновременно начинает заниматься в лю-

бительских театральных кружках, играя на каталонском языке в основном в произведениях каталонских авторов — Анхеля Гимера, Фелиу-и-Кодина и других. В 1906 году восемнадцатилетняя Ксиргу с таким успехом выступает в роли Терезы Ракен в одноименной пьесе Золя, что ее приглашают в труппу профессионального театра Ромеа. В 1908 году она переходит в самый крупный барселонский драматический театр, Принсипаль, в котором играет главные роли в ряде постановок, в том числе в «Саломее» О. Уайльда.

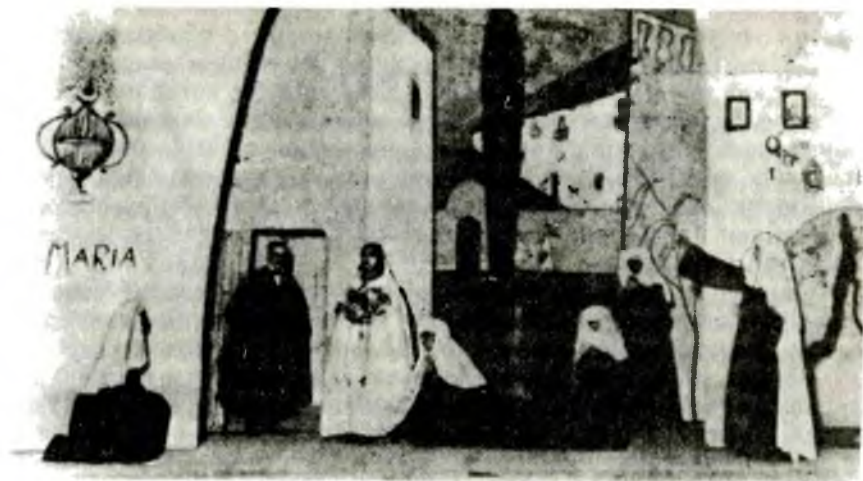
Новый, наиболее плодотворный этап художественной деятельности актрисы связан с ее переходом с каталонских на испанские подмостки. В мае 1914 года Маргарита Ксиргу дебютирует в мадридском театре Принцесса, предоставленном в ее распоряжение Марией Герреро и Фернандо Диасом де Мендоса, уехавшими на длительные гастроли в Латинскую Америку. Ксиргу играет главные роли в «Магде» Г. Зудермана, «Электре» Г. Гофмансталя, в ряде пьес Х. Бенаvente. Во время гастролей по Испании труппа Ксиргу посещает Канарские острова, где их встречают колокольным звоном: священники бьют в набат, предупреждая паству о каре за посещение «дьявольской» «Саломеи». Но ничто не в силах остановить неслыханный рост ее популярности. Газеты наперебой пишут о смуглокожей, с резкими чертами лица актрисе, отличающейся страстностью исполнительской манеры.

«Это гениальная актриса, — утверждает критик в «Эль Дебате», — прекрасно владеющая голосом и жестом, наделенная сердцем, полным жара, энтузиазма и любви к искусству...» «Геральдо де Мадрид» отмечает, что Ксиргу, опираясь на интуицию и темперамент, стремится к строгой отделке ролей. Бенаvente пишет, что искусство Ксиргу «чуждо искусственности; она всегда живет лишь внутренне прочувствованными, а вовсе не театральными эмоциями».

Большой общественный резонанс вызывает состоявшаяся 7 января 1915 года премьера «Чистилища душ» Рамона дель Валье-Инклана (театр Принсипаль, Барселона). Ксиргу играет роль Октавии — женщины, ушедшей от своего мужа и терпящей за попрание норм буржуазной благопристойности гонения матери и иезуита Рохаса, преследующих ее до смертного часа. Реакционно настроенные зрители протестовали против «нарушения приличий» и тогда, когда, играя заглавную роль в инсценировке «Марианеллы» Переса Гальдоса (1916, театр Принцесса), актриса вышла босой на сцену.

Летом 1919 года происходит слияние труппы Маргариты Ксиргу и труппы известного актера Энрике Борраса.

Свой первый сезон в 1919 году труппа Ксиргу — Борраса открывает в мадридском театре Сентро (позднее она будет выступать в помещении театра Одеон и театра Кальдерона). Осуществляется совместная постановка «Саламейского алькальда» Кальдерона, в котором Маргарита Ксиргу играет роль Исабель.



Сцена из спектакля «Марьяна Пинеда» Гарсиа Лорки.
Театр Фонтальба. Труппа Маргариты Ксиргу

Энрике Боррас — роль Педро Креспо. Одно из лучших созданий актрисы в 20-е годы — героиня «Святой Иоанны» Шоу, в которой Ксиргу выявляла крестьянские черты.

Двадцать четвертого июня 1927 года в Барселоне труппа Ксиргу дает первое представление «Марьяны Пинеды». В роли Марьяны Ксиргу выступает и на открытии нового сезона 12 октября 1927 года в театре Фонтальба в Мадриде. Зрители бурно откликнулись на свободолюбивые мотивы драмы, восторженно встречали слова героини: «Я — сама Свобода». Спектакль завершился антиправительственной демонстрацией. Так было положено начало славе Лорки-драматурга.

С 1930 по 1935 год Маргарита Ксиргу вместе с Ривасом Черифом находится во главе мадридского Испанского театра (один из старейших театров Европы, бывший Корраль де ла Пачека). Обращаясь к классике «золотого века» («Мудрость женщины» Тирсо де Молина, «Великий театр мира» Кальдерона), Ксиргу подчеркивала демократический пафос пьес. Актриса — свой человек среди передовой интеллигенции, она дружит с Ривасом Черифом, Мануэлем Асаньей, Федерико Гарсиа Лоркой. 24 декабря 1930 года в камерном театре Риваса Черифа Эль Караколь Маргарита впервые играет в «Чудесной башмачнице» Лорки, создавая, по словам Энрике Днеса Канедо, ведущего театрального критика той поры, изящно стилизованный образ шальной и очаровательной героини.

В 1931 году на праздновании провозглашения республики Ксиргу дает представление «Электры» Гофманстала при дневном свете, под финальный аккомпанемент марша из «Гибели богов»

Вагнера. В этом спектакле сказалась присущая актрисе тяга к театру монументальных форм, эпически мощных обобщений.

Первого июня 1932 года она осуществляет постановку «Фермина Галана» Рафаэля Альберти. Спектакль, в котором Ксиргу сыграла роль матери борца за республику, имел огромный общественный резонанс. Когда на сцену вышел один из резкосатирических персонажей, пьяный Кардинал, в зале поднялся такой переполох, что пришлось дать пожарный занавес. Какая-то консервативно настроенная дама, возмущенная спектаклем, напала на актрису на улице.

Ксиргу продолжает играть «Божественные слова» Валье-Инклана, открывает путь на сцену Алехандро Касоне, поставив его «Сирену на суше».

Осенью 1934 года актриса тщательно готовится к постановке лорковской «Йермы». На генеральной репетиции присутствуют Валье-Инклан, Унамуну и Бенавенте. После премьеры, состоявшейся 29 декабря 1934 года, критика отмечала пластичность Ксиргу, богатство ритмов в воплощении поэтической драмы, подчеркивала, что весь спектакль представляет собой «единый лирический порыв». В своем интервью Ксиргу говорила о том, как она сливается с героиней Лорки, полностью в нее перевоплощаясь: «Моя жизнь, чувства и силы — все это отдано одной Йерме; я становлюсь женщиной, озабоченной своим бесплодием... Только почувствовав муку, я могу сообщить своему творению достаточную силу, заставляющую публику трепетать от страдания и восторга».

В драмах Лорки, быть может, с наибольшей полнотой раскрылось выдающееся трагическое дарование Ксиргу, умение передать силу горьких и страстных переживаний и поэтическую одухотворенность героинь. Все эти свойства проявились и в роли Матери в «Кровавой свадьбе», сыгранной актрисой в 1935 году. Музыка к спектаклю была написана Лоркой. Поэт был пылко увлечен игрой актрисы и во время гастролей в Барселоне даже аккомпанировал представлениям «Кровавой свадьбы» на рояле. 12 декабря 1935 года Ксиргу впервые играет Роситу в «Донье Росите, или Языке цветов». Передавая еле уловимые оттенки переживаний лорковской героини, актриса создавала образ, отмеченный нежным лиризмом. Вновь поражала пластичность движений актрисы. «Руки Маргариты Ксиргу,— писал Ортега-и-Гассет,— неповторимые в своей выразительности, очерчивают исполненные гармонии линии, подобные фосфорическому следу, остающемуся на мгновение после того, как кисть или резец уже совершили движение».

Шестого января 1936 года актриса прощается с Барселоной и 31-го отплывает в турне по Латинской Америке, огорченная внезапным решением Лорки задержаться в Испании. Он обещает, что нагонит ее в пути. 14 февраля 1936 года начинаются выступления актрисы в Гаване, затем она играет в Мексике, Колумбии,

Перу, Чили, Аргентине, Уругвае. Лорка, который должен был присоединиться к труппе в Мексике, все медлит. Наконец приходит известие о начале гражданской войны и трагической гибели поэта. «...Он никому не делал зла,— скажет Ксиргу о Лорке,— и превращал нашу жизнь в волшебство... Вы знали что-либо похожее на Федерико?.. Он опьянял, как вино». Ксиргу останется навсегда верна памяти поэта. 8 марта 1945 года в театре Аванедо в Буэнос-Айресе она впервые представит на сцене «Дом Бернарды Альбы».

В 50-е годы Ксиргу — директор Муниципальной школы театрального искусства в Монтевидео. В эти же годы она занимается режиссерской деятельностью. Так, в 1958 году в Буэнос-Айресе в театре Колон она поставила «Чудесную башмачницу» по Гарсиа Лорке (композиция Хуана Хосе Кастро).

Скончалась актриса 6 апреля 1969 года в Монтевидео.

В годы революции появляются новые для Испании формы театра. На проходившем в 1937 году в Валенсии Конгрессе в защиту культуры был учрежден координирующий театральную деятельность Художественно-пропагандистский театр, преобразованный в Национальный совет по делам театра во главе с Антонио Мачадо и Марией Тересой Леон. Передовые художники идут навстречу демократическому зрителю, стремясь покончить с господством мещанских вкусов. Возникает театр Ла Баррака.

Лорка имел полное право сказать, что Ла Баррака — его создание. Он был организатором, режиссером, актером, художественным руководителем театра. Формально труппа Ла Баррака принадлежала одной из студенческих организаций (Федеральный союз испанских студентов), учрежденной в 1925 году и смело проявившей себя в борьбе с диктатурой Примо де Риверы. Но, в сущности, Ла Баррака — детище Гарсиа Лорки, осуществившего свою мечту создать «театр социального действия». Первый проект театра сложился у Лорки осенью 1931 года, сразу после провозглашения республики. В октябре проект был представлен на рассмотрение конгресса студенческой федерации. Министерство образования, во главе которого встал Фернандо де лос Риос, давнишний друг Лорки, выделило для театра-студии субсидию (50 000 песет). Среди студентов Центрального университета Мадрида был объявлен конкурс: поступавшие читали перед Лоркой стихи и прозу, разыгрывали этюды на заданную тему. Труппа передвижного театра, в которой, как правило, никто не получал жалованья, состояла из студентов-энтузиастов и представляла собой «боевую организацию на службе народной культуры». Труппа Ла Баррака была задумана как коммуна и революционное товарищество. Все актеры и сотрудники носили рабочие спецовки — темно-синие комбинезоны «моно» с эмблемой театра: черная маска на фоне колеса — символ бродячих



Гарсиа Лорка (в центре) среди участников труппы Ла Баррака

комедиантов. Каждый поочередно выступал то как исполнитель одной из главных ролей, то как рабочий сцены.

Ла Баррака — воистину театр для народа, прибегающий к народным формам искусства. Актеры-любители подбирались согласно традиционным амплуа площадных представлений: «галан» («герой-любownik»), «роковая женщина», «нежная возлюбленная», «негодяй» и т. п. Репертуар труппы с 1932 по 1936 год составляли интермедии Сервантеса «Саламанкская пещера», «Два болтуна», «Бдительный страж» и «Театр чудес», пьеса Лопе де Руэда «Страна Хауха», «Эклога о Пласидо и Виториане» Хуана дель Энсина, «Кабальеро из Ольмедо» и «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молина, ауто «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Земля Альваргонсалеса» Антонио Мачадо и др. Ла Баррака стремилась познакомиться с шедеврами демократической культуры самые отдаленные уголки страны, приобщить к подлинному искусству зрителей, для которых раньше театр был недоступной роскошью, посещая Сорию, Агреду, Винуэсу, Альмасан, Ла Коррунью, Компостелу, Виго, Аликанте, Эльче, Толедо, Вальядолид, Саламанку, Валенсию, Альбасете, Леон, Сантандер, Бургос и т. д. Последние свои представления труппа Ла Баррака дала в апреле 1936 года в Барселоне.

Как отметил Лорка, работа Ла Барраки была вдохновлена верой в социальную миссию театра. Участники труппы рассматривали свою деятельность в неразрывной связи с революционной

действительностью тех лет и ощущали «дионисийскую увлеченность жизнью». Их выступления нередко воспринимались как прямые политические акции. Так, Ассоциация студентов-католиков попыталась сорвать «святотатственное» представление ауто Кальдерона «Жизнь есть сон» возле церкви св. Иоанна в Сории в июле 1932 года; чинили препятствия «красным» и некоторые представители местных властей, например алькальд Винуэсы. Лорка, обычно очень бережно относившийся к текстам пьес, убрал три финальных сцены «Кабальеро из Ольмедо» и сцены с «добрыми королями» из «Фуэнте Овехуны» (спектакль назывался «Антология «Фуэнте Овехуны»», заостряя социальное звучание произведения. И народный зритель, как подчеркивал Лорка, непохожий на буржуазную фривольную, глухую к поэзии публику, горячо аплодировал труппе Ла Баррака.

Народный театр, согласно глубочайшему убеждению Лорки, должен быть театром поэтическим, театром страстным, пронизанным энергичными ритмами. Спектакли театра отличались пластической и музыкальной выразительностью, звонкостью красок, сочным комизмом и остротой драматических переживаний. Не ставя своей целью реставрацию старинного театра, Лорка стремился сочетать современное звучание спектаклей и уважение к классическому наследию. Многие спектакли шли в сопровождении народных песен и танцев. «Земля Альваргонсалеса» представляла в основном монтаж пантомимических сцен, сопровождаемых музыкой и чтением стихов Антонио Мачадо.

После гибели Гарсиа Лорки имя театра начинает носить ряд отпочковавшихся от него трупп, выступавших в тылу и на фронтах гражданской войны, в том числе перед моторизованной дивизией, защищавшей Мадрид, перед республиканскими полками, одержавшими победу над итальянскими фашистами под Гвадалахарой.

Большую культурно-просветительную работу проделывает посетивший 115 населенных пунктов хор и театр организованных 29 мая 1931 года Педагогических миссий, возглавляемый Александром Касоной.

Годы республики и особенно годы гражданской войны знаменуют невиданный со времен «золотого века» подъем театральной жизни Испании.

В 1938 году очевидец отмечает в Мадриде «невероятную тягу публики к разного рода спектаклям в полуосажденном городе», несмотря на «обильно падающие снаряды и на полную тьму на улицах». Народ приобщается к театру в самых, казалось бы, неподходящих условиях: в окопах и госпиталях, под бомбежками и артобстрелом. Десятки, сотни тысяч людей впервые в жизни знакомятся с произведениями сценического искусства. На подмостки проникают произведения, ранее запрещенные по политическим причинам или отвергнутые по коммерческим соображениям.

Попытки решительно перестроить театральное дело на демократический лад становятся особенно настойчивыми после начала франкистского мятежа. Прогрессивные силы страны стремятся сделать искусство театра действенным оружием в завязавшейся битве: театр перестает быть предприятием в руках торговцев. 26 июля 1936 года в Барселоне указом правительства создается Каталонский комиссариат по делам театра, в августе в столице Каталонии организуется Единый профсоюз театра, под эгидой которого рабочие профсоюзные комитеты осуществляют управление театрами. 22 августа в Мадриде создается Центральный совет театра, во главе которого стоят Хосе Ренау, Антонио Мачадо, Мария Тереса Леон, Макс Ауб, Маргарита Ксиргу, Алехандро Касона, Сиприано Ривас Чериф и другие. В подписанном Мануэлем Асаней декрете говорится «о необходимости добиться того, чтобы испанский театр перестал быть полностью коммерческим и служить предметом роскоши, а превратился бы в средство культуры и воспитания».

Шестого января 1938 года организуется комиссия детских театров. Устраиваются фестивали и театральные вечера, организованные профсоюзными центрами и различными политическими партиями в пользу военных госпиталей, семей фронтовиков и т. п.

В сентябре 1936 года в мадридском театре Лара открывается «Рупор фронта» — организация, занимающаяся созданием репертуара для фронтовых театральных бригад и имеющая свою сцену, на которой игрались агитационные произведения («Спасители Испании» и «Радио Севильи» Рафаэля Альберти и др.), проводились юбилейные вечера (так, 4 января 1939 года состоялся большой юбилейный вечер памяти Бенито Переса Гальдоса и была сыграна его драма «Зверь»). В конце 1938 года «Рупор фронта» объявляет конкурс драматических произведений на тему Великой Октябрьской социалистической революции и защиты Мадрида. Возникают и передвижные театральные агитационные коллективы — «театральные геррильи», выступающие и на перекрестках. Один из участников «геррилий», Эдмундо Барbero, оставил описание обычного реkvизита таких групп, умещающегося в кузове грузовика, с которого приходилось выпрыгивать во время авиационных налетов: несколько разноцветных ширм да пианино, под которое после представления пели военные песни и под звуки которого актрисы танцевали с бойцами. За 1938 год мадридская геррилья центральных войск дала 119 представлений — от «Дуэли» Чехова до современных одноактных агиток. 20 ноября 1938 года эта геррилья впервые сыграла перед интербригадовцами «Кантату о героях и братстве народов» Рафаэля Альберти.

Основной репертуар геррилий составляли одноактные скетчи: «Прощание с новобранцами» (представлено в Барселоне 6 марта 1938 года), призывающий повышать производительность труда

и записываться на фронт, «Кофе... и без сахара» (о происках «пятой колонны»), «Саботажники» и т. п. Некоторые из этих пьес представляли собой непосредственный отклик на конкретные события, создавались самими участниками геррилий.

Рафаэль Альберти и его жена Мария Тереса Леон в эту пору неустанно трудились для революционного театра. Под их руководством в сентябре 1936 года Союз антифашистской интеллигенции создает в Мадриде театр Новая сцена. Здесь идут короткие агитационные пьесы Альберти, «Ключ» Рамона Сендера, «Косматая обезьяна» Юджина О'Нила.

В сентябре 1937 года в помещении мадридского театра Сарсуэла открывается руководимый Марией Тересой Леон Театр искусства и пропаганды. 16 октября в честь двадцатилетия Октябрьской революции в театре состоялась премьера «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. «С большим чувством, — говорилось в приветственной телеграмме автора, — мы следим за вашей работой под огнем неприятеля». Спектакль пользовался огромным успехом, и печать единодушно отмечала его высокий художественный уровень. Затем Мария Тереса Леон ставит фарс Сантьяго Онтаньона «Ложные слухи» (1 ноября 1937 года), среди персонажей которого — Альфонсо XIII, Гитлер и Муссолини, и «Нумансию» Сервантеса (26 декабря 1937 года) в переломке Рафаэля Альберти. В антракте «Нумансии» Мария Тереса Леон вынесла на сцену флаги, захваченные республиканцами при взятии Теруэля.

Важную роль играет и Испанский театр в Мадриде, где с февраля 1937 года выступает труппа имени Гарсиа Лорки под руководством Мануэля Гонсалеса, поставившего здесь «Хуана Хосе» Хоакина Дисенты (19 февраля 1937 года), «Электру» Гальдоса (2 марта 1937 года) и его же «Донью Перфекту», «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега (30 апреля 1938 года), «Саламейского алькальда» Кальдерона (начало 1939 года) и ряд произведений Федерико Гарсиа Лорки: «Кровавую свадьбу» (июль 1936 года), «Марьяну Пинеду», «Йерму» (август 1938 года) и другие.

Двадцать четвертого июля 1938 года в мадридском театре Прогресс впервые дается «Мать» Горького с превосходной актрисой Анной Адамус в главной роли.

В одном из крупнейших театров Барселоны, Плиорама, труппа во главе с Энрике Боррасом осуществляет постановки шедевров каталонской драматургии: «Море и небо» Анхеля Гимера (5 сентября 1936 года) и другие спектакли. Другой барселонский театр, Аполло, руководимый Сальвадором Сьеррой, ставит социально-острые произведения: «Красную звезду» (26 сентября 1936 года), «Ленина» Хосе Болеа (5 декабря 1936 года), «Непреклонную Испанию» Альваро де Ориольса (4 апреля 1937 года) и его же трагедию «Траншея-13» (11 февраля 1938 года).

Значительным событием в театральной жизни Барселоны



Выступление Театра педагогических миссий в деревне

становятся спектакли возглавляемого Рамоном Каральтом Театра для масс (в помещении театра Олимпиа): «Дантон» Романа Роллана (22 ноября 1936 года), «Риего» Энрике дель Валье (25 декабря 1936 года). В июле 1938 года Испанский театр в Барселоне ставит «Фуэнте Овехуну» Лопе де Вега.

В Валенсии, где с конца 1935 года писатель Макс Ауб руководит университетским театром Эль Буо («Филин»), он осуществляет постановки пьес Сервантеса, Кеведо, Валье-Инклана, Альберти и своих собственных драматических произведений: «Вода не с неба» (февраль 1936 года), «Педро Лопес Гарсиа» (сентябрь 1936 года) и других. В ноябре 1936 года экспериментальная труппа Министерства общественного образования играет в валенсианском театре Присипаль «Квадратуру круга» Валентина Катаева, «Две сестры» Макса Ауба. В том же театре в июне 1937 года Мануэль Альтолагирре ставит «Марьяну Пинеду» Лорки, приурочив премьеру к открытию II Мадридского конгресса писателей в защиту культуры. В этом примечательном спектакле роль дона Педро сыграл крупный испанский поэт Луис Сернуда.

Немало делается для того, чтобы повысить культурный уровень зрителя. Так, в Актерском клубе Театра искусства и пропаганды в 1937—1938 годах устраиваются курсы лекций по истории театра. Подобные лекции организует и Союз антифашист-

ской интеллигенции. Впервые всерьез ставится вопрос о театральном образовании: появляется Школа коллективного театра при «Рупоре фронта», мадридская Школа-студия искусства, Школа профессиональной подготовки, показавшая в 1938 году в столице ряд пьес и интермедий Лопе де Руэда, Сервантеса и других писателей. Издаются театральные журналы «Эль моно асуль» (с 27 апреля 1936 года), барселонский «ТИР» («Бюллетень Международного революционного театра»). Необычайного размаха достигает движение детских и любительских театров.

Сближение театра с действительностью, привлечение широких слоев публики, жанровое разнообразие спектаклей, появление целой плеяды новых драматургов, режиссеров и актеров — все эти плодотворные явления были вызваны к жизни революцией. С установлением франкистской диктатуры испанский театр, начавший стремительно преодолевать свою отсталость, вновь был отброшен вспять.

Поражение республики обернулось тяжелой трагедией для испанской культуры. Многие художники были брошены за решетку. Некоторые из них, как Мигель Эрнандес, умерли в застенке. Другие, как Антонио Мачадо, Рафаэль Альберти, Макс Ауб и Маргарита Ксиргу, ушли в изгнание. Произведения Лорки, Валье-Инклана, Мачадо и Альберти оказались под запретом.

Первая половина 40-х годов, время, которое испанцы назовут годами горя, голода, унижений и страха, — стала мрачной порой для испанского театра. На сцене ставились лишь произведения второстепенных драматургов, главным образом близких реакционным идеям франкизма.

Только в 1945 году появляются первые признаки обновления сценической жизни.



ТЕАТР США



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Американская национальная драма родилась под знаком двух событий — первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции. Резкий перелом общественной жизни проявился в США в формах одновременно исторически-типичных и национально-своеобразных.

Последствия войны, в которую Америка вступила в 1918 году, были для нее далеко не однозначными. Одним из ближайших и непосредственных результатов начавшейся в 1914 году войны стало в условиях США укрепление позиций монополистического капитала. Роль мирового поставщика оружия, взятая на себя американскими монополистами, содействовала возрастанию их экономической мощи и одновременно стимулировала претензии реакционных кругов страны на мировое господство. Сразу же после окончания войны США начинают проводить политику международной экспансии, активизируя свою деятельность в районах Дальнего Востока и в бассейне Тихого океана. Однако итоги мирной конференции 1919 года были неблагоприятны для Америки, и ее попытки утверждения своего диктата не увенчались успехом. Реакционные круги США испытывали большие трудности. Социальные конфликты внутри страны обострялись. Разрасталось рабочее движение. Настроения протеста и недовольства демократических кругов населения страны стимулировались не только экономическими, но и политическими факторами. Важнейшим из них стала Октябрьская революция, способствовавшая широкому распространению социалистических идей.

Чувство классовой солидарности американских рабочих укреплялось и толкало их на путь объединения. В результате этого процесса в 1919 году была сформирована Коммунистическая партия США.

Спад демократического движения, достигшего своей кульминации в период экономического кризиса 1920—1921 годов, наме-

тился во второй половине 20-х годов. Временная частичная стабилизация капитализма в период промышленного подъема 1922—1929 годов (эпоха так называемого просперити — процветания) помогла крупному капиталу стать полновластным, официально признанным хозяином страны. («Дело Америки — бизнес», — провозгласил президент Кулидж.)

Усиленно распространяя миф о мирных путях развития страны и капитализма в целом, американская реакция продолжала вместе с тем наступление на прогрессивные и революционные силы как в самой Америке, так и за ее пределами. Потерпев поражение в своих попытках борьбы с Советской Россией и оккупации ее территорий, предпринятых в 1918 году, Америка тем не менее по-прежнему отказывалась признать Советское государство. Столь же недвусмысленно реакционный характер носили и мероприятия, направленные против радикальных деятелей американского рабочего движения. Процесс Сакко и Ванцетти, закончившийся в 1927 году казнью двух ни в чем не повинных итальянских рабочих, убедил передовую общественность мира, что, вопреки заверениям буржуазной прессы, за фасадом просперити продолжается непримиримая классовая борьба. История вскоре дала неопровержимые доказательства этой истины. На смену процветанию шла другая эпоха, ознаменовавшаяся сильнейшими социальными потрясениями.

Тридцатые годы были для Америки периодом, когда первоосновы ее национальной жизни обнажились до предела и скрытые противоречия приобрели небывалую резкость. Отмеченные кризисом и забастовками, они получили название «красного десятилетия». В это бурное время поистине произошло «второе открытие Америки». Цепь социальных потрясений вывела страну из мнимого равновесия. Америка стала ареной ожесточенных классовых битв. В их ходе росло и крепло революционное сознание народных масс, усиливался авторитет марксистского учения, подтверждающегося успехами социалистического строительства в СССР.

Новую страницу в истории США открыл небывалый по глубине кризис перепроизводства (1929—1931). Наступившая вслед за ним затяжная промышленная депрессия обрушила на трудовое население лавину бедствий: безработицу, голод, нужду. (В одном только Нью-Йорке в 1931 году были зарегистрированы две тысячи случаев смерти от голода.) Эти трагические события необыкновенно усилили активность демократических кругов. Руководимые компартией и многочисленными профсоюзными организациями, активность которых стремительно возрастала, американские трудящиеся — рабочие, фермеры, интеллигенты, представители негритянского населения — стойко боролись за свои жизненные права. По Америке разливалась мощная волна забастовочного движения, особенной высоты достигшая после всеобщей стачки 1934 года в Сан-Франциско.

Героическая и целеустремленная борьба демократической Америки давала известные положительные результаты. Ее следствием, наряду с отдельными экономическими завоеваниями, был и новый правительственный курс, инициатором которого стал президент Франклин Рузвельт. Умный и гибкий политик, пришедший на смену «покровителю миллионеров» Гуверу, Рузвельт сделал довольно значительные шаги для умиротворения рабочих масс и смягчения остроты социальных конфликтов. Проводя политику либеральных реформ, он принял меры для уменьшения безработицы и обуздания произвола монополистов. Поэтому его новый курс, встретивший поддержку у прогрессивной общественности США, вызвал активное противодействие реакционных сил Америки, уже объединившихся в организации профсоюзного типа. Особенную остроту борьба этих двух политических тенденций приобрела во второй половине 30-х годов, когда новый экономический кризис и вызванная им серия «сидячих» забастовок стимулировали усиление социальных аспектов нового курса. В конце 30-х годов на первый план выдвинулись вопросы международной политики. Первоочередной задачей американского правительства и общественности стало определение места и роли Америки в создавшейся мировой ситуации. Проблема эта решалась в США по-разному. Наряду с интернационалистами, утверждавшими необходимость участия Америки во второй мировой войне, в стране существовали (и пользовались большим влиянием) и изоляционисты, требовавшие невмешательства в европейские дела. Изоляционистские настроения в течение долгого времени брали верх, побуждая правительство к «умиротворению» фашистских агрессоров (Мюнхенский сговор 1938 года). Однако США неуклонно эволюционировали ко все более активному участию в делах Европы. Идея создания единого демократического фронта уже в 1937 году имела своих сторонников, в числе которых наряду с президентом находился государственный секретарь Уоллес.

24 июня 1941 года правительство США сделало официальное заявление о предоставлении СССР экономической и военной помощи. Но решательным толчком, превратившим США из нейтрального государства в воюющее, стало нападение японцев на Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 года. Это событие, заставившее Америку открыть военные действия на Тихом океане, создало в стране атмосферу относительного национального единства, которое, впрочем, то и дело расшатывалось расистами и мракобесами. (В июне в Детройте было убито двадцать пять негров и несколько белых.)

Перелом вправо, наметившийся уже в 1943 году, принял резкие и определенные формы после смерти Ф. Рузвельта (12 апреля 1945 года). Новое американское правительство во главе с Гарри Труменом, взявшее курс на мировую гегемонию США и развязывание «холодной войны», уничтожило атмосферу международ-

ного сотрудничества и, пойдя по линии установления реакционного режима внутри страны, положило конец иллюзиям консолидации, рожденным войной. Америка вступила в период безвременья, в «запуганные» 50-е годы.

ДРАМАТУРГИЯ

Решающие события мировой истории 20-х годов внесли резкие изменения в духовную атмосферу США. Великие социальные потрясения, преобразовавшие жизнь человечества, убедили передовую интеллигенцию Америки в непрочности буржуазного миропорядка. Убеждение это, родившееся уже в годы первой мировой войны и окончательно сложившееся в результате Октябрьской революции, не было поколеблено промышленными и хозяйственными успехами Америки. Под маской процветания передовые мыслители США разглядели непримиримые социальные конфликты, глубоко проникшие в толщу национальной жизни и коренившиеся в самой природе собственнической цивилизации. Этим и определился тот процесс переоценки ценностей, под знаком которого складывалась жизнь десятилетия, иронически названного известным писателем Скоттом Фицджералдом «джазовым веком».

Ясное представление о направлении духовных исканий 20-х годов дает симпозиум, организованный журналистом Гарольдом Стирнсом в 1921 году, общее задание которого заключалось в том, чтобы «сказать правду об американской цивилизации, какой мы ее видим». Фронтальное наступление на буржуазную цивилизацию, предпринятое оппозиционно настроенной интеллигенцией США, имело целью подорвать комплекс исторически сложившихся национальных иллюзий. Американский миф подвергся пересмотру на самых различных уровнях — научном, социальном, морально-религиозном, историко-философском. Под сомнение была поставлена вся система национальных святынь, в том числе и главная из них — американская демократия со всей совокупностью ее жизненных установлений. Лучшие из умов эпохи увидели в ней орудие закабаления человека и его духовного умерщвления. «Вся цель американской демократии, — писал известный критик и теоретик искусства Менкен, — заключается в том, чтобы низвести человечество на уровень посредственности и заставить людей идти наперекор требованиям собственной породы». Подобное представление о стране «равных возможностей» обусловило известную идейно-тематическую общность передового искусства США 20-х годов. Центром внимания прогрессивных художников стала трагедия (а иногда и трагикомедия) обездоленной и утратившей духовность личности, лишенной права на управление своей судьбой. Идея стандартизированного, обезличенного человека, превращенного в винтик бездушного социаль-

ного механизма, носилась в воздухе эпохи. С разных направлений к ней приходили такие значительные представители послевоенной американской литературы, как Теодор Драйзер, Синклер Льюис, Шервуд Андерсон, и другие.

Формирование национальной драмы происходило в русле общих духовных исканий эпохи. С предельной, истинно драматической лапидарностью драматургия десятилетия воспроизвела тему социальной и духовной трагедии личности в условиях «процветающего», технически оснащенного общества США.

Первым художником, включившим эту тему в обиход национальной драматургии и давшим ей подлинно трагическое воплощение, был крупнейший драматург Америки, Юджин О'Нил (1888—1953). Его творчество послужило важным стимулом развития американской социальной драмы, усилив целенаправленность и интенсивность этого процесса. В целом, однако, в 20-е годы он протекал в формах отнюдь не во всем совпадавших с драматургическими экспериментами смелого новатора Юджина О'Нила.

В общем потоке драматургического развития США помимо реалистической струи различима и экспрессионистская. Отношения между ними носили сложный характер и складывались не только по принципу взаимоотталкивания, но и взаимопритяжения. Столь же сложным был и процесс кристаллизации новых жанров. Одной из важных его сторон была внутренняя трансформация традиционного жанра семейной камерной драмы, этого любимого детища Бродвея.

Драматурги 20-х годов — Сидни Хауард (1891—1939), Филипп Барри (1896—1949), Джордж Келли (1887—1974), Сэмюэл Берман (1893—1967), Марк Коннелли (род. 1890), Джордж Кауфман (1889—1961) и другие — сумели изнутри преобразовать традиционную драматургическую форму и внести в нее известную критическую остроту. Главной мишенью для их обличительных выпадов стали нормы канонической пуританской морали. Подчеркивая их условность и необязательность, авторы наиболее значительных пьес 20-х годов утверждали право личности на свободный выбор жизненного пути. Показателем в этом плане unsere пьесы Сидни Хауарда «Они знали, чего хотели» (1924). Ее герои, скромные рядовые люди, действуют в соответствии со своими представлениями о счастье, которое для них означает тихие радости семейного очага. В борьбе за этот непритязательный идеал они обнаруживают способность идти наперекор укоренившимся предубеждениям: молодая женщина выходит замуж за доброго и честного человека, несмотря на огромную разницу в возрасте; он же охотно признает своим еще не родившегося внебрачного ребенка. Так, привычная адюльтерная ситуация используется вопреки традиции не для укрепления норм пуританской морали, а для полемики с ними (довольно, впрочем, умеренной и беззлобной). В своем бунте против канонов американизма драматурги

в ряде случаев поднимаются до развенчания морали буржуазного чистогана. Конфликтной ситуацией в пьесах подобного типа, как правило, является столкновение людей свободного духа (чаще всего принадлежащих к миру искусства) с бездушными и расчетливыми дельцами и стяжателями. По этой схеме строятся такие пьесы, как «Царство животных» (1932) Барри, «Нищий в седле» Кауфмана и Коннелли (1924). Их герои порывают с «царством животных», сытым, самодовольным, корыстолюбивым обществом филистеров, и уходят за его пределы, предпочитая бедность и свободу раззолоченной клетке.

Другим сюжетно-тематическим аспектом этой же проблемы являлась история духовной гибели личности, вступившей в сделку с миром собственников и подпавшей под власть его деморализующих законов («Счастливчик Сэм Маккавер» Сидни Хауарда, 1925; «Жена Крэга», 1925; «Серебряные пути», 1926, и «Взгляни на жениха», 1927, Джорджа Келли; «Второй человек», 1927, Сэмюэла Бермана). Так под напором новых социально значимых идей семейная камерная драма постепенно преображалась в драму социальную. Иногда, однако, новые идеи оказывались несовместимыми с самим принципом камерности и приводили к известным жанровым сдвигам. Стремление к расширению внутреннего диапазона драматических произведений уже в 20-е годы толкало драматургов на путь создания пьес коллективного действия, построенных в виде своеобразных поперечных разрезов действительности. Характерными их образцами могут служить такие произведения, как «Цена славы» Максвелла Андерсона и Лоренса Столлингса (1924); первая в американской драматургии попытка дегероизации и депоэтизации войны «Первая страница» (1928) Бена Хекта (1894—1964), изображающая кулисы американской печати и ее гангстерские нравы; и «Уличная сцена» (1929) Элмера Райса (1892—1967) — картина массовой, роевой жизни большого, густонаселенного дома — ячейки огромного капиталистического города. Их общей тенденцией является стремление к изображению антигуманистической и антинародной сущности американской цивилизации, скрытой под ее «отполированной» поверхностью. Так, Элмер Райс, автор «Уличной сцены», одного из первых и удачнейших опытов построения американской массовой драмы, заставляет зрителей заглянуть за фасад городского дома, дабы увидеть скрытые за ним будничные драмы маленьких людей, объединенных общностью социальной судьбы. Трагическая ситуация в семье Моранов (муж убивает жену), являющаяся сюжетным стержнем пьесы, воспринимается как событие, рожденное общими преступными законами буржуазного мира.

Так, обнажая неприглядную изнанку «американского образа жизни», авторы показывали, что его замаскированной основой является организованное наступление на человеческие права. Особое место среди произведений подобного рода принадлежит

пьесам, посвященным трагедии негритянского народа. Одним из родоначальников этой важнейшей литературной традиции стал видный драматург Пол Грин (1894—1981), автор серии пьес, изображающих эпизоды жизни американского Юга («Бог полей», 1927; «Дом Коннолли», 1931; «В лоне Авраамовом», 1927). Наиболее значительной является последняя из названных драм, события которой, происходящие после Гражданской войны 1860-х годов, демонстрируют иллюзорность свободы, дарованной черным невольникам.

Особую резкость и схематическую «оголенность» приобрели вопросы современной жизни в разработке художников, близких к экспрессионизму. Поэтика экспрессионизма, основанная на предвставлении о дисгармонической природе буржуазного мира, помогала драматургам Америки усилить обобщенность драматических образов и сообщить им гротескную заостренность. Именно поэтому в сфере влияния экспрессионизма оказались столь разные художники, как Юджин О'Нил и Элмер Райс, стоявшие на позициях анархического бунтарства, и писатели социалистической ориентации — Теодор Драйзер, Эптон Синклер, Джон Говард Лоусон и некоторые другие. В отличие от своих немецких учителей драматурги Америки делали преимущественным объектом своего внимания не безликую человеческую толпу, а отдельную личность, раскрывая ее трагедию не только в социальном, но и во внутренне-психологическом аспекте. Наряду с экспрессионистскими пьесами О'Нила («Император Джонс», 1920; «Косматая обезьяна», 1922; «Великий бог Браун», 1926) заметными событиями в истории американской экспрессионистской драмы стали пьесы Райса «Счетная машина» (1923) и Софи Тредуэлл «Машиналь» (1929), раскрывающие различные аспекты одной и той же темы — трагедии обездоленной «нуллифицированной» личности, обреченной жить среди роботов и уподобляться им. Если герой первой из названных драм, бухгалтер Зиро (нуль), повинувшись законам окружающего мира, становится своеобразным человеком-арифмометром, то Эллен Смит, центральный персонаж пьесы Тредуэлл, вопреки обезличивающему давлению «машиналя», автоматизировавшей системы жизненных отношений, сохраняет способность к глубоким чувствам. Поучительно, что и тот и другой вариант жизненного поведения оказывается в равной степени гибельным и столь разных людей, как Зиро и Эллен, ждет один финал — смерть на электрическом стуле.

При всей обличительной остроте этих пьес нельзя, однако, не видеть известных противоречий позиции их авторов, склонных выводить судьбу своих героев не только из социальных законов буржуазного общества, но и из самой природы технического прогресса. Дальнейшее развитие американской социальной драмы пойдет по пути уточнения социального и классового смысла «американской трагедии». Резкие сдвиги в этом направлении произошли с началом «грозовых тридцатых».

Центральной темой искусства стала теперь жизнь народа во всей ее эпической широте. В произведениях передовых художников 30-х годов народ предстал не только как жертва социального гнета, но и как созидательная сила истории. Это открытие совершилось при значительном содействии марксистского учения. «Влияние Ленина,— пишет критик-марксист Джон Говард Лоусон,— пронизывает искусство и жизнь 30-х годов сложным, не до конца изученным образом. Наверное, его главная заслуга заключается в том, что он вернул нам чувство истории». Преломившись сквозь общественный опыт десятилетия, учение Маркса и Ленина помогло мыслителям и художникам эпохи «расколдовать» историю и увидеть в ней процесс, подвластный воле и разуму человека.

Особую четкость эта мысль приобрела в произведениях рождающегося социалистического реализма. «Время отчаяния» было и временем великих надежд, героических порывов, романтических мечтаний. В произведениях передовой литературы эти разноречивые настроения уживались вполне органически.

При всей разнохарактерности политических убеждений лучшие писатели эпохи были тверды в своем стремлении превратить искусство в «оружие», усилить его гражданственную роль. В «грозовое десятилетие» драматургия Америки пополнилась новыми силами: наряду с художниками 20-х годов в ней работала плеяда таких молодых талантливых драматургов, как Лилиан Хеллман, Клиффорд Одетс, Джордж Скляр, Пол Питерс, Джон Уэксли, Альберт Мальц, Филипп Стивенсон, Уильям Сароян, Роберт Шервуд, Ирвин Шоу, и других.

Писатели различного художественного склада, они отличались друг от друга и характером своих идейных настроений, в пестрой гамме которых различимы самые разнообразные оттенки, от умеренно либерального до последовательно революционного. С этим связана и жанровая и стилистическая разнородность их творчества.

Рядом с драмами критико-реалистического и романтического характера зарождаются и произведения социалистического реализма. В восприятии художников прогрессивной ориентации жгучие вопросы современной жизни имели прямое отношение не только к экономике и политике, но и к нравственному миру личности. И для радикально настроенной Хеллман, и для крайне левого Одетса, и даже для умеренно либерального Бермана экономические, политические, социальные проблемы «красных тридцатых» были, как и для крупнейших романистов эпохи — Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека,— проблемами человеческой совести, решение которых диктовалось потребностями нравственного развития человечества.

Подобный угол зрения помогал таким мастерам, как Хеллман, создать драмы большой реалистической силы и психологической глубины.

Однако в некоторых случаях сосредоточенность на внутрен-

них коллизиях являлась результатом запутанности и противоречивости авторской позиции и в конечном счете объяснялась трудностями, возникшими при попытках согласовать новые обстоятельства исторической жизни общества и рожденные ими новые идеи с традиционным классически американским представлением о демократии. Противоречия эти, общей почвой которых являлся кризис буржуазной демократии, можно было преодолеть, лишь выйдя за рамки этой демократии, на базе нового взгляда на историю и новой концепции личности. Именно на таких предпосылках строилась деятельность художников, пролагавших пути для новой, пролетарской драмы. Это Майкл Голд, Альберт Мальц, Джон Говард Лоусон, Джордж Скляр, Пол Питерс, Альберт Бейн, Марк Блитстайн и близкие к ним по идейным настроениям представители левых кругов радикальной интеллигенции. Сильные своим знанием «трагической Америки» и способностью жить ее интересами, писатели эти, группировавшиеся главным образом вокруг Юнион Тизтр, были тесно связаны и с многочисленными рабочими театрами.

В тесном содружестве с режиссерами и актерами они участвовали в создании так называемых агитпропов и «живых» газет, шедших на сценах рабочих театров. Эти первичные формы пролетарского искусства привлекали симпатии зрителей своей обнаженной публицистичностью. Агитпропы придавали лозунгам дня (как правило, скандировавшимся на сцене) эмоциональную окраску. В динамически бодром темпе, в страстно негодующей, иронически гневной интонации слышался прямой призыв к действию, сопротивлению, борьбе.

Подлинные документы «красных тридцатых», драмы пролетарских драматургов с предельной точностью изображают события повседневной жизни эпохи с ее лишениями, голодом и борьбой. Так, пьеса Уэксли «Они никогда не умрут» (1930) представляет собой драматизацию процесса Сакко и Ванцетти, драма Питерса и Скляра «Грузчик» (1934) является прямым откликом на стачку портовых рабочих, драма Мальца и Скляра «Мир на земле» (1933) предупреждает о грозящей военной опасности.

Прогрессивная драматургия эпохи представляла жизнь народа в ее единстве и монолитности, в эпической широте и внутренней целостности. Стихийная, а иногда и вполне осознанная ориентировка на эпос, содействовавшая преодолению камерности, максимальному расширению сюжетных, композиционных, образных границ произведения, привела драматургов к созданию новой жанровой формы — массовой драмы. Ее общей структурной моделью является образ стремительного потока, в русло которого вливается множество боковых «притоков». Классическим примером такого построения служат пьесы «Мы, народ» (1933) Элмера Райса и «Грузчик» (1934) Питерса и Скляра. Стачка докеров, изображенная в последней, демонстрирует классовую солидарность белых и черных рабочих, чьим общим делом является за-

щита жизни молодого негра-грузчика Лонни Томсона, обвиняемого в изнасиловании белой женщины. Начавшись в доках, движение протеста постепенно разрастается, в него втягиваются все новые и новые силы. Динамика этого процесса, раскрытого в его социальном развитии, доводит действие пьесы до его кульминационной точки — гибели главного героя, убитого во время столкновения с полицией. Но это трагическое событие лишь укрепляет в докерах волю к борьбе и сознание единства. Так движение, начавшееся по «частному» поводу, приобретает открыто политический характер, рождается новое, революционное сознание.

Именно процесс возникновения и развития такого сознания стал предметом внимания передовой драматургии 30-х годов. Стремление показать нового человека во всем многообразии его жизненных проявлений нередко выводило «левых» драматургов на орбиту социалистического реализма. Значительным шагом в этом направлении стали пьесы выдающегося драматурга и теоретика драмы Джона Говарда Лоусона (1895—1977).

Внутренний пафос его крупнейших произведений («Роджер Блумер», 1923; «Процессия», 1925; «Громкоговоритель», 1927; «Интернационал», 1927; «История успеха», 1932; «Аристократка», 1934; «Маршевая песня», 1937) — это попытка раскрытия диалектики «нового сознания». Показывая судьбу личности в нерасчленимом единстве с судьбой народа, Лоусон видит в тесной связи этих двух начал предпосылки духовного и нравственного обновления человечества. Особенно четкое воплощение эта тенденция, характерная уже для ранних экспрессионистских драм Лоусона — «Роджер Блумер», «Процессия», «Интернационал», — получает в его пьесе «Маршевая песня» — одном из крупнейших достижений американской драматургии 30-х годов в области создания «стачечной» драмы.

История забастовки, происходящей в вымышленном городе Бриммерстоне, раскрывается поэтапно, и нарастание ее становится естественным двигателем драматического действия. Завязкой здесь, как и во многих массовых драмах «красного десятилетия», служит событие частного характера. Беда рабочей семьи Расселов, лишившейся крова, сближает обездоленных тружеников. Из ветхого здания заброшенной фабрики, ставшей приютом для многочисленных жертв безработицы, выливается человеческий поток и растекается по сцене.

Музыка марша с ее четким ритмом становится в пьесе символом нового, коллективного сознания. Лоусон демонстрирует своеобразный процесс рождения песни, перерастания отдельных голосов в единый, мощный хор. В финале пьесы огромный хоровой ансамбль исполняет гимн труда и надежд — «Маршевую песню».

Проследивая процесс становления «нового сознания», драматурги в то же время пытались показать и его готовые результаты, воспроизвести это сознание в уже сложившихся формах и найти

его реальных носителей среди людей, идущих во главе освободительного движения народных масс. Иногда людей этих они находили и в прошлом (так, пьеса Майкла Голда и Майкла Блэнкфорта «Боевой гимн» (1936) посвящена аболиционисту Джону Брауну). Но, как правило, нравственным и политическим эталоном (принципиальное тождество того и другого было одним из важнейших тезисов пролетарского искусства) являются общественные деятели современности, в первую очередь стойкие и убежденные коммунисты.

Правда, задача воссоздания такого героя была решена отнюдь не до конца. Болезнь роста, переживаемая пролетарской драмой, острее всего проявилась именно здесь. Авторам пролетарской драмы, как правило, больше удавалось изображение массовой, чем индивидуальной, психологии. И все же заслуга этих художников заключалась в том, что они точно указали направление, в котором надо было искать этого героя.

Массовая пролетарская драма по своей общей внутренней тональности и принципам психологической разработки характеров уже во многом тяготела к жанру героической драмы. Но окончательное его формирование произошло в связи с событиями конца 30-х — начала 40-х годов.

На пороге нового десятилетия социальная драма Америки приобретает антивоенную и антифашистскую направленность. Этот тематический сдвиг проходил с известными трудностями. Буржуазная интеллигенция США нередко впадала в настроения мрачного фатализма и мистицизма. В ее восприятии война и фашизм иногда становились проявлением власти неумолимого фатума или возмездием за утрату бога и религии. Однако передовые художники США не только не потеряли веру в жизнь и человека, но и поднялись до осознания необходимости их защиты с оружием в руках. С этих позиций создаются антимилитаристские пьесы середины и конца 30-х годов («Мир на земле» Мальца и Скляра, 1935; «Похороните мертвых» Ирвина Шоу, 1936; «Джонни Джонсон» Пола Грина, 1937 и другие).

Процесс художественного и идейного становления американской антифашистской драмы в самой общей форме может быть разделен на два этапа. Первый из них (1933—1939) имеет целью уяснение проблем эпохи и выработки методов преодоления фашистской опасности. Характерным явлением драматургии этого времени были пьесы-дискуссии видного драматурга Сэмюэла Бермана, в 20-х годах стяжавшего известность в качестве комедиографа. В начале 30-х годов он еще питал иллюзии по поводу возможности сохранения позиции «над схваткой». Возросшая опасность фашизации Европы и Америки заставила Бермана пересмотреть свою идейную ориентацию и прийти к выводу о необходимости участия в политических битвах современности. С этих позиций и написаны его антифашистские драмы «Дождь с небес» (1934), «Конец лета» (1936), «Не время для комедии»

(1939), «Якобовский и полковник» (1944). Наибольшее идейное и художественное значение из всех названных пьес имеет «Конец лета», где Берман делает экскурс в область психологии фашизма.

Самоуверенному ницшеанскому «сверхчеловеку», психиатру доктору Райсу, исповедующему фашистское кредо, Берман противопоставляет молодых, нравственно здоровых людей, Паолу и ее жениха, радикального журналиста Декстера, открыто бросающих вызов темным силам реакции, от лица которых действует Райс. При всей умеренности программы Паолы и Декстера (они собираются организовать антифашистский журнал для молодежи) общая тенденция пьесы, написанной в тональности предупреждения, делает ее заметным шагом в развитии антифашистской драмы США.

То же стремление к преодолению изоляционистских иллюзий, получивших распространение в американском обществе кануна второй мировой войны, с большой энергией и целеустремленностью воплотилось в пьесе Синклера Льюиса и Моффита «У нас это невозможно» (1935), представлявшей собой сценическую переработку одноименного романа Льюиса. С едкой иронией авторы пьесы показывают, что и в Америке существует почва для возникновения нацизма.

В символически усложненной форме мысль о сопричастности американцев мировой трагедии и их ответственности за нее развивается и романтическая драма конца 30-х годов. Ее представители — Максвелл Андерсон, Роберт Шервуд и близкий к ним Торнтон Уайлдер. Одной из вершин в развитии этой жанрово-тематической разновидности стали драмы Роберта Шервуда (1896—1955) — автора целого ряда пьес романтического характера («Мост Ватерлоо», 1930; «Дорога в Рим», 1927; «Окаменелый лес», 1935; «Развлечение идиота», 1935, и другие).

Особенное значение имеет последняя из них. Гостиницу средней руки Шервуд превратил в своеобразный микрокосм, собрав под ее крышей людей различных национальностей, профессий, имущественного положения, политических убеждений. Это пестрое общество, обьятое предчувствием мировой катастрофы, тщетно пытается понять смысл надвигающегося бедствия и найти средства его предотвращения. Между тем французские самолеты уже забрасывают бомбами расположенный вблизи от гостиницы порт. Перед лицом войны происходит процесс идейного размежевания обитателей отеля. «Любезные» итальянские офицеры (охранявшие «безопасность» постояльцев) расстреливают социалиста Квиллери (единственного из персонажей пьесы, способного дать реалистически трезвую оценку создавшейся мировой ситуации) и, спешно погрузив остальных своих подопечных в автобусы, отдают каждого из них во власть развязанной стихии мирового безумия. Трагизм этого поворота событий усугубляется сознанием его бессмысленности. Война представляется Шервуду жестокой игрой каких-то надмировых сил и вполне земных экономических

и духовных факторов. Придавая особое значение этим последним, драматург развивает мотив нравственного одичания современного человечества. Антитезой происходящему «безумию» в его пьесе становится альтруистически самоотверженный поступок скромного антрепренера эстрадного ансамбля, Вэна. Пренебрегая собственной безопасностью, он остается в опустевшем отеле вместе с женщиной, предательски брошенной богатым и могущественным любовником, циническим поставщиком оружия Вебером. Так драматург-романтик вместе с другими столпами американской романтической драмы развивает идею жертвенного служения высоким идеалам человечности как единственного средства спасения мира.

Отдельными сторонами своего творчества примыкает к романтикам и Уильям Сароян (1908—1981). Деятельность этого глубоко своеобразного художника далеко выходит за рамки «бунтарского десятилетия». В сущности, она должна рассматриваться в контексте драматической истории последующих десятилетий. Но 30-е годы были «колыбелью» Сарояна. Его яркий солнечный оптимизм и гуманистический пафос были еще усилены героическими стремлениями военного времени. В небольшой одноактной пьесе «В горах мое сердце» (1934) он уже сделал заявку на основную тему своего творчества — тему великого братства людей, их прирожденной коммуникабельности. Главный смысл его ранней пьесы, как и последующих произведений, в доказательстве мысли «простой и старой как мир: быть добрым лучше, чем злым». Его пьесы вобрали в себя музыкальную стихию драматургии 30-х годов, и музыка становится не только средством их звукового оформления, но и непосредственной темой. Его ранняя пьеса воспроизводит песню человеческих сердец. Музыка, песня, любовь — это нерасчленимое единство, неистребимое и вечное, как сама жизнь. Против нее бессильна даже война — оргия распоясавшегося безумия.

«Опять с ума посходили,— говорит отец Джонни, комментируя газетные известия.— Почему они сами себя уничтожают, стремясь ко всему смертоносному и отвергая все жизнеутверждающее? Давайте палите из ваших ничтожных пушек. Вы никого не убьете. *(Спокойно, с улыбкой.)* В мире всегда будут поэты!»

Эта вызывающе мажорная декларация обобщает позиции самого автора пьесы. Он, разумеется, понимает, что она находится в противоречии с логикой общественной жизни. Его пьесы строятся по формуле: «сны есть нечто более реальное, чем статистика», и самой своей структурой они моделируют сновидения. Бесфабульные, аморфные, бессюжетные, эти пьесы («Сладкая песня любви», 1940: «Красивые люди», 1941: «Пещерные люди», 1937 и другие) обладают той зыбкостью образов и расплывчатостью сюжетных линий, которая присуща сонным видениям и призрачным порождениям человеческой мечты.

Такое сочетание сна, мечты и сказки являет собою его лучшая

пьеса, «Путь вашей жизни» (1939). Маленький кабачок, расположенный на окраине Сан-Франциско, преобразован здесь в подлинное царство отрывочных, смутных, но лучезарных сновидений. В нем царит, как уверяет нас авторская ремарка, «теплая, естественная, по-американски свободная атмосфера!.. Каждый живет и дает жить окружающим». В маленьком волшебном мире совершаются «чудеса», ставшие невозможными в большом жестоком мире. Получает работу пианист-негр, умиравший от голода. Впервые демонстрирует свое искусство талантливый танцор. Молодой человек влюбляется в женщину легкого поведения и, разглядев чистую душу под маской ее позорной профессии, женится на ней. Освежающее дыхание сказки пробуждает к жизни и внутренне опустошенного интеллигента Джо. Разочарованный и усталый, он пришел сюда, чтобы утопить в вине свою боль. И неожиданно стал Гарун Аль Рашидом этого маленького Багдада. Это он устраивает брак Тома и Китти, и он же одаривает их... игрушками, дабы вернуть измученным и потерявшим себя людям детское первоощущение радости бытия. Ему, созерцателю и философу, предстоит совершить еще одно деяние — избавить утопическое царство добра от одного из тех, кто угрожает его существованию.

Сентиментальный (иногда до приторности) Сароян хорошо понимает, что за утопии приходится драться не на жизнь, а на смерть. Его маленький добрый мирок со всех сторон осаждает враждебными силами. От их лица здесь действует мрачный человеконенавистник Блик. Этот жрец статистики хочет вырвать заново родившихся людей из живого царства мечты и вернуть их мертвой, грубой реальности. В его глазах Китти, страдающий живой человек, всего лишь статистическая единица — проститутка, и он тащит ее обратно, в жестокий мир войны и смерти, откуда она чудом вырвалась. Поэтому Сароян выносит ему смертный приговор. Утверждая добро в качестве высшей истины жизни, Сароян призывает к защите этих абсолютных неоспоримых ценностей, и если надо — с оружием в руках. Так соединенными усилиями прогрессивных художников 30—40-х годов подготавливается рождение героической антифашистской драмы.

Со всей рельефностью этот поворот намечился в драме Хемингуэя «Пятая колонна» (1939). Герой пьесы, мятущийся американский интеллигент, еще не преодолел свою внутреннюю разорванность. В отличие от спокойного и уравновешенного коммуниста Макса, своего соратника и друга, Филипп не до конца понимает социально-исторический смысл происходящих событий. Находясь на полях истекающей кровью Испании, он переживает драму внутреннего разлада, и его беспокойное сердце, в котором поселилась любовь к такой же беспокойной женщине, как он сам, стихийно восстает против всяческих попыток самообуздания и самоограничения. И тем не менее Филипп знает, что дело испанского народа — это и его личное, кровное дело и, если нужно, он

умрет за него, как умирает другой герой Хемингуэя, Роберт Джордан, из романа «По ком звонит колокол».

Эта концепция подвига в дальнейшем приобретает все больший демократический пафос. Драматурги-антифашисты — Элмер Райс, Ирвин Шоу, Лилиан Хеллман, Клиффорд Одетс, Уильям Сароян — показывают, что способность к героическому действию таится в самых обыкновенных людях и почвой для их превращения в героев являются здоровые и естественные человеческие чувства. В некоторых из пьес начала 40-х годов мотив солидарности людей доброй воли перерастает в прямой призыв к открытию второго фронта.

Большую драматическую выразительность эта тенденция приобретает в пьесе Дана Джеймса «Солдаты зимней поры» (1942). С помощью прожектора Джеймс как бы раздвигает сценическое пространство. Луч света переносится из Югославии в Польшу, из Польши — в Россию. Пути человечества скрестились, и в точке их скрещения вспыхивает ослепительный свет надежды на грядущее обновление жизни.

ЮДЖИН О'НИЛ

Основоположником национальной драматургической традиции в США был Юджин О'Нил (1888—1953). Трагизм мироощущения этого талантливого «пасынка судьбы» питался и событиями мировой и американской истории и тяжкими личными испытаниями. Неприкаянный духовный скиталец, он был бездомным скитальцем и в прямом смысле слова. Сын талантливого актера-ирландца Джеймса О'Нила, драматург, по существу, никогда не знал родного дома. Первые годы его жизни прошли в гостиницах, отелях и за кулисами театров. Возможностей для сколько-нибудь систематического образования не было. Еще до вступления в литературу он уже имел за плечами богатый и разнообразный жизненный опыт, из которого впоследствии черпал материал для своего творчества. Он успел поработать золотоискателем, актером, матросом, клерком, но в университете, в Принстоне, проучился только несколько месяцев.

Тяжелая форма туберкулеза привела его в легочный санаторий. Здесь О'Нил впервые получил досуг, который помог ему сосредоточить внимание на духовных интересах. Решив стать «подлинным художником или никем» (как признался он в письме к Джорджу П. Бейкеру), он сделался усердным посетителем семинара, организованного этим ученым, а затем, в 1916 году, вошел в состав труппы Провинстаун плейерз, на сцене которой были исполнены его первые пьесы. Слава пришла к нему с появлением пьесы «За горизонтом» (1920). Но эта победа отнюдь не обеспечила ему внутреннего покоя. Состояние душевной неустроенности, в котором О'Нил пребывал всю жизнь, остро проявлялось в сфере



Юджин О'Нил

его личных отношений. После того как брак драматурга с Кэтлин Дженкинс, матерью его первого сына, завершился в 1912 году разводом, он женился на Агнес Бултон, подарившей ему двух детей — сына и дочь. Но и эти брачные узы распались, и третьей его женой стала Карлотта Монтерой. Хотя Карлотта была великой любовью О'Нила, бури продолжали бушевать у его семейного очага. (Супруги ссорились, расходились и вновь сходились.) Нелегкая эта жизнь осложнялась болезнью драматурга, настолько тяжелой, что она воспрепятствовала его поездке в Швецию за получением Нобелевской премии, присужденной ему в 1936 году. Непрерывно травмировали пораженного недугом писателя и отношения с тремя его детьми. Его старший сын покончил с собой, второй умер в результате злоупотребления наркотиками, а любимая дочь Уна в 1942 году, вопреки воле отца, вышла замуж за Чарлза Спенсера Чаплина. В последние годы жизни О'Нил из-за усилившейся болезни (он страдал болезнью Паркинсона) почти не мог держать перо в руках. Его жизнь оборвалась 27 ноября 1953 года в Бостоне.

Трагические события личной жизни драматурга, преломившиеся сквозь исторический опыт эпохи, служили живым, действенным фоном, на котором разворачивалась цепь его духовных кризисов. Эксперименты с драматургической формой подчеркивали общую направленность его идейно-эстетических поисков. При всем разнообразии сюжетов, равно как и форм их художественного воплощения, его творчество движется в русле одной большой социально-философской темы, разные грани которой попеременно оказываются в центре внимания драматурга. Художник глубоко трагического склада, он усмотрел в жизненной практике своей страны прямую иллюстрацию евангельского те-

зиса: «Какая польза человеку в том, что получит он весь мир и потеряет душу свою?» Эта трагедия утраты души (иначе говоря, духовных и моральных издержек американского материального и делового преуспевания) в пьесах О'Нила предстает в сложном социально-философском истолковании. На ее основе драматург создает произведения большой обличительной силы. Направленные против всей системы собственнических установлений, они насыщены острейшей современной проблематикой. Драматическое решение этих проблем подсказано конкретными условиями американской и европейской жизни 20-х годов, развитием национальной и мировой литературной традиции, а также в очень значительной степени влиянием европейских мастеров «новой драмы». Подобно им, О'Нил ставит перед собой задачу воспроизведения истинной сущности жизненных явлений, скрытой под покровом царящей лжи. Это приводит его к широкому использованию условных драматических средств. Стремясь подчеркнуть синтетический характер своего художественного метода, драматург называл его супернатурализмом. При этом он разъяснял, что термины «реализм» и «натурализм» в его понимании далеки от их традиционного значения. «Старый натурализм,— писал он,— или, если угодно, реализм (дай бог, чтобы появился гений, способный установить разницу между тем и другим!) непригодны для определения новых форм искусства». Главное отличие современной драматургии от предшествующей О'Нил видел в присущей ей «способности обнажать душу, освобождая ее от тяжеловесной, обездуховленной плоти... от жирных фактов».

Убежденный противник эмпирического правдоподобия, он утверждал, что интерпретировать реальность следует «путем ее дистилляции... сгущая человеческую жизнь до степени ее превращения в символ Правды».

Художественная система О'Нила — истинное детище XX века. Она представляет собой сложный сплав различных стилевых компонентов — символического, натуралистического, экспрессионистского. Но независимо от преобладающей в его пьесах стилевой тенденции все они являют собою разновидность единого драматического жанра — социально-философской драмы.

Творческий путь О'Нила можно разделить на два больших этапа, хронологической гранью между которыми является конец 20-х — начало 30-х годов. Для первого этапа характерны пьесы острейшего социального звучания. В драмах, созданных позднее, акцент перемещается на проблематику интимно-психологическую и историко-философскую.

Интродукцией к творчеству О'Нила служит серия его ранних одноактных пьес. Первый их сборник, объединенный общим названием «Жажда», появился в 1914 году, второй, в состав которого входят семь «морских» миниатюр, — в 1918-м.

Эти маленькие драмы вводят в драматургию Америки XX века один из ее наиболее характерных и устойчивых мотивов — мотив

трагедии человека, не нашедшего (или утратившего) себя. Правда, особое национально-историческое содержание этой темы пока намечено лишь пунктиром. О'ниловская тема утраты души в сборнике «Жажда» еще напоминает традиционный конфликт мечты и действительности. Новаторство писателя проявляется более всего в выборе материала. Ранние драмы О'Нила — это серия эпизодов из жизни матросов, солдат и других представителей «низов», связанных друг с другом общностью судьбы. Все они — неудачники, и их личная драма воспринимается как прямое следствие социальной обездоленности. С точки зрения конкретного содержания их жизненная программа неоднородна. Одни из них мечтают о скромном уделе фермера (матрос Янк из пьесы «На пути в Кардифф», умирающий на борту торговой шхуны), другие стремятся к подвигу (капитан Кини, герой пьесы «Китовый жир»), третьи, подобно матросу Смитти, жаждут красоты и поэзии («Луна над Карибским морем»). Но все эти порывы в одинаковой мере бесплодны. «Жажда» героев О'Нила в широком смысле слова есть не что иное, как потребность в самореализации (что само по себе свидетельствует о степени их закабаленности условиями социального бытия).

Подобная концепция утраты души воплощена в пьесе О'Нила «За горизонтом» (1920). Драма эта, завоевавшая О'Нилу репутацию крупнейшего драматурга Америки, может быть определена как трагедия неосуществившегося призвания. Любовь к одной и той же девушке заставила двух сыновей фермера Мэйо круто изменить свои жизненные планы. Романтик Роберт отказывается от мечты, влекущей его в далекие, неизведанные страны, а трезвый, здравомыслящий Эндру бросает ферму и уходит вместо Роберта в плавание. Так каждый из них совершает роковую ошибку, изменяя тому, что составляет творческую основу их личности. Этот акт отречения от самих себя лишает их внутренней точки опоры, и они не могут противостоять обезличивающей инерции современной жизни. Отказавшись от своего призвания, Роберт и Эндру становятся неудачниками, каждый на свой лад. Непрактичный Роберт, прикованный на всю жизнь к опостылевшей ему ферме, так и не может приспособиться к условиям фермерского быта. Его жена охладевает к нему, дочь умирает, сам он заболевает, а его дом и хозяйство разваливаются. К такой же пустоте приходит и Эндру. Прирожденный земледелец, призванный обрабатывать поля, он стал бизнесменом и вместо того, чтобы «создавать хлеб... спекулировал на хлебной бирже... клочками бумаги». «Это символично, Энди! — говорит ему Роберт. — Ты... настоящий банкрот. Ты целых восемь лет изменял себе... Ты любил землю, и ты был здесь творцом. Ты жил в гармонии с самой жизнью... А теперь...».

В этом монологе — формула о'ниловской концепции призвания. Призвание — это природные жизнетворческие первоосновы человеческой личности. Измена им есть измена самой жизни.

Эндрю умирает духовно, Роберт — физически. «Вернуться к себе нелегко», — говорит Роберт.

Те же слова мог бы произнести и любой из персонажей последующих произведений О'Нила. Трагедия человеческой «разорванности», неизменно волновавшая драматурга, в этой пьесе уже приобретает большую психологическую сложность. Но между психологической и социальной проблематикой здесь нет еще тесной связи. В позднейших пьесах О'Нила этот разрыв в значительной степени преодолевается. Дальнейшая эволюция драматурга в 20-х годах идет по линии углубления социально-критических мотивов. Такие пьесы, как «Анна Кристи» (1921), «Золото» (1921), «Любовь под вязами» (1924), «Крылья даны всем детям человеческим» (1924), «Косматая обезьяна» (1922), и другие представляют собой крупное завоевание американской социальной драматургии.

Процесс ее формирования запечатлелся в своей начальной стадии в «Анне Кристи» — драматической истории женщины, волей обстоятельств ставшей протитуткой. Рано потеряв мать, Анна Кристи была отдана отцом, моряком шведом Кристоферсоном, в деревню к родственникам и выросла, не зная семьи и ласки. Этим определился ее дальнейший жизненный путь. Батрачка, нянька, Анна Кристи попадает на дно большого индустриального города, и формы его быта делают из нее опустошенное и приниженное существо — проститутку. В таком состоянии она, двадцатилетняя женщина, возвращается к отцу, с которым ни разу не виделась за время своего вынужденного отсутствия. Этой предысторией подготовлено дальнейшее развитие событий пьесы. В Анну влюбляется матрос Мэт Бэрк и после мучительной душевной борьбы решается взять в жены бывшую проститутку.

Перипетии нелегкой жизни Анны изображаются О'Нилом с подлинно реалистической достоверностью. Однако особая природа его метода проявляется уже в этой ранней пьесе. За всеми ее реалистически рельефными образами и событиями стоит еще один образ — символический, таинственный, это образ огромного, своенравного, деспотически-капризного моря. Так в творчество О'Нила входит один из важнейших его идейно-художественных мотивов — тема судьбы. На всем протяжении своей деятельности он искал эквивалент античному понятию рока. В его истолковании оно включало в себя и объективные обстоятельства жизни людей и особенности их психологического склада, определяемого двумя факторами — историей и природой. В подавляющем большинстве пьес О'Нила тема судьбы выступает как следствие развития собственнической цивилизации, уродующей и разрушающей естественные природные первоосновы жизни. Этот мотив разрушительной власти собственнических отношений, их враждебности природе с особой полнотой и рельефностью воплощен в наиболее значительном произведении О'Нила 20-х годов, — пьесе «Любовь под вязами» (1924)

«Любовь под вязами» — подлинная трагедия собственничества, обобщающая важнейшие мотивы творчества как самого О'Нила, так и всего его литературного поколения. Идея конфликта природы и собственности в символической форме намечается уже во вводной ремарке. Образ здания фермы, крепкого строения, над которым склонились два огромных вяза, есть нечто большее, чем пассивный фон происходящих событий. Ферма как бы владеет над мощными деревьями, покорно согнувшими свои вершины над ее неподвижной кровлей. Насильственно подчинив себе природу, люди разбудили в ней какие-то темные страсти, угрожающие их миру и покою. В вязах, склонившихся над домом, смутно угадывается какое-то сходство с его обитателями, в них «есть нечто от изнуряющей ревности, от эгоистической материнской любви... В ясную безветренную погоду они напоминают женщин, которые устало склонились над крышей и сушат волосы под лучами солнца. Когда же идет дождь, их слезы монотонно каплют на крышу и, скатываясь вниз, исчезают в гальке».

Присутствие этих символических фигур, в которых как бы воплотилась неизменная о'ниловская идея судьбы, ощущается на всем протяжении драматического действия, и их внутренняя музыкальная тема воспроизводится во всех образах пьесы.

Герои драмы — фермеры Кэботы — те же «вязы». Дети земли, выросшие в нее своими корнями, они переполнены ее хмельными соками. Их монументальные образы, словно вырезанные из одного куска, иногда кажутся ожившими деревьями. В их облике, речах, в самом построении драмы, написанной нарочито грубыми, широкими мазками, есть что-то заскорузлое, жесткое, шершавое, вызывающее ассоциации с древесной корой. Прирожденные землепашцы, Кэботы живут одной жизнью со своими полями, пастбищами, лошадьми, коровами.

Этим определяются их душевный строй, направление мыслей, характер ассоциаций. Симеон сравнивает волосы своей покойной жены с лошадиным хвостом. Эбин уверяет, что его любовница, Минни, «пахнет, как свежевспаханное поле», старик Кэбот утверждает, что он «еще крепок и вынослив, как орешник».

Весь этот первозданный мир, исполненный своеобразной дикой красоты, кипит неумолимой энергией. Собственнический уклад еще только начинает отливаться в застывшие, неподвижные формы. В глухом захолустье американской деревни процесс сотворения собственнического мира не вполне завершился. Здесь не заглохла еще та творческая струя, которая некогда била в его первоистоках.

В жестком облике старика Кэбота еще не стерлись черты демиурга, вернувшего жизнь мертвым камням, бесплодной почве, на которой он с упорством истинного творца взрастил свои первые посевы. Его деспотически грубая сила сродни жестокой суровости библейских патриархов. «Камни,— говорит он,— я собирал их и складывал из них стены... огораживал свои поля, которые

заставлял родить. Так повелел господь, и я был орудием в его руках. Это было нелегко, но господь закалил меня».

Но созидательные импульсы старого лесного богатыря с самого начала неотделимы от стяжательских устремлений. Истый крестьянин, далекий от цивилизации, он тем не менее целиком находится во власти ее собственнических законов. Законченный индивидуалист, он сеял хлеб на камнях и одновременно собирал эти камни, дабы оградить свое достояние от всех, кому вздумалось бы на него покуситься.

Такова логика собственничества: чтобы завладеть животворной силой природы, землей, ее запирают в каменную клетку. Одновременно совершается и процесс внутреннего «окаменения» человека. Отпечаток камня откладывается на его душе, на всем его облике: лицо Эфраима «как бы высечено из камня». Такой же каменной маской является и его религия. Вместе со своей каменной оградой этот новый апостол закладывает основы целой системы духовного угнетения, призванной давить и уродовать все, что живет и достойно жизни. В минуту откровенности он признается Абби, что охотно «спалил бы дом, посева, деревья, все до последней былинки. По крайней мере знал бы, что все погибло со мною и никому не достанется то, что я потом и кровью здесь создал...».

Процесс вытеснения творца стяжателем, принимающий особенно наглядные формы у второго поколения семьи Кэботов, содействует обострению чувств взаимной ненависти, мести, вражды.

Струя жизненной энергии, kloкочущая в Кэботе, еще продолжает бить в его потомках. Но в них она слабеет под титаническим произволом отца, действующего в союзе с фермой и во имя ее. С возникновением собственности начинает работать и механизм отчуждения. Творение Кэботов — ферма — порабощает их.

Глубокая противоестественность такого положения ощущается в пьесе с особенной остротой именно потому, что оно устанавливается в царстве не до конца еще изуродованной природы и наталкивается на ее яростное сопротивление. Протест живого естества против творимого над ним насилия и является источником семейной трагедии Кэботов. Вся история любви Эбина и Абби есть не что иное, как бунт природы, запертой в клетку. Ремарка, предвещающая появление Эбина, сообщает, что «взгляд его черных глаз напоминает взгляд затравленного, но не покорившегося зверя», что «каждый день ему представляется клеткой, из которой он не в состоянии вырваться». На облике Абби «лежит та же печать непокорности и затравленности, что и на Эбине».

Именно эта затравленность и доводит до высочайшего накала их взаимную страсть, сообщая ей страшную разрушительную силу. В их чувстве, родившемся из «земли», из стихийного чувственного влечения, есть и красота, и сила, и здоровье, и даже известная нравственная чистота. Но в неразрывном единстве со всем этим в их сердцах живут ненависть и месть, и ферма, разбу-

дившая эти темные страсти, служит их неизменным катализатором. Вторгаясь между любовниками, она поселяет в их душах неистовый хаос чувств, в котором, причудливо переплетаясь, сталкиваются любовь и ненависть, эгоизм и великодушие, собственническая жадность и героическое самопожертвование. В героях пьесы потревожены какие-то древние первоосновы их существа, и потому-то мужицкая эпопея и приобретает величественные очертания мифа. Ее корни как бы уходят в глубину времен. В душе американской фермерши возрождаются порывы античных героинь. Абби, уступившая страсти к пасынку и убившая своего ребенка, рожденного от него, повторяет, сама того не зная, путь Медеи и Федры. (Не их ли образы запечатлены в согбенных силуэтах вязов? Не этих ли женщин, устало склонившихся над крышей фермы, напоминают мощные деревья?) Но если героини эллинских мифов были побуждаемы жестокими богами, то в современном обществе, где «боги отринуты, их место занял общественный строй» (С. Финкелстайн).

Социальные антагонизмы проникли в самое сердце природы, и ее глубочайшие инстинктивные первоначала пошли войной друг на друга.

Отцы и дети становятся антагонистами, а любовь и материнское чувство — взаимоисключающими устремлениями. Апогей противоестественности — детоубийство — парадоксально рождается из высокого порыва жертвенной любви.

Драматург показывает, что оборотной стороной собственнических отношений является стихия разбуженного хаоса. За установлениями цивилизованного общества скрываются джунгли. В графически четком выражении эта мысль предстает в так называемых экспрессионистских драмах О'Нила («Император Джонс», 1921; «Косматая обезьяна», 1922; «Крылья даны всем детям человеческим», 1924; «Великий бог Браун», 1926). Истинный сын 20-х годов, он, как и некоторые другие современные ему драматурги, был втянут в сферу влияния экспрессионизма. Главной точкой их внутреннего соприкосновения являлось представление о бесчеловечной сущности «машинной цивилизации» и ее омертвляющем воздействии на человеческую личность. Отсюда и известное тождество их поэтики.

Однако О'Нил давал свой вариант экспрессионизма. «Экспрессионизм,— писал он,— отрицает ценности индивидуальной характеристики, я же убежден, что идею можно донести до зрителя, лишь воплотив ее в характерах». Экспрессионистский метод помог драматургу создать своего рода поперечный разрез современного общества, воспроизводя его конфликты с какой-то геометрической оголенностью. В таком графически резком начертании представлена О'Нилом важнейшая проблема жизни Запада — проблема классовых антагонизмов. Ее схематически обобщенное воплощение можно найти в наиболее значительной из экспрессионистских драм О'Нила — «Косматой обезьяне».

Символический образ гигантского океанского парохода, на борту которого происходят события первого акта,— своего рода модель современной цивилизации. Верхний этаж парохода населен бледными, анемичными людьми, чьи неподвижные фигуры резко дисгармонируют с естественностью прекрасного, полного движения океана, а нижний, кочегарка,— полуголыми, грязными тружениками, похожими на «доисторические существа». К ним-то и приковано преимущественно внимание автора.

Образ зверя, заключенного в клетку,— один из сквозных образов творчества О'Нила — здесь становится лейтмотивом. Кочегарка напоминает клетку, и ее железные прутья держат в плену не только тело, но и душу работающих в ней людей. Измученные непосильным трудом, они лишены священного права человека на полноценную духовную жизнь. Не случайно их слова приобретают здесь некий металлический отзвук, подчиняясь ритму гигантского механизма, в часть которого их превратили.

Вначале главный герой пьесы Роберт Смит, по прозвищу Янк, еще далек от бунтарских настроений. Свою внутреннюю ущербность он не воспринимает драматически. Ему открылась лишь часть истины: он понимает, что он сам и ему подобные — «начало всего», и это сознание наполняет его чувством гордости. «Ты говоришь, что мы рабы,— возражает он Лонгу,— врешь, мы правим всем... Я часть машин? А почему бы нет, черт вас подери... Наша сила взрывает все, бьет без промаха, стирает все с лица земли...».

Толчок дремлющей мысли кочегара дает встреча с пассажиркой первого класса, дочерью миллионера, Милдред,— его духовным антиподом. Болезненная скучающая девушка — тоже жертва современной цивилизации, позволяющей человеку развивать лишь одну сторону своей индивидуальности. Хрупкая, бледная, анемичная, она отмечена печатью вырождения. Когда, томимая бездельем, она случайно забредает в кочегарку, полуголый атлет Янк, выходящий ей навстречу, представляется ей «страшным зверем». С этих слов, слетающих с уст Милдред в момент встречи с обитателями кочегарки, и начинается новый этап духовной эволюции Янка. Символическая картина, которой открывается следующая сцена — Янк сидит в позе роденовского Мыслителя,— знаменует решающий сдвиг в духовной жизни героя пьесы. В нем проснулся «дух», его мысль пытается в напряженном боренье вырваться на волю. Его тяготят глыбы косной мертвой материи, давящие все живое. С момента пробуждения Янка пьеса, сохраняя известную жизненную объективность, приобретает характер своеобразного внутреннего монолога. Все происходящее дается как бы сквозь призму восприятия героя. Очертания мира становятся предельно резкими, почти невыносимыми для глаза. Режущий звук, служивший аккомпанементом предшествующих сцен, перерастает в некую адскую симфонию «сотрясенного металла». Слова, вылетающие из глоток кочегаров, похожих на граммофон-

ные трубы, — «бог», «любовь», «мысли», — звучат для Янка издевательски. Они напоминают ему о тех духовных ценностях, в обладании которыми ему отказано.

Возникшее в нем ощущение своей человеческой неполноценности и социальной обездоленности обостряется. Осознав себя рабом, Янк хочет понять, кто же его хозяин, и под руководством своего товарища, Лонга, занявшегося его политическим воспитанием, пытается свести знакомство с сильными мира сего. Трагические последствия этого эксперимента демонстрируются в центральной сцене пьесы. Неискушенному взгляду Янка открывается истина, неведомая его значительно более грамотному, социально сознательному руководителю, который верит в возможность мирного сотрудничества угнетателей и угнетенных. «Сила сама себя губит, — втолковывает Лонг своему ученику, — насилие не наше орудие». Но картина, предстающая перед глазами Янка, служит наглядным опровержением преподанной ему доктрины. Янк видит то, чего не видит его спутник, — полную духовную омертвелость нарядных, вылощенных людей, доведенный до предела автоматизм их поведения, исключающий всякую возможность человеческого взаимопонимания и общения. По широкому пространству Пятой авеню движется «процессия ярких марионеток... она скрывает в себе что-то неумолимо страшное в своем механическом небытии». Леди и джентльмены, проходящие мимо Янка, выглядят «совсем как покойники, приготовленные к погребению». Пробудить их к жизни невозможно. Сила Янка так же мало пригодна для решения подобной задачи, как мирные методы, на которые рассчитывает Лонг.

Когда Янк, отчаявшись привлечь внимание скользких вдоль тротуара бездушных кукол, пускает в ход свои мощные кулаки, он убеждается в несостоятельности и этой крайней меры. Напрасно он толкает и пинает джентльменов и дам — они и не глядят в его сторону. Даже тот из них, который «получил удар по своему жирному лицу», обеспокоен лишь тем, что неприятная неожиданность заставила его пропустить автобус. Все это вполне закономерно, автоматы реагируют только на нарушение их механического завода. Но подобные преступления наказуемы. Скандал, учиненный Янком в центре Нью-Йорка, снова приводит его в клетку, которой на сей раз оказывается тюрьма.

В следующих сценах пьесы мы видим ее героя уже в здании, где помещается отделение «Индустриальных рабочих мира», куда Янка приводит все то же стремление обрести свои человеческие права. Секретарь профсоюзной организации (бюрократическая марионетка), приняв Янка за провокатора, приказывает вышвырнуть его вон.

Анархический бунт Янка обречен, и во всей Америке нет никого, кто помог бы ему найти свое место среди людей. Так замыкается заколдованный круг, в пределах которого мечется американский труженик.

Отчаявшись стать человеком в обезчеловеченном мире, Янк капитулирует перед его непреодолимыми законами. Не имея возможности идти вперед, вырасти в настоящую человеческую личность, он пытается вернуться вспять к своим предкам — обезьянам. («Янк, — поясняет Юджин О'Нил в комментарии к пьесе, — не может идти вперед, и поэтому он стремится вернуться назад. Но и назад, к единству с природой, он не может вернуться».)

В своей жажде общения Янк приходит в зоологический сад и приближается к клетке огромной гориллы, пытаясь хоть с ней вступить в дружеский союз. Но первозданная грубая природа, в чье лоно он хочет вернуться, оборачивается своей разрушительной, хаотической стороной. Косматый «собрат» Янка душит его своими огромными лапами и швыряет бездыханное тело злополучного кочегара на землю. Символический смысл этой устрашающей картины ясен до прозрачности: общество толкает человека в объятия первозданного хаоса, обрекая его тем самым на гибель.

Трагическая безысходность этой ситуации характерна для О'Нила. Разумеется, его сочувствие «целиком на стороне обреченного, терпящего крах рабочего-анархиста» (А. В. Луначарский). Но ненависть к буржуазному миру сочетается у О'Нила с неверием в возможность установления иного социального порядка. Именно поэтому духовная неприкаянность его героя, находящегося в состоянии разлада со всем миром и с самим собой, представлялась ему извечной трагедией человечества (подзаголовок пьесы характеризовал ее как «комедию древней и современной жизни»).

Эта идейно-философская концепция и легла в основу его «теории масок» — одного из ведущих принципов его драматической эстетики. «Внешняя жизнь человека, — пишет драматург, — одиночество, заполненное борьбой с чужими масками, внутренняя — борьбой со своими». В большинстве случаев маска служит символом второго, «искусственного» лица человека, насильственно навязанных ему обществом стандартов поведения, мыслей и чувств. Но при всей мертвенности, призрачности и фиктивности этих личин (мотив маски у О'Нила нередко объединяется со своеобразно истолкованным ибсеновским мотивом «привидений») сбросить их оказывается чрезвычайно трудно. Они врастают в душу человека, и вырвать их оттуда можно только с кровью.

Мотив маски в творчестве О'Нила постоянно усложнялся. Уже в «Косматой обезьяне» участники процессии стандартизированных механических людей должны были, согласно замыслу автора, облечься в маски. В другой социальной драме, «Крылья даны всем детям человеческим» (1924), известной у нас под названием «Негр», маска становится орудием своеобразного социально-психологического эксперимента. Подлинная цель пьесы — раскрытие психологии расизма. «Фикцией» (маской), разрушившей внутренний мир героини, становится идея расовой неполноценности нег-

ров. Элла — белая женщина, брошенная своим любовником и ставшая по его вине проституткой, — обрела опору в самоотверженной любви друга своего детства, негра Джима, за которого вышла замуж. Но привитые ей с детства представления о «цветных» как о существах низшего порядка становятся между нею и любящим и любимым ею мужем. Символическим выражением этой сложной психологической коллизии становится своеобразно использованный прием маски. Перед духовным взором женщины, попадающей во власть тяжкого недуга, непрерывно маячит «маска» негра. Гротескная ритуальная маска, висящая в виде украшения на стене скромного жилища супругов, преследует ее как наваждение. Преломляясь сквозь больное сознание Эллы, это гротескное изображение «темной негритянской души» как бы подменяет собой живое человеческое лицо заботливого и великодушного Джима. Почвой этого душевного разлада служат подсознательные побуждения героини. В основе ее сложного отношения к мужу-негру лежит и своеобразная форма комплекса неполноценности. Поэтому она противится стремлениям Джима выйти в люди, получить высшее образование. Его неудачи служат ей средством самоутверждения. Эта противоестественная ситуация оборачивается трагическим парадоксом. Раздираемая внутренней борьбой, Элла сходит с ума. Она вновь становится ребенком, неиспорченной и наивной девочкой, связанной узами чистой любви со своим школьным товарищем, чернокожим мальчиком Джимом. Став безумной, она обретает свое утраченное «я».

Выводы, которые следуют из «негритянской трагедии» О'Нила, касаются не только «цветного» населения США. Негритянская тема ведет за собой другую, не менее широкую — тему призрачности, фиктивности социальных и идеологических установлений буржуазного общества. Америка О'Нила предстает в виде царства призраков — мертвых масок людей и вещей. Они продуцируются омертвелостью жизненного уклада страны, внутренней исчерпанностью ее цивилизации. Подобное понимание сущности социальных процессов в стране лежит в основе пьесы «Великий бог Браун», где показана трагедия творческой личности, чьи созидательные силы приходят в противоречие с законами окружающего мира. С невиданной еще широтой драматург использует здесь прием маски.

Маска становится в пьесе совершенно реальным сценическим атрибутом, игра с которым служит главным методом художественного обобщения. Внутренние психологические процессы обретают видимую форму: снимая и надевая личины, персонажи с предельной наглядностью демонстрируют сдвиги, происходящие в их сознании. Герои предстают в их трагической двуликости, во всей непримиримой раздвоенности их существа. В разной форме эту трагедию внутреннего разлада переживают оба героя драмы — художник Дайон и его друг детства, а впоследствии покровитель, архитектор Браун.

Первый из них, новоявленный Фауст, уже с детства прячет свое истинное лицо — лицо могучего творца, преисполненного жизнетворческой, стихийной, дионисийской силы, под маской грубого жизнелюбца Пана. Он хорошо понимает, что в обществе, где творческая личность воспринимается как аномалия, его истинное, незамаскированное лицо может вызвать у окружающих лишь недоумение и неприязнь. И в самом деле, даже самый близкий ему человек, его жена Маргарет, в браке с которой он мечтал обрести возможность незамаскированного существования («Она защитит меня!.. Она станет моей кожей, моим панцирем!»), не узнает его, когда он совлекает свою личину. При виде чужого, незнакомого ей человека она сама поспешно надевает маску и снимает ее лишь после того, как муж восстанавливает свой прежний, привычный для нее облик.

Конфликт с внешним миром у художника осложняется и глубоким внутренним разладом. Пан в процессе своей борьбы постепенно обретает свойства Мефистофеля (об этом автор говорит в комментариях к пьесе) — такова эволюция новоявленного Фауста. Мефистофелю же присуща циническая способность к компромиссам, заставляющая его приноравливаться к требованиям окружающей среды. Борьба между этими сторонами его личности по ходу пьесы становится все более ожесточенной, и, подобно Дионису, он разорван на части. Единственным существом, способным понять его, оказывается проститутка Сайбел — носительница живых, естественных начал жизни, растоптанных и поруганных современным обществом. В объятиях этой «матери-земли», скрывающей свой материнский лик под размалеванной маской вульгарной уличной девки, истерзанный жизнью художник находит некое подобие покоя.

Такова трагическая история гения, вынужденного жить в условиях буржуазного общества XX века. Но не менее трагичной оказывается и судьба обыкновенного, «стандартного» человека Брауна. Преуспевающий делец, он до определенного момента пребывает в состоянии некоей призрачной гармонии. Но где-то в глубине его обесцвеченной души прячется червь — полуосознанное ощущение своей духовной нищеты. Великодушно оказывая помощь «неудачнику» Дайону, он в то же время догадывается, что этот бедняк в чем-то неизмеримо богаче его. Томимый ревностью (Браун влюблен в жену Дайона) и завистью, мучительно осознавая свою внутреннюю ущербность, Браун в конце концов завладевает маской своего умершего соперника. Под ее прикрытием он начинает новую жизнь. Принимаемый всеми за Дайона, он становится мужем Маргарет, которая не подозревает о совершившейся подмене. Но, захватив личину покойного художника, Браун бессилён завладеть тем, что составляло ядро индивидуальности Дайона, — его творческим гением. В своей жажде реального, полноценного существования он ищет утешения в объятиях той же Сайбел. Но и эта поруганная «богиня земли» не может вернуть ему

ощущения полноты земного бытия. Изнемогший в борьбе с собою и со всеми (став для окружающих Дайоном, он навлекает на себя подозрение в убийстве Брауна, то есть самого себя), Браун в конце концов погибает от пули преследующих его полицейских.

Эта трагедия «лица» и «маски» явственно демонстрирует то смещение акцентов, которое происходит в творчестве О'Нила конца 20-х годов. Начиная с «Великого бога Брауна» его все более занимают потаенные глубины человеческого сознания, что, впрочем, отнюдь не свидетельствует об утрате интереса к социально-историческим проблемам.

Созданные на пороге эпохи сильнейших социальных потрясений, драмы конца 20-х — начала 30-х годов («Динамо», 1928; «Странная интерлюдия», 1928; «Марко-миллионщик», 1928), в сущности, становятся драмами о человеке и истории. В них нашла свое полное выражение о'ниловская концепция личности в ее отношениях с обществом. Она носит на себе противоречивые следы воздействия Достоевского, По, Стриндберга, а также Фрейда и Юнга.

Притягательная сила теории Фрейда для О'Нила состояла в том, что ему виделась в ней возможность для критики общества, подавляющего естественные человеческие импульсы. Его экскурсии в область жизни духа кроме психологической имели и особую историко-философскую цель. Человек для О'Нила был и орудием истории и ее завершением, его сознание являлось живым узлом, связующим воедино все ее временные измерения — прошлое, настоящее и будущее. В монументальных драматических полотнах, созданных одновременно с романами Хемингуэя, Фолкнера, Вулфа, слышатся отзвуки скорбных раздумий «потерянного поколения». Трагедия утраты души здесь становится трагедией духовного вакуума. В зеркале о'ниловских драм конца 20-х годов отражается «мир без бога», без идеалов, святынь, верований, религий и нравственности. Им распоряжаются развязанные всем ходом истории слепые страсти — своего рода карающая Немезида для людей XX столетия.

В предисловии к «Динамо» автор характеризует эту драму как «биографию того, что происходит в американской душе: смерть старого бога и неспособность науки возместить эту утрату, создав новое божество». Нечто подобное можно сказать не только о данной пьесе, но и о других, написанных одновременно с нею. Идея духовного вакуума раскрывается в них в непосредственной связи с темой войны.

В таких пьесах, как «Странная интерлюдия» и «Траур — участь Электры», война служит не только зловещим фоном событий, но и их исторической предпосылкой.

Под знаком этого трагического потрясения, давшего толчок всему темному, болезненному, патологическому, что скрывается в сознании современных людей и их отношениях друг с другом, и развивается жизнь героини «Странной интерлюдии» Нины

Лидс. Одна из многочисленных жертв войны, она понесла тяжелую утрату. Ее жених пал на фронте. Усталая, внутренне опустошенная, она наконец решает построить на развалинах прошлого мирный семейный очаг и вступает в брак со своим простоватым, добродушным поклонником Сэмом Эвансом. Она мечтает о материнстве. Но трагическое открытие — Нина узнает, что ее муж происходит из семьи, пораженной тяжелым наследственным недугом, — вновь нарушает обретенное ею душевное равновесие. Однако пробудившаяся в ней жажда материнства не угасает, у нее рождается ребенок от друга Сэма, доктора Дарелла. И тут возникает чрезвычайно сложная, не предусмотренная героями психологическая ситуация. Их связь перерастает в подлинное чувство, и Нина стремится к расторжению брака с Сэмом. Но Дарелл не решается уступить мольбам своей любовницы и уезжает за пределы Америки.

Роковые последствия этого выбора между чувством и моральным долгом становятся очевидными из всего дальнейшего хода пьесы. Пуританский акт самоотречения стоит Дареллу счастья всей жизни. Когда, томимый тоской по возлюбленной и сыну, он спустя много лет возвращается на родину, ему приходится убедиться в непоправимости совершенной им ошибки. Вторая утрата, понесенная Ниной, превратила женщину тонкой душевной организации в эгоистическую самку. Ее отношения с мужем, сыном, любовником — это триумф витальной силы, торжествующей свою победу над отвлеченными моральными предписаниями. Но судьба, до поры до времени благосклонная к «жрице инстинкта», в конце концов расправляется и с ней. Более сильное чувство вытесняет мать из сердца сына, и она вынуждена уступить свое место его молодой жене. Инстинкт оказался столь же губителен, как устаревшая пуританская мораль. Мысль о роковой власти инстинктивного, подсознательного не только выражена О'Нилом в самой пьесе, но и подчеркнута в комментарии к ней («Рок — это подсознательное», — пишет он). Такое решение темы потребовало новых экспериментов с драматургической формой.

В своей построенной на принципах психоанализа пьесе драматург настойчиво ищет способы выявления подсознательной жизни героев. Для этого он возродил так называемые реплики в сторону. Персонажи «Странной интерлюдии» то и дело разъясняют (не своим прямым собеседникам, которые их не слышат, а зрительской аудитории) тайные, никому неведомые (в том числе и им самим) мотивы своего поведения. В результате изображаемое в пьесе воспринимается скорее как частный клинический случай, чем как типическое обобщение исторической судьбы современных людей. Жизнь современных людей в глазах драматурга есть не что иное, как болезненная «кутерьма любви, ненависти, боли, рождения», и он полагает, что такой она останется и в дальнейшем: пьеса кончается 1940 годом. Ход времени вносит все большую запутанность в человеческие отношения.

В следующей пьесе О'Нила, «Траур — участь Электры» (1931), эта идея разрастается до масштабов своеобразной философии истории. В монументальной мифологической трилогии драматург полнее всего реализовал свое давнее и постоянное стремление к созданию современной трагедии. Эта высокая форма искусства должна была, согласно его замыслу, возникнуть в результате воскрешения классической трагедийной концепции греков, ибо лишь она обладала «той исполненной глубокого смысла красотой, которая есть не что иное, как истина».

Единственная задача, достойная художника, в его представлении заключалась в том, чтобы «дать трагическое выражение явлениям современной жизни, показав их в виде вечных, хотя и трансформируемых моральных ценностей... и тем самым вызвать у зрителя ощущение их облагораживающего тождества с трагическими образами мирового театра». «Призраки» Федры, Медеи, Мидаса и других античных героев смутно маячили уже в таких пьесах, как «Любовь под вязами» и «Золото». Прямым экспериментом в области использования мифа (правда, не античного, а библейского) была его пьеса «Лазарь смеется» (1928). Миф для О'Нила был той сферой, где духовный опыт человечества отразился в своих непреходящих первичных формах. С его помощью ставился вопрос о первоосновах истории, о ее вечном общечеловеческом содержании.

В своей новой трагедии О'Нил опирался на «Орестею» Эсхила. На это указывают и имена героев (Орест — Орин, Клитемнестра — Кристина), и наличие своеобразного хора, функции которого выполняют слуги Мэнонов и их соседи, и параллелизм основных сюжетных ситуаций.

Как и в древней трагедии, здесь изображается возвращение полководца (полковника Эзры Мэнона) с поля боя (события пьесы происходят в 60-е годы прошлого столетия, в эпоху войны Севера и Юга) в лоно семьи, где ему уготована трагическая смерть от руки неверной жены и ее коварного любовника. Новая Клитемнестра — Кристина, вступившая во время отсутствия Мэнона в любовную связь с его кузеном, Брантом, убивает мужа с помощью заранее приготовленного яда.

Мстителями за смерть отца становятся его дети. Лавиния, дочь Мэнонов, оказавшаяся свидетельницей преступления матери, подобно древней Электре, убеждает своего недавно вернувшегося с фронта брата, Орина, исполнить сыновний долг. Орин убивает Бранта. Тем самым он косвенно совершает и орестовский акт матереубийства: узнав о смерти возлюбленного, Кристина принимает яд.

Разумеется, сюжет разработан по-современному. Он модернизирован не столько с помощью мелких фабульных отступлений, сколько через полное переосмысление центрального конфликта драмы. Его можно определить как столкновение тайных неосознанных импульсов героев с нормами пуританской морали. Но при всей

исторической конкретности этой коллизии О'Нил видит в ней прежде всего проявление вечного конфликта жизни и смерти. Олицетворением смерти становится здесь отжившая пуританская мораль. Ее несовместимость с жизнью утверждается всей драматической символикой пьесы. Дом Мэнонов неоднократно именуется гробницей, а Эзра Мэнон, в прошлом судья, а затем воин, по взглядам на жизнь и по характеру своих профессиональных занятий является добросовестным жрецом культа смерти. Трагическая вина всех Мэнонов в том, что от поколения к поколению они были ортодоксальными пуританами, душителями жизни.

Прелюдией пьесы служит история Мэри Брайтон — загубленной Мэнонами служанки. Соблазненная Дэвидом, дядей Эзры, она вместе с ним была изгнана из дома суровым пуританином, отцом своего соблазнителя, и кончила свои дни в одиночестве и нищете. Все происходящее в пьесе может рассматриваться как возмездие за это преступление. Не случайно в роли Эгиста здесь выступает сын Мэри и Дэвида, Брант. Но Брант лишь одно из орудий Немезиды.

Сколь ни парадоксально, власть этой суровой богини в Америке XIX—XX веков еще более всеобъемлюща, чем в античном мифе. Она распространяется не только на Ореста, но и на всех героев пьесы. Каждый из них своего рода Орест, терзаемый фuries, притаившимися в его душе. Борясь с ними, они одновременно сражаются с самими собой.

Внешним выражением этой драматической коллизии, как и прежде, становится маска, хотя и осуществляемая на сей раз чисто мимическими средствами: ее эквивалентом является изменение выражения лиц персонажей. Маски не навязываются им извне. Назначение масок в этой пьесе — служить символом вечных законов бытия. Они иллюстрируют идею победы мертвого над живым. Так, лицо Эзры, этого жреца смерти, напоминает застывший лик мертвеца.

Дом Мэнонов являет собою «гротеск, опровергающий идейную сущность греческого архитектурного стиля». Античный портик, входящий в ансамбль этой «гробницы», служит «маской, скрывающей внутреннее уродство» жилища, в котором поселились смерть и ненависть. Деспотически-мрачная, ревниво-мстительная душа этого дома-тюрьмы воплотилась в образе главной героини пьесы, Лавинии Мэнон. Одержимая неистовой жаждой мщения, угрюмая, худая, нескладная, эта девушка, словно гневная Немезида, бродит по сумрачному жилищу своих предков. Пуританка по стилю одежды, манер, прически, она пуританка и по миро-созерцанию. Пуританская идея долга, нравственного императива, личной ответственности человека за свое жизненное поведение служит ей моральной опорой в мрачном подвиге отмщения за смерть отца. Но триумф пуританской идеи все-таки глубоко обманчив. За религиозной ортодоксальностью Лавинии, за ее верностью нравственным догмам предков скрыты весьма сомнительные по-

буждения (в чем она, разумеется, не отдает себе полностью отчета). Подлинной причиной ее ненависти к матери является представление о том, что Кристина, превосходящая свою дочь красотой и женским обаянием, «украла» у нее любовь окружающих мужчин — отца, брата и тайно любимого Лавинией Бранта. Гонительница всего естественного, она, сама того не подозревая, находится во власти стихии хаоса и служит ему. Именно этот хаос, бушующий в душе героев, равно как и в окружающем мире, и становится в интерпретации О'Нила своеобразной приметой дисгармонического XX века. Пожар войны, полыхающий «за кадрами» пьесы, дает ключ к трагедии ее героев. Мрачный итог развития цивилизации — война — развязывает разрушительные страсти, давая людям санкцию на убийство себе подобных. Театр военных действий не ограничен для О'Нила линией фронта. Процесс уничтожения жизни происходит и в душах людей. Они воюют друг с другом и с самими собой, и именно степень интенсивности этих конфликтов различает между собой эпохи истории. Если во времена Эсхила понятия долга, религии, взаимных человеческих обязательств, святости общественных законов имели реальное нравственное содержание, то в современном обществе они его полностью утратили. Лишенные моральной опоры, люди XX века отданы во власть своим разрушительным страстям, преодолеть которые не могут и не хотят. Этим и определяется их отличие от предков. Быть может, сегодняшняя Электра и не уступает вчерашней в решительности и мужестве. Но, сохраняя величие древних статуй, Лавиния не обладает их гармоническим равновесием. С утратой нравственных святынь человечество утратило и гармонию. Она стала недостижимой мечтой, недоступность которой лишь усугубляет состояние внутреннего разлада, общее для всех людей XX века. Ностальгическая тоска по неким «блаженным островам» — оазисам благословенного, ничем не омрачаемого покоя — томит героев пьесы. Ведь именно эта материализовавшаяся иллюзия, в царство которой брат и сестра попадают во время своего пребывания на Таити, будит их дремлющие наследственные инстинкты. Некрасивая, угрюмая Лавиния, побывав на «блаженных островах», в мире живой нетронутой природы, среди наивных и чистых, «естественных» людей, преобразается, расцветает и, на диво похорошев, становится точным подобием своей матери. Подобно Кристине, она томится жаждой жизни и тяготится той системой пуританских запретов, которую некогда отстаивала с яростной непримиримостью. Стремясь уйти из-под ига своего мрачного прошлого, новая Электра собирается вступить в брак со своим давним поклонником, простым и добрым Питером. Она еще не понимает, что «связь времен» нерасторжима, что настоящее и будущее рождается прошлым, живущим не только в мире, окружающем людей, но и в них самих. Эту трагическую тайну бытия (на которую опирается вся о'ниловская философия истории) подсказывает сама атмосфера обреченного дома Мэнонов. Прош-

лое глядит на Лавинию глазами предков, чьи портреты украшают стены этого фамильного «склепа». Оно говорит с нею устами Орина, в облике которого теперь явственно проступают черты Эзры Мэнона. Дабы окончательно приковать сестру к минувшему, Орин, истый потомок Мэнонов, кончает самоубийством.

Эта новая смерть убеждает Лавинию в непреодолимости рока, тяготеющего над выморочным родом, жребий которого — множить зло и ненависть, рождая все новые и новые преступления. Дабы поставить предел роковой власти судьбы, нужно прекратить само существование рода, иными словами, отречься от семьи и брака (по существу, и от жизни в ее естественных формах). Придя к этому решению, Электра вновь облекается в траур. Она расторгает свою помолвку с Питером и навсегда погребает себя в родовой «гробнице» — доме Мэнонов.

В эгоистическом, собственническом мире, где воцарилась война во всех ее видах и формах, не остается места для жизни, радости и любви. Этот мрачный вывод, обобщающий невеселые раздумья «потерянного поколения», с подлинной силой отчаяния прозвучит в пьесе О'Нила «Продавец льда грядет».

Вскоре после создания мифологической трилогии наступил длительный период творческого безмолвия О'Нила. Монументальной драматической эпопеей он как бы подвел черту под целой эпохой своего творчества. 30-е годы не поколебали основ его жизненной философии. Индивидуалист и анархист, он не проникался идеями «красного десятилетия». Социальные бури, потрясшие США, равно как и усилившаяся опасность фашизации Европы, были, по-видимому, восприняты им как подтверждение его мрачных прогнозов. Охваченный глубокой тревогой, в предчувствии великих бедствий, угрожающих человечеству, О'Нил в июне 1940 года записал в своем дневнике: «Спотыкается время, распадется цивилизация, уничтожаются ценности, былая красота превращается в грязную шлюху, взрывается мир». Под знаком таких настроений рождается после длительного молчания одно из самых значительных произведений О'Нила, «Продавец льда грядет» (1938).

В «Продавце льда...» произошла «встреча» О'Нила и Горького. Уважение О'Нила к Горькому было очень велико. Получив в 1936 году Нобелевскую премию, О'Нил сказал, что ее следовало бы присудить Горькому или Драйзеру. Из всех произведений Горького американский драматург превыше всего ценил «На дне». Эту, по его словам, «великую революционную пролетарскую пьесу» американский драматург рассматривал как самое убедительное произведение, когда-либо написанное в защиту угнетенных. Ее сила, согласно О'Нилу, именно в том, что «в ней нет пропаганды: она просто показывает людей, как они есть, — истину в образах подлинной жизненности».

«Продавец льда...» нарочито воспроизводит драматургическую схему горьковской пьесы. Местом действия служит убогий салун

Гарри Хоупа — американский вариант ночлежки Костылева, ставший, как и она, прибежищем всякого рода человеческого отребья. К его обитателям приходит некто, напоминающий горьковского Луку. Этот пришелец, подобно своему прообразу, владеет особым рецептом спасения человечества и с его помощью рассчитывает излечить многочисленные раны современников. Но если Лука пользуется иллюзорным обманом, дабы поддержать дух своих слушателей, то его американский двойник решительно отвергает это «наркотическое» средство. Яростный поборник правды, он объявляет войну всяческой лжи и самообману, нимало не подозревая, сколь разрушительными будут итоги встречи с правдой для его учеников и для него самого. Персонажи пьесы духовно мертвы — таково то горестное открытие, которое подтверждается всем дальнейшим ходом действия. Их живая человеческая душа давно истлела и износилась под навязанными им масками, и в них убито главное свойство настоящего человека — способность и воля к творческому, созидательному труду. Их жизненная энергия полностью иссякла, потому-то они и испытывают радость внутреннего освобождения, получив чуть ли не официальную санкцию на безделье.

Под упавшими личинами обнаруживается первооснова внутреннего «я» буржуазного индивида — его склонность к паразитизму и тунеядству. То, что происходит в салуне Хоупа, — квинтэссенция всей американской действительности. Суетливая, деловая торгово-промышленная практика США — не что иное, как гигантская маска, скрывающая внутреннюю мертвенность и пустоту. Именно этой пустотой и порожден спасительный самообман. В сонном мареве салуна Хоупа вновь совершается некий зловещий маскарад. Избавившись от власти навязанных им «канонических фикций», персонажи производят новые, свои собственные. Так, негр Джо убаюкивает себя надеждой на восстановление своего лопнувшего предприятия. Проститутка Кора и бармен Чак мечтают о вступлении в брак и приобретении собственной фермы. Сестры Коры по «ремеслу», Перл и Меджи, внушают себе и всем окружающим, что они отнюдь не шлюхи (whores), а только проститутки (tarts) и ничего зазорного в этом нет.

Шестидесятилетний хозяин заведения Хоуп, двадцать лет тому назад похоронивший свою сварливую супругу, по смерти Бесси создает культ ее памяти со специальной целью доказать себе и другим, что он прожил жизнь даром. Подавляющее большинство «бывших людей» О'Нила (которые, в сущности, настоящими людьми и не были) уверяют себя и окружающих, что у них есть какое-то будущее. Но при этом все, что надо сделать, дабы превратить это будущее в настоящее, они откладывают... на завтра (одного из персонажей так и зовут «Джимми — завтрашний день»).

«Все, чего они требуют от жизни, — говорит анархист Дарри, — это возможности быть всегда пьяными... и сохранять свои бесплодные мечты». Немудрено поэтому, что вторжение «пробудителя»

вызывает у них чувство страха и неприязни. А между тем он так же духовно мертв, как они. В отличие от горьковского Луки торговец скобяными товарами Хиккери — плоть от плоти и кость от кости собственнического мира. Торгаш по роду занятий, он торгаш и по своему внутреннему складу и остается таковым даже в салуне Хоупа, куда его приводит потребность излить свою душу. Каждое появление Хиккери сопровождается пирушками за его счет. Гость оплачивает внимание хозяев, которые, впрочем, выслушивают его с бескорыстным интересом, ибо скабрзные исповеди Хикки относительно неверности его жены Эвелин (которую он якобы застал в объятиях некоего продавца льда) забавляют их от души. Перелом в отношении Хикки с его давними друзьями происходит тогда, когда после длительного отсутствия он, долгожданный, является к ним, дабы сообщить, что убил свою жену и все его рассказы были выдумками, которыми он тешил не только своих слушателей, но и самого себя.

Превращая действие пьесы в цепь трагических узнаваний, драматург знакомит зрителя с ошеломляющими подробностями семейной жизни Хикки. Эвелин не изменяла мужу. Происходило как раз обратное: он распутничал, пьянствовал, проводил ночи в грязных притонах. Но полная любви к нему Эвелин прощала ему все, ибо и у нее была своя мечта: она верила в возможность нравственного возрождения мужа. И чем дальше, тем яснее становилось для человека с извращенным сознанием, что единственное средство помочь жене, прекратить ее нравственную пытку — это убить ее вместе с ее неосуществимой мечтой.

Здесь действие как бы замирает, останавливаясь на самом пороге истины. Для ее окончательного раскрытия нужно снять еще один, последний пласт лжи — обнажить сокровенные мотивы поведения Хикки, неведомые ему самому. Неосознанное стремление к самореабилитации заставляет его предпринимать все новые экскурсии в глубины собственного «я». Ритмическим перебоем последнего монолога Хикки четко воспроизводится и медлительный процесс поисков и его страшный, неожиданный результат. «Хикки (*сосредоточенно*): И я окончательно понял то, что было мне уже давно известно: это была единственная возможность дать ей покой, освободить ее от проклятья любви ко мне. Я понял, что и я успокоюсь, узнав, что она обрела покой... Я помню, стоя у ее смертного ложа, я сказал ей то, что давно уже хотел сказать: «Ну а теперь на что понадобится тебе твоя мечта, проклятая ты сука?» (*Останавливается в ужасе, словно пробудившись от кошмара, не будучи в состоянии поверить тому, что сейчас услышал. Заикаясь, произносит.*) Нет. Я никогда...»

Так внезапный взрыв долго сдерживавшейся ненависти разрушает проникновенную версию «человеколюбивого» убийства, ибо ненависть и есть универсальный стимул всех человеческих поступков в обществе, чьим владыкой стал «продавец льда». (В мире продавцов и торговцев и сама смерть принимает обличье про-

давца, торгующего всеми видами лжи, обмана, человеконенавистничества.)

Вывод этот получает подтверждение и на других магистральных сюжетного развития драмы. Все ее персонажи мечутся в пределах четко обрисованного заколдованного круга. Пытаясь покинуть салун Хоупа (к чему их побуждает Хикки), они неизменно возвращаются обратно, «на круги своя». «Пробуждение» всех этих внутренне погасших людей — лишь форма активизации чувств ненависти и злобы, составляющих тайную подоснову их внутренней жизни. Немудрено поэтому, что их радует капитуляция Хиккери. Со вздохом облегчения они вновь погружаются в состояние привычного оцепенения со всеми сопутствующими ему видениями.

«Продавец льда» — свидетельство глубокой внутренней трагедии писателя. Связанный с буржуазной цивилизацией множеством нитей, он изображал ее гибель изнутри, в отличие от Горького, запечатлевшего ее с позиций революционного пролетариата. Но при всем том его пьеса пронизана антибуржуазным пафосом. Она прорицает гибель современного Вавилона — растленного собственнического мира. Недаром сквозь нее проходит в виде иронического лейтмотива библейская фраза: «О Вавилон, мы отдохнем под прохладой твоих ветвей!» Недаром пирушка, затеянная Хикки, сравнивается с пиром Валтасара, а сам ее организатор — с рукой, начертавшей на стене три роковых слова. В «Продавце льда...» О'Нил довел до конца свою тему антагонизма истинных ценностей жизни и собственности.

Пьеса о духовно мертвых людях, порожденных умирающей, «оледеневшей» цивилизацией, «Продавец льда...» служит интродукцией к последнему периоду творчества О'Нила. Еще раньше, в долгие годы молчания, у него сложился замысел грандиозной серии драм о судьбах поселившейся в Соединенных Штатах ирландской семьи.

Серия должна была называться «История имущих, обокравших себя». Хотя, согласно планам драматурга, в нее должно было войти около двенадцати драм, он успел создать только две — «Душа поэта» (1947) и «Дворцы побогаче» (опубликована впервые посмертно в 1964 году).

В последние годы жизни О'Нила издана была и его ранее написанная пьеса, «Луна для пасынков судьбы» (1943), а в 1956 году, уже после смерти драматурга, увидела свет и другая драма, законченная еще в начале 40-х годов, «Долгое путешествие в ночь».

Все эти произведения продолжают мотивы «Продавца льда...». В них варьируется тема трагедии людей без будущего. Их философской основой становится идея связи времен, роковой власти прошлого. Неумолимый ход времени вносит все большую путаницу в человеческие отношения, во внутренний мир личности.

Этот конфликт с временем отливаётся в особенно четкие формы в пьесе «Душа поэта», где он трактуется как столкновение Истории с ее собственным героем. Превращение бывшего майора Веллинг-

тоновской армии в содержателя трактира — такова трагикомическая шутка, которую история сыграла с одним из тех, кто делал ее собственными руками. Участник победоносных войн Англии с Францией, Мелоди никак не хочет примириться со своим новым жизненным амплуа содержателя трактира. Однако ему до поры до времени не дано проникнуть в сущность самой страшной из всех совершающихся с ним перемен: «трактирщик» постепенно вытесняет из сознания бывшего героя Талаверы. Его гордость вырождается в бахвальство, честолюбие — в хвастовство, храбрость — в задор трактирного завсегдатая. Полею боя для этого нынешнего Мелоди становится передняя преуспевающего американского бизнесмена, с кем он вздумал породниться, выдав свою дочь за его сына. Но незваного посетителя вшащей выталкивают из хором разбогатевшего выскочки. Это заставляет Мелоди вернуться к реальности. Изображая трактирщика, стилизуя простонародный говор и вульгарные манеры, он стремится отныне стереть «байронические» черты своего облика. Но эта метаморфоза не проходит для него безнаказанно. Убив в себе майора, он убил, быть может, лучшую часть своего «я». Выясняется, что призраком был не ушедший в небытие романтический майор, а благополучно здравствующий трактирщик. Эту безрадостную истину постигает не кто иной, как идейная антагонистка Мелоди, его дочь Сара — красивая, смелая девушка, всю жизнь боровшаяся с отцовскими иллюзиями. История отца что-то пробудила и в ней. Отныне и ей, трезвой, положительной натуре, суждено испытывать томление по какому-то ей самой не вполне ясному идеалу.

Лучшим из поздних произведений О'Нила оказалась монументальная автобиографическая пьеса «Долгое путешествие в ночь».

Идея трагической власти времени воплощена здесь в самой драматургической структуре. Действие эпопеи совершается на протяжении лишь одного дня. В ней нет разработанной интриги. Ее персонажи не действуют, а только разговаривают. Но подчеркнутая неподвижность действия, замкнутого в четырех стенах жилища семьи Тайронов, обостряет ощущение внутреннего движения жизни, совершающегося с размеренной неторопливостью в одном и том же ритме. Зримым воплощением его становится постепенное угасание дня. Этот путь от дня к ночи и есть, по О'Нилу, формула самой жизни. Отчаянные попытки героев вырваться из гнетущего ритма времени и составляют линию внутреннего конфликта пьесы. Связанные сложнейшими отношениями любви и ненависти, ее персонажи — четыре неудачника, искалеченные жизнью, внутренне сломленные ею, — тщетно пытаются разобраться в причинах своей жизненной трагедии. Их очная ставка с судьбой неизбежно принимает форму экскурсов в прошлое, а одновременно и в глубины собственного сознания, где они стремятся обнаружить первоисточки своих неудач. Но поиски эти приводят их лишь к безрадостному открытию: все жизненные отношения роковым образом запутаны. Настоящее семьи Тайронов в том

виде, в каком оно сложилось, — результат взаимодействия самых различных — биологических, естественноисторических, общественных, национальных, этнографических — факторов. Все эти пестрые нити предстают здесь в таком тесном сплетении, что попытки разъединить их становятся практически невозможными. История семьи предстает в пьесе как длинная цепь горестей и взаимных обид. Нездоровая атмосфера дома Тайронов, отравленная скупостью отца и наркоманией матери, побуждает сыновей к пьянству и разврату, а пагубное влияние старшего брата, Джеймса, на младшего, Эдмунда, содействует обострению туберкулеза, унаследованного юношей от его нищих предков-ирландцев. Каждый звено этой цепи бедствий наглухо спаяно с другими, ее конец тянется куда-то в необозримые «ночные» дали будущего, а начало теряется в столь же необозримой глубине прошлого. Ведь и скупость Тайрона, в которой члены его семьи склонны видеть первоисточник всех своих бед, сама порождена трагическим сцеплением различных исторически типичных обстоятельств. За плечами этого даровитого актера, чей талант в точном соответствии со всеми законами собственнического мира принесен в жертву корысти, тенью стоит трагедия всего гонимого народа Ирландии.

Так трагедия семьи перерастает в трагедию человечества, которое в лице четырех персонажей пьесы совершает свое «путешествие в ночь» — в глухой тупик истории.

Время с беспощадным автоматизмом проявляет свою власть над людьми. Приковывая героев к прошлому, не позволяя им разорвать свою связь с ним, оно одновременно заставляет их со всей глубиной осознавать необратимость совершающихся перемен. «Жизнь коверкает каждого из нас, — грустно констатирует Мэри Тайрон. — И тут ничем помочь нельзя. Она меняет нас исподволь, прежде чем мы успеваем спохватиться, и эти перемены заставляют нас быть другими, поступать по-другому, пока наконец между теми, какие мы есть, и теми, какими мы хотели бы быть, не вырастет непреодолимая стена».

Дальнейшую историю «поглощенного ночью» семейства Тайронов мы узнаем из пьесы О'Нила «Луна для пасынков судьбы».

Время — подлинный герой последних пьес О'Нила — делает здесь прыжок. Его стрелка передвигается на двадцать лет вперед. За эти годы процесс распада семьи Тайронов пришел к своему неизбежному финалу. Единственный ее представитель, появившийся в пьесе, Джеймс Тайрон — ныне сорокалетний внутренне опустошенный, спившийся, конченный человек — выступает как завершитель истории рода. С миром живых его связывает только память о минувшем, о единственном настоящем чувстве, которое он когда-либо испытывал, — любви к покойной матери. Сознание своей вины перед ней горит еще в его погасшей душе, как последняя искра затухающего огня, не давая ему окончательно погрузиться во тьму наступающей ночи — бездумного, дремотного со-

стояния. Жизнь дает ему только ощущение боли, и он тщетно пытается заглушить ее пьянством и развратом. И именно эта жажда забвения и прощения толкает его навстречу простой деревенской девушке Джози — дочери полунищего фермера. Здоровая, сильная, добрая, эта женщина-великанша представляет собой очередную модификацию Сайбел (Кибела) — «матери-земли», живущей на положении парии в царстве всеобщей извращенности — буржуазной Америке.

Но помимо этого символического смысла история Джози имеет и иной, непосредственно-социальный смысл.

Судьба Джози иллюстрирует трагедию простых людей Америки — единственных носителей еще сохранившихся ростков нравственности и человечности. Нищета, грубость, сквернословие — все эти атрибуты жизни народа в интерпретации О'Нила выступают как своеобразная маска, навязанная обездоленным. И они пытаются воспользоваться ею как средством самозащиты: мнимый цинизм, драчливость, буйство — единственное, что они могут противопоставить посягательствам на то небольшое, чем они обладают. Джози и ее отец бранью и пинками прогоняют со своего участка богача Хогена, претендующего на их скромное достояние. Жизнь предоставила им только это средство обороны, и они пользуются им как умеют. Такую же функцию выполняет и циническое бахвальство Джози, душевная чистота которой скрыта под маской распуфта. Эту тайну чистоты, стыдящейся самой себя, и разгадывает Джеймс. Пьяный забулдыга, истомленный жизнью, он тянется к Джози как к источнику материнского тепла, и простое сердце матери-земли открывается для него.

Преисполненная жалости к Джеймсу, она одаряет его единственным даром, который земля может дать мертвецу, — покоем. «Дай бог, чтобы твое желание исполнилось, любимый, и ты поскорее уснул навсегда». Таковы ее напутственные слова, адресованные не только Джеймсу, но и всем подобным ему усталым, больным, конченым «детям века».

В известном смысле прощальная фраза Джози может рассматриваться как резюме творчества О'Нила. «Пасынки судьбы» Джози и Тайрон — это вечные герои его пьес. К природе поруганной, оклеветанной, униженной приходит подлинный сын века, его больное дитя, чьи плечи отягощены бременем Времени — унаследованными «грехами» предков и своими собственными ошибками и преступлениями. Увы, Тайрон не Антей, и прикосновение к матери-земле не одарит его новой силой.

Жизненная энергия буржуазного индивида иссякла, и он способен только погрузиться в пучину наркотиков, пьянства и распуфта.

Эти безрадостные выводы, завершающие раздумья О'Нила над судьбами его соотечественников, явственно соотносятся и с теми упадочными настроениями, во власти которых находилась буржуазная интеллигенция Америки послевоенных лет.

Одной из узловых точек драматургии 30-х годов стало творчество Клиффорда Одетса (1906—1963).

К этому художнику вполне приложима та характеристика, которую В. И. Ленин дал другому писателю Америки, Эптону Синклеру. Одетс, как и Синклер, может быть назван «социалистом чувства». Его пылкая вера в преобразующую силу марксизма не имела под собой прочного теоретического фундамента. Режиссер Гарольд Клёрмен — друг и соратник Одетса — был прав, когда утверждал, что в его пьесах «горел огонь страстного негодования, но в них не было ни подлинной политической сознательности, ни целостной философии, ни продуманных революционных убеждений». Все это, помноженное на особенности психологического склада писателя, служит объяснением многих его идейных срывов, послуживших непосредственной причиной творческой деградации Одетса, симптомы которой обнаружились уже в начале 40-х годов.

И все же этот легкоранимый, колеблющийся, неуравновешенный художник не случайно сделался одним из главных выразителей настроений самой бунтарской эпохи в истории США.

Ни одному из драматургов этого периода не удалось с такой лирической проникновенностью показать, что демократическое движение «бунтарского десятилетия» было инспирировано не «красной пропагандой», а самой жизнью и стало ответом на ее требования.

Все это определяет особое место Одетса в ряду его современников.

Его творчество гораздо ближе к Чехову и Ибсену, чем к творчеству Скляра, Питерса или Мальца. Действие его пьес разворачивается не на улицах и площадях, а в скромных жилищах рядовых людей, обитателей мелкобуржуазного Бруклина. Но к ибсеновским и чеховским мотивам здесь неожиданно примешиваются «агитпроп» и «живая газета». Влияние первичных форм пролетарского театра особенно ощущается в живых диалогах; в будничных речах героев Одетса есть нечто от гневной интонации митинговых выступлений.

Нить, связывающая Одетса с рабочим театром, особенно ясно просматривается в его первой пьесе, «В ожидании Лефти» (1935), которую Гарольд Клёрмен, поставивший ее на сцене театра Групп, назвал «первым криком новорожденных тридцатых». Смонтированная из отдельных эпизодов, она разворачивается наподобие киноленты. Каждый из ее кадров представляет собою законченную пьеску с самостоятельным сюжетом, завязкой и кульминацией и вместе с тем входит в состав единого целого. Шоферы такси собрались для решения наболевшего вопроса об организации забастовки. Но заседание никак не может начаться: его участники ожидают видного профсоюзного деятеля Лефти, который почему-то задержался в пути. Пока присутствующие



Клиффорд Одетс
и Этель Барримор. 1944 г.

пребывают «в ожидании Лефти», драматург показывает жизненный фон — то, что скрывается «позади собрания». Зал заседания как бы отодвигается в глубь сцены, а на переднем плане разыгрываются драматические эпизоды, входящие в состав единой большой драмы — драмы «демократической» Америки.

Перед глазами зрителей оказываются различные жертвы депрессии: безработный молодой актер, врач, потерявший место из-за того, что вступился за своего несправедливо уволенного товарища; юноша и девушка, влюбленные друг в друга, но не имеющие возможности пожениться из-за отсутствия постоянного заработка.

Пока собравшиеся ждут Лефти, глава профсоюза, оппортунист Гарри Фэтт, уговаривает присутствующих отказаться от забастовки; молодой Эгейт, заместитель Лефти, призывает их бастовать. Под аккомпанемент этой словесной дуэли в зале обнаруживают шпиона. О том, что он шпион, становится известно от его родного брата.

Америка поистине раскололась надвое, и разделительная линия прошла сквозь все области ее общественной и частной жизни. С репортерским вниманием к фактам писатель показывает, сколь напряженную войну приходится вести в этой стране тем, кто хочет жить, оставаясь человеком. Под угрозой находятся все человеческие ценности: семья, наука, искусство, нравственность, совесть. Красноречивое подтверждение этому дает финал пьесы. Лефти, которого ждут все собравшиеся, убит по дороге. Так мотив «наступления на жизнь» получает буквальное выражение. Тем самым решается и центральная проблема пьесы: забастовке быть! Стихия будничной прозы выбрасывает из своих недр гейзер взволнованной патетики. «Здравствуй, Америка! Привет! Мы — буревестники рабочего класса! Бастуйте! Бастуйте!» «Так,— пишет Клёр-

мен, — наша юность обрела свой голос. «Бастуйте!» — лирический призыв к борьбе — не только во имя повышения заработка и сокращения рабочего дня. Бастуйте во имя человеческого достоинства, во имя новых смелых людей, во имя человека «во весь рост».

Восприятие Клёрмена полностью совпадало с реакцией зрителей. Восторженно встреченная передовой общественностью, пьеса составила важную веху в развитии «левой драматургии» и в творчестве самого Одетса.

В ней осуществлялся тот синтез лирики и публицистики, который стал отличительным признаком произведений Одетса. Дав особую проникновенную окраску политическим лозунгам дня, драматург воочию продемонстрировал не книжное, а «человеческое» происхождение социалистического движения. Тем самым он подошел к решению одной из важнейших задач, стоявших перед пролетарской драмой Америки.

Сочетание публицистической остроты и лирической проникновенности характерно и для других драм Одетса 30-х годов. Однако в отличие от «В ожидании Лефти» они, как правило, тяготеют к формам камерной, семейной драмы. В этом смысле наиболее характерна пьеса «Проснись и пой!» (1933—1935). Спектакль шел в театре Груп. Ее действие не выходит за пределы скромной бруклинской квартиры небогатой еврейской семьи Бергеров. События этой семейной хроники носят подчеркнуто частный характер. Но она имеет тот особый оттенок, который присущ «семейным» драмам Чехова и Горького. В ней угадывается присутствие эпического фона.

В «Проснись и пой!» полностью реализовалась одна из сильнейших сторон таланта Одетса — его умение создавать реалистические, жизненно убедительные характеры.

Уже в 1963 году, незадолго до смерти, подводя итоги своей творческой жизни, драматург утверждал, что «всегда верил в человека, в его возможности» и именно это было для него «мерилом всех вещей».

Эта особенность мироощущения Одетса и раскрылась в пьесе «Проснись и пой!». В широком смысле она может быть истолкована как пьеса о песне, звучащей в глубине человеческих душ, об их внутреннем богатстве и нереализованных творческих ресурсах.

Чем ярче индивидуальная окраска характеров драмы, тем заметнее общность их социальной судьбы. Все персонажи драмы — неудачники. Вялость и рыхлость Мирона Бергера, его завистливое уважение к «Тедди Рузвельту», деспотическая нетерпимость его энергичной и властной жены Бесси — истинной главы семьи, едкий, насмешливый скептицизм жильца Бергеров Моэ Аксельрода — инвалида первой мировой войны, эгоистическое своеобразие их дочери, красивой молодой Хэнни, все это — отметины, которые оставила на них жизнь, результат их безуспешных попыток приспособиться к ее требованиям. Разрушительное влияние американского образа жизни определило не только их социальную

обездоленность, но и некоторые особенности духовного склада. Так, замороженная мифом об «успехе», Бесси Бергер, любящая мать, приносит ему в жертву счастье своих детей. Ее чуткий, впечатлительный сын под давлением матери становится на путь ненавистной ему деловой карьеры, а юная дочь Бергеров, Хэнни, выходит замуж за нелюбимого ею человека. Но истинной виновницей всех этих бед является отнюдь не добрая и деятельная Бесси, а система господствующих жизненных отношений. «Это все система, деточки!» — иронически разъясняет Моэ Аксельрод своим слабохарактерным и инертным собеседникам Мирону Бергеру и его зятю, Сэму Файншрайберу.

Аналогичную мысль высказывает и отец Бесси, старик Джейкоб. «Нужно изменить экономические законы», — утверждает он. В упорстве, с которым Джейкоб пытается внушить окружающим эту азбучную истину марксизма, есть нечто патетически трогательное. В образе сломленного жизнью старика воплотилась главная трагическая тема пьесы — тема полузадавленной, но все еще живой песни.

В старике, согбенном под тяжестью лет, невзгод, унижений, живет неистребимая тяга к красоте и свободе. Переполняющая его душу лирическая стихия выплескивается в виде страстной любви к музыке и... марксизму. Такое сочетание для Джейкоба (как и для самого автора драмы) вполне органично. В учении Маркса ему слышится музыка освобожденного человеческого духа. Подобно автору драмы, Джейкоб не теоретик, а поэт. Его чуткое ухо музыканта уловило освободительную «мелодию» марксизма, его боевой, жизнеутверждающий пафос. Он расслышал в нем «музыку будущего». На этом и основаны его не совсем обычные отношения с Ральфом. Отзывчивый, порывистый, неудовлетворенный жизнью юноша для Джейкоба больше чем внук — он его преемник, духовный наследник. В его лице старик любит завтрашний день, Ральф должен добиться того, что не удалось Джейкобу, — «взять жизнь в свои руки». Этой благородной мечте Джейкоб приносит в жертву свою неудавшуюся жизнь. Кончая самоубийством, он завещает внуку свой страховой полис, чтобы тот создал себе материальные условия для деятельности борца и революционера.

Урок, преподанный дедом, не проходит даром для внука. Не деньги Джейкоба (их присваивает деловитая Бесси), а его жертвенный акт пробуждает в Ральфе волю к борьбе, выпуская на свободу «песню его души». «В ночь, когда он умер, — говорит он, — я почувствовал, что я родился, я силен. Дайте мне в руки земной шар. Пойдемте вместе в едином строю!.. И может быть, мы добьемся того, что жизнь не будет печататься на долларовых бумажках...».

Чудо пробуждения человеческой личности порождает своего рода цепную реакцию. Находит свою дорогу и его сестра Хэнни: бросив опустылевший семейный очаг, она убегает из дому со своим

прежним возлюбленным, Моэ Аксельродом. Все эти бунтарские акции должны доказать, что рождение личности может совершиться лишь на путях активной борьбы с господствующим миропорядком.

Вариацией на темы «Проснись и пой!» становится пьеса «Утраченный рай» (1935), где показана трагедия утраты иллюзий «маленькими людьми» Америки, процесс их горестного прозрения, отречения от «американской мечты». Прямую связь с мотивами «Проснись и пой!» можно обнаружить и в пьесе «До моего смертного часа» (1935) — одной из первых антифашистских драм Америки. Одетс здесь наметил (хотя и в весьма еще схематической форме) пути разработки антифашистской темы в американской литературе и драматургии. Носителем героического сознания является самый обыкновенный, ничем не замечательный человек. Музыкант по призванию и профессии, немецкий коммунист Эрнст, казалось бы, менее всего приспособлен к тяжким условиям антифашистского подполья. Но коммунистические идеалы, неразрывно связанные в его сознании с идеей творчества в самом широком смысле этого слова, становятся точкой опоры для рядового, физически слабого человека. Несмотря на то, что его руки скрипки перебиты в фашистском застенке, он остается служителем музыки. Он верит в то, что «царству зверя придет конец... там, где сейчас лежат пустыни, расцветет человеческий гений». Эта вера поддерживает Эрнста до его смертного часа. Когда гестаповцы выпускают его на «свободу», дабы сделать приманкой для других деятелей коммунистического подполья, он решает покончить с собой. Затравленный и искалеченный, он боится, что новые пытки могут толкнуть его на путь невольного предательства. Самоубийство Эрнста — героический акт, знаменующий его победу над фашистскими палачами и одновременно над самим собою. Выбирая смерть, он приобщается к бессмертию.

Та же проблема выбора, но уже в ином понимании решается в знаменитой пьесе Одетса «Золотой мальчик» (1937).

Это произведение обладает символической многозначностью. В качестве основных антагонистов здесь выступают музыка и... бокс. Бокс становится символом общества свободной конкуренции. Еще большей емкостью обладает понятие «музыка». У Одетса оно равнозначно человечности. «Играть, — говорит герой пьесы молодой итальянец Джо Бонапарт, — это то же самое, что осознавать себя человеком». Однако, поставленный перед выбором между профессиями боксера и музыканта, он отдает предпочтение первой. Тем самым предопределяется его дальнейшая судьба. Отныне он движется навстречу духовной (а в финале и физической) гибели.

В процессе своего триумфального шествия по рингам Америки он теряет человеческий облик, постепенно превращаясь в беспринципного дельца. Последняя победа Джо, завершившаяся смертью его противника, кладет конец блестящей карьере «золо-

того мальчика». Став убийцей, он пытается вернуться к прошлому. Но путь возвращения в мир музыки для него заказан. Его руки музыканта огрубели так же, как душа. Бежать ему некуда, и Одетс, дабы разрубить этот гордиев узел, «организует» своему герою символический финал. Роскошный автомобиль Джо (предмет его давнишних мечтаний) разбивается, и Джо гибнет вместе со своей возлюбленной, которая, как и он, прозрела перед лицом поразившей его катастрофы и, поняв, что предметом ее любви является не боксер, а музыкант, разделила его трагическую судьбу.

Национальная специфика созданной Одетсом «американской трагедии» особенно ощущается благодаря глубине, с которой автор раскрыл внутреннюю драму своего героя. Джо — американец с головы до ног. Им владеет идея завоевания мира. Его история — одна из многочисленных «наполеониад» США (на что указывает и его фамилия — Бонапарт). Воспроизведя путь своего знаменитого однофамильца, маленький американский «наполеон» приходит к своеобразному «острову Святой Елены» — к полному внутреннему одиночеству, к изоляции от окружающих. Слишком поздно он понял, что не короли и диктаторы являются истинными победителями, а «мальчик, который может сказать: «Я пришел к самому себе, я — тот, кем я хотел стать».

Смысл трагической истории американского боксера выходит далеко за пределы единичной биографии. В ходе пьесы становится очевидно, что проблема выбора, решаемая Джо, стоит перед всей Америкой. Этим определяется и структура пьесы, чем-то напоминающей средневековое моралитэ. Борьба за душу Джо разделяет действующих лиц драмы на два враждующих лагеря. В одном из них — приверженцы «бокса», разномастные дельцы, учувшие возможность погреть руки в лучах восходящей звезды. Другая группа персонажей включает в себя «музыкантов» — отца Джо и его старшего брата, Фрэнка, — бескорыстных людей большой души и высоких нравственных принципов.

Новый вариант уже известного нам образа Джейкоба из пьесы «Проснись и пой!», старик Бонапарт отличается от своего предтечи мужеством и стоицизмом. В наивности этого старого ребенка скрыта огромная внутренняя сила. Он тоже «Наполеон» — человек непоколебимой решительности, несгибаемой воли. Эти качества, которые парадоксально оттеняются его старческой немощностью и нищенским одеянием, унаследовал не Джо, а старший сын старика, Фрэнк. Активный профсоюзный деятель, он по-своему тоже служитель музыки, в том символическом смысле, который Одетс придает этому слову.

Присутствие в пьесе двух мужественных и стойких людей вносит особый, светлый оттенок в ее сумеречный колорит. В борьбе за душу Джо они становятся победителями. Их влияние помогает герою прозреть, и сама его смерть становится своего рода катарсисом. На этом этапе писатель еще верит в преодолимость власти «бокса», иначе говоря, в возможность изменения существующих

социальных условий. В дальнейшем, однако, эта вера начинает колебаться. Симптомы духовного кризиса писателя можно разглядеть уже в его следующей пьесе, «Ракета на Луну» (1939).

В этой интимнейшей из интимных драм Одетса снова разыгрывается трагедия задавленной песни. Любовь двух людей приносит в жертву нелепым условностям. Жизнь слишком долго давила скромного «маленького человека», дантиста Бена Старка, и в нем убита способность к борьбе и сопротивлению. Убедившись в этом, Кло, юная возлюбленная Старка, покидает его и, подобно другим «пробужденным» героям Одетса, уходит в широкий мир искать путей к новой, лучшей жизни. Писатель пытается уверить своих зрителей, что решительный поступок Кло зажег искру живого огня в потухшей душе Старка. Но хотя пьеса завершается его вдохновенным монологом о прекрасном будущем человечества, эти декларации не подкрепляются общей ее тональностью. Мотивы революционного гнева, жившие в предшествующих пьесах Одетса, не проникают в лирически скорбную атмосферу его новой драмы. Написанная в традиционной манере, эта камерная драма уже предвещает наступление нового периода творчества Клиффорда Одетса.

Одетс принадлежал «бунтарскому десятилетию», и закат этой бурной эпохи означал закат его таланта. Его пьесы 40—50-х годов («Ночная музыка», 1940; «Большой нож», 1949; «Деревенская девушка», 1950; «Цветущий персик», 1954) — заурядные камерные драмы. Они приобретают несвойственную драматургии Одетса примирительную интонацию, хотя их идиллически мирная атмосфера иногда взрывается гневными декларациями в духе предшествующего десятилетия.

Общую идейную тенденцию позднего Одетса легче всего уловить в его философской драме «Цветущий персик», представляющей собой попытку модернизации библейского мифа.

Конфликт двух главных героев — Ноя и Иафета — не оказывает существенного влияния на ход жизни: стремясь примирить противников, Одетс показывает, что и «охранитель» Ной и «ниспровергатель» Иафет сходятся в стремлении поддержать развитие жизни. Они хотят одного и того же: чтобы «персик снова зацвел». Возрождение жизни совершается, но, увы, уже без всякой надежды на возможность ее улучшения.

Мятежные порывы Иафета столь же мало способны помочь гибнущему человечеству, как суровый ригоризм Ноя. Их спор имеет отношение уже не столько к области практической деятельности людей, сколько к их совести.

Идейный поединок Ноя и Иафета, во многом подводивший итоги «красного десятилетия», происходил и в глубине сознания самого Одетса. Внутренний кризис, завершившийся своего рода отступничеством, дался ему нелегко, и он был за него наказан самой историей, которая произвела отбор и классификацию его наследия. В историю национальной драматургии он вошел как

автор бунтарски непримиримых пьес. Именно они оказали влияние на последующую драматургию и обеспечили Одетсу видное место среди выдающихся художников США.

МАКСУЭЛЛ АНДЕРСОН

В драматургии 30—40-х годов Максуэлл Андерсон (1888—1959), крупнейший представитель романтической драмы, занимает особое место. По словам американского исследователя Винсента Уолла, «в эпоху растущего коллективизма он восхвалял индивидуализм, в период усиления государства он утверждал, что лучшим правительством является то, которое как можно меньше правит». В той интерпретации, которую давал этим идеям Андерсон, они становились формой выражения кризиса буржуазной демократии. Свой символ веры он перенес из области реальной политики в область «духа», создав на его основе своеобразную философию морального стоицизма и теснейшим образом объединив ее со своей драматургической и эстетической теорией. Демократические ценности стали для него внутренней опорой человека. Из всех завоеваний демократии жизненно реальным в глазах Андерсона оказывалось всего лишь одно — право человека на свободу мысли. Этим определялось и его понимание функций театра. Его долг — утверждать красоту демократических идеалов, не переоценивая в то же время возможности их осуществления. «Автор трагедии, — пишет он в своей теоретической работе «Опыт трагедии», — знает, что ее проблемы не могут быть разрешены немедленно... Он знает, что все реформаторские методы устарели, что люди ищут ответа на свои вопросы с начала истории и что ответы эти не будут найдены в его эпоху, что ничего решающего и окончательного не произойдет от его слов и действий».

Смысл героического акта для Андерсона состоит в его очистительном воздействии на душу протагониста. «Уже греческая трагедия, — пишет драматург, — была посвящена вдохновенным порывам человека, его неустанному стихийному стремлению подняться над своими животными вожделениями и возвыситься до уровня иных ценностей, более высоких, чем простое существование и чувственное наслаждение». Возрождение подобного типа трагедии и стало главным смыслом художественной деятельности Андерсона. Предприняв возрождение трагедийной традиции, он воскресил такие ее классические атрибуты, как белый стих (форма, которой он не всегда владел с одинаковой степенью совершенства) и патетическая тональность.

Однако пафос подлинного трагизма возникал у Андерсона прежде всего на основе и в меру его проникновения в трагические конфликты современности. Его концепция теснейшим образом связана с тем ощущением отчужденности человека, которое столь характерно для искусства XX века. Нередко эта безличная сила,



Максуэлл Андерсон

отчуждающая человека от общества, приобретает фашистское обличье. В широком смысле все его драматические произведения могут быть названы антифашистскими и антитоталитарными. В этом — один из источников их жизненной силы.

Ненависть Андерсона к антинародному государству никогда не иссякала, и свою борьбу с ним он начал еще до вступления в литературу. Уже в 1915 году Андерсон, провинциальный учитель, был уволен с работы за антивоенную пропаганду. Но он сумел ее продолжить в других формах, создав вместе со Столлингом свою знаменитую пьесу «Цена славы» (1924).

Приобретая известность в качестве автора первой антимилитаристской драмы Америки, он после ее выхода в свет проделал сложный путь от едкого сарказма к романтической патетике. Постоянным объектом его обличительных выпадов сделался бездушный человекоубийственный механизм, по традиции именуемый демократическим государством.

Эта центральная тема облекается у Андерсона в самые разнообразные сюжетные и жанровые формы. Наряду с драмами, изображающими события сегодняшнего дня, он создал группу пьес, построенных на материале исторического прошлого («Королева Елизавета», 1930; «Мария Шотландская», 1933; «Велли Фордж», 1934; «Маска королей», 1936; «Босоногий в Афинах», 1951 и другие).

Эксперсы в прошлое всегда предпринимаются им во имя настоящего. Особенно наглядно видно это по значительнейшей из его исторических драм, «Велли Фордж». В монологах ее центрального персонажа, Георга Вашингтона, раскрывается «исповедание веры» самого драматурга. Вашингтон говорит о себе, что всю

жизнь он «боролся за мечту, за мираж, которому, быть может, никогда не суждено осуществиться... за обретение свободно рожденными людьми права на то, чтобы самим распоряжаться своими судьбами...».

Творец американской демократии защищает эту «американскую мечту» от людей, готовых продать ее за деньги. Его конфликт с торговцами свободой — конгрессменами США конца XVIII века — уже несет в себе звено противоречий, характерных для XX века. Это окончательно проясняется при соотнесении исторических драм Андерсона с его одновременно созданными пьесами о современности. Интродукцией к этому обширному циклу служит пьеса «Громовержцы» (1929), входящая в состав драматической дилогии, посвященной делу Сакко и Ванцетти. Написанная по живым следам событий, она демонстрирует сегодняшнюю судьбу национальных святых. С глубоким негодованием драматург говорит о бюрократическом перерождении буржуазной демократии, увенчанной формальным атрибутом — национальным флагом. «Когда я гляжу на него, — говорит обвиняемый Каспар, — мне слышатся его слова, обращенные ко мне: «А сколько у тебя денег? Если их у тебя достаточно, я дам тебе еще больше и введу тебя в рай... Но если ты беден, то я не твой флаг».

Мотив узаконенного беззакония, ставшего фундаментом государственно-политической жизни США, в более усложненной философско-символической форме воплощается во второй части дилогии о Сакко и Ванцетти — «Воцарение зимы» (1935).

Как и другие писатели-антифашисты, Максвелл Андерсон перед лицом фашистской опасности задумывается над судьбами цивилизации. С пронизательностью, свойственной большому художнику, он угадал, что угроза надвигается не только извне, но растет изнутри ее самой, ибо она прогнила в буржуазных своих формах до самого основания. Огромный индустриальный город с его мрачными улицами, серыми мостами и зловещими тюрьмами выступает здесь как одно из драматически-действенных начал пьесы. Из его недр поднимаются темные силы, угрожающие человеку и человечности.

Эта мутная стихия — продукт разложения цивилизации, зловещий симптом ее смертельного заболевания. Не случайно главарем шайки бандитов — истинных виновников преступления, приписанного казненному итальянцу Романье (Ванцетти), — оказывается Трок, терзаемый неизлечимым недугом. Столь же красноречива и другая символическая деталь пьесы: сообщник Трока, смертельно раненный им Шедоу (Тень), в состоянии агонии приползает к своему убийце, возникая перед ним, как тень Банко перед Макбетом.

Город — центр современной цивилизации — живет ненастоящей, призрачной жизнью. Душа его (а душой этой в представлении Андерсона должна быть общественная справедливость) умерла. По мрачным улицам блуждает трагически одинокий судья Гант,

тот самый, кто обрек на смерть неповинных людей, возложив на них ответственность за преступление, совершенное профессиональными убийцами. Сломанное колесико огромного бездушного механизма, этот свихнувшийся старик, терзаемый поздним раскаянием, бессилен исправить злодеяние, участником которого стал в качестве жреца буржуазного правосудия.

Но столь же бессилён и тот, кто действует от имени добра, — сын казненного итальянца Романьи, Мио. Он сражается с окружающими его темными силами в одиночку. Опорой ему служит лишь чувство справедливости и сыновнего долга. Но эти нравственные импульсы делают его вдвойне беззащитным. Стихия гангстеризма губит Мио и его юную возлюбленную Мириам. Новые Ромео и Джульетта, они становятся очередными жертвами бандитов, некогда погубивших Романью. Но при всем трагизме этого финала в пьесе теплится надежда на грядущую победу добра. Устами Эзры, отца Мириам, автор утверждает, что «слава земли» заключается в том, чтобы «рождать мужчин и женщин, способных ходить по ней выпрямившись, не уступая и не сдаваясь, а не ползая и умирать».

Созданная в обстановке глубокого кризиса американской демократии, пьеса Андерсона отразила противоречия романтического направления американской драматургии, признанным главой которой он был. Его ненависть к тоталитаризму легко оборачивалась неприятием государства как такового, недоверием к возможностям его разумного преобразования. Андерсон не верил в выродившийся буржуазный парламентаризм, но не верил и в революцию. Насильственные методы переустройства общества представлялись ему не только безнравственными, но и исторически несостоятельными (что в принципе означало для него одно и то же): «Убийство порождает новые убийства», — говорит один из персонажей его драмы «Вторая увертюра» (1937).

Развернутую аргументацию такой точки зрения можно найти в радиопьесе «Ужин из ортоланов» (1937).

Маленькая драма Андерсона — своеобразная вариация на тему «пира во время чумы». Изыщные, утонченные, образованные люди, пирующие во дворце герцога Перпиньяна накануне грозных событий 1789 года, преисполнены самых лучезарных надежд. Вдохновители и вожди начинающейся революции — Лафайет, Шенье, Кондорсе, Филипп Орлеанский, Бомарше — уверены, что она станет зарей новой, свободной жизни. Истину знает один лишь Лагарп, и он открывает ее своим беззаботным сотрапезникам. («Революция, — говорит он, — пожрет своих детей и тех, кто вскормил ее!») Наивные мечтатели, скептически внимающие ему, не понимают, что государство Робеспьера окажется таким же орудием деспотизма, как государство Людовика XVI, и не на этих путях нужно искать «гармонии», о которой они мечтают.

Но и сам Максвелл Андерсон не знает, где искать эту гармонию. Для него, как для всякого романтика, несовершенство на-

стоящего есть результат не только господствующих социальных условий, но и неких вечных законов бытия, независимых от воли и разума человека.

Эта же мысль господствует в символической пьесе Андерсона «Хай Тор» (1936). Сатирически-гневное обличение буржуазной цивилизации объединяется здесь с концепцией Времени как своеобразного фатума, во власти которого находится человечество. Неодолимость этой силы постигает герой драмы, одинокий романтик Ван Дорн, бросивший вызов обществу и замкнувшийся в изолированном от него бытие.

Владея небольшим скалистым участком, расположенным над Гудзоном, он отказывается продать его промышленному предприятию, которое в коммерческих целях собирается снести с лица земли уцелевший оазис первозданной природы. Ван Дорн находит неожиданных союзников в лице тех самых призраков голландцев, которые некогда усыпили Рип Ван Винкля, героя одноименной повести Вашингтона Ирвинга. Им, пришельцам из прошлого, колет глаз трагикомическое зрелище духовно обнищавшего, впавшего в ничтожество «цивилизованного» человечества XX века — «века бумаги, бумажных денег и людей бумажных, столь нереальных, что любой бесплотный призрак в сравнении с ними — человек живой!»

Но нельзя повернуть историю вспять. Друг Ван Дорна, старый индеец Джон, носитель патриархальной народной мудрости, понимает лучше всех необратимость времени. «Черпай утешение в том, — советует старый индеец Ван Дорну, — что ничто созданное ими, будь то машины, сталь, гиганты из железа, не будет жить вечно и превратится в груды развалин...».

Однако мрачные настроения запоздалого романтика сменялись бурными взлетами надежды, и его иронический скепсис то и дело уступал место возвышенной патетике.

События 1939—1945 годов, всколыхнувшие все слои американского общества, вдохновили драматурга на создание целой серии героических антифашистских пьес («Свеча на ветру», 1941; «Канун Святого Марка», 1942; «Штурмовая операция», 1943). Всегдашний андерсоновский мотив «отчужденного» антинародного бездушного государства приобретает здесь социально-политическую конкретность.

Фашистскому представлению о непогрешимости государства («государство не делает ошибок», «в любом конфликте между личностью и государством государство право, а личность виновна») Андерсон противопоставляет гуманистическую идею человеческой свободы. «Из всех свободных сил, существующих в мире, самой независимой является человеческий дух. Укротить его еще не удалось ни одному королю, диктатору, священнику», — говорит один из персонажей его пьесы «Свеча на ветру».

Героиня пьесы, актриса Мадлен, должна спасти своего жениха Рауля, попавшего в застенки гестапо. Она понимает, что «лучше

умереть, чем жить жизнью, недостойной человека». Таково было и его убеждение. Движимая стремлением спасти Рауля, она покупает его свободу ценой собственной гибели. И уже не только влюбленная женщина, но убежденный, закаленный борец бросает в лицо схватившим ее гитлеровцам знаменательные слова: «В истории человечества было много войн между людьми и зверями. И звери всегда проигрывали, а люди — побеждали».

Адресатом этих гневных пророчеств является не одна лишь фашистская Германия. При всей искренности и силе своих патриотических устремлений (свидетельством которых являются его пьесы, созданные в связи с открытием второго фронта, прославляющие подвиги простых людей США) Андерсон понимал, что корни фашизма таятся и в почве Америки. Уже в 1938 году он создает пьесу «Бескрылая победа» — трагическую историю таитянки Опарр, затравленной фанатиками Салема, в среду которых она попала в результате своего брака с американцем. Современный подтекст этой пьесы раскрывается в ключевом монологе мужа Опарр, Натаниэла, обращенном к виновникам смерти его жены. Он утверждает, что все их мнимые преимущества перед гонимыми представителями других рас заключаются лишь в «более светлой коже».

Эта антирасистская тенденция находит свое продолжение и в послевоенных пьесах Андерсона. Процесс утраты иллюзий, переживаемый обществом США в годы, следующие за второй мировой войной, нашел свое отражение в его антирасистской пьесе «Затерянные среди звезд» (1949). Хотя события драмы разворачиваются не в США, а в Южной Африке, трудно отделаться от представления, что ее герои, белый и черный юноши, погибшие в результате нелепых расистских предубеждений, «запутались» среди звезд американского национального флага.

Растущая тревога за судьбы демократии привела Андерсона и к созданию группы пьес, которые можно было бы назвать «трагедиями ереси» («Путешествие в Иерусалим», 1940; «Жанна Лотарингская», 1946; «Босоногий в Афинах», 1951). Преследование инакомыслящих, вылившееся в конце концов в разгул маккартизма 40—50-х годов, пробудило в Андерсоне интерес к «еретикам» прошлого: Иисусу Христу, Жанне Д'Арк, Сократу. Драматург здесь колеблется на грани мифа и истории. Их соприкосновение усиливает философскую многозначительность и глобальность центральных образов драм.

Подобная широта замысла помогла Андерсону создать ощущение неразрывности связи времен. В этом смысле наиболее убедительным примером может служить драма «Жанна Лотарингская». Удачно найденный композиционный прием позволил драматургу объединить прошлое и настоящее. Один из американских театров готовит к постановке пьесу о Жанне д'Арк, и процесс репетиций неожиданно для его участников становится процессом переоценки нравственных ценностей. Входя в образ Жанны, Мэри Грей,

исполнительница ее роли, как бы сливается с ним. В скромную американскую актрису вселяется дух великой народной героини прошлого, и она вместе с нею должна сделать выбор между гибелью и компромиссом. Эта же зловещая альтернатива выдвигается на обсуждение зрителей. Ведь и они, американцы XX века, вынуждены решать тот же трагический вопрос о допустимости компромисса с силами реакции и (что, в сущности, то же самое) с собственной совестью.

Спор Жанны д'Арк с инквизиторами, прелатами и феодалами в видоизмененной форме продолжается и по сей день. Преемниками великой народной героини становятся рядовые люди XX века. В этом для Андерсона и состоит «чудо» демократии. Она дала каждому человеку право решать кардинальные вопросы жизни и истории, не сообразуясь ни с чем, кроме велений своей совести, и это право надо хранить и беречь. «Каждый должен думать сам. Каждая душа сама совершает свой выбор. Никто не может выбрать за нее...— говорит Жанна.— Без веры, за которую можно пойти на костер, мир мертв. Ведь даже наука, если она не окрылена верой, блуждает впотьмах. Она может изобрести атомную бомбу, но она не скажет вам, нужно ли ею воспользоваться».

В еще более развернутом виде демократическое кредо Андерсона предстает в его лучшей пьесе, «Босоногий в Афинах» — драматической истории Сократа.

Стремясь найти в прошлом аналогию настоящему, драматург изображает демократические Афины в процессе начинающегося «окаменения». Прекрасный город становится памятником самому себе. Дух свободы, живущий в нем, отлетает, оставляя по себе память в виде величественных зданий, прекрасных статуй и набора привычных демократических терминов, уже превратившихся в безличные формулы. Перед великой античной республикой стоит опасность автократического перерождения. Деспотический произвол ее правителей лишь драпируется в одежды пышной демократической фразеологии. Излюбленным орудием самозащиты для них стала ложь, и во имя лжи они казнят правду и ее союзницу — живую человеческую мысль. А она еще не угасла в сумерках демократии. Пылкая и свободная, ищущая и вдохновенная, она жива в Афинах. Ее олицетворяет босоногий Сократ, неумный искатель истины. Ничего не принимая на веру, скептический мыслитель ищет, сомневается, спрашивает, и все это он проделывает в мире, где каждый вопрос уже расценивается как подрыв устоев. Немудрено, что его казнят за попрание святынь, за неверие в богов, за измену Афинам, за неуважение ко всему, что составляет «сущность демократии».

А между тем именно в нем воплотилась душа Афин. Подлинный гражданин великой республики, он влюблен в «ее свободный дух, ее готовность видеть и принимать очевидное и жить в одном мире с ним... ее неугомонные поиски истины, любознательность афинского ума, сделавшую Афины тем, чем они стали!»

Бесстрашный исследователь «обнаженной» истины, он движим тем влечением к «наготы», в котором воплотился творческий гений его народа. Не эта ли нагота, «нагота человеческого тела, открытого лучам солнца, нагота правды, открывшейся человеческому уму», стала выражением античной демократии в ее наивысших творческих проявлениях?

Суд над Сократом — это суд над демократией и одновременно один из залогов ее бессмертия. Сами того не понимая, палачи Сократа помогают ему выполнить его предназначение. Он рожден, чтобы напомнить людям, что «открытие правды не может быть вредным ни для кого», что «поиски истины святее всех богов», что демократия — это право на свободу мысли и «ее дух остается здоровым лишь в том случае, если его кусает за пятки критическая мысль».

Эти заветы, увековеченные мученической смертью Сократа, звучали дерзким вызовом оргии мракобесия, разыгравшейся в США. В этой драме Андерсон высказался полностью, и, по существу, ему уже нечего было добавить к сказанному. Его последняя драма, «Мадонна и дитя» (1959), не внесла новых оттенков в его художественную палитру.

ТОРНТОН УАЙЛДЕР

Драматургическое наследие Торнтон Нивена Уайлдера (1897—1975) невелико. В него входят несколько циклов одноактных и пять полнометражных пьес (в том числе две большие философские драмы: «Наш городок», 1938 и «На волоске от гибели», 1942).

Именно эти последние произведения наряду с широко известным романом «Мост короля Людовика Святого» (1927) завоевали Уайлдеру широкое признание в качестве одного из выдающихся писателей нашего столетия.

Репутация эта установилась не сразу. У прогрессивной критики 20—30-х годов первые выступления начинающего писателя вызвали открытую неприязнь. Так, Майкл Голд упрекнул Уайлдера за то, что он «игнорирует царящую в Америке социальную несправедливость». Мнение это оказалось достаточно устойчивым и способным давать рецидивы даже много лет спустя. Даже в 1961 году историк американской драмы Бруссар высказал аналогичное суждение, заявив, что «оптимизм Уайлдера — результат его равнодушия к своей эпохе».

Подобные суждения имели объективные основания и возникали в связи с особенностями мировоззренческой позиции Уайлдера. Религиозно-мистические устремления этого глубоко своеобразного художника в сочетании с известным политическим консерватизмом заставляли его искать ответа на животрепещущие вопросы современности не в закономерностях социально-исторического



Торнтон Уайлдер

развития общества, а в неизменных первоосновах самого бытия. Он являл собою довольно редкий для Америки тип писателя-философа, созерцающего современность с некоего отдаления.

Тем не менее путь Уайлдера проходил поблизости от магистральных путей передового искусства Америки, в некоторых точках с ними пересекаясь. Его драмы были написаны в защиту простого человека с его незамысловатыми радостями и горестями. В мире, где царили голод и война, где человеческая жизнь была полностью обесценена, Уайлдер попытался пробудить ощущение бесконечной ценности бытия в его самых скромных, обыденных проявлениях. Все его произведения, в сущности, представляли различные художественные модификации одного-единственного тезиса: «берегите жизнь». Но, предостерегая людей от сил, угрожающих жизни, Уайлдер не до конца понимал их конкретно-историческую природу. Это привело его в некий заколдованный круг. Он оказался лицом к лицу с непреодолимым законом бытия — Временем, и оно-то стало в его интерпретации главным антагонистом Жизни.

Наиболее обнаженное выражение эта стержневая драматическая коллизия пьес Уайлдера получила в его одноактных миниатюрах («Долгий рождественский обед», 1927; «Веселая поездка в Кемптон и Трентон», 1927; «Поезд, именуемый Гайавата», 1931, и других).

Так, в самой характерной из них, «Долгом рождественском обеде», своеобразной формулой жизни становится серия рождественских обедов, в которых принимают участие четыре поколения одной и той же семьи. Персонажи приходят на сцену в расцвете юности и уходят с нее стариками (надевают седой парик). На

глазах у зрителя совершается круговорот бытия и демонстрируется неизменность и постоянство его законов, согласно которым людям лишь однажды и ненадолго суждено присесть за «праздничный стол» жизни.

Символический смысл незатейливых мнимобытовых сценок раскрывается благодаря сочетанию мелочного жизнеподобия с подчеркнутой условностью. Согласно утверждению Уайлдера, художественные произведения должны показывать явления жизни таким образом, чтобы каждый увидевший их мог сказать: «Так вот каковы эти вещи... а я всегда знал, что они такие, но не до конца понимал это». Иначе говоря, искусство воскрешает прообразы вещей в их первоначальном, уже забытом нами первоизданном виде. Добираясь до сокровенных пластов духовной жизни, оно пробуждает в человеке первоощущение бытия. Тем самым становятся доступными и некие неувядаемые общие истины, живущие не помимо вещей, а в них самих.

Искусство для Уайлдера — своеобразная апелляция к памяти людей («оно дает людям то познание, которое Платон называл «воспоминанием», — поясняет драматург). Сам он, по его словам, стремился к «раскопке забытых ценностей».

Непосредственную связь творческой практики Уайлдера с его теоретическими принципами легче всего обнаружить в пьесе «Наш городок». Согласно разъяснению автора, эта пьеса являлась «попыткой показать ни с чем несоизмеримую ценность самых незначительных событий нашей будничной жизни». Местом действия становится ничем не замечательный городок Гровер-Корнерс, где люди просто «рождаются, живут и умирают». При всей своей заурядности (а в значительной степени благодаря ей) жизнь Гровер-Корнерса, согласно замыслу автора, представляет обобщенную картину Жизни. (Адрес городка помимо названий штата и страны включает и такие вселенские параметры, как «Земля, Солнечная система, Вселенная, душа Господня»).

События, происходящие на сцене, комментируются Ведущим. В его облике есть черты и античного корифея, и Пролога елизаветинской драмы, и, наконец, самого вселенского демиурга — Господа Бога. Находясь на пустой сцене, он возмещает отсутствие реквизита с помощью слов и пластики. Обращаясь к зрителям, Ведущий заставляет их «вспоминать» и мысленно реконструировать обычно незамеченные, примелькавшиеся предметы повседневного будничного обихода. Сам размеренный темп его речей, исполненных спокойного раздумья, как бы помогает ему задержать стремительный бег времени и дать зрителю возможность взглянуть в то, что обычно ускользает от взгляда. Все это должно привести к обновлению стершихся жизненных впечатлений, к реставрации первоначальных красок повседневного быта. Восстанавливая их свежие утренние тона, Уайлдер начинает свою драматическую летопись восходом солнца, в сиянии которого есть нечто от радостных впечатлений детства. День рождается заново, и этот

праздник «рождества» подчеркивается радостным сообщением врача о том, что его пациентка родила двойню. Для Уайлдера каждый день и каждый миг человеческой жизни есть по сути своей празднество, на котором мы присутствуем, не ценя и не замечая его. Лишь в отдельные моменты эта подспудная праздничная стихия выплескивается наружу, отнюдь не нарушая при этом будничного распорядка вещей. Именно это заурядное и в то же время выдающееся событие происходит во втором акте, изображающем свадьбу. За время, прошедшее между первым и вторым действиями пьесы, случилось «обыкновенное чудо» бытия: вчерашние мальчики и девочки вырастают, влюбляются, женятся, выходят замуж. При всей банальности этих событий в них есть нечто единственное и неповторимое и в то же время непреходящее и вечное. Конечное несет в себе бесконечность, и взаимоотношения между этими временными изменениями в основе своей не только праздничны, но и трагичны. В момент драматической кульминации поступок времени как бы становится слышной участникам драмы, и они различают в ней какую-то смутную угрозу. Находясь во власти этого ощущения, жених и невеста неожиданно просят родителей прервать уже начавшуюся церемонию бракосочетания — этот шаг на пути разрыва с юностью. Но движение жизни не остановить. Ход времени толкает людей навстречу старости и смерти, и драматически заостряя эту мысль, Уайлдер сдвигает время еще на шесть лет, в результате чего действие пьесы в третьем акте переносится на кладбище. Крутизна этого перехода отмечена резкой переменной стили. Действие, доселе жизнеподобное, внезапно переключается в условный план. Под могильными памятниками перешептываются тени умерших, к обществу которых в момент поднятия занавеса присоединяется та самая Эмили, которую мы только что видели невестой. Уйдя из жизни в цвете лет, она еще как бы не до конца отошла от земных интересов. Именно поэтому Уайлдер и дает ей возможность вновь пережить один из дней своей завершенной жизни, дабы, созерцая ее «извне», полностью осознать безмерность и необратимость своей утраты. Последующие сцены пьесы, изображающие кратковременное возвращение Эмили в мир ее детства, дают сквозь ее восприятие. Стремительный бег времени, стирающий контуры предметов, приостановлен, звуки и краски жизни приобретают особую четкость и яркость. «Голоса людей и их движения, — говорит ремарка, — в чистом, разреженном воздухе кажутся все более и более оживленными. Отчетливо и гулко тикают стенные часы, ослепительно ярка желтизна растущих в огороде подсолнухов». Неожиданно прекрасны и молоды родители Эмили. Такими она их никогда не видела, да и вообще не видела их по-настоящему, не вглядывалась в них, воспринимая их присутствие как нечто само собой разумеющееся. Лишь оказавшись за пределами земного существования, Эмили получила возможность оценить его никем не замечаемую красоту и одновременно осознать его кратковременность. Смерть, освободившая ее

от власти времени, дала ей знание, недоступное для тех, кто движется в его стремительном потоке. Но тщетно она пытается передать это знание живым. «Живые не понимают»,— с горечью констатирует Эмили, возвращаясь в свою могильную обитель, и, как показывает Уайлдер, незнание это является условием человеческого существования. И все же писатель полагает, что в распоряжении человечества есть средство познания великих истин бытия — искусство, в том числе театр. Положение зрителя в чем-то сходно с положением Эмили, наблюдающей жизнь «со стороны». Конечно, искусство не может победить смерть, но оно может призвать людей к тому, чтобы они не становились ее союзниками. Ведь угроза жизни создается и их собственными действиями. Уайлдер отнюдь не закрывает глаза на эту сторону дела: в его пьесе среди прочих проходит и тема войны. (Так, в первом акте Ведущий сообщает своей аудитории, что веселый и способный мальчик-газетчик в недалеком будущем будет убит на фронте и вся его приобретенная в школе ученость «пойдет прахом».) Но дальше таких аллюзий писатель пока не идет, и именно в этом острее всего проявляется известная ущербность его позиции.

В отличие от многих своих соотечественников, находившихся в гуще политической борьбы, Уайлдер, разглядывавший жизнь с высоты птичьего полета, проникся сознанием ее ценности, но не мог указать путей ее защиты. В его концепции бытия нелегко было найти место для подвига и героизма. Быть может, это в какой-то мере осознал и он сам. В следующей пьесе, «На волоске от гибели», Уайлдер пытается внести некоторые коррективы в свою концепцию бытия (что, впрочем, отнюдь не приводит к устранению ее неразрешимых противоречий).

В этой драматической эпопее (написанной, как поясняет автор, «накануне вступления Америки в войну и под сильным ее впечатлением») ценность бытия утверждается уже в неразрывной связи с идеей о необходимости борьбы за него. Необходимость эта, однако, и здесь определяется не причинами историко-социального характера, а самой структурой бытия, его внутренними, имманентными законами. Бытие катастрофично по своей природе. Смерть такое же естественное и необходимое условие его развития, как и жизнь, и именно столкновение этих двух вечно противоположающихся вселенских сил направляет ход человеческой истории.

Стремясь показать единство жизненного процесса, непреложность и неизменность его законов, обязательных для всех исторических эпох, Торнтон Уайлдер создает парадоксальный сплав глубокой древности и живой современности, существующих синхронно в рамках одних и тех же драматических образов и ситуаций.

Как поясняет автор драмы, зритель должен понимать, что он находится «сразу в двух временных измерениях». Повинуясь такому замыслу, герои пьесы в одно и то же время и люди палеолита и средние американцы, живущие в предместьях Нью-Джерси.

В пьесе ощутимы разнородные влияния, среди них — влияние О’Нила, Шоу и Пиранделло. Наряду с ними учителем Уайлдера, несомненно, является и Джеймс Джойс, на «Поминки по Финнегану» которого драматург ссылается в предисловии к одному из изданий своих пьес. Имитируя метод Джойса, Уайлдер рассматривает события пьесы и ее драматические характеры на трех уровнях: житейски-обыденном, естественноисторическом и библейско-мифологическом.

Так, главный герой пьесы, мистер Антробус, является одновременно и обыкновенным служащим канторы в Нью-Джерси, и пещерным человеком, и библейским Адамом, и все это, вместе взятое, сообщает его облику «всечеловеческую» внеисторическую широту (на что намекает и сама его фамилия — деформация греческого «антропос» — человек). Точно так же его неизменные спутницы, миссис Антробус и Лили Сабина (которая попеременно становится то служанкой, то любовницей Антробуса), сочетают в себе и черты обыкновенных американок XX века и свойства Евы и Лилит — вечных ипостасей женственности.

Сосуществование всех этих смысловых и художественных оттенков в рамках одного и того же драматического образа проявляется прежде всего в структуре сценического диалога. «Строительным материалом» для него служат и жаргонные словечки современного лексикона, и фразеология, стилизованная под исторический, почти нечленораздельный язык, и библейская патетика. Так, возвращаясь из Сити в родную пещеру, Антробус издает дикий рев, подобающий ее исконному обитателю. Устрашающие звуки складываются в столь же устрашающие слова: «Сука с козьей глоткой, я переломаю тебе кости! Откройте мне дверь, или я вырву ваши печенки... я вышибу из вас мозги». Сразу же вслед за этими заявлениями в духе неандертальца Антробус раздражается громовым хохотом и, преображаясь в благодушного отца семейства, вернувшегося после трудового дня к домашнему очагу, приветствует домочадцев уже в ином, нью-джерсийском шутовском тоне (как ни странно, сохранившем в себе и какие-то рудименты первоначальной «пещерной» окраски). «Ну как поживает все чокнутое семейство?.. Мэгги, старая курица, как дела? Как дела, Сабина, старая ты рыба наживка? А что подельывают дети, маленькие паршивцы?»

Гротескно-фантастический трагифарс Уайлдера создает представление о жизни как о некоей космической неразберихе. Весь ход истории — едкая насмешка над созидательными усилиями людей. Их кропотливо возводимые «карточные домики» то и дело разлетаются под неистовым напором вселенского вихря, который вырывается из недр земли и из бездны человеческой души. Эти две струи одного и того же урагана сталкиваются уже в первом акте. У домашнего очага мистера Антробуса в условиях начинающегося ледникового периода происходит очередная вселенская «сколка» — столкновение хозяйки и служанки. Ева и Лилит ведут

свою вечную борьбу за мужчину. Пререканиям жены и любовницы кладет конец сама природа. Стужа становится все более жестокой, и в финале первого акта Сабина, взявшая назад свое очередное предупреждение об уходе, обращается к зрителям со следующим призывом: «Подайте сюда ваши стулья. Спасайте человеческий род!»

В столь же гротескной форме тема мировых катаклизмов продолжена и во втором акте. В городе Атлантик-Сити в 1942 году происходит всемирный потоп, и мистер Антробус (Ной), только что избранный президентом Ордена млекопитающих (подразделение «люди»), спасается в чем-то вроде ковчега, прихватив с собой свое семейство, все образцы земной фауны, а заодно и Сабину, проделавшую на протяжении второго действия пьесы головокружительный путь от служанки к «шикарной даме», лауреатке конкурса красоты, любовнице Антробуса, а затем вернувшейся в исходное состояние.

С развитием цивилизации взаимоотношения людей усложняются, и драматический центр пьесы все более передвигается в сферу их общественной практики. В результате на передний план постепенно выходит зловещая фигура сына Антробуса, Генри Каина. Мирный Адам породил разбойника и убийцу, и все творческие достижения отца используются сыном в разрушительных целях. Так, изобретенное Антробусом колесо (акт первый) становится поводом для ссоры между Генри Каином и соседским мальчиком, в результате которой Генри Каин убивает своего противника. (Как выясняется из предыстории пьесы, еще ранее он убил своего брата Авеля.) Во втором акте Антробус-младший в полном соответствии с обычаями своей цивилизованной страны пытается линчевать негра. Наконец, в третьем акте тот же Генри Каин, окончательно ставший воплощением «сильного, непримиримого зла», выступает от лица войны и фашизма. Убежденный человеконенавистник, требующий сожжения книг и разрыва всех естественных человеческих связей, желающий остаться «единственным хозяином земли», он порывается убить родного отца. В лице младшего и старшего Антробусов столкнулись два враждующих начала жизни и истории — созидательное и разрушительное. Не только Торнтон Уайлдер, но и все уставшее от войн человечество XX века говорит устами Антробуса-старшего, когда, обращаясь к сыну, он признается в том, что от одного только взгляда на таких, как Генри Каин, иссыхают его надежды и мечты. Однако от драматурга целиком ускользает объективное социально-историческое содержание изображенного им конфликта. Не видя выхода из тупика, в который зашло человечество, писатель примиряет отца и сына. Это утопическое решение вопроса подчеркивается вольтеровским призывом к упорному, неустанному труду, в котором Антробус вслед за автором «Кандида» видит панацею от всех болезней человечества. Признавая, что «жизнь — это борьба» и что «все прекрасное, созданное жизнью, — семья, дом, родина — ежеминут-

но висит на волоске», Антробус просит лишь одного: возможности строить заново и учиться на «свершенных ошибках». «Они служили нам предостережением... Мы прошли долгий путь, кое-чему научились и продолжаем учиться».

Пафос пьесы Уайлдера в утверждении совершенствования жизни, и главным его орудием он объявляет творческий дух человека. Старые книги, на сожжении которых так энергично настаивает Генри Каин, не могут быть уничтожены, ибо они стали уже неотъемлемой частью самой жизни. Мысли мудрецов, поэтов и философов глубоко вросли в духовный обиход человечества. Тем самым они частично победили время. Обыгрывая эту идею, писатель выпускает под занавес процессию звезд, каждая из которых носит имя прославленного мыслителя («Одиннадцать часов — это Аристотель, девять часов — Спиноза и т. д.»).

«Автор хочет сказать,— поясняет одна из исполнительниц,— что звезды и часы проходят над нами в ночное время точно так же, как мысли и идеи великих людей, которыми пропитан сам воздух, вдыхаемый нами, и которые воздействуют на нас, даже если мы не подозреваем об этом».

Процесс постепенного «одухотворения жизни» и составляет, по Уайлдеру, сущность прогресса. При этом многие построения в пьесе абсурдны. Философские и драматургические ее «несуразности», по-видимому, должны демонстрировать иррациональность сущего. Но эта иррациональность, по Уайлдеру, отнюдь не равнозначна неразумию. Он верит в возможность совершенствования жизни на путях созидания, верит в то, что трагикомическая путаница бытия имеет какой-то непонятный людям, но несомненно высокий смысл. Жизнь для него есть не до конца разгаданная звездная тайна, позади которой стоит великая неисповедимая творческая сила. Не бог ли это? Но в каждом из людей есть, по Уайлдеру, частица бога. Жизнь — это процесс непрерывного сотворения мира, и любой самый незаметный человек является неведомо для себя демиургом. Гуманистическая идея жизнотворчества призвана у Уайлдера внести смысл и разум в бытие.

В условиях военного времени концепция неистребимости жизни и человека имела несомненную жизненную актуальность. «Я видел свою пьесу в Германии вскоре после войны, когда разрушенные церкви служили театральными помещениями и когда приобретение входного билета лишало зрителей обеда...» — рассказывает Уайлдер.

Идейная направленность творчества Уайлдера остается неизменной и в его последующих пьесах, в том числе в тех из них, которые по жанру и содержанию отнюдь не относятся к числу философских.

Так, даже в веселом четырехактном фарсе «Сваха» (1955) он вновь утверждает свою концепцию бытия, но уже в совершенно ином, реалистически бытовом ключе. Ставя в центре свей новой пьесы веселую, энергичную миссис Леви, хлопотливую созида-

тельницу семейных очагов (в том числе и своего собственного), писатель снова развивает идею строительства жизни, совершаемого в банальнейших, фарсово-незначительных сферах человеческой деятельности. И в более поздние годы он отстаивает свой основной гуманистический тезис (драма «Жизнь на солнце», 1957). От его наследия идут лучи в разные стороны, в том числе и к театру абсурда. Но в оценке жизни и человека он не только не совпадает с абсурдистами, но и противостоит им, выступая в качестве продолжателя гуманистических традиций мирового искусства.

ЛИЛИАН ХЕЛЛМАН

У американской драмы не было той прочной традиции, на которую опирался европейский театр. Американская драматургия пыталась использовать опыт мелодрамы XIX века или возможности опередившей сцену национальной литературы. И если корни поэтики мелодрамы сразу ощущаются у Клиффорда Одетса, то творчество Лилиан Хеллман открыто прокламирует свою зависимость от литературы.

Лилиан Хеллман (1905—1984) родилась в Нью-Орлеане. Семья ее матери была исконно американского происхождения, предки отца были эмигрантами, оказавшимися в Америке в результате событий 1848 года. Хеллман получила университетское образование, а затем начала работу в одном из книгоиздательств. Пьесы Хеллман тесно связаны с ее жизненными впечатлениями и посвящены в основном жизни среднего американца, а также специфическому образу жизни обитателей южных штатов.

Хеллман принадлежит к числу ведущих американских драматургов 30-х годов. Апогей ее творчества приходится именно на этот период, хотя пьесы она писала вплоть до 60-х («Детский час», 1934; «Настанет день», 1936; «Лисички», 1939; «Стража на Рейне», 1941; «Порыв ветра», 1944; «За лесами», 1946; «Осенний сад», 1951; «Игрушки на чердаке», 1960).

Первая пьеса писательницы, «Детский час», связана с тем глубоким психологизмом, который принесли на американскую сцену Ю. О'Нил, а в литературу — Ш. Андерсон и У. Фолкнер. Примечательно, что и Андерсон и Фолкнер — южане.

Пьеса рисует эпизод массовой истерии, охватившей американский городок под воздействием слухов, распространяемых испорченной девчонкой. Результатом грязной сплетни является крушение жизни двух молодых учительниц. Пьеса не лишена социального подтекста, поступки же героев мотивируются в основном чисто психологически.

В следующем произведении Хеллман, пьесе «Настанет день», социальные акценты в изображении действительности усилены. В ней ощутимо выступает влияние М. Горького. В основе сюжета лежит история забастовки на фабрике, а темой становится раз-



Лилиан Хеллман

венчание иллюзий, связанных с возможностью классового компромисса. Герой пьесы — фабрикант, которому кажется, что социальные антагонизмы не могут затронуть его и его предприятие, ибо он рос вместе со своими рабочими, сидел с кем-то из них за одной партой. Поэтому, кажется ему, все проблемы могут быть разрешены мирно. Хеллман показывает в своей драме, как разлетается эта утопическая мечта. И фабрикант и рабочий нарисованы живыми людьми. Их психология глубоко исследована, а формирующей и направляющей силой сюжета выступают социальные коллизии. Уязвимые элементы поэтики Хеллман сказываются в изображении положительного героя — профсоюзного агитатора — крайне неубедительной, схематически написанной фигуры.

В этой пьесе есть мотивы, позволяющие увидеть связь с традицией критического реализма.

Следующая и, может быть, лучшая пьеса Хеллман, «Лисички», — по жанру своему относится к семейным драмам. Хеллман по происхождению южанка, и в «Лисичках» жители американского Юга и их коллизии выносятся впервые на сцену. Действие пьесы происходит в начале XX века, но задача ее — постичь социальные корни современности. Здесь цель Хеллман — дать читателю и зрителю животворный урок историзма, мощной силы, лежащей в основе критического реализма. Она продолжает следовать в ней урокам М. Горького, используя в то же время мотивы, которые мы находим у Ю. О'Нила.

Жанр семейной драмы, семейного романа в этот период весьма распространен. Большой популярностью пользуются такие пьесы, как «Я вспоминаю маму» (1944) Джона Ван Друтена, «Жизнь с отцом» (1939) Хоуарда Линдсея и Рассела Круза, «Вам не взять этого с собой» (1936) Мосса Харта и Джорджа С. Кауфмана.

И хотя «Траур — участь Электры» О'Нила использует эсхилловскую фабулу, это тоже, по существу, семейная драма. Творчество Хеллман ближе к бескомпромиссному реализму О'Нила, чем к драматургии названных выше авторов.

Внимание к семейной теме не случайно, ведь семья — основная ячейка буржуазного общества. Недаром в преддверии буржуазной революции семейные добродетели так широко и разнообразно прославлялись на сцене. В 30-е годы всеохватывающий кризис нанес удар и по буржуазной семье. Оказалось, что и в ее рамках не укрыться от жизни.

Драма Хеллман «Лисички» вызывает ряд аналогий с горьковским «Егором Булычовым». Одна из главных тем этого произведения — тема человека, живущего не на своей улице, воплощенная в образе Горацио. Она-то прежде всего и связывает произведение Хеллман с драмой Горького. В пьесе возникает и остро очерченный, выразительный образ Реджины — жены Горацио. Реджина — такое же воплощение жажды жизни, богатства и хищнических устремлений, как и героиня одного из первых романов Теодора Драйзера, «Сестра Керри». Реджина — сильная личность, ее не устраивают условия провинциальной жизни, невозможность воспользоваться преимуществами богатства. Она — буржуазная женщина эпохи расцвета капиталистических отношений. Свою жизненную задачу она осуществляет последовательно и настойчиво, не признавая никаких нравственных норм. Социальный фон произведения Хеллман — процесс крушения идиллических отношений, проникновение в провинциальную жизнь промышленного капитала и развитие новой системы человеческих отношений.

События начинают разворачиваться с появлением дельца с Севера, некоего мистера Маршалла, который хочет здесь, рядом с источником сырья и дешевых рабочих рук, привлекая местные капиталы, построить фабрику. С этой целью он обращается к родственным семьям Гиддонсов — Хаббардов. Реджина — жена Горацио и сестра братьев Хаббардов. Они трое и есть лисички, которые стремятся пожрать виноградники (пьесе предпослан эпиграф из Библии). И сразу же завязывается борьба, ибо в семье давно нет единства. Реджина, вымогая у мужа деньги на задуманную ею спекуляцию, в то же время борется с братьями, которые хотят обмануть ее в этой игре. В омуте делового расчета погибают все традиционные отношения: мужа и жены, сестры и братьев, семейный клан практически распадается.

Реджина презирает своего мужа за то, что он слабый человек, неспособный идти по трупам. Он не хочет выполнять основной функции капиталиста — приумножать накопление богатства, считая достаточным то, что есть в наличии. Реджина же не останавливается перед убийством. Но и ее постигает возмездие: она наказана одиночеством. Ее дочь, именем которой она пытается оправдать свои чудовищные действия, оставляет ее.

Горацио и Александра (дочь Горацио и Реджины) противостоят подобным семейным началам. Это люди, презирающие наживу, стремящиеся жить по совести. Но Горацио тяжело болен, а у Александры нет сколько-нибудь отчетливой программы жизни. Их протест не имеет под собой почвы, он социально бесполезен, не действителен.

Реальные пути истинной человечности, истинного гуманизма Хеллман пытается показать в «Страже на Рейне» («Семья Фарелли теряет покой»), где героем является немец-антифашист.

Хеллман, в отличие от Одетса, написавшего также пьесу об антифашисте («До дня, когда я умру»), не пытается рисовать обстановку, которой она не знает. Действие пьесы разворачивается в Америке, в либеральной семье Фарелли, куда возвращается из фашистской Германии со своей женой-американкой и детьми немец-антифашист. Именно он является центральным героем пьесы. И не только в силу ведущего своего положения в сюжете. Он подлинный борец, и, когда обстоятельства сталкивают его с предателем, он, не колеблясь, уничтожает его.

Драматург ищет в современности нового человека. Его исключительность, выделенность из общего «американского» ряда персонажей демонстрирует новое отношение к самой проблеме типического. Хеллман, подчеркивая, что борьба вступает в новую, необыкновенно напряженную и интенсивную стадию, рисует личность неподвластную законам голого чистогана. Она утверждает в своем творчестве новый тип личности, понимая, что такие люди — надежда мира.

В 1944 году Хеллман пишет пьесу «Порыв ветра». В этом произведении в первый и последний раз Хеллман обратилась к жанру хроники. На фоне бурных европейских событий 20—40-х годов она нарисовала историю семьи Казенсов. В пьесе создан как бы групповой портрет американской интеллигенции, в пассивности которой она видит причину возникновения фашизма и второй мировой войны. По мнению Хеллман, и эта семья имеет свою долю ответственности за них. В пьесе гармонически сочетается моральная и историческая проблематика; в ней показано, что только на нравственной основе может происходить исторический прогресс. И хотя по жанру пьеса — семейная хроника, по значению она перерастает в социально-историческую драму.

Уже после войны Хеллман совершает весьма значительное отступление в прошлое в произведении «За лесами» («Леди и джентльмены»). Драматург обращается к предыстории «Лисичек». Она посвящает свои усилия изображению мира Хаббардов. Хеллман открывает этим произведением период своего творчества, который условно можно назвать «южным». Ибо в послевоенное время этот регион оказался средоточием целого ряда чисто американских проблем. Снова на сцене сюжет, раскрывающий перипетии борьбы близких людей — Маркуса Хаббарда с сыновьями, дочерью и женой.

Маркус Хаббард и его жена Лавиния, представляющие старшее поколение, более симпатичны, чем их отпрыски. Старый хапуга Маркус трогательно смешон, напоминая господина Журдена своим стремлением к знаниям, которые являются для него признаком сословных привилегий, благоговением перед языком учености — латынью. Но в то же время эта черта чем-то и привлекает, ибо в ней проявляется непосредственность. Благородная совестливость характеризует его жену, Лавинию. Дети же их беспредельно корыстолюбивы. Поистине волчья атмосфера царит в этом «лисьем» семействе.

Жизнь Юга не случайно вторгается в американское искусство. Антифашистская борьба, война заставили американцев пристальнее и самокритичнее взглянуть во многие подробности собственного образа жизни.

Об углубляющемся, становящемся все более интенсивным распаде личности написан «Осенний сад». Если в художественной структуре драмы «За лесами» обнаруживается борение горьковских и толстовских мотивов, то в «Осеннем саде» ясно прослеживается влияние чеховской поэтики. И это опять-таки не случайно. Обе «южные» пьесы («Осенний сад», «Игрушки на чердаке») написаны в 50-е — начале 60-х годов, когда ни молодежное движение, ни борьба американских негров за их права не успели еще развернуться. После накаленной атмосферы 30-х годов и военных лет наступил как бы спад, в котором отошли на задний план идеи активного переустройства общества. Теперь вся надежда на неотвратимость исторического процесса, несущего прогрессивные перемены.

В «Осеннем саде» трудно выделить персонажей прогрессивных и отрицательных. Главная героиня пьесы, Констанс Таккер, когда-то была хозяйкой большой усадьбы, теперь она содержательница пансиона. Все, что можно продать, продано, прекрасный старый дом превращен в отель. Здесь собираются старые неудачники. Податься им некуда. В этом доме они доживают свои дни. Их судьба символизирует застойный, переживший себя мир Юга. И только один человек, уехавший на Север, Николас Диннери, как будто бы выбыл в люди. Он женился на богачке, получил возможность реализовать свой талант художника. Теперь он собирается вместе с женой посетить места, где когда-то прошло его детство, и Констанс, которая была влюблена в него, с трепетом ждет своего кумира.

Приезд Николаса Диннери и последовавшие за этим события составляют фабулу пьесы. Именно этот человек, лишенный сентиментальности, трезво смотрящий на мир, довершает процесс всеобщего крушения иллюзий. Ведь он и сам вернулся отнюдь не со шитом. Он женат на богатой женщине, но это не его деньги. Как художник он не состоялся, остался дилетантом. Сейчас он озабочен тем, чтобы хотя бы на мгновение обновить угасшую популярность. Он знает, что Констанс продолжит его любить.

Когда-то в молодости он написал ее портрет. Теперь он собирается написать еще один — портрет пожилой женщины, а затем выставить друг подле друга обе картины, сыграв на их сопоставлении. По его мысли, должен возникнуть сенсационно-скандальный интерес, который воскресит внимание к нему. Эта незатейливая интрига и есть причина его возвращения.

Диннери — выскочка, человек без чувств, без такта, эгоист. Он бесцеремонно вмешивается в чужие дела, несколько не думая о последствиях. Драматург сопоставляет два в равной степени непривлекательных мира: мир тихого, спокойного угасания и мир погони за успехом.

Для дома Констанс Диннери как бы становится катализатором тех процессов, которые медленно, но верно окончательно размывают устойчивость и равновесие. Его бесцеремонность, эгоизм ярче всего проявились в истории с молодой француженкой, племянницей Констанс. Он разбивает жизненные планы и девушки и Констанс, а затем начинается цепная реакция, обнажающая всеобщее неблагополучие жизни в южных американских штатах.

«Южная» серия завершается «Игрушками на чердаке». Но в этой пьесе появляются и новые мотивы, отражающие зародившиеся на рубеже 50—60-х годов тенденции борьбы негров за их гражданские права. На этом фоне и разворачивается знакомая уже нам тема Юга и его деградации.

Влияние А. П. Чехова в этой пьесе весьма отчетливо. Она даже сюжетно близка «Трем сестрам». Правда, сестер здесь две и мечтают они не о Москве, а о Европе. Лилиан Хеллман, как неоднократно уже подчеркивалось, драматург, активно использующий мотивы русской драмы. Но при этом она всегда оригинальна и самостоятельна. Отправляясь от произведений всемирно известных, она властно и своеобразно перестраивает их структуру.

История двух сестер (как и история сестер Прозоровых) разворачивается уже после смерти их родителей, похороненных в близлежащем кладбище. Но центральным персонажем драмы, фокусирующим в себе ее проблемы, становится их брат. На него, как и на Андрея Прозорова в «Трех сестрах», возлагаются большие надежды. Этот герой — типичный американец, одержимый мечтой разбогатеть. Поиски путей к обогащению приводят его к азартной игре. Он игрок, а следовательно, и авантюрист. Сестры стремятся чем могут помочь молодому человеку. Но им, как и чеховским сестрам, противостоит молодая жена их брата. Она непохожа на чеховскую Наташу. Наоборот, она даже, скорее, привлекательна. И все же тема вражды остается, но обосновывается инцестом. Старшая сестра прямо говорит младшей, что все дело в том, что та всегда мечтала стать любовницей брата.

Благодаря такой трансформации психологическая драма в чеховском стиле превращается в остросюжетное произведение, где благородный авантюрист, пытающийся совместить в себе игрока

и борца с расовой дискриминацией, терпит абсолютное поражение именно потому, что стремится осуществить слияние несовместимого.

Хеллман снова демонстрирует неспособность южанина, с его традиционными пережитками, с его отравленностью ядом голого чистогана, впитанного им на Севере, включиться в современную борьбу.

Хеллман является не только оригинальным драматургом, но также и переводчиком, автором инсценировок и киносценариев. В 1949 году она перевела пьесу Эмануэля Роблеса «Монсерат» и сама ее поставила, в 1955 году осуществила перевод знаменитой пьесы Ж. Ануя «Жаворонок», в 1955 году по ее либретто (на основе повести Вольтера) был поставлен музыкальный спектакль «Кандид». В 1963 году появляется под названием «Моя мать, мой отец и я» ее инсценировка романа Барта Блехмана «Доколе?!».

В «Кандиде» Хеллман создает как бы переходную форму от оперетты к мюзиклу. Драматург весьма свободно использует первоисточник, модернизируя как его образы, так и сюжетные мотивы. Однако концовка носит характер подчеркнутой приверженности мысли Вольтера: «Мы ни добры, ни мудры, ни чисты, но каждый рад, чем богат: построим свой дом, срубим кусты и будем возделывать сад, и будем возделывать сад!»

Как и в повести, перед зрителем разворачивается вереница эпизодов, описывающих пестрые приключения Кандида. Но в Кандиде у Хеллман воплощена роковая участь человека XX столетия: от его руки гибнут люди, хотя сам он меньше всего желает их гибели. «Для меня нигде нет места. Куда бы я ни пошел, я всюду должен быть отверженным, голодать. Я никому не хочу зла, но из любви я убил трех человек. Я один теперь», — сетует Кандид. В конце концов герои «Кандида» вновь собираются вместе в выжженной войной Вестфалии. Эта смена концовки (ведь у Вольтера герои встречаются в Турции) весьма знаменательна. Вестфалия — часть Германии, страны, которой все надо строить заново. Для этого надо отказаться от спеси, сословных предрассудков, своекорыстия, эстетизма. Все может быть создано вновь лишь на основе общего труда.

Музыкальная комедия Хеллман весьма серьезна. Это притча о Германии философов и поэтов, ввергнутой в войну. Выход из кризиса для нее связан с обращением к новому типу жизни.

Тема инсценировки «Моя мать, мой отец и я» перекликается сюжетно с пьесами 30-х годов, в частности с драмой Одетса «Приснишься и пой!». В пьесе Хеллман повествуется о молодом человеке, который вырывается из тисков семейного домостроя, чтобы принять активное участие в общественной борьбе. Бытовой фон носит гротескный характер. Отец героя спасается от кризиса тем, что по совету любовника своей жены начинает производить обувь для покойников. В пьесе рассказано о росте борьбы «цветных» народов США за свои права. Герой обличает политику расового

угнетения. Он предрекает восстание угнетенных национальностей, населяющих Америку.

Выбор пьес для перевода у Хеллман тоже не случаен. И «Монсерат» Роблеса и «Жаворонок» Анунья — это произведения о национально-освободительном движении.

Драма «Монсерат» посвящена судьбе испанского офицера, который спасает вождя венесуэльского народа Боливара и оказывается перед выбором: либо открыть тайну убежища скрывшегося революционера, либо стать виновником смерти шестерых заложников. Среди заложников — юноша, едва начинающий жизнь, и две женщины, у одной из которых дома остались голодные дети. Более молодая из женщин приходит на помощь герою, помогая ему остаться верным своему долгу. Пьеса пронизана верой в победоносные возможности народа.

В числе сценариев, написанных Хеллман, следует отметить сценарий фильма «Тупик» по пьесе С. Кингсли (1941), «Северная звезда» (1943), пронизанный симпатией к советскому народу. По ее сценарию А. Пенн поставил фильм «Погоня» (1966). Ряд произведений Хеллман послужил основой для фильмов. В 1936 году она написала сценарий для фильма «Эти трое», поставленного У. Уайлером по «Детскому часу». В 1941 году тот же Уайлер по ее сценарию ставит знаменитый фильм с Бэт Дэвис и Гербертом Маршалом — «Лисички». В 1943 году, вновь с участием Бэт Дэвис, режиссером Германом Шумлином поставлен кинофильм «Стража на Рейне». В 1946 году Уильям Дитерле ставит фильм «Порыв ветра». В 1948 году к ее пьесе «За лесами» обращается режиссер Майкл Гордон. В 1962 году Уайлер возвращается к ее пьесе «Детский час» и по сценарию Д. Хейса ставит одноименный фильм с Одри Хепберн.

Хеллман является автором трехтомных мемуаров, являющихся прекрасным источником сведений о времени, когда протекало ее творчество («Грубая женщина», 1969; «Пентименто», 1973; «Подлое время» 1976). Если первый том почти не содержит сведений о театре, то во втором есть уже целый раздел «Театр». В третьем томе подробно освещены ее взаимоотношения с печальной памяти комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Воспоминания еще раз подчеркивают незаурядный характер деятельности одного из значительнейших американских драматургов XX века.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Формирование театрального искусства Соединенных Штатов Америки проходило в сложных и неблагоприятных условиях. На протяжении всего XIX века американцам во множестве показывали мелодраматические или грубо-фарсовые зрелища, которые даже с натяжкой нельзя назвать художественными. Многочис-

ленные театральные дельцы (антрепренеры, директора театров, продюсеры) не заботились об эстетическом совершенстве спектаклей. Выигрышные роли для «звезд», эффектно-шаблонные ситуации, примитивная дидактика и морализаторство, обязательность счастливых концовок и, главное, кассовый успех — вот критерии, которыми они руководствовались, считая, что к театру возможен только такой подход.

В эпоху, когда европейская сцена, отказавшись от условной театральности, обратилась к углубленному исследованию действительности и внутреннего мира человека, на подмостках США продолжали господствовать «Рип Ван Винкль», «В старом Кентукки», «Граф Монте-Кристо» и подобные им непритязательные инсценировки популярных романов. Американцы рубежа XIX—XX веков, находившиеся в авангарде технического прогресса, довольствовались крайне примитивным театром. В маленьких труппах (их насчитывалось не менее четырехсот), кочующих по дорогам Америки из штата в штат, годами шли одни и те же боевики, дающие неизменные сборы. Эта система проката спектаклей губительно сказывалась на актерском мастерстве: при длительном ремесленном исполнении роли заигрывались, покрывались плотной пеленой штампов.

К началу XX века затяжной кризис, в котором пребывал американский театр, усугубился и сделался очевидным, однако попытки преодолеть его редко давали положительные результаты. В 1909 году по инициативе антрепренера и постановщика Уинтропа Эймза (1871—1937) в Нью-Йорке открылся репертуарный Новый театр, построенный на средства меценатов-миллионеров Астора, Моргана, Вандербилдта, Кана. На него возлагали большие надежды, ибо потребность в стабильной театральной труппе, профессиональной режиссуре и умело подобранном репертуаре ощущалась все острее. Однако Новый театр не оправдал этих ожиданий: от других театральных коллективов страны он отличался лишь большими размерами зала и сцены. Богатство оформления, пышность декораций контрастировали с банальностью постановочных решений. К тому же сцена Нового театра была непропорционально велика: фигуры актеров казались крошечными, а плохая акустика затрудняла восприятие текста. Премьера «Антония и Клеопатры» Шекспира с Эдвардом Сотерном и Джулией Марло в главных ролях обнаружила неподготовленность актеров к классической драматургии, недостаточную сценическую культуру. «У нас нет Розалинды, Порции, леди Макбет, Джульетты, Ромео, Гамлета», — с горечью констатировал критик Джон Корбин, заведовавший литературной частью театра. Новый театр просуществовал недолго, хотя последующие постановки — «Школа злословия» Шеридана, «Борьба» Голсуорси и «Зимняя сказка» Шекспира — были значительнее и ярче первого спектакля. Подлинное признание театру принесла «Синяя птица» Метерлинка, но этот успех в дальнейшем не удалось упрочить.

Меценаты вскоре отказались финансировать театр, предрешив тем самым его гибель. Практика Нового театра наглядно продемонстрировала, что спасти театральное искусство США может лишь ломка всей системы воззрений в этой важной сфере духовной жизни.

Трудно поэтому переоценить подвижническую деятельность таких энтузиастов, как профессор Гарвардского, а позднее Йельского университетов Джордж Пирс Бейкер (1866—1935). В 1913 году он создал при Йельском университете Мастерскую-47, в которой его ученики овладевали азами искусства драматургии. Именно ему обязаны своими первыми опытами в драме Юджин О'Нил, Эдвард Шелдон, Сэмюэл Берман, Сидни Хауард, Филипп Барри. Прирожденный педагог, Бейкер умел заражать молодежь смелыми и увлекательными идеями и всячески способствовал проявлению творческой индивидуальности у студентов. Он полагал, что университеты могут и должны стать своего рода оазисами в пустыне американской театральной культуры. При всех ведущих высших учебных заведениях необходимо открыть факультеты, где готовили бы режиссеров, актеров, критиков и работников постановочной части, утверждал Бейкер. Предложенный им проект новой системы театрального образования был враждебно встречен американской профессурой, относившейся к театру с изрядной долей скепсиса. Особое неприятие вызвал у них раздел, в котором говорилось, что современному театру необходимы художники-сценографы, умеющие не только рисовать эскизы, но и строить декорации. «Неужели мы настолько обесценим университетский диплом, что начнем выдавать его студентам за то, что они умеют забивать гвозди?» — возмущались многочисленные противники Бейкера.

Но его взгляды вдохновили молодое поколение интеллигенции, послужив мощным стимулом для создания внебродвейских театров — экспериментальных студий и лабораторий современной сцены. Подавляющее большинство «малых театров» выросло из любительских трупп. Так возникли театры Нейборхуд (1915), Актеры Вашингтон-сквера (1915), Портмэнтоу (1917), Провинстаун (1916), Актеры Гринидж-виллидж (1917). В основе многообразных идейно-художественных поисков этих коллективов лежало стремление освоить и ассимилировать достижения новейшей европейской драматургии и режиссуры. Отсутствие четких эстетических принципов, эклектизм в использовании средств сценической выразительности, характерные почти для всех внебродвейских трупп, были неизбежны на ранней стадии их существования. Прекрасно зная репертуарную политику Бродвея, возмущаясь обилием легковесных, усыпляющих сознание зрителя пьес, с негодованием и презрением относясь к господствующей в театральном мире Америки атмосфере купли-продажи, убивающей творческое начало, режиссеры-дебютанты Лоуренс Лангнер, Джордж Крем Кук и некоторые другие едва ли могли в то



Сьюзен Гласпелл

время ясно сформулировать направление, в котором надлежало развиваться возглавленным ими театральным коллективам.

Так, потребовалось несколько лет напряженных поисков, проб и ошибок, прежде чем труппа Провинстаун плейерз решилась выдвинуть свое художественное кредо. «Театр как рупор национального самосознания, как чуткий сейсмограф, фиксирующий малейшие колебания в духовном бытии нации» — так понимал задачи Провинстауна его основатель, писатель и журналист Джордж Кук (1873—1924), вдохновлявшийся монументальными трагедиями античности. Ирландский Эбби-тиэтр, открывший всему миру униженную, полунищую и гордую страну с поэтически-таинственными легендами, также являлся образцом для Кука. Он хотел ориентироваться исключительно на пьесы американских драматургов, но в 1913—1914 годах это условие казалось невыполнимым, так как национальных драм, хотя бы отдаленно соответствующих его воззрениям, вообще не существовало. Не только театр, но и репертуар нужно было создавать собственными силами. Кук и его жена, публицистка Сьюзен Гласпелл (1882—1948), взялись за перо, обнаружив в своих одноактных пьесах «Подавленные желания», «Пустяки» знание законов драматургии, тонкую наблюдательность, понимание насущных проблем времени. Однако, намереваясь революционизировать театр, они думали прежде всего о новой драматургии и не придавали должного значения ни совершенствованию актерского мастерства, ни режиссуре, ни сценографии, ни музыкальному сопровождению спектаклей. На первых порах это объяснялось неопытностью увлеченных литераторов, вторгшихся в чужую для них сферу, но впоследствии их дилетантизм

сильно тормозил развитие театра. Не сразу нашлось и помещение, пригодное для коллектива студийного типа, — первые спектакли провинстаунцев были сыграны в хотя и просторном, но обветшалом рыбацьем сарае, где хранились лодки и снасти.

К концу 1916 года Куку удалось сплотить вокруг Провинстауна едва ли не всю наиболее талантливую и проникнутую духом обновления молодую поросль литературно-художественной среды США. Для театра писали Джон Рид, в ту пору начинающий журналист, только что вернувшийся из охваченной пламенем революции Мексики, его невеста Луиза Брайант, публицист и издатель прогрессивной газеты «Массы» Флloyd Делл. Могучий и трагический талант Юджина О'Нила, заявивший о себе еще в одноактных миниатюрах «Жажда» (1914), «К востоку от Кардиффа» (1916), оттеснил рассудочные пьесы его коллег, невольно подчеркнув их литературность, вторичность. С приходом О'Нила Провинстаун претерпевает разительные изменения: его творческая программа начинает реально воплощаться в жизнь. Простые, нередко беспомощные и косноязычные люди, врасплох застигнутые жестоким роком, герои О'Нила в преддверии смерти обнаруживают в себе стойкость и мужество отчаяния, достойные протагонистов античной трагедии. С 1916 по 1926 год театр осуществил постановки «Анны Кристи», «Косматой обезьяны», «Императора Джонса», «Любви под вязами».

Полупрофессиональные спектакли Провинстауна были неизмеримо ниже уровня о'ниловских пьес. Однако провинстаунцы пытались передать пафос нравственных исканий драматурга, своеобразную, тяжелую и мучительную красоту его творений. Дальнейший путь театра изобиловал взлетами и падениями, причем падения в 20-е годы преобладали: противоречия между Куком и О'Нилом, а также между Куком и другими членами труппы продолжали нарастать. Кук глубоко переживал полууспех своих драм. Позже он нашел в себе смелость признать, что дарование О'Нила намного превосходило творческий потенциал Провинстауна. К тому же романтик Кук отнюдь не сочувствовал философии и стилистике о'ниловских драм начала 20-х годов. Ему было в конце чуждо то сочетание экспрессионистской патетики и неонатурализма, которое определяло творческий метод драматурга.

Роль Провинстауна, распавшегося в 1929 году, в истории американского театра, разумеется, не исчерпывается пропагандой и популяризацией произведений национальной драматургии; по мере сил и возможностей театр стремился к совершенствованию художественной стороны своих спектаклей, боролся со штампами и рутинной.

Иначе сложилась биография студии Актеры Вашингтон-сквера, основанной в те же годы, что и Провинстаун, и столь же резко обособившейся от Бродвея. Оба молодых коллектива справедливо рассматривались как конкурирующие. Лоуренс Лангнер (1890—1962) — организатор и руководитель Вашингтон-сквера,

без труда нащупал уязвимое место в практике провинстаунцев — тягу к репертуарному самоограничению. Если Кук и его соратники полагали, что обращение к драматургии Ибсена, Шоу, Чехова, Стриндберга, Гауптмана, Метерлинка не только не пробудит соперничества у начинающих авторов, но и погасит еле заметные проблески самостоятельности, то Лангнер, наоборот, желал ознакомить американских зрителей с последними новинками европейской драматургии, с пьесами психологически и интеллектуально насыщенными, острыми, экспериментальными, необычными по форме. «У нас только один подход к выбору пьес, которые мы будем ставить,— они должны обладать художественной ценностью,— говорилось в манифесте Актеров Вашингтон-сквера,— мы включим в наш репертуар произведения европейских драматургов, которые были преданы забвению антрепренерами коммерческих театров. Организовавшись не с коммерческими целями, мы не получаем доходов. Одни только деньги никогда не создадут художественного театра».

В отличие от Провинстауна, сохранившего и в 20-е годы задорный, студийный дух, бескомпромиссность и какую-то мальчишескую угловатость нравственного и эстетического облика, Вашингтон-сквер быстро определился как весьма респектабельный театр с явным налетом модернизма. Вначале организационные трудности не позволяли разглядеть именно эти его черты — Вашингтон-сквер возник в 1915 году путем объединения нескольких любительских трупп. К тому же Лангнер, человек по-настоящему эрудированный, славился своим вкусом и умением выбирать пьесы, нравящиеся как критике и иронически настроенным интеллектуалам, так и широким слоям зрителей. Студия пережила за четыре года и успехи и неудачи. Так, например, с холодным недоумением была встречена публикой постановка «Там, внутри» Метерлинка.

Девятнадцатого апреля 1919 года на основе ликвидированного Вашингтон-сквера родился новый театр — Гилд, получивший свое название в память о средневековых гильдиях. Лангнер надеялся, что представители всех «цехов» — актеры, художники, осветители, плотники, гримеры, рабочие сцены — внесут свою лепту в создание глубоких и запоминающихся спектаклей. Гилд действительно вскоре завоевал репутацию профессионального театра, в котором собрались мастера своего дела. Репертуар его был не вполне однороден. На протяжении 20-х годов Гилд обращался к инсценировкам романов Толстого и Достоевского, ставил спектакли по пьесам Шоу и О'Нила («Дом, где разбиваются сердца», «Дилемма доктора», «Миллионы Марко»), Франца Верфеля и Максвелла Андерсона («Хуарес и Максимилиан», «Мария Шотландская»). Однако именно широта (хотя и некоторая неопределенность) программы содействовала жизнестойкости Гилда, просуществовавшего дольше всех внебродвейских коллективов, вместе взятых,— вплоть до 60-х годов. В постановках театра принимали участие такие режиссеры, как Артур Хопкинс, Рубен

Мамульян, Маргарет Уэбстер и Гаролд Клёрмен, на его сцене в разные годы играли Элен Хейес, Кэтрин Хепбёрн, Фредерик Марч, Поль Робсон, Монтомери Клифт. Правда, никто из них не задерживался в труппе больше чем на один-два сезона — свидетельство того, что актеры относились к театру Гилд как к некоему опытному полю, на котором можно было испытывать свои возможности и в драме, усложненной психоаналитическими мотивами, и в остроумной комедии положений. Так, Алла Назимова (1879—1945), ученица Вл. И. Немировича-Данченко, недолгое время актриса МХТ, потом постоянная партнерша П. Н. Орленева, гастролировавшая с ним в США и работавшая там до конца жизни, выступила в Гилд в одной из лучших своих ролей, Кристины в трилогии Юджина О'Нила «Траур — участь Электры», сыграть которую ей вряд ли удалось бы в другом театре, хотя в 20—30-е годы она считалась видной трагической актрисой, незаурядной исполнительницей ибсеновских ролей — Гедды Габлер, Норы, Риты («Маленький Эйолф»).

Знаменитая актерская чета Алфред Лант (1893—1977) и Линн Фонтанн (1887—1983) после шумных успехов на Бродвее время от времени возвращалась в Гилд. Они уверенно и легко демонстрировали отточенность своей актерской техники, их работы отличались комедийным блеском, изяществом, непринужденностью. На сцене Гилд они были заняты в основном в психологических драмах, например в «Козлиной песне» Ф. Верфеля, реже — в трагикомедиях («Телохранитель» Ф. Мольнара). Однако репертуар Ланта и Фонтанн состоял отнюдь не из одних «серьезных», проблемных пьес, и не в них выявлялись наиболее типичные черты их дарований: актеры, часто искусственно облегчавшие переживания своих героев, чуждые духу трагедии, они предпочитали поверхностные, «хорошо сделанные» пьесы. «Похоже было, что они играли так, как будто они знали, что они знаменитости. И все. Я сказал, что они были хороши, но они были слишком хороши» — такой приговор устами Колфилда Холдена вынес Дж.-Д. Сэлинджер в повести «Над пропастью во ржи» их слишком «обкатанной» манере игры. Тем не менее иногда Лантам удавалось подняться до больших обобщений; не одной лишь заразительной веселостью и обаянием покорили они зрителей в «Укрощении строптивой», но и мыслями о человеческом достоинстве, о правах личности.

Ева Ле Гальенн, трезво и объективно оценивавшая значение Гилд в истории американского театра, не могла не воздать ему должное: «Я всегда чувствовала, но теперь мне это стало особенно ясно, что Гилд действительно внес огромный вклад в национальную культуру. Гилд — первое театральное предприятие в стране, которое решилось поставить на высоком профессиональном уровне такие пьесы, которые до него рассматривались всеми театральными антрепренерами как лежащие за границами восприятия нашей доброй американской публики, а следовательно, и как верная погибель для кассы. Лишь один Гилд верил в интел-

лектуализм и понимание новой аудитории и не считал возможным ставить ее в этом отношении ниже европейской. Именно в нем были смело осуществлены постановки такого масштаба, как «Лилиом», «Тот, кто получает пощечины», «Пер Гюнт», «Благовещение», «Пляска смерти».

Лицо американского театра в 20-е годы еще полностью не определилось. Деятельность трупп Провинстаун и Гилд не давала оснований судить о всей панораме театрального искусства США и особенно о тенденциях режиссуры. Подавляющее большинство спектаклей были сценически бесформенны, не несли на себе отпечатка режиссерской воли и индивидуальности. Стиливая нейтральность и аморфность отражались и на характере актерской игры, делая ее однообразной и невыразительной. Проблема отбора репертуара, необходимого для американской сцены, успешно решилась к середине 20-х годов. Вопрос же о том, какой тип театра лучше всего отвечает потребностям духовного развития страны, в течение долгого времени оставался открытым. Процесс становления театральной системы ускорили гастроли европейских театральных коллективов. Глубокое впечатление произвели на американскую театральную общественность спектакли знаменитого парижского театра «Старая голубятня», возглавляемого Жаком Копо. Строгость и аскетизм постановочных решений, ориентация не на отдельных исполнителей, а на слаженный ансамбль, органичное сочетание традиций французского театра XIX века с горьким и тревожным мироощущением поколения, прошедшего через испытания первой мировой войны, привлекли внимание зрителей. Спектакли «Старой голубятни» — «Проделки Скапена» Мольера, «Карета святых даров» Мериме, «Двенадцатая ночь» Шекспира — вызвали большой интерес у режиссеров и актеров США, однако они понимали, что механическое заимствование и некритическое перенесение на чужую почву художественных приемов этого театра непродуктивно. Тем более что у Копо трудно выявить цельный и законченный режиссерский метод, и тщательная разработка образов достигалась, скорее, интуитивно-эмпирически. Гастроли «Старой голубятни» подготовили американцев к восприятию театра переживания, к осознанию того, какими огромными ресурсами обладает искусство, проникающее в глубины человеческой души, вскрывающее диалектику намерений и поступков, тонко передающее атмосферу действия.

Поэтому поистине триумфальный успех прибывшего в 1923 году в США Художественного театра не был полной неожиданностью, хотя в то время даже самые проницательные умы не предвидели, какой переворот произведут спектакли, поставленные К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, в эстетическом мироощущении деятелей американского театра разных возрастов и пристрастий. Система Станиславского стала краеугольным камнем едва ли не для всех видных американских режиссеров и театральных педагогов 20—40-х годов. Следует особо подчеркнуть, что

театр Групп, родившийся в «красное десятилетие» 30-х годов и впитавший радикальные умонастроения эпохи, отталкивался в своем творчестве не от стилистики агитационных театров с их плакатной броскостью и однозначностью, а от мхатовской психологической полифонии.

В откликах критики на гастроли Художественного театра, одновременно растерянных и восторженных, проявился энтузиазм неопитов, свойственный американской интеллигенции того времени. «Они представляют собой группу подлинных художников, глубоко самобытных... убежденных в важности и вечности искусства,— писал Старк Янг в журнале «Нью Рипаблик»,— они напряженно работали вместе в течение многих лет, в одном театре, под руководством выдающегося режиссера. Они играли для своей, преданной им публики. И, что важнее всего, они живут богатой и разнообразной жизнью общества, откуда черпают идеи и нравственные силы».

В конце 20-х годов Соединенные Штаты посетил выдающийся немецкий режиссер Макс Рейнхардт, чья слава и мировое признание достигли в ту пору своего апогея. Режиссерская манера Рейнхардта, ничем не напоминавшая строгую точность стиля руководителей Художественного театра, завораживала современников экспрессией, красочным буйством фантазии, неудержимым экспериментаторством, барочной избыточностью. В театре Сенчери он взялся за постановку пантомимы «Миракль» (по пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса»), а также вновь обратился к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», создав, по словам Томаса Манна, спектакль «забавно-чудесный, сладостно-смутный, пронизанный лунным сиянием», приобщивший американских зрителей к искусству феерии и карнавала. Воздействие режиссерских приемов Рейнхардта легко можно проследить в некоторых работах театров Гилд и Нейборхуд рубежа 20—30-х годов. Оно нашло свое выражение в гротесковой сгущенности и пронзительном лиризме «Гадибука» Ан-ского, в экспрессионистски нервной заостренности контуров «Миллионов Марко» О'Нила. Значительно обогатив жанровую палитру американского сценического искусства, Рейнхардт тем не менее не открыл новых идейно-художественных закономерностей, новых способов отображения действительности — победа неоспоримо осталась за Художественным театром.

Вторые гастроли Художественного театра, состоявшиеся в ноябре того же 1923 года, убедили американцев в верности их первоначальных впечатлений. Пристально вглядываясь в прошлое и анализируя эволюцию театра США, критик Розамунд Гилдер отмечала: «Только на спектаклях МХТ мы начали понимать, что имел в виду Станиславский, когда говорил о необходимости для артиста долгой и строгой физической и умственной подготовки и дисциплины». Ни для одного из коллективов, возникших в середине 20-х и начале 30-х годов, уроки Художественного те-

атра не прошли бесследно, хотя молодые театры разнились и по творческим и по социально-политическим устремлениям.

1926 год стал годом основания Гражданского репертуарного театра. Его руководитель и режиссер Ева Ле Гальенн относилась к числу людей, нетипичных для театрального мира страны. В ту эпоху очень многим американским актерам и постановщикам приходилось пробиваться к высотам культуры наугад, их интеллектуальный багаж пополнялся случайными и весьма пестрыми сведениями. Ева Ле Гальенн (род. 1899) происходила из семьи потомственных европейских интеллигентов с добротными и старинными гуманитарными традициями. Ее отец, Ричард Ле Гальенн, был известным английским поэтом, критиком и эссеистом, мать — переводчицей. Воспитание и семья способствовали раннему духовному формированию Евы. Любовь к русской литературе, в частности к драматургии Чехова, зародившаяся в юности, сопровождала Ле Гальенн всю жизнь. Переселившись в 1916 году в США, она долго не могла привыкнуть к тому, что в этой преуспевающей, полной сил и бодрости стране люди обходятся без «духовного хлеба» и, говоря словами поэта, преданны исключительно «промышленным заботам». Глубоко разочарованная и обескураженная, Ле Гальенн не заметила тогда ни театра Провинстаун, ни труппу Гилд, трудами которых камни бездуховности постепенно превращались в «духовный хлеб».

Впоследствии, освоившись с новой обстановкой, Ле Гальенн изменила свое негативное отношение к внебродвейским театрам. Ясно видя несовершенство драматургии США (талант О'Нила, внутренне чуждый ее мягкой, несколько созерцательной натуре, пугал и отталкивал Ле Гальенн), она все же пыталась понять, какие идеи воодушевляли авторов, писавших для Провинстауна, почему им редко удавалось сохранять спокойствие, чувство меры и объективность суждений.

Несмотря на существенные принципиальные расхождения, в самых общих чертах планы Ле Гальенн совпадали с программой провинстаунцев. Она также намеревалась открыть репертуарный театр. Однако, считая, что американские зрители мало подготовлены к восприятию современной европейской драматургии и поверхностно знакомы с классикой, она стремилась к созданию стабильной труппы — «библиотеки живых пьес». Иначе говоря, и у Ле Гальенн просветительские цели и задачи преобладали над чисто эстетическими, а «литературность» — над театральностью. Она осуществила задуманное лишь спустя десятилетие: актерская практика, полукочевая жизнь, рутина театрального быта препятствовали кристаллизации ее взглядов. Проектам Ле Гальенн суждено было реализоваться уже после вторых гастролей Художественного театра.

Премьера спектакля по пьесе Х. Бенавенте «Субботняя ночь» (25 октября 1926 года) возвестила о рождении нового театрального коллектива. Ле Гальенн твердо решила демократизировать

издавна бытовавшие в американских театрах неписанные законы, установила общедоступные цены на билеты (самый дорогой стоил полтора доллара). Но, разумеется, ее реформаторская деятельность не сводилась к одним организационным мероприятиям, а затрагивала различные области художественного творчества, и в первую очередь режиссуру.

Наиболее профессиональный театр США, Гилд, казался Ле Гальенн эклектичным по своей сути, использующим сумму раз и навсегда выученных режиссерских приемов, якобы пригодных для всех или почти для всех спектаклей, и игнорирующим психологию актера. Poleмика с гилдовской школой режиссуры была важна для Ле Гальенн потому, что в ходе ее утверждались эстетические принципы и этические установки созданного ею Гражданского репертуарного театра. Ле Гальенн отрицала в искусстве подчеркнутость и аффектацию, остроумно высмеивала претензии «звезд» на монопольное положение в труппе, пресекала любые проявления премьерства, ратовала за ансамбль исполнителей-единомышленников в его мхатовском понимании. Она добилась внутренней музыкальности, плавности, органичности действия в спектаклях, ее постановки неизменно привлекали зрителей поэтичностью, задушевностью. Неудивительно, что «Три сестры» Чехова прозвучали со сцены Гражданского репертуарного театра как проникнутая печальным лиризмом исповедь. Критик Александр Уолкотт полагал, что Ле Гальенн первая в США сумела передать «красоту необычайно тонкой и трудной пьесы».

Театр просуществовал семь лет. За это время он показал 1581 спектакль. Ведущее место в репертуаре театра занимала классика — Шекспир, Ибсен, Лев Толстой, Чехов.

Первую половину 30-х годов, отмеченную небывалым в истории США экономическим кризисом, ростом безработицы и усилением демократических настроений, смело можно назвать также и порой идейного размежевания в рядах американской интеллигенции. Общественное сознание резко изменилось. Если в эпоху просперити либеральная расплывчатость воззрений Ле Гальенн воспринималась как явление нормальное и даже не лишенное оттенка прогрессивности, то на фоне грозных классовых столкновений ее отвлеченный гуманизм быстро обнаружил свою несостоятельность. Смещение исторических акцентов, чрезмерная робость и нечеткость в трактовке шедевров мировой драматургии вкупе с финансовыми осложнениями и послужили причиной гибели этого культурного и вдумчивого театра. Но Ева Ле Гальенн не сложила оружие: в 30-е годы она вернулась к актерской деятельности, накапливая опыт и исподволь подготавливая почву для создания новой репертуарной труппы, которая начала функционировать во второй половине 40-х годов.

Двадцатые годы выдвинули целую плеяду талантливых артистов, каждый из которых выразил какую-то важную сторону эпохи. Лидером актерской школы этого периода современники

по праву считали Джона Барримора (1882—1942). Юношеские театральные опыты Барримора, отпрыска знаменитой артистической семьи, относятся еще к 10-м годам, но его дарование окончательно сформировалось в зыбкой атмосфере первых послевоенных лет. Герои Барримора — одинокие мыслители и бунтари, правдоискатели, с гневом отринувшие обветшавшие и истлевшие ценности буржуазной морали и пуританизма, — фигуры традиционные для европейской сцены, на подмостках США появились тогда едва ли не впервые. Ведущая тема творчества Барримора — тема верности человека самому себе, сокровенным глубинам собственного «я», во многом превосхитила умонастроения и духовные запросы 50—60-х годов. Роль Феди Протасова в «Живом труп» Л. Н. Толстого (в Америке пьеса шла под названием «Искушение») выявила социально-философскую природу таланта Барримора. Зрители с сочувственным удивлением следили за освобождением из плена условностей совестливого и ранимого человека, столь непохожего на динамичного, делового американца эпохи просперити.

Режиссер Артур Хопкинс (1878—1950), оказавший значительное влияние на становление личности Барримора-художника, так описывал этапы его работы над образом: «...он казался неуловимым. Миф о его лени, с юмором распространяемый Джоном Дру, развеялся, как дым... Репетиции были для него бесконечными поисками, а не случайными пробами выразительной позы или эффектных жестов. Он не оставлял себе ни одной слишком блестящей детали, которой бы подчеркивалось именно его присутствие. Это была мечта режиссера — актер, который не просил, чтобы его специально выделяли».

Роль шекспировского Ричарда III в равной степени можно считать для Барримора и ролью-испытанием и ролью-преодолением. Артист, наделенный прекрасными внешними данными, фактурой, как бы специально предназначенной для амплуа героев-любовников, не побоялся предстать перед зрителями отталкивающим, почти гротескным в своем уродстве чудовищем, «скользящим по сцене подобно фантастическому пауку». Барримор сознательно отказался от всяческих попыток оправдания Ричарда. Его венценосный горбун являлся олицетворением разнужданного и торжествующего зла, по-паучьи обволакивавшего облюбованную им жертву. Известная одноплановость концепции не помешала актеру создать характер, полный мрачной экспрессии. Сам Барримор, очень требовательный к себе и не склонный удовлетворяться достигнутыми результатами, на сей раз высоко оценил свою работу: «Я не знаю, хорошо или плохо я играл Ричарда. Я думаю, что это одна из лучших моих ролей, может быть, даже самая лучшая. Это первый случай, когда я действительно проник в сущность персонажа, которого играл. По-моему, я создал характер, то есть в моем сознании я стал Ричардом».

Однако в памяти нескольких поколений Барримор остался

прежде всего исполнителем роли Гамлета. Критика провозгласила Барримора величайшим Гамлетом его времени. В этом отзыве была изрядная доля преувеличения. 20-е годы знали и просветленного неземным светом открывшейся ему истины Гамлета — Михаила Чехова и надломленного, ощущавшего трагедию разрыва связи времен как трагедию личностную Гамлета — Джона Гилгуда. Стендаль недаром сказал, что «Гамлет» — это «зеркало на дороге истории, глядя в которое каждое новое поколение узнает себя». Но в Америке, согласно укоренившейся традиции, «Гамлета», да и все трагедии Шекспира вообще, играли внешне, с привычной бездумностью и мелодраматическим пафосом.

Нарушивший привычную манеру исполнения Барримор воспринимался современниками как отчаянно дерзкий ниспровергатель театральных канонов. Следует, однако, заметить, что Гамлет — Барримор скорее по-новому чувствовал, чем по-новому мыслил. Сомнения и муки свободы выбора померкли в его интерпретации перед оскорбленным и потрясенным сознанием. Изысканный, утонченно-красивый, с нервным и отрешенным лицом, он болезненно переживал измену матери, которую одновременно и страстно ненавидел и не менее страстно любил. Появление Тени отца Гамлета в спектакле символизировалось световыми бликами (художник Роберт Эдмонд Джонс), отчего дальнейший ход событий приобретал некую мистическую предначертанность.

Критика пришла к заключению, что постановка Артура Хопкинса, и особенно образ Гамлета у Барримора, отличаются интенсивной фрейдистской окрашенностью. Так, Дж. Фаулер писал: «Те мрачные видения, которые существуют в любом сердце, были настолько мастерски воспроизведены Барримором, что оказались совсем не шокирующими для вкуса публики. Может быть, артист только распознал и выявил те намеки, которые уже существовали, хотя и были глубоко скрыты в трагедии». Как известно, экспансия психоаналитической теории во все сферы культуры протекала в США в этот период весьма бурно. Стремление Барримора к истолкованию поступков персонажей в фрейдистском духе привело к тому, что социально-критические мотивы звучали в его творчестве все глуше. С годами диапазон дарования Барримора значительно сузился. Ева Ле Гальенн отметила присущие ему эстетские тенденции, сказав: «Моим идеалом был бы Джон Барримор, будь он реалистичнее».

Кэтрин Корнелл (1898—1974), дебютировавшая в 1919 году, заявила о себе как об актрисе больших возможностей и открытого, сильного темперамента. Начинала она на сцене Вашингтонсквера, сыграв роль в одноактной японской пьесе «Бушидо». Лоуренс Лангнер так вспоминает об этом спектакле: «В конце концов была испробована молодая артистка, только что появившаяся в театре... Она испускала леденящие кровь вопли, хотя сама не была еще ни женой, ни матерью. Роль оставили за ней, и, когда занавес поднялся, крики, доносившиеся со сцены, были столь

впечатляющими, что две старые женщины, сидевшие прямо перед оркестром, выбежали из театра. Молодую актрису, воображение которой породило эти хватающие за душу стоны, звали Кэтрин Корнелл».

Привлекательная, но далекая от привычного стандарта внешность Корнелл (высокий рост, удлинённые пропорции тонкой и гибкой фигуры, широко расставленные карие глаза), спортивная четкость ее пластики нередко озадачивали постановщиков, не знающих, какие роли ей следует поручать. Их настораживала не только современная внешность Кэтрин Корнелл, но главным образом ее сдержанность, серьезность, вдумчивость — манеры и черты студентки колледжа, а не будущей звезды. Осенью 1919 года Корнелл вступила в труппу Джесси Бонстель, где вскоре сыграла Джо в «Маленьких женщинах» Луизы Олкотт. Критика тепло отозвалась о ее исполнении, подметив живость и органичность мимики молодой актрисы.

Кэтрин Корнелл хотела играть своих современниц — мужественных, находчивых и умных. Ее раздражали небесно-голубые образы, о которых мечтали многие инженеры. В «Билле о разводе», спектакле, поставленном английским режиссером и актером Алланом Поллоком по мелодраматической, хотя и претендующей на разработку важных проблем эпохи пьесе К. Дейн (1921 — 1983), Корнелл выступила в роли дочери инвалида первой мировой войны, страдающего амнезией. Жена отказалась от него, друзья отступились, и только дочь решительно встала на его сторону. «Пьеса и исполнители мгновенно завоевали успех. И еще сегодня люди, которые совсем забыли пьесу, вспоминают то чувство симпатии, которое вызывала у них девушка, оставшаяся верной отцу, раненному осколком», — писала впоследствии Корнелл.

Популярность актрисы у молодежной аудитории начала 20-х годов объяснялась тем, что она предпочитала суровую и резкую трактовку образа сентиментальной сглаженности и утешительству. Но некоторая колючесть героинь молодой Корнелл никогда не перерастала в озлобленность; в отличие от иных актрис ее поколения она опозитизировала не раннюю душевную усталость или страх перед урбанистической цивилизацией Америки, а собранность и волю к победе над гнетом обстоятельств.

Уже в то время Корнелл пыталась овладеть искусством подтекста, училась выражать сущность переживаний своих героинь взглядом, жестом, многозначительной и психологически емкой паузой. В калейдоскопе созданных ею в 20-е годы образов есть «смуглая леди сонетов» Мэри Фиттон («Уилл Шекспир» К. Дейн), по поводу которой критик М. Юстас сказал: «Прелестный облик Мэри Фиттон в поставленной Уинтропом Эймзом драме «Уилл Шекспир» показал, что мисс Корнелл не актриса одной роли и не просто модная звезда». Есть и мудрая, добрая старая дева Лора Пеннингтон («Зачарованная хижина» А.-У. Пинеро), играя кото-

рую Кэтрин Корнелл изменилась до неузнаваемости, не пощадив ни себя, ни свою героиню; у нее были торчащие волосы, какое-то расплывшееся, безбровое лицо, большие натруженные руки с обветренной кожей. Она выхаживает больных, помогает немощным. Выразительна и калека Лаладж Старди из мелодрамы Дороти Брэндон «Чужак» — замкнутая и недоверчивая. Н.-Г. Паркер писал о мастерстве и смелости актрисы, рискнувшей попробовать себя в этой сложной и неблагодарной роли: «...она нашла точные детали, характерные для облика одинокого и раздраженного человека. Чуткая актриса, Корнелл угадала манеры и эмоции Лаладж. Ее жестикация экспрессивна, лицо пылает, все существо полно мысли или страсти». Были и на первый взгляд глубоко чуждые ей холодные и расчетливые хищницы вроде Сюзанны Шомонт из пьесы Карен Брамсон «Тигровые кошки». «Очень неприятная пьеса и страшная женщина, самая страшная из тех, кого я знала,— откровенно призналась актриса в 1938 году, — но я решила, что хорошо бы пройти такую школу, сменить амплуа. Я хотела уйти от театрального амплуа. Мне казалось, что в роли Сюзанны есть что-то интересное».

С 1925 года начинается новый этап творчества Кэтрин Корнелл, ознаменовавшийся постоянным сотрудничеством с режиссером Гатри Мак-Клинтиком (1893—1961). Мак-Клинтик, ставший мужем Корнелл, хорошо понимал лирико-трагедийный склад ее дарования и сделал максимум возможного для его совершенствования. Сам он, на практике изучивший опыт внебродвейских студий и театров, был режиссером высокопрофессиональным, напрочь лишенным делячества и вульгарности, подлинно интеллигентным, но особой тяги к постановочным экспериментам не имел. Его волновали отношения личности и общества, искренность его гуманистических побуждений не вызывала сомнений, художественный вкус Мак-Клинтика отличался строгостью и точностью.

Кандида Бернарда Шоу — роль, которая для многих актрис являлась непреодолимой преградой, ибо в пьесе гармония этого образа достигалась редким и внешне неэффективным сочетанием спокойной, зрелой женственности с непреклонной решимостью и твердостью духа. Кэтрин Корнелл, сыгравшая Кандиду в 1924 году, прекрасно справилась с поставленной задачей: ее героиня поражала умом, человечностью, тактом, безошибочным пониманием того, кто воистину слаб и беспомощен, а кто далеко не бескорыстно культивирует в себе расслабленность. «Кажется, Кэтрин Корнелл проникла в сокровеннейшие уголки души Кандиды. Придира Шоу должен быть доволен!» — заметил рецензент «Нью-Йорк Таймс».

Инсценированный Гатри Мак-Клинтиком знаменитый роман Майкла Арлена «Зеленая шляпка» (1925), утратив в сценической переработке пошловатую развязность и приторность тона, превратился в тонкий и достоверный рассказ о жизни молодой жен-



Кэтрин Корнелл в роли Кандиды.
«Кандида» Б. Шоу.
Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинт-
тика. 1937 г.

щины, столкнувшейся с деспотизмом и лицемерием окружающей среды, закованной в броню викторианских предрассудков. Кэтрин Корнелл, сыгравшая Айрис Марч, мягко и ненавязчиво выделила лейтмотив роли — «мужество одинокого сердца». Ее Айрис, как бы окутанная поэтической дымкой, выглядела загадочно-неопределенной. «Я изображала ее без нажима», — говорила актриса.

Пьесу Рудольфа Бэзье «Барреты с Уимпол-стрит», посвященную трагической судьбе талантливой поэтессы XIX века Элизабет Баррет, автора «Португальских сонетов», прикованной к постели неизлечимой болезнью, отвергли двадцать семь продюсеров. По их мнению, драма была слишком наивной, старомодной, в ней отсутствовали сексуальные коллизии. Мак-Клинтик, увидевший в пьесе Бэзье совсем иное — гимн человеческому благородству, — вступил с ними в спор и выиграл его. Спектакль был поставлен в 1926 году. В нем одержала победу над скептиками и Кэтрин Корнелл — Элизабет Баррет. «Роль Элизабет очень трудна, даже если иметь в виду только физическую сторону. Уже сама поза с ногами на софе, лицом к стене, требует гигантского напряжения. А кроме того, трудно, необыкновенно трудно напрягать свой голос так, чтобы он достигал галерки и в то же время лежать и казаться слабой женщиной, — писала она. — Ведь от начала до конца она ничего не делает, но нравственно поддерживает всех: отца, Браунинга, брата и сестру. Сам Бэзье удивился, что я захотела играть эту роль. Он сказал: я думал, что мисс Корнелл, будучи американской звездой, не захочет отсутствовать в последнем акте. Гатри ответил на это письмо достойно: «Вы ошибаетесь. Мисс Корнелл — художник. Последняя сцена — решающая причина покупки пьесы». Проникновенное исполнение Кэтрин Корнелл удостоилось похвалы такого взыскательного критика, как Брук Эткинсон, полагавшего, что актрисе удалось передать самое сложное — деятельную доброту угасающей Элизабет. «Элизабет мисс

Корнелл — женщина редкой души, ведущая жизнь интенсивную и тревожную. Жизнь на грани смерти, торжествующая стойкость перед лицом несчастий и страданий. Потрясающая отзывчивость на любовь, которую она едва ли может рассматривать как свою. Мисс Корнелл не стремится захватить аудиторию, ошеломить ее. Все, что она делает, мы видим воочию. Но ее Элизабет доводит до экзальтации».

На рубеже 20—30-х годов режиссерское искусство Мак-Клиника претерпевает существенные изменения. Его гуманизм окрашивается в тона героические и трагедийные, в его спектаклях, приобретших несвойственное им ранее драматическое звучание, решаются крупные, иногда даже глобальные социальные и философские проблемы. Неудивительно поэтому его обращение к Шекспиру — в 1934 году Мак-Клиник ставит «Ромео и Джульетту». Критика верно назвала этот спектакль «исполненной трагизма мольбой о мире». Финальная сцена, где враждующие кланы в склепе протягивают друг другу руки, сплетающиеся как венки над телами влюбленных, была особенно важна режиссеру. Мак-Клиник, всегда проявлявший интерес к истории, воспринимал эпоху Возрождения как бурную, прекрасную и страшную для человека пору. На репетициях он повторял, что «Ромео и Джульетта» — «это драма горячей крови, необузданных чувств. Это — полыхание теплых, живых красок. Красные пятна, желтые и зеленые всплески, ликование голубого». Художник Джо Милзнер (род. 1901), оформлявший спектакль Мак-Клиника, истинный соавтор режиссера, создал декорации поэтически-приподнятые, напоенные светом и воздухом: лунное сияние отбрасывало серебристые тени на густую, сочную зелень уснувшего сада, на пепельно-сером фоне гобелена алели фигуры неподвижно застывших рыцарей.

Кэтрин Корнелл противопоставила свою трактовку образа Джульетты традиционной кокетливо-инфантильной и бессознательно лукавой манере, которой так злоупотребляли американские (да и не только американские) актрисы. Джульетта — Корнелл — взрослая, может быть, слишком взрослая женщина, сильная и волевая, безоглядная в своих чувствах. Критик Ричард Локридж резюмировал: «Она больше доверяет своей поэзии, чем поэзии Шекспира. Есть в ее исполнении этой старой роли для звезд нежная красота, позволяющая снять тот груз традиций, который довлеет над Шекспиром».

В 30-е годы коронной ролью актрисы стала святая Иоанна Бернарда Шоу. Характерно, что впервые эта историческая хроника была поставлена именно в США, в театре Гилд, Филиппом Моллером. В главной роли успешно выступила молодая актриса Уинифрид Лениэн. «В личности Лениэн сочетались смелость, горячность и молодость, которых требовал характер Жанны», — вспоминал впоследствии Лоуренс Лангнер. Затем драма обошла чуть ли не все европейские сцены, а роль святой Иоанны украсила



Кэтрин Корнелл в роли Джульетты. «Ромео и Джульетта». В. Шекспир.
Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтока. 1935 г.

репертуар таких выдающихся актрис, как Сибил Торндайк, Элизабет Бергнер, Алиса Коонен, Людмила Питоева. Мак-Клинтик должен был учесть достоинства и недостатки предыдущих постановок и, не превращая свои творения в их бледную копию, не впасть также и в провинциальное оригинальничанье. Режиссер глубоко ощущал эпоху. Начавшаяся фашизация Европы, покрывавшейся сетью концентрационных лагерей, наглое попрание прав человека, трусливая и предательская политика глав правительств крупнейших капиталистических стран активизировали его творческую мысль, обострили ненависть к насилию и беззаконию. Не случайно главным вопросом демократического, антифашистского искусства в этот период являлся вопрос о духовном потенциале героя-борца, о качествах, необходимых человеку, вступившему в тяжелый бой с силами злейшей реакции.

«Такая «святая», которая гневно воскликнула бы: «А разве сейчас время для терпения? Враг у наших ворот, а мы стоим опустив руки и ничего не делаем!» — нужна каждой сцене, каждому театру. Пусть сцена заставит своих граждан поверить в новую Иоанну, пусть призовет их под свои знамена», — писал весной 1936 года журнал «Тиэтр артс», расшифровывая режиссерскую концепцию Мак-Клинтика.

В спектакле высокие остроконечные арки как бы прорезывали пространство сцены. Освещенные разноцветными витражами, они превращались в комнату в замке Вокулер; затянутые золотистыми гобеленами, принимали форму тронного зала. Готические арки, как считали Мак-Клинтик и Джо Милзинер, служили символом феодально-католической Франции XV века.

«Святая Иоанна» познакомила американских зрителей с талантливым молодым актером Морисом Эвансом, прекрасно сыгравшим роль дофина. «Откинув занавес, входит дофин с какой-то бумагой в руках», — отмечалось в ремарке у Шоу. Дофин Мориса Эванса не откидывал занавеса, он, впрочем, и не входил, а как-то бочком, виновато проскальзывал между двумя гобеленами и семеня к трону. Садился он осторожно, на краешек, словно боялся, что каждую минуту его могут согнать с монаршего места. Его бледное лицо с маленькими испуганными глазками и утиным носом контрастировало с романтическим, вдохновенным обликом Иоанны — Корнелл. Недаром ей пришлось силой вытаскивать запуганного, спрятавшегося дофина из толпы придворных.

По всей вероятности, Кэтрин Корнелл в большей степени, чем ее европейские современницы, была близка к образу, написанному Шоу. Ее Иоанна — простая крестьянская девушка, крепкая и выносливая. Почти фанатичная в своем упорстве и в то же время насмешливая и трезво рассуждающая. «Она светилась, но не внешним блеском, а каким-то внутренним сиянием, делающим деву-воительницу выше, умнее, величественнее всех ее «почитателей», — подчеркивал рецензент газеты «Нью-Йорк Джорнал» Джон Андерсон.

Тема нравственной бескомпромиссности была продолжена и углублена Кэтрин Корнелл в роли малайской принцессы Опарр («Бескрылая победа» Максвелла Андерсона). Нетерпимость, предвзятость, ложно понятая принципиальность, пуританский ригоризм, вражда к чужакам — вот мишени, по которым направил свой огонь известный американский драматург.

Натаниэль Мак-Куэстон, брат приходского священника из Салема Финиса Мак-Куэстона, покинув родные края, несколько лет скитался по миру, на острове Целебес женился на малайской принцессе. Однако он так и не обрел на чужбине желанный покой и душевную гармонию. После долгих раздумий и колебаний он решил вернуться с молодой женой в суровый и неприветливый Салем. Они прибыли в Америку на корабле, носящем знаменательное название — «Бескрылая победа». Бросив своим браком на «цветной», «язычнице» дерзкий вызов салеменной пуританской общине, Натаниэль Мак-Куэстон все же оказался неспособным расшатать освященные веками религиозные и расовые предрассудки. Более того, в финале он, не выдержав нападков и презрения соотечественников, капитулирует перед ними и предлагает Опарр и детям покинуть Салем. Любящая и гордая Опарр, узнав о предательстве, осознает, что отныне ее жизнь бессмысленна, убивает своих детей и принимает яд в каюте корабля.

«Удивительно мастерство



Кэтрин Корнелл в роли Жанны.
«Святая Иоанна» Б. Шоу.
Труппа К. Корнелл
и Г. Мак-Клинтика. 1936 г.

Корнелл в роли Опарр,— писала театровед Эдит Айзекс.— Стремясь донести до зрителя характер и чувства своей героини, такой странной и необычной, актриса меняет все свое существо, живет в каком-то неторопливом ритме далекого восточного острова. Ее тело раскрепощено, движения мягки, певучи, и это отсутствие напряжения помогает исполнительнице высвободить, наверное совершенно бессознательно, нижние регистры своего дивного голоса, который, помимо обычной яркости и теплоты, увеличивает здесь силу, а в эмоциональных эпизодах и объем».

Сопоставляя образы Опарр и Иоанны, критика подытоживала: «Это тоже изображение воительницы, хотя и совсем особой. И десяти минут не прошло, а вы уже понимаете, что «Бескрылая победа» — всеобщая и вечно горькая история расовых предрассудков не нашего времени, как это могло бы быть, а отнесенная в раннюю Новую Англию».

Сама Кэтрин Корнелл очень дорожила этой ролью. «Принцесса Опарр явилась для меня подлинным испытанием. Я давно хотела сыграть восточную женщину, а это тихое, гордое создание, наделенное величием духа и благородным гневом против ненависти и фанатизма, явилось для меня источником вдохновения»,— говорила она.

Другие актрисы 20—30-х годов, не обладая врожденным благородством дарования Корнелл, тем не менее сумели запечатлеть в своем творчестве неповторимые черты времени и уловить его дух. Элен Хейес (настоящая фамилия Браун, род. 1900) отдала театральному искусству всю жизнь. Она начала выступать на профессиональной сцене с пяти лет, сначала в Вашингтоне, потом в Нью-Йорке, прославилась как исполнительница детских ролей, со временем органично перешла от них к «взрослому» репертуару. Однако, соприкоснувшись с новым для нее трудным (как по психологическим, так и по техническим задачам) материалом, Элен Хейес поняла, что одного лишь природного обаяния для серьезной актрисы недостаточно. Неудовлетворенность сделанным все нарастала, хотя отзывы критики о ее игре были по преимуществу хвалебными. Стремление владеть всеми тайнами актерского мастерства стало основной целью для Хейес. Она проявляет недюжинную силу воли и настойчивость, упорно занимается совершенствованием своей сценической речи, берет уроки пения, пластики, акробатики, много читает, стремится расширить свой кругозор. На склоне артистической карьеры Хейес по праву назовет себя «self-made actress» («актрисой, которая сама себя сделала») и добавит, что «актер должен обогащать свой внутренний мир изучением литературы, науки, философии, других людей, других времен».

Первой ролью Хейес, привлечшей внимание критики, была Клеопатра («Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу, 1925). За ней последовали другие, не менее яркие и ответственные актерские работы: Мария Стюарт («Мария Шотландская» М. Андерсона,



Кэтрин Корнелл в роли принцессы Опарр.
«Бескрылая победа» М. Андерсона.
Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтика. 1936 г.

1933), королева Виктория («Королева Виктория» Л. Хаусмана, 1935). И хотя, как мы видим, в репертуаре Хейес доминировали «влюбленные женщины и царицы», ее игра воздействовала на современников своей особой естественностью, будничностью, порою намеренным бытовизмом стиля.

Хейес и Корнелл не без оснований рассматривались американскими театроведами как полярно противоположные индивидуальности. «Мне нравится в Элен Хейес именно женщина, не имеющая ничего общего с богиней, — писал критик Джон Браун, — нравится простая человечность, далекая от неземных свойств мюз;

техническая виртуозность, которой она неоспоримо владеет; у зрителей возникает ощущение, что она похожа на любую из многих честных, привлекательных, интеллигентных работающих молодых американок».

Своих героинь Элен Хейес любила не за их величие, смелость или твердость духа, а за «очень человеческие слабости». Ее Мария Стюарт не являлась ни бунтаркой, ни жертвой, как бы окруженной нимбом обреченности. По словам Джона Брауна, Хейес играла обычную женщину — в меру легкомысленную, в меру наивную и ранимую, в меру расчетливую, даже любящую — в меру. Роль Мэгги (комедия Дж. Барри «То, что знает каждая женщина») в исполнении актрисы прозвучала как ода человеческой жизнестойкости. Мэгги, скромная провинциалка с весьма заурядной внешностью, волею судеб становится женой видного государственного деятеля и с большим достоинством и тактом держится в новом для нее положении, обнаруживая в разнообразных ситуациях живой практический ум, находчивость, чувство юмора.

Творческий путь Элен Хейес охватывает несколько десятилетий. Не подлаживаясь к тем или иным умонастроениям эпохи, неизменно оставаясь самой собой и все же отражая в своем искусстве крутые повороты истории, она воплотила едва ли не самый распространенный тип американки, к сожалению, редко проникавший в те годы как на сцену, так и на страницы национальной драматургии.

Джудит Андерсон (род. 1898), актриса совсем иного плана, не была так тесно связана с современной действительностью, как Корнелл и Хейес. Ее талант — трагический и мятежный, экзотический и жестокий — не мог найти себе полного применения в новой европейской драме. Античная трагедия, равно как и трагедии Шекспира, — вот та духовная сфера, в которой во всю мощь развернулось дарование Андерсон. Уроженка Австралии, она дебютировала на сцене Королевского театра в Сиднее в 1915 году и тремя годами позже переехала в США. Известные американские режиссеры вовремя заметили и по достоинству оценили редкое своеобразие, можно даже сказать, некоторую экзотичность актерской индивидуальности Андерсон. В постановках «Меден» Еврипида, «Электры» Софокла с участием актрисы намеренно акцентировалось языческое, архаическое начало, несоотнесенность с моральными категориями христианства, подчеркивалась и усугублялась «дионисийская оргийность». Те же черты привносились и в спектакли, созданные на основе современных пьес: не случайно среди лучших ролей Андерсон оказались о'ниловские Кристина («Траур — участь Электры») и Нина Лидс («Странная интерлюдия»). Юджин О'Нил, попытавшийся в иных исторических условиях и на новой социально-философской базе возродить принципы античной трагедии, был драматургом наиболее близким Джудит Андерсон по мироощущению, стилю и темпераменту.

Розамунд Гилдер оставила проникновенный портрет актрисы в роли Меден. «В своей «Медее», вольной интерпретации трагедии

Еврипида, Робинсон Джефферс создал вселяющий ужас образ зла. Это апофеоз религии ненависти — окончательное завершение догмата «око за око». В страшном порыве любви, превратившейся в ненависть, Медея произносит слово, которое сегодня преследует мир, — «уничтожение». Она хотела уничтожить прошлое, она хотела бы с внушающей страх логикой уничтожить и будущее.

Интерпретация мисс Андерсон действительно вызывает скорее страх, чем сострадание. Ее Медея — воплощение зла, опасная, мрачная, жестокая, яростная, безжалостная. С начала и до конца актриса поддерживает почти неправдоподобное напряжение, однако настроения героини меняются так часто, актриса продвигается через неисследованные области страдания и отчаяния с таким искусством, что может держать публику в беспокойном ожидании на протяжении всего вечера... Голосом большого диапазона с большим количеством модуляций мисс Андерсон владеет не менее замечательно, чем телом. Речь и движение — единое целое. Все в ней выразительно — руки, высокая посадка головы, искусные складки одежды — темная волна, испещренная красными полосами. Актриса и режиссер находят незабываемый жест, характерную позу: появление Медеи в дверях дворца, например, или момент, когда она заставляет Эгея поклясться, что он защитит ее... Мисс Андерсон выражает состояние Медеи каждым дюймо́м корчащегося от боли тела, в конце замирает между колоннами дома, словно ее экстаз могут сдерживать только каменные стены.

Игра страстей на подвижном лице мисс Андерсон, перемены настроения, тщетные попытки обуздать свою ярость, внезапные взрывы — все эти детали совершенного исполнения должны быть изучены теми, кто желает понять актерское искусство в его традиции Кина и Рашели, Сальвини и Сары Бернар.

Выше уже говорилось о том, как необыкновенно сильно повлиял экономический кризис начала 30-х годов на мировоззрение целого ряда представителей американской интеллигенции. Если в 20-е годы многие склонны были полагать (под влиянием фрейдистской доктрины), что корень зла — в природе человека, в извечно присущей ему амбивалентности психики, в непрестанной борьбе между сознательным «я» и бессознательным «оно», то социальные конфликты, порожденные кризисом и безработицей, привели к мысли, что общественное бытие играет важнейшую роль в формировании психологии индивида и его поведения.

Возникновение нового театра, Групп, невозможно представить себе без учета той неповторимой социально-психологической ситуации, которая сложилась в стране к началу 30-х годов.

Неподдельный и серьезный интерес к марксизму и поверхностное усвоение диалектического метода, стремление непредвзято и с максимальной глубиной разобраться в окружающей

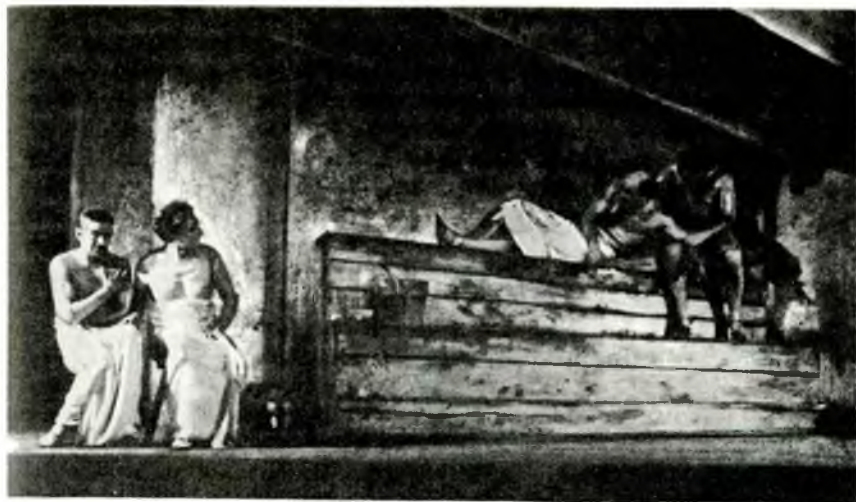


Труппа театра Групп

действительности и грубое социологизирование, переходящее в упрощение, вскрытие язв капиталистического строя и неумение поставить правильный диагноз, а следовательно, найти верные средства для их лечения — таков был запутанный клубок идейных противоречий эпохи. Основатели театра Групп, молодые американские интеллигенты, несли в себе все эти противоречия. Более того, контраверзы как чисто политического, так отчасти и психологического характера являлись сокрытым двигателем всей их деятельности.

Первоначально Групп функционировал как студия при театре Гилд. Но расхождения во взглядах на задачи искусства, острая и нередко справедливая критика текущего репертуара труппы Гилд с неумолимой логикой привели к расколу труппы и образованию нового театрального коллектива. «Пуповина была отрезана. Долгое время, пока Гилд, образно говоря, находился в депрессии, Групп с его драматургами Клиффордом Одетсом и Ирвином Шоу вписал замечательную страницу в летопись театра 30-х годов. А его отдельные режиссеры продолжали влиять на театр долгое время спустя после того, как Групп-тиэтр прекратил свое существование», — писал Лоуренс Лангнер.

Во главе Групп стояли начинающие режиссеры Ли Страсберг (род. 1901) и Гарольд Клёрмен (1901—1980). Их называли левыми радикалами, и они не без оснований считали себя таковыми. Прежде всего «групповцы» были убежденными реалистами, полагавшими, что классовые антагонизмы должны воплощаться в искусстве только через столкновение конкретных характеров, в доста-



Сцена из спектакля «Простые люди. Бруклинская идиллия»
И. Шоу. Постановка Г. Клермена. Театр Беласко. 1939 г.

точной степени сложных и противоречивых. Гарольд Клёрмен в 20-е годы учился в Сорбонне, детально ознакомился с репертуаром «Старой голубятни», не пропускал ни одного из гастрольных спектаклей Художественного театра, посещал лекции Жана Кокто. Ли Страсберг прошел школу воспитанника МХТ Р. Белевского и впоследствии оставался горячим приверженцем системы К. С. Станиславского.

Официальное открытие нового театра состоялось в 1931 году. Была показана драма П. Грина «Дом О'Конноли», право на постановку которой уступило молодому коллективу руководство Гилд. Первые два года Клермен и Страсберг с увлечением искали литературный материал (пьесы, сценарии или инсценировки), который позволил бы им оперативно откликнуться на все происходящее в мире, пробудить гражданские чувства соотечественников, осмыслить природу социальных сдвигов. К сожалению, подавляющее большинство пьес, написанных специально для Групп, не отличалось художественными достоинствами, было схематично и психологически неубедительно. Не всегда помогали и попытки опереться на авторитет маститых драматургов. Юджин О'Нил вообще решительно отказался сотрудничать с молодым коллективом и при встрече с Клёрменом и Страсбергом не без иронии спросил их: «А правда ли, что у вас будут ставиться одни лишь рабочие пьесы?»

Постановка «Ночи над Таосом» Андерсона, далеко не лучшей из драм этого значительного автора, также не упрочила репутацию театра. Критика заметила Групп и проявила к нему интерес лишь



в 1933 году, после включения в репертуар пьесы Сидни Кингсли «Люди в белых халатах».

Созданная в традициях ибсеновской социально-аналитической драмы, она давала верную картину положения врачей в США, точно и выразительно показывая их зависимость от патронов, субсидирующих частные больницы, их неуверенность в завтрашнем дне. Живые, узнаваемые характеры, динамизм сюжетных ходов, принципиальность авторской позиции обеспечили «Людям в белых халатах» теплый прием у зрителей. В театре явственно обозначился перелом. Клэрмен и Страсберг на практике убедились, что Групп должен и впредь развиваться как театральный коллектив, исследующий мировоззрение и повседневную жизнь



Сцена из спектакля
«Люди в белых халатах»
С. Кингсли.
Постановка Л. Страсберга.
Театр Груп. 1933 г.

Гарольд Клермен, Черил Кроффорд
и Ли Страсберг

современников, как труппа, в которой господствует ансамбль единомышленников, а не премьеры и безликая толпа. Их ориентация на методологию и эстетику Художественного театра сделала более осознанной. Гарольд Клёрмен в течение десяти лет вел переписку с К. С. Станиславским, неоднократно бывал в Советском Союзе. После одной из поездок он выступил со статьёй, в которой подробно описал увиденные им в Москве спектакли, с восхищением отозвался о богатстве и интенсивности культурной жизни нашей страны: «Зрелое мастерство, ясность цели, яркость и вдохновение, преобладающие в театрах СССР,— все это заряжает зрителя энергией».

Элиа Казан (род. 1909), ныне прославленный режиссер, прозаик и сценарист, в 30-е годы дебютировал как актер на сцене Груп. Через двадцать с лишним лет он с неостывшим душевным жаром вспоминал о воздействии на «групповцев» русской театральной школы: «Я боготворил русских... Мы обожали их театр: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд. Я напечатал заметки Вахтангова в нескольких экземплярах и rozdal их другим. На меня оказали влияние три явления: метод Станиславского в истолковании Клёрмена и Страсберга, чтение Вахтангова и советские фильмы, прежде всего «Броненосец «Потемкин»».

Однако было бы неправомерно и несправедливо считать, что Груп сформировался исключительно под влиянием Художественного театра. С момента основания театра Клёрмен и Страсберг стремились синтезировать в своих постановках также и некоторые приемы документального кинематографа, лаконизм, условность и яркость сценических гипербол агитационных зрелищ.

Клиффорд Одетс (1906—1963), актер сначала театра Гилд, потом Груп, стал первым и главным из когорты драматургов,



Сцена из спектакля «Ракета на Луну» К. Одетса.
Постановка Г. Клэрмена. Театр Беласко. 1938 г.

разрабатывавших социально-критическую проблематику с использованием новых средств сценической выразительности. В своей лучшей пьесе, «В ожидании Лефти», Одетс запечатлел качественно новый этап общественного бытия. Композиционная разомкнутость, отсутствие готовых решений — красноречивые свидетельства того, что молодой драматург доверял разомкнутости самой жизни, ее прихотливому течению, ее непредвиденным поворотам.

Гарольд Клэрмен поставил «В ожидании Лефти» как спектакль-диспут, в котором наряду с актерами участвовали также и зрители. Традиционный барьер между сценой и залом был уничтожен. Формальный прием, считавшийся ранее авангардистским и деструктивным, наполнился новым, поистине революционным содержанием. Необходимо подчеркнуть, что духовное, а точнее, идейное слияние артистов и аудитории оказалось на редкость органичным, контакт возникал немедленно на каждом спектакле, и даже нетребовательные не могли обвинить Клэрмена в режиссерском волюнтаризме и насилии над зрителями. Освобожденная от декораций сцена использовалась как трибуна, с которой провозглашались политические лозунги, взволнованно говорилось о тяжелой доле безработных шоферов и их семей. Сценические эпизоды сменялись, подобно кадрам кинохроники: с публицистической страстностью и правдивостью очевидца режиссер показал голодных, изможденных детей забастовщиков, суровые, жесто-

чившиеся лица самих водителей, их глаза, исполненные тревоги. Напрасно успокаивал собравшихся подкупленный хозяевами председатель тред-юниона Гарри Фэтт. Бастующие упорно не верили слухам о гибели Лефти и до последней минуты ждали его появления. Но слухи подтвердились: Лефти действительно был убит в стычке с полицейскими. «Забастовка, забастовка!» — дружно скандировали в финальной сцене водители, вкладывая в гневное восклицание свою решимость продолжать борьбу. Спектакль, выдержавший 168 представлений, имел огромный общественный резонанс. Театральная пресса оценила его как настоящую кульминацию идейно-художественного роста Групп.

Как уже указывалось ранее, Клёрмен и Ли Страсберг отнюдь не ограничивались постановками драм открыто и непосредственно социальных. Они сосредоточили внимание на условиях жизни недавних эмигрантов из стран Центральной и Восточной Европы, на типологии и особенностях быта десятков тысяч семей средних американцев. Репертуарный список Групп насчитывал немало пьес, затрагивавших проблемы ломки патриархального уклада, сложной и противоречивой ассимиляции новых граждан США. Авторы этих произведений или примыкали к направлению, возглавленному Групп (как молодой Ирвин Шоу), или просто были коренными «групповцами» (как Клиффорд Одетс).

«Золотой мальчик» Клиффорда Одетса как бы подвел незримую черту под разнообразными опытами театра в области социальной драмы. За цепью достижений, а порой и открытий («Лефти») последовал крутой спуск, повлекший за собой распад труппы. Почему так произошло? Во второй половине 30-х годов экономический кризис завершился: «новый курс» президента Рузвельта на некоторое время нейтрализовал рост рабочего движения в стране. Групп возник на гребне волны леворадикальных настроений. Он неминуемо должен был или видоизмениться, или погибнуть, когда эта волна разбилась, натолкнувшись на барьеры реформ, воздвигнутые государственно-монополистическим капитализмом. Но не одни общественно-политические причины предопределили смерть театра — у Групп за десять лет его деятельности накопилось немало своих, внутренних неразрешенных вопросов. Выделяя важнейший из них, можно сказать, что конфликт между Клиффордом Одетсом и Клёрменом в перевернутом виде повторил столкновение между О'Нилом и Куком. Если Юджин О'Нил, не удовлетворенный практикой Провинстауна — режиссерской слабостью его руководителей, бедностью репертуара, внезапно обнаружившимися чертами провинциальности и духовным застоєм, — бесповоротно расстался с театром и тем самым выбил у него почву из-под ног, то Одетс, особенно в конце 30-х годов, тормозил развитие Групп, все чаще и чаще заставляя его сворачивать на проторенную тропу мелодраматизма и художественной приближенности. Порвать с Одетсом театр не решался, да и не слишком желал — достойной замены не находилось, а вера в талант выле-



Сцена из спектакля «Золотой мальчик» К. Одетса.
Постановка Г. Клермена. Театр Беласко. 1937 г.

ствованного Групп драматурга, в прочность и выстраданность его демократических убеждений продолжала сохраняться.

Значение Групп в истории театра США велико; это был первый американский театр, прикоснувшийся к наболевшим проблемам современности, театр, безоговорочно отдавший свои симпатии трудящимся страны — докерам и шоферам, врачам и заводским рабочим. Ценой упорной работы Групп создал и собственный стиль — конкретный и лаконичный, документально точный и изобилующий сценическими метафорами. Наконец, театр воспитал артистов нового типа, для которых та или иная пьеса не служила простым предлогом для демонстрирования себя в искусстве. Актеров, не мыслящих своего полноправного участия в спектакле без столь же полноправного участия партнеров. Противники приписывали Групп многие грехи режиссерского театра, в частности пренебрежение к индивидуальности артиста. Факты лучше любых аргументов опровергают это обвинение, стоит лишь вспомнить таких прекрасных мастеров — «групповцев», как Лютер Адлер, Морис Карновский, Черил Крофорд, Элиа Казан, Стелла Адлер, Ли Кобб. В 1945 году Гарольд Клёрмен подвел итоги достижениям Групп, написав: «Это была единственная организация в Америке, которая признавала роль целого и значение актера. Театр оставил наследие, которое все еще имеет влияние».

В число мероприятий правительства по сокращению размеров безработицы входила организация так называемых федеральных театров. Счастливого стечения обстоятельств выдвинуло в ряды устроителей театров этого рода критика и режиссера Холли Флэнаган (1890—1969), которая долгое время руководила экспериментальной студенческой труппой. Ее предприимчивость и энер-

гия сыграли значительную роль в процессе внедрения федеральных театров в культурную жизнь страны. Сценические коллективы действовали в сорока штатах, десять тысяч человек вырвались из тисков безработицы. Флэнаган всячески поощряла новые начинания, но стройной художественной системы не разработала и потому не проводила последовательной репертуарной политики, ставя то водевили, то социальные драмы, напомилавшие «групповские», например «Одну треть нации», «Американский исход», «Убийство в соборе» Т.-С. Элиота (1936). В спектакле, над которым совместно с Флэнаган работал режиссер Холстед Уэллс, была глубоко раскрыта религиозно-философская тематика пьесы и убедительно воссоздана ее сложная структура.

Встреча Флэнаган с совсем юным тогда Орсоном Уэллсом (1915—1985) осветила историю федеральных театров особым светом. Уэллс — фигура совершенно необычная для американского театра и кино. Французский критик Жан Домарши следующим образом характеризует его творческий облик: «Уэллс принадлежит к той же группе титанов, что и Макиавелли, Сервантес, Монтень и Шекспир. С точки зрения пластики он близок к барочным мастерам (если в их число включать помимо Тинторетто, Рубенса и Бернини также и Эль Греко). Уэллс, как и Шекспир, подвержен ностальгии по бескорыстной этике, понимая под ней восторженную поддержку таких благородных качеств, как трезвость и прозорливость, твердое следование раз данному слову. И подобно тому как Шекспир сожалел о том, что благородные по происхождению люди потеряли само чувство этих ценностей, Уэллс выносит приговор узости и беззастенчивости, дающим возможность любой ценой добиться защиты уже завоеванных привилегий, и связывает все свои надежды с освободившимися людьми».

Отзыв Домарши, несколько апологетический по своему тону, в основном точен и пронизателен, а сопоставление нашего современника с Шекспиром не кажется смешным или бестактным. Шекспир — любимый автор Уэллса, его эстетический идеал и нравственная опора. Симптоматично, что с самого начала он зарекомендовал себя ярким и своеобразным исполнителем шекспировских ролей (Меркуцио и Тибальт в «Ромео и Джульетте» Гатри Мак-Клинтика, Клавдий в «Гамлете»). Многоцветный спектр дарований (в 30-е годы и позднее Уэллс с большим успехом пробовал себя в качестве радиодраматурга и романиста, художника и музыканта) вызвал у многих восхищение, смешанное с завистью и недоумением. В конце 30-х годов воображением Уэллса завладела постоянно варьирующаяся в трагедиях Шекспира идея бунта индивидуума против слепых сил природы и законов общества, сковывающих волю и активность.

Первый шекспировский спектакль, поставленный им в гарлемском театре Лафайет, «Макбет», сенсационный и по форме и по содержанию, поразил зрителей. Действие в нем разворачивалось не в средневековой Шотландии, а на острове Гаити в эпоху царство-

вания черного императора Жана-Кристофа, место ведьм заняли жрецы культа Воду. Впоследствии Уэллс мотивировал эксцентричность своего замысла тем, что ему хотелось увидеть негритянских актеров в нетрадиционных для них амплуа. Не найдя пьесы, позволившей бы артистам негритянской труппы выразить гнев, страсть, боль и сомнения, Уэллс трансформировал «Макбета» в духе архаического примитива и ритуального действия. Красочное зрелище, от которого веяло ужасом, «Макбет» Уэллса живо ассоциировался с варварством фашистских режимов, отбросивших свои страны далеко назад, во тьму первобытной жестокости и звериных инстинктов.

Имя молодого режиссера вскоре сделалось известным; критика не могла спокойно пройти мимо явления, исполненного такой стихийной мощи, хотя раздавалось и немало голосов, возмущенных «надругательством над классикой» или упрекающих Уэллса в режиссерском эгоцентризме, вычурности и безвкусице.

В 1937 году Холли Флэнаган пригласила Уэллса занять пост руководителя федеральных театров Нью-Йорка. Завоеванный им авторитет существенно укрепил положение этих театров, способствовал их большей стабилизации. Уэллсом был задуман цикл шекспировских спектаклей. Работа в федеральных театрах, управление весьма разнородными по составу труппами и контроль над ними заставили режиссера на какой-то период отказаться от реализации этой идеи, требующей огромных душевных затрат. Он выбрал для постановки «Трагическую историю доктора Фауста» Кристофера Марло. Новый спектакль подтвердил репутацию Уэллса как режиссера-экспериментатора.

Однако в том же 1937 году Уэллс покинул Объединение федеральных театров, поскольку нажим правительственных кругов, недовольных политической остротой и антибуржуазной направленностью ряда постановок, становился все жестче и суровей. Он нашел себе пристанище в маленьком нью-йоркском театрике Меркьюри, где ничто не отвлекало его от творчества. Премьера шекспировского «Юлия Цезаря», по свидетельству очевидцев, произвела впечатление разорвавшейся бомбы — по необычности интерпретации этот спектакль оставил «Макбета» далеко позади. Несмотря на некоторые полемические крайности, уэллсовский «Юлий Цезарь» отличался ясностью концепции и верностью духу Шекспира. Антифашистский пафос режиссера, его обличение фанатизма как движущей силы и основы тирании, приобрели зримость и конкретность воплощения. В постановке отсутствовали декорации, действующие лица были одеты в современные костюмы, часть персонажей расхаживали по сцене в форме нацистских штурмовиков. Образ демагога и интригана Марка Антония, не брезговавшего никакими средствами для захвата власти, напоминал здесь американским зрителям об изощренном коварстве фашистских главарей.

Языки пламени озаряли черные кулисы. Потоки света, льющи-

еся сверху, то создавали своей протяженностью иллюзию колонн, то, причудливо преломляясь и дробясь на сотни бликов, помогали передать смятение, овладевшее массами на форуме; четкие тени образовывали на планшете сцены таинственную вязь кованой решетки. Текст трагедии Уэллс основательно сократил, акцентировав свободолюбивые порывы противников Цезаря. «Нынешний бесцветный сезон в драматических театрах дал нам наконец спектакль, о котором нужно говорить, и говорить во весь голос, — приветствовал появление «Юлия Цезаря» критик Ричард Уоттс, — он полностью лишен сухости и академизма; это волнующая и актуальная пьеса».

Последний из шекспировских спектаклей Уэллса — композиция «Пять королей» (1939, театр Гилд), представляющая собой монтаж четырех исторических хроник («Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI», «Ричард III»), — характерен тем, что в центре внимания режиссера оказалась колоритная фигура Фальстафа (Уэллс блестяще исполнил эту роль), заслонившая образы монархов. Четверть века спустя в фильме «Полуночные колокола» (1966) пристрастие Уэллса к старому бражнику, обжоре и гуляке получит любопытное разъяснение — Фальстаф дорог ему своим неистребимым оптимизмом, широтой натуры, неприятием регламентированного существования.

С начала 40-х годов Орсон Уэллс всецело посвятил себя кинематографу, где первый снятый им фильм, «Гражданин Кейн» (1941), принес ему подлинную славу и мировое признание. Не стоит, однако, преуменьшать значения театра в творческой биографии режиссера. В шекспировских спектаклях уже содержались те идеи, которые станут главенствовать в его фильмах и определять их образный строй. Романтическая эстетика Уэллса, свойственное ему понимание истории прямо или опосредованно воздействовали на постановщиков, обращающихся к наследию классиков.

Режиссерам федеральных театров было трудно равняться на неповторимо оригинальные, трагедийные по мироощущению спектакли Орсона Уэллса. В объединении ФТ возобладало иное направление, близкое Группе по тематике и сценическому почерку. К популярным жанрам конца 30-х годов следует причислить спектакли-обозрения, или, как их в то время именовали, «живые» газеты. Мобильность театральных обозрений, их способность вмещать разнородную и обширную информацию, «очеловечивание» печатного слова (газетная статья буквально оживала в исполнении актеров), острота монтажных стыков, сосуществование множества стилей и жанров — от фельетона и политического памфлета до глубоко драматического по накалу событий очерка — в пределах одного спектакля, свободное обращение с текстом, а следовательно, свобода импровизации — все это привлекало федеральные театры, искавшие новые формы общения со зрителями. К тому же «живые» газеты открыто противостояли официальной прессе, препарировавшей, а зачастую просто извращающей факты, и поста-

новками подобных обзоров режиссеры бросали вызов общественному мнению.

Деятели федеральных театров обращались к изображению тех пороков американской действительности, которые или замалчивались в печати и речах конгрессменов или тщательно ретушировались в докладах умеренных либералов. В обзоре «Энергия» обсуждались проблемы распределения электроэнергии, в спектакле «Несправедливость гарантирована» поднимался вопрос о характере судопроизводства США, в частности о произвольном и несправедливом решении трудовых конфликтов, в «Плуге» говорилось о фермерских хозяйствах страны. Самой правдивой и социально насыщенной постановкой «живой» газеты надо признать «Одну треть нации» (1937, театр Адельфи). Название спектакля заимствовано из речи Рузвельта, в которой президент констатировал, что «одна треть нации плохо одета, голодает, живет в трущобах».

Старый, обшарпанный четырехэтажный дом с выщербленными лестницами, скрипучими, разохшимися дверями и немытыми окнами (художник Говард Бэй) возвышался в середине сцены; его типичность всячески подчеркивалась бытовыми деталями. Именно в таких домах и проживала в послекризисные годы та часть нации, чьими руками создавались материальные ценности. Многодетные семьи ютились в крохотных комнатенках, у подъездов на грудах скарба обосновались нищие изгои. Обитатели дома прислушивались к голосу радиодиктора, рассказывающего об истории квартала, о прошлом, которое наложило тяжелый отпечаток на судьбы бедствующих и обездоленных, задавали вопросы этому незримому, но всезнающему комментатору, соглашались с его ответами или, напротив, яростно оспаривали их.

В 1939 году федеральные театры, обвиненные в антиамериканской деятельности, были закрыты. Массовые демонстрации актеров, выступления мастеров культуры в защиту ФТ не могли заставить Конгресс США отменить свое решение.

В годы второй мировой войны американские театры пережили весьма ощутимый кризис. Причины его коренились и в расстановке сил на международной арене, и в позднем вступлении США в войну, и в смене поколений драматургов, режиссеров и актеров, и в отсутствии новых трупп и студий. Федеральный театральный проект, на который постановщики и продюсеры возлагали столько надежд, разделил участь других, заживо похороненных планов и предложений.

Но и в этот в целом малопродуктивный для театрального искусства период появлялись спектакли, явственно выделявшиеся на общем довольно унылом фоне. Прежде всего необходимо сказать, что война всколыхнула у американцев интерес к Советскому Союзу, к истории и культуре нашей страны. В журнале

«Тизтр Артс» на протяжении всех военных лет публиковались содержательные статьи о советском театре, в репертуар включались не только известные нескольким поколениям творения Чехова и Горького, но и пьесы тех советских драматургов, о которых зрители до того либо не знали, либо имели самые приблизительные, а нередко и превратные представления. В 1942 году Гилд поставил «Русских людей» Константина Симонова, на Бродвее с успехом шла пьеса И. Вершинина и М. Рудермана «Контратака»; как лирическую новеллу о русской душе прочли «Машеньку» А. Афиногенова драматические труппы Гарвардского и Рэтклифского университетов, а вслед за ними — нью-йоркский театр Форрест, назвавший свой спектакль «Профессор, послушайте!».

В этом глубоко гуманистическом и жизнеутверждающем контексте по-новому начала восприниматься и русская драматургическая классика, в частности чеховские пьесы, традиционно толкуемые в 20—30-е годы как элегические драмы о несбывшихся мечтах, власти быта и будничной суеты и все нарастающей разобщенности людей. Давно намеревался осуществить постановку «Трех сестер» Мак-Клинтик, но не располагал до 40-х годов нужным актерским составом. «Нашей задачей было найти таких актеров, которые по сути своей соответствовали бы своим ролям», — говорил режиссер. После длительных поисков и проб Мак-Клинтиту удалось собрать на редкость сильный ансамбль — характерно, что на репетициях «Трех сестер» Кэтрин Корнелл, игравшая Машу, впервые встретила в работе с Джудит Андерсон (Ольгой). «У меня было много дорогих мне постановок, — вспоминал Мак-Клинтик, — но я не помню ни одной более волнующей, чем «Три сестры». Прежде всего эта пьеса — прекрасный и тонкий шедевр жизни русской интеллигенции начала века. В драме нет никакой предвзятости, навязанных выводов, в ней — все слабости и вся сила, которые присущи земному человеку. В этой пьесе люди полны всепоглощающей веры в светлое будущее мира, когда наши теперешние страдания будут казаться не бесполезными, а, напротив, способствующими грядущему счастью человечества».

В словах Мак-Клинтика ясно выражена режиссерская концепция спектакля. Не теряя объективности, зато подмечая всю нескладницу жизни в доме Прозоровых, он полагал, что главное в пьесе — устремленность в будущее, вера в завтрашний день, духовная окрыленность. Если Ева Ле Гальенн, например, отталкивалась в своей интерпретации «Трех сестер» от старого спектакля Художественного театра, то постановка Мак-Клинтика обнаружила немало точек соприкосновения с прославленными «Тремя сестрами» в режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко (1938). Совпадение сценических решений в данном случае тем более знаменательно, что американский режиссер не видел ни первой, ни второй мхатовских редакций «Трех сестер». Светлый и мужественный по своему звучанию спектакль Мак-Клинтика имел особый успех в тяжелые годы войны. «Мы все были тронуты, увидев, какое

огромное количество молодежи приходит смотреть наш спектакль,— рассказывал позднее режиссер.— Юноши и девушки встречали пьесу с энтузиазмом. Много писем получали мы от солдат и моряков, с восторгом принявших «историю о русских сестрах».

Восемнадцатого февраля 1946 года в театре Корт состоялась премьера «Антигоны» Жана Ануя. Гатри Мак-Клинтик первым из американских постановщиков заинтересовался французской интеллектуальной драмой, рожденной духом сопротивления нацистскому «новому порядку». Он не вникал в постулаты экзистенциалистской философии, отразившиеся в конфликте «Антигоны», рассматривая пьесу как продолжение извечного спора о свободе и рабстве, о том, какой ценой оплачивает человек право самостоятельно принимать решение. Аскетическая простота оформления — полукруглые ступени уходили в глубь сцены — помогала создать атмосферу напряженной дискуссии — морального поединка между Антигоной и Креоном. «Лишь иногда, выпрямившись во весь рост, поднимается наш театр над бескрайним морем посредственности и безвкусицы, обнаруживая на мгновение, что он способен на нечто большее, чем рекламная шумиха. В истории нашей сцены «Антигона» с Кэтрин Корнелл в главной роли — событие, которым мы можем гордиться: посещение театра превратилось из простого развлечения в соучастие, в сопереживание. Тема спектакля столь же актуальна, как утренняя газета, как выпуск последних известий, это вопрос, который стоял перед каждым из нас во время войны, вопрос, не решенный и сегодня: какие боги управляют нами, какие жертвы должны мы им приносить?» — писал журнал «Тизтр Артс» в апреле 1946 года.

Желание осмыслить путь, пройденный человечеством, уяснить диалектику постоянного и преходящего владело и Элиа Казаном, когда он в 1942 году остановил свой выбор на пьесе Торнтон Уайлдера «На волоске от гибели». Синтезирующая в себе черты аллегории, фарса и моралите, драма давала простор для экспериментов, расширяла возможности условного театра. Для режиссера, временно оказавшегося не у дел после ликвидации Групп, эта мудрая и скептическая пьеса станет важна еще и потому, что вскоре ему суждено будет столкнуться с отдаленно похожими на нее произведениями, где так же прихотливо соединятся фантазмагория и быт.

В 1947 году Казан вместе с Ли Страсбергом и Черил Крофорд организовал Актерскую студию — театр-мастерскую или своеобразное учебное заведение, где разные режиссерские методы и приемы актерской игры как бы корректировались и проходили проверку на жизнеспособность в бесчисленных этюдах и импровизациях. Считая основой основ современного театра систему К. С. Станиславского, Казан и Ли Страсберг вместе с тем отдали дань неофрейдизму, что в наибольшей степени проявилось в 40—50-е годы в спектаклях по пьесам Уильямса и Инджа.

В конце 1945 года в Нью-Йорке открылся Американский репертуарный театр, руководимый Евой Ле Гальенн и Маргарет Уэбстер. Эстетические воззрения Ле Гальенн остались прежними, но, обогатившись знанием современной драматургии и заново оценив классический репертуар, она произвела значительную перестановку в своей «библиотеке живых пьес». В первые годы деятельности театра были сыграны «Генрих VIII» Шекспира, «Андрокл и лев» Б. Шоу, «Йун Габриэль Боркман» Ибсена, «То, что знает каждая женщина» Барри, «Алиса в стране чудес» (инсценировка повести Льюиса Кэрролла).

В марте того же 1945 года театр Плейхаус поставил «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса; именно этой пьесой, с ее нежными акварельными красками, тоской по прошлому, душевной тревогой и культом хрупкой, болезненной, надломленной красоты, вошел в американское, а чуть позднее в мировое театральное искусство дебютировавший тогда драматург. В роли Аманды Уингфилд выступила Лоретт Тейлор, Лауру, Тома и Джима играли молодые актеры Джули Хейдон, Эдди Даулинг и Энтони Росс.

Теннесси Уильямс и почти одновременно с ним Артур Миллер как бы перевернули еще одну страницу истории национальной драматургии и неразрывно связанной с ней сценической культуры страны. Начиналась новая сложная эпоха, с эскалацией «холодной войны», гонкой вооружений, преследованием прогрессивной интеллигенции и проповедью «скромного», а точнее, аполитичного реализма в искусстве,— эпоха, потребовавшая от всех подлинных художников идейной стойкости и верности сложившимся ранее убеждениям.



ТЕАТР КАНАДЫ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Канада как государство насчитывает немногим более ста лет. До 1867 года огромная территория Канады, уступающая по площади лишь СССР и КНР, делилась на несколько разрозненных и редко населенных британских колоний. Но историю Канады начинают с 1534 года, когда ее берега посетил французский мореплаватель Жак Картье и водрузил на новой земле крест с надписью: «Да здравствует король Франции!». Через семьдесят с лишним лет другой французский путешественник, географ, исследователь новых земель, Самюэль Шамплен, стал инициатором создания в Канаде постоянных поселений для французских колонистов. Так была образована французская колония Новая Франция. В течение XVII и XVIII веков она являлась основным центром снабжения метрополии мехами и рыбой. Основание ее территории сопровождалось нещадным грабежом и истреблением местного индейского населения.

Однако вскоре Франция столкнулась здесь с интересами другой европейской державы. Англия давно имела рыбные промыслы у берегов Ньюфаундленда. К тому же еще в 20-е годы XVII века на территории, еще не занятой французами, была основана первая английская колония. А в 1670 году была создана английская торговая компания «Хадсон Бэй», получившая право на ловлю рыбы, охоту и добычу минералов на всех территориях вокруг Гудзонова залива. Между английскими и французскими компаниями происходили частые столкновения, причем обе стороны активно вовлекали в свою борьбу индейские племена, искусно разжигая вражду между ними.

Около полутора столетий колонизация Канады шла в обстановке кровопролитных схваток Франции и Англии за господство в Северной Америке. Военные действия 1756—1763 годов, явившиеся своеобразным отзвуком Семилетней войны в Европе, закончились победой англичан. Франция тогда не придавала большого значения Канаде и легко смирилась с ее потерей.

Британское владычество создало новые условия существования для бывшей французской колонии, насчитывавшей к тому времени уже около восьмидесяти тысяч поселенцев. Прибывшие сюда английские чиновники, не знавшие французского языка и не желавшие его изучать, демобилизованные солдаты, а главное, английские купцы, захватившие, несмотря на свою малочисленность, господствующее положение в торговле, оставались чужеродным элементом для французского населения Канады. По сути дела, столкнулись два различных уклада жизни. Англичане были жителями городов, французы в основном занимались земледелием, лесозаготовками, рыболовством, охотой. С приходом англичан их положение значительно ухудшилось. Находясь под гнетом своих собственных феодалов и церковной иерархии (в период французского господства в Канаде сложился феодальный строй с сеньориальной собственностью на землю, причем самым крупным собственником была католическая церковь), теперь они стали испытывать на себе давление и английского торгового капитала.

Война за независимость в Северной Америке (1775—1783) еще более обостряла отношения между обеими группами населения, так как на территорию, которую франкоканадцы считали своей, переселились около сорока тысяч английских лоялистов из восставших американских колоний. Когда англичане стали захватывать принадлежавшую французскому населению землю, появилась угроза ассимиляции.

Раскол двух групп населения усугублялся разницей в языке и религии. Трудно давалось мирное сосуществование католиков-французов и протестантов-англичан. Борьба между ними продолжалась на протяжении всей истории Канады и не завершилась по настоящее время. Почти все канадские политические деятели постоянно играли на национальных и религиозных чувствах своих сограждан и либо разжигали их, либо выступали в качестве миротворцев и на этом строили свою политическую карьеру.

Вплоть до последней четверти XVIII века вопрос о самом существовании французского народа Канады стоял очень остро. Официальным языком был английский, что создавало большие трудности для франкоканадцев, не знавших ни языка, ни законов английских колонистов. К тому же католики были лишены политических прав, их не допускали ни на какие общественные должности. Английское меньшинство заняло господствующее положение в хозяйственной и политической жизни колонии. Только в 1774 году, чтобы привлечь на свою сторону католическое духовенство и оставшихся сеньоров, англичане приняли так называемый Квебекский акт, восстановивший привилегии церкви и феодалов. Этим актом франкоканадцам предоставлялось право свободного вероисповедания и пользования своим языком.

Так Великобритания, искусно лавируя, проявляя известную гибкость и уступчивость, стремилась обеспечить лояльность французского населения и использовать его в качестве оплота в борьбе

против восставших тринадцати ее американских колоний на юге. Тем не менее в 1783 году Англия была вынуждена признать независимость своих южных колоний, образовавших Североамериканские Соединенные Штаты. В 1812 году США объявили войну своей бывшей метрополии, решив насильственным путем присоединить к себе Канаду. Трехлетняя англо-американская война была последней, которую канадцы вели на своей территории. Не принеся успеха американцам, она способствовала росту национального самосознания населения Канады и подъему освободительного движения против колониального режима.

Английский гнет после войны усилился. Особенно обострились противоречия между канадскими фермерами и колониальными властями. Власть крупных землевладельцев и крупной английской буржуазии вызвала недовольство местной канадской буржуазии — мелких предпринимателей, лавочников, купцов. Именно они начали выступления против политики метрополии, за проведение демократических реформ, а фермеры — за владение землей на основе принципов свободной буржуазной собственности. Национально-освободительное движение канадцев вылилось в вооруженное восстание в ноябре — декабре 1837 года¹.

Английская империя решительно расправилась с недовольными, жестоко подавив восстание. В то же время она вынуждена была пойти на уступки, даровав Канаде в 1848 году самоуправление и проведя частичные реформы, облегчившие путь капиталистическому развитию.

Национальная канадская буржуазия, получив власть, поставила на повестку дня вопрос о создании новой политической структуры. В Канаде началось движение за объединение всех британских колоний в Северной Америке, за создание общего национального рынка. В результате в 1867 году было образовано централизованное государство — полуавтономная федерация Доминион Канада, в которую вошли четыре провинции: Квебек, Онтарио, Новая Шотландия и Нью-Брансуик. К 1905 году к нему присоединились Британская Колумбия, Манитоба, Саскачеван и Альберта. Потребовалось более восьмидесяти лет, чтобы к 1949 году присоединить еще две канадские провинции.

Различия между ними очень большие: и по природным условиям, и по степени освоения территории, и по густоте населения (Канада до сих пор еще слабо заселена, приходится по 2,2 человека на один квадратный километр), и по структуре хозяйства. По существу, освоена лишь узкая полоса территории вдоль южной границы страны. Наиболее развитыми провинциями были Онтарио, Квебек и Британская Колумбия. Каждая из десяти провинций имела свое правительство и парламент, которые подчинялись федеральному правительству. Именно оно назначало вице-губер-

¹ Лидером национально-освободительного движения англоканадцев был У. Маккензи, а франкоканадцев — Л. Папино.

наторов в провинции, кандидатуру же на пост генерал-губернатора утверждала английская королева, являвшаяся формально главой государства.

Англия всегда стремилась сохранить Канаду в качестве сырьевого придатка, ибо недра ее таят в себе несметные богатства: самородное золото, медь, олово, никель, цинк, огромные запасы нефти. Издавна важнейшими отраслями экономики Канады, наряду с горнорудными разработками, было лесное хозяйство, рыболовство, охота и производство экспортной пшеницы. Эти отрасли получили особенное развитие после завершения в 1886 году строительства трансконтинентальной железнодорожной линии (с восточного берега до западного). В Канаде в эти годы начался промышленный бум, экономика развивалась ускоренными темпами. Этому способствовало укрепление позиций канадской буржуазии в первую мировую войну, а также интенсивный приток иностранных капиталов, особенно американского. Удовлетворить потребности растущей капиталистической экономики местному капиталу было не под силу. С тех пор экономическое развитие Канады так и не вышло из зависимости от иностранного капитала. С ростом американских капиталовложений стало падать английское влияние в Канаде.

Развитие капитализма в Канаде сопровождалось усугублением противоречий в политической и общественной жизни. Усложнились национальные проблемы, в центре которых находился вопрос о месте франкоканадцев в федеральном канадском государстве. Значительным фактором в общественной жизни стало фермерское движение, выступавшее против эксплуатации со стороны финансового капитала, скупщиков и посредников. Росла численность рабочего класса, и развивалась классовая борьба. После первой мировой войны, особенно под влиянием победы в России Октябрьской социалистической революции, массовое рабочее и демократическое движение в Канаде получило широкий размах. Одним из результатов его было создание в 1922 году Коммунистической партии Канады.

В середине 20-х годов в Канаде отмечается относительная стабилизация капитализма. Выходу из периода послевоенной депрессии помог усиленный ввоз иностранных капиталов и квалифицированных рабочих-иммигрантов. Вплоть до мирового экономического кризиса 1929—1933 годов страна переживала экономический подъем. Это была эра электричества, нефти, автомобилей и самолетостроения. У власти попеременно были то либералы, то консерваторы, но государственный аппарат был целиком подчинен финансовой олигархии. Эта финансовая олигархия вместе с английскими и американскими монополиями держала под контролем всю канадскую экономику.

Канада — страна, раздираемая многочисленными противоречиями. Формально самостоятельное, суверенное государство (в 1931 году Англия признала полную независимость

Канады), страна высокоразвитого промышленного производства и высокопроизводительного сельского хозяйства, она в то же время зависит от своего южного соседа.

Вся история Канады — это история борьбы за влияние на нее крупных капиталистических держав: сначала борьба между Францией и Англией, затем между Англией и США за владение Канадой. В XX веке английские и американские монополии упорно боролись за контроль над экономикой Канады. Лишь после второй мировой войны, ослабленная в ходе ее, Англия уступила первенство своему конкуренту. Монополии США захватили ключевые позиции в канадской экономике и, естественно, усилили свое влияние на внутреннюю и внешнюю политику Канады.

Эти исторические условия, в которых складывалось канадское государство и формировалась канадская нация, сильно повлияли на становление и характер национальной канадской культуры, на развитие всей духовной жизни.

На первом этапе колонизации Канады искусством заниматься было некому и некогда. Население составляли европейские иммигранты (французы, ирландцы, шотландцы, немного англичан). Прибыв в незнакомую страну, они столкнулись с суровой природой и вели жестокую борьбу за существование. В основном это были бедные люди, не нашедшие счастья на своей родине. Они занимались главным образом самообеспечением.

Жизнь колонистов в XVII—XVIII веках сосредоточивалась вокруг церковных приходов. Зачастую священник был единственным образованным человеком в поселении. Он был и учителем, и врачом, а иногда и автором религиозных и дидактических писаний. Французы в тот период сплотились вокруг своей церкви, видя в ней способ сохранения своей религии, языка и культуры.

Интеллигенция, как правило, не эмигрировала в Канаду. Франция относилась к населению своей колонии с пренебрежением, она избрала ее местом ссылки своих преступников и, естественно, ни о каком развитии культуры среди канадских французов не думала. К тому же после завоевания Новой Франции англичанами в 1763 году эмиграция прекратилась, как и всякая связь местных французов с Францией. Только после примирения Англии и Франции накануне Крымской войны (1855—1856) вновь стали устанавливаться контакты франкоканадцев со своей бывшей родиной.

К этому времени относится и появление первых литературных произведений на французском языке. В 1855 году была написана поэма «Старый канадский солдат», в которой автор, Октав Кремази, воспел франкоканадского воина до покорения Новой Франции англичанами. В финале сын умершего солдата с восторгом встречает французское судно, но, вспомнив, что Канада уже не принадлежит Франции, с горечью восклицает: «Альбион — наш очаг, но Франция — наше сердце». В этих словах отразились настроения

французских канадцев, по-прежнему считавших своей родиной Францию.

С первых поэм О. Кремази (1827—1879), Л.-О. Фрешетта (1839—1909), П. Лёмэ (1837—1918) начинается, по существу, франкоканадская литература. Это была патриотическая школа поэтов-романтиков, воспевавших историческое прошлое своей страны. Процесс ее формирования проходил в значительной степени под воздействием французской культуры. Основной темой франкоканадской литературы этой поры была тема сопротивления английской ассимиляции. Французы не могли еще забыть своего изгнания англичанами из Акадии (Новая Шотландия) в 1713 году. Этот исторический факт был положен в основу многих произведений французских поэтов, которые восторженно описывали все связанное с Францией и обращали слова ненависти к английскому колониальному режиму.

Положение побежденного народа способствовало его сплочению. Это отразилось и в литературной жизни. Так, в конце XIX века в Монреале (самом крупном городе провинции Квебек) был создан Клуб любителей литературы, где собирались поэты и прозаики. С этого времени из Франции стали приезжать преподаватели литературы для чтения лекций, а франкоканадские писатели ездили во Францию. Так был открыт путь проникновению в Канаду французской культуры.

Англоканадская литература родилась в той самой Новой Шотландии, откуда англичане изгнали французов. Она начала развиваться после переселения сюда сорока тысяч англичан-лоялистов, бежавших от американской революции. Это были в основном крупные собственники, осевшие на южной границе Канады с США. Здесь они основали первый в Канаде университет и начали издание газет и журналов. Литература их носила подражательный характер, следовала традициям английского романтизма. Писатели-романтики воспевали красоту дикой природы, естественные богатства страны и рисовали суровые картины борьбы народа за освоение новых земель.

В начале XIX века появились первые юмористы, среди которых видное место занимает Томас Халибёртон (1796—1865). Консерватор по убеждениям, он был противником республиканских учреждений США, которые едко высмеивал, как и все либеральные и прогрессивные идеи своего времени (всеобщее голосование, свободную торговлю и т. д.). Англоканадская литература приобретает самостоятельный характер с появлением сатирических произведений Халибёртона, которые оказали известное влияние на английскую и американскую литературу. В 1836 году он создал всемирно известный образ Сэма Слика — хитрого стяжателя-янки, обманывающего наивных фермеров. Герой этот впервые появился в скетчах, печатавшихся в галифакском журнале. Они отражали меткие наблюдения автора во время его поездок по провинции Новая Шотландия в качестве судьи. Позже эти скетчи он объеди-

нил в роман под названием «Часовщик». Этот роман выдержал несколько изданий в Канаде, в Англии и в США и был переведен на французский язык. А американские карикатуристы обратили героя повести Сэма Слика (имевшего своего прототипа в жизни) в американского «дядю Сэма».

Писатель Уильям Драммонд (1854—1907) с теплым юмором описывал жизнь французских фермеров, дровосеков, охотников. Он был «певцом абитан»¹, франкоканадцев, на которых англичане смотрели как на низшие существа. Крупным поэтом, имевшим последователей, был Чарлз Робертс (1860—1943). В своих стихах он воспевал создание конфедерации Канады. Робертс был признанным поэтом и в Англии и в США. За свою выдающуюся деятельность он был первым удостоен в 1925 году высшей канадской литературной награды — медали Королевского общества имени Пирса.

Новейшая канадская литература, появившаяся после первой мировой войны, все чаще обращается к социальной проблематике. Писатели и поэты начинают отражать злободневные события современной жизни, пытаются дать им оценку. Октябрьская революция в России, а затем мировой экономический кризис послужили серьезным стимулом для развития прогрессивной канадской литературы. В этом плане значительный интерес представляют политические фельетоны Стивена Ликока (1869—1944), поэзия страстного гуманиста и демократа Уилсона Макдональда (1880—1967), в которой большое место занимает тема Советской России, а также творчество крупного поэта-коммуниста Джо Уоллеса (1890—1976).

В период между двумя мировыми войнами социальная тематика начинает занимать преобладающее место в канадской литературе. Происходит известная ее демократизация. В творчестве ряда писателей начинает доминировать тема становления национального самосознания канадского народа. Она стала особенно волновать литераторов после первой мировой войны, во время которой Канада, будучи доминионом Англии, поставляла ей войска. Канадская молодежь, вынужденная воевать за чуждые ей интересы, остро ощутила зависимость страны. В обществе зрело сознание необходимости добиваться полной государственной самостоятельности.

Значительное место в творчестве канадских писателей отводит-ся также проблеме взаимоотношений между франко- и англоговорящими канадцами, пользующимися неравными правами в системе канадской федерации. По-прежнему писателей привлекает тема освоения дикого Запада. На фоне реалистических картин богатой и суровой природы воспроизводятся судьбы отважных поселенцев, их борьба с природными стихиями, бедствиями, а также с социальной несправедливостью. Этими чертами отмечены «фермерские» романы Фредерика Ф. Гроува (1871—1948).

¹ Так называли себя коренные жители Канады.

В 30-е годы передовые писатели Канады часто обращаются к освещению испанских событий. В их произведениях впервые появляются героические характеры борцов-антифашистов. Особое место эта тема занимает в творчестве Тэда Аллана (род. 1916), в частности в одном из известных его романов, «Время лучшей земли». В нем отражены непосредственные впечатления автора, сражавшегося в рядах канадского батальона интернациональной бригады в годы гражданской войны в Испании.

Обострение социальных противоречий в период экономического кризиса, потрясшего всю страну, способствовало дальнейшему развитию черт критического реализма в канадской литературе. С возросшей силой вскрывают прогрессивные писатели непримиримые противоречия буржуазного общества и в то же время пытаются найти выход из духовного тупика, в который завела человека буржуазная цивилизация. К этой группе писателей относятся, кроме Т. Аллана, Морли Каллаган (род. 1903), Синклер Росс (род. 1908), Хью Макленнан (род. 1907). Разные по своему мировосприятию и политическим взглядам, они объединяются общим стремлением глубже раскрыть типичные черты современного канадского общества.

ДРАМАТУРГИЯ

ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ КАНАДСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В канадском театре все процессы протекали с большим опозданием и в замедленном ритме по сравнению с театром европейских стран. Вплоть до середины XX века театр в Канаде оставался на стадии любительства. С профессиональным искусством канадские зрители знакомились лишь на спектаклях иностранных гастролирующих трупп, которые наводнили страну с начала XX века. Создавалось впечатление, что канадцев больше удовлетворяло положение потребителей культуры, чем ее создателей. К тому же в течение первых двух веков заселения страны церковь, во власти которой находились набожные франкоканадцы, препятствовала распространению театральных представлений, считая их «бесовскими действиями».

Естественно, в таких условиях национальная драматургия не имела стимулов для своего развития. Лишь на рубеже XVIII—XIX веков появляются пьесы отдельных национальных авторов, но, как правило, они писались не для сцены. Те из них, что дошли до нас, не представляют художественной ценности.

Франкоканадская драматургия начинается, по существу, с Жозефа Кеснела (1749—1809). Уроженец Франции, он служил моряком. Попав со своим судном в плен к англичанам, был послан в Канаду. К 1800 году он написал несколько пьес, в том числе две музыкальные комедии, к которым он сам сочинил музыку. Осо-

бенно большим успехом пользовалась у актеров-любителей его комедия «Кола и Колинетт» (1790).

Неприхотливый сюжет водевиля о любви крестьянского юноши из бедной канадской деревни и приемной дочери местного землевладельца подкупал своей искренностью. В комедии противопоставлялись образы благородного землевладельца и коварного судьи. Колинетт, которой ее приемный отец предоставил свободный выбор жениха, отдает свое сердце простому, неграмотному крестьянскому парню. Судья, желая избавиться от счастливого соперника, подсовывает ему на подпись лист бумаги с именами вербуемых рекрутов, выдавая его за свадебный контракт. В конце концов махинация злодея раскрыта, он с позором изгоняется, а молодая пара венчается. Пьеса была типичной для зарождавшейся канадской драмы — наивной, трогательной, нравоучительной.

Более актуальной была другая пьеса Кеснела, в известной степени отражавшая историческую обстановку, в которой шло формирование франкоканадской нации. Она содержала сатиру на Новый Свет, в частности на стремление англосаксов ассимилировать французское население Канады. Действие пьесы «Англомания, или Обед по-английски» происходит в доме французского помещика, дочь которого стала женой полковника-англомана. Последний перестраивает все в хозяйстве на английский лад, изгоняет «неотесанных» постояльцев, которые не могут отказаться от своих французских обычаев. Кульминацией пьесы был визит губернатора, приглашенного полковником на обед. Стыдясь родственников жены, хозяин на время удаляет их. Но губернатор, будучи в курсе дела, изъявляет желание прийти в следующий раз, чтобы иметь удовольствие познакомиться со всей семьей. Усовестившийся полковник восстанавливает в доме добрые, старые французские традиции.

Кеснел написал также трактат о драматическом искусстве.

В первой половине XIX века появляется другой драматург, Пьер Петиклэр (1813—1860). Из трех написанных им комедий наиболее известна пьеса «Вознаграждение», в которой выводится тип проходимца, злоупотребляющего дружбой. Войдя в доверие к богатому торговцу, уставшему от постоянной борьбы с конкурентами, новоявленный друг прибирает к рукам все его дела вместе со всей недвижимостью. При этом ему еще удается удалить из дома приказчика — возлюбленного дочери торговца. Однако пронырливый слуга разоблачает обманщика, который с позором изгоняется, а дочь выходит замуж за несправедливо оболганного приказчика. Пьеса, приспособленная к франкоканадским нравам, написана под явным влиянием комедий Мольера. Но построена она наивно, персонажи обрисованы схематично, поступки их слабо мотивированы.

Эти черты характерны для большинства первых канадских пьес. Авторы не стремятся объяснить поведение своих персонажей,

произвольно помещая их в придуманные ситуации. При этом их действия, как правило, венчаются счастливым концом.

Наряду с такими легкими, наивными и подражательными пьесами в середине XIX века появляется жанр патриотической драмы. Антуан Жерэн-Лажуа (1824—1882) написал трехактную трагедию в стихах «Юный Латур» в стиле высоких трагедий Корнеля. Вдохновлена она борьбой Франции и Англии за владение Канадой. Действие происходит в Новой Шотландии, в небольшом французском поселении, где юный Латур возглавляет горстку людей, еще оказывающих сопротивление вторгшимся английским захватчикам. Неожиданно появляется отец Латура, посланный английским двором урезонить сына. Но в ответ на доводы отца о бесполезности сопротивления и преимуществах перехода под власть английской короны сын стыдит отца за его отступничество. В это время английскими судами получен приказ вернуться в Англию. Отец не может появиться ни в Англии, поскольку не выполнил обещание, данное своей жене, родственнице английской королевы, ни во Франции, где его будут считать ренегатом. И он просит убежища у сына. В финале молодой Латур произносит патриотический монолог, в котором торжественно клянется защищать свою землю от врагов: «Французы с радостью умрут на поле боя, счастливые тем, что защищали страну, которую они любили как свою вторую родину».

Авторами пьес были адвокаты, врачи, аббат, даже премьер-министр. Ближе к профессиональным драматургам стоят Луи-Оноре Фрешетт (1839—1909), Луи Гийон (1859—1931) и Памфил Лёмэ (1837—1918). Известным успехом в начале XX века пользовалось имя газетного хроникера Родольфа Жирара, ставшего автором нескольких пьес. Это были легкие комедии с пикантными названиями вроде «Победного поцелуя», «Пальчика женщины». Особенный успех имела его комедия «Обломанные крылья», высмеивавшая тип молодого амбициозного адвоката, который, заключив брак по расчету, стал депутатом парламента и вскоре министром. А затем так же молниеносно из-за глупости своей жены скатился к прежнему положению.

Самым известным и преуспевающим драматургом второй половины XIX века был Л.-О. Фрешетт. Юрист по образованию, либерал по своим взглядам, он был, хотя и недолго, депутатом парламента. Но основное свое время Фрешетт отдавал творчеству. Он по праву считается лучшим франкоканадским поэтом XIX века. Наибольшей известностью пользуется его сборник стихов и поэм «Легенда одного народа» (1887), посвященный историческим деятелям Канады. Поэт, прозаик, журналист, он имеет и драматургические описания. Лучшей и популярной его пьесой была драма в стихах «Вероника» (1903), написанная по просьбе Сары Бернар, которой, впрочем, так и не удалось выступить в ней. Сюжет пьесы заимствован из флорентийской хроники XVII века. В центре образ принцессы Вероники, вышедшей замуж за человека значительно

моложе ее, избалованного повесу графа Джулиано. Этот выгодный для него брак сделал его камергером великого правителя Тосканы. Легкомысленный муж недолго сохранял верность жене. Вскоре Вероника узнала о его измене и, охваченная ревностью, задумала жестокую месть. Ее слуги проникли ночью к любовнице графа, убили ее и принесли голову своей повелительнице. На утро муж получил голову своей возлюбленной в корзине с бельем.

Пьеса оказалась сценичной и имела большой успех. Как писала критика, «никогда канадский драматический автор не удостоивался такого внимания, никогда пьеса не имела такой шумной рекламы, как в случае с «Вероникой». Трагедия, вернее, мелодрама Фрешетта, написанная в стиле бульварных театров Парижа, импонировала франкоканадскому зрителю.

Это был период расцвета в Канаде романтизма, пришедшего туда с большим запозданием. В любительских театрах господствовала романтическая мелодрама, импортированная из Европы либо сочинявшаяся местными авторами. Последние были неопытны, не знали законов сцены, писали плохо. Даже историко-патриотические драмы, которые в какой-то степени отражали историческую действительность, носили мелодраматический характер. В них на первый план выдвигалась любовная интрига, а исторические события служили лишь фоном. Интерес к национальной тематике и особенно к современности был весьма ограничен.

Канадская драматургия носила подражательный характер. Сентиментальные, морализаторские пьесы писались либо в духе викторианской английской литературы, либо по образцу французской «хорошо сделанной пьесы». Популярны были в этот период пьесы Скриба, Сарду. На рубеже веков иностранные гастролирующие труппы познакомили канадского зрителя с Ибсеном, но его сочли аморальным. И его пьесы, как, например, «Нора», не были приняты канадскими зрителями. В Канаде строго соблюдалась традиция благопристойной пьесы. Тем не менее пьесы Ибсена способствовали перед мировой войной проникновению в канадскую драматургию элементов бытового реализма и критики современных нравов. Правда, и при этом герои получались весьма условными.

В 20—30-е годы тормозом для развития драмы стала вся система коммерческих антреприз. Процветает развлекательная индустрия, шоу-бизнес. Самыми популярными жанрами становятся ревю, музыкальная комедия и мелодрама. Многочисленные пьесы-однодневки исчезли бесследно. Это были либо «черные» мелодрамы, либо водевили с трюками. В мелодрамах обычно смелый канадец-француз умирал в бою за свою старую родину — Новую Францию, а в водевилях неожиданное получение наследства вызволяло семью из беды. Сюжет состоял из произвольного нагромождения случайных ситуаций, в которых сталкивались скорее типажи, чем характеры.

Один из драматургов того времени откровенно признается: «Я автор двадцати двух произведений, поставленных на монреальских сценах. Эти пьесы написаны по меньшей мере за четыре года, на каждую затрачено по четыре дня работы. Для оперетты требуется немного больше времени и размышлений. Все мои «грехи» объясняются денежной нуждой, ибо следует иметь в виду, что, будешь ли ты работать над пьесой три дня, год или десять лет, все равно за нее в театре получишь максимум пятьдесят долларов в неделю. Вот почему, если ты не богат и имеешь какие-то способности и мысли, нечего тратить их на одну пьесу и писать ее десять лет. Напротив, пиши двадцать «глупостей».

Только одно имя драматурга 20-х годов заслуживает упоминания. Это Адольф Руте с его историко-патриотической драмой «Монкольм и Леви» (1918). Верный историческим фактам, он пытается в пятиактной пьесе восстановить атмосферу тревоги и надежды, царившую во французской колонии в момент ее завоевания Англией.

В 30-е годы пришло новое поколение драматургов. Трое из них дали канадской сцене несколько более или менее оригинальных пьес. Это Леопольд Улэ, автор пьесы «Пресвитерианец в цветах» (1929) — о жизни и переживаниях деревенского священника (она выдержала двести представлений). Еще один довольно популярный драматург — Анри Летондаль, журналист, музыкант, актер. Знание сцены помогло ему написать несколько пьес, правда подражательного характера. Самая известная из них — «Керубино 1930-го года».

Наиболее плодотворной была Иветт Мерсье-Гуэн, которая писала пьесы в филантропических целях, для безработных актеров. Ей принадлежат пьесы «Мари-Клэр», «Прелестнейшая любовь», «Юный бог» и другие. Наибольшей известностью пользовалась ее пьеса «Коктейль», где молодая хорошенькая вдова, уставшая от своих детей и их наставников, охотно принимает ухаживания врача, элегантно светского мужчины. В финале коварный друг преподносит ей неприятный сюрприз, прося руки ее дочери. Чисто развлекательная пьеса хорошо скроена по стандартам парижских театров бульваров. Мерсье знала сцену и умела выбрать увлекательный сюжет. Пьесы ее насыщены живыми диалогами и злободневными аллюзиями.

Накануне второй мировой войны она пишет еще одну пьесу, ставшую наиболее кассовой и прошедшую даже на парижской сцене. Сюжет пьесы «Удача» незамысловат. Жене одного квебекского промышленника снится сон, в котором воплощается ее затаенная мечта завести любовника. Вот она в Париже, спешит к когда-то любившему ее художнику, входит и застаёт его с любовницей. В отчаянии женщина бросается в объятия другого своего возлюбленного. А дочь, узнав о недостойном поведении матери, кончает самоубийством. На этом сон прерывается. Действительность оказывается более утешительной. Дочь, флиртовав-

шая с женатым человеком, вовремя порывает с ним и следует советам матери, которая нашла ей подходящую партию.

Ни одного по-настоящему значительного произведения франко-канадские авторы не создали. Канадская драматургия до конца второй мировой войны продолжала оставаться в стороне от мирового культурного процесса эволюции театрального искусства.

АНГЛОЯЗЫЧНАЯ КАНАДСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Театр англоязычной части Канады долгое время не имел своей драматургии. Лишь в XIX веке появляются пьесы местных авторов-любителей. Все они относились к так называемой поэтической драме, находившейся под влиянием елизаветинцев. Это не случайно. Почти у каждого англоканадца можно было найти две книги — Библию и Шекспира. Но сохраняя некоторые формальные признаки елизаветинской драматургии, новые пьесы были, по сути дела, романтическими мелодрамами. Это были пьесы, действие которых часто происходило в экзотических странах. Насилия, преследования, побег, сентиментальные сцены, элемент сверхъестественного и всеобъемлющие добрые намерения положительных героев — таковы непеременные атрибуты поэтической драмы. Ее целью было показать борьбу добра со злом и побудить зрителей к добрым делам. Писались эти драмы для зрителя примитивного, которому требовалось зрелище простое, но эмоционально захватывающее.

Первым автором поэтических драм был Чарльз Хэвиседж (1816—1876). Приехав из Англии в 1853 году в Монреаль, он сменил профессию плотника на журналистику. За два года написал две пьесы, три поэмы и новеллу. Однако признания не получили ни трехактная драма «Саул» (1857), написанная на библейский сюжет, ни «Князь Филиппо» (1860). Последняя не вызвала симпатий зрителя, ибо в ней нарушено главное правило поэтической драмы — идиллический конец. Автор покарал невинность и вознаградил порок. В этой пьесе была сделана попытка наметить характеры и заменить декламацию более естественной речью.

Продолжателем романтических традиций Хэвиседжа был Самюэль Джеймс Уотсон. Он приехал из Англии в 1857 году, стал журналистом, затем библиотекарем в Парламентской библиотеке. Его перу принадлежат «История конституции Канады», исторический роман «Убийца мира» и поэтическая драма «Равалан» (1876) — о захвате трона незаконным наследником.

Попытку написать пьесу о современности, которая не теряла бы идеализма поэтических драм, предпринял Уилфред Кэмпбелл (1858—1918), автор патриотических стихотворений и исторических рассказов. Свою пьесу он назвал «Утро» (1918). Это была его версия проблемной пьесы. Он считал, что пьеса трактует

«важнейшие проблемы современного общества», которые, по его мнению, заключались в отношении людей к вере. Сюжет пьесы сводится к следующему. Главный сенатор города, благородный гражданин, был свергнут со своего поста в результате хитро-сплетенной интриги злодея и удалился в лес. Через какое-то время жители находят его, но он уже при смерти. Сцена примирения горожан с сенатором, венчающая пьесу, кончается патетической речью умирающего. Он прощает своих недругов, которых «по какой-то причине ослепил бог», и вещает о приближении светлого будущего: «Я вижу восход... я чувствую рассвет... Рассвет наступает! Наступает!» Один критик удачно сказал об этой пьесе, что хотя автор и не решил ни одной современной проблемы, но молебн свой отслужил.

Под рубрику поэтической драмы не подходила только пьеса некоего Томаса Буша (о нем не сохранилось каких-либо биографических сведений) «Сантьяго» (1866), в основу которой лег реальный случай, когда в 1863 году в церкви Сантьяго в Чили возник пожар и около двух тысяч верующих сгорели. Пьеса Буша представляла собой аллегорические картины поисков человеком своей судьбы. В ней не было разработанного действия. Один из ее персонажей воплощает добро и веру, но постоянно сталкивается с опасностями, угрожающими его жизни. Другой, его спаситель Вампрайс, имеет атрибуты и бога, и судьи, и дьявола. Он помогает бедным и карает злодеев, но в его поведении есть что-то загадочное и зловещее. По определению автора, его герой обладает сердцем Робин Гуда и умом Макиавелли.

Пьеса завершается сценой пожара. По случаю какого-то праздника на совете старейшин церкви в Сантьяго решено было устроить фейерверк. Большинство совета было против этого зрелища, но на нем настоял Вампрайс. В результате возник пожар, молящиеся в панике бросились к дверям. Но выход загородил некий торговец-еврей, у которого многие бедняки арендовали костюмы на праздник. Он узнал, что двое не хотят их возвращать, и, чтобы не потерять их из виду, стал в дверях. Обезумевшая толпа затаптывает торговца. Пьеса обрывается внезапно. Люди мечутся, ищут священника и поджигателей. Результаты поисков и судьба Вампрайса остаются неизвестными. Автор так и не объяснил, кто же такой Вампрайс — посланник бога или дьявола.

Симптоматично, что пьеса написана на сюжет из жизни другой страны. Англоканадские авторы не проявляли интереса к своей стране. Чаще всего они обращались к классическим темам.

Одну из первых значительных попыток разработать национальную тему предпринял Чарлз Мейр (1838—1927). Его драма в стихах «Текумсе» (1866) посвящена англо-американской войне 1812 года. В пьесе рассказывалось о геройских действиях Текумсе — индейского вождя, борца против американских колонизаторов. После того как американцы напали на Канаду с целью присоединить ее к своим штатам, Текумсе вместе со своими индей-

скими отрядами присоединился к канадцам и англичанам. Это помогло им в решающей битве у фермы Крейслера разбить регулярные части американской армии. К США Текумсе относится крайне отрицательно. «Это вытренированный на мошенничестве и дисциплинированный в преступлениях тип, — говорит он о типичном американце. — А в том, что касается чести, совести, справедливости, истины, американцы пока представляют беспорядочное стадо». Зато англичан он любит. «Сила Канады не в промышленной мощи, а в лояльности к Англии», — заявляет он. Как правило, одним из условий успеха пьесы были восхваление Англии и критика американцев.

Другим автором, занимавшимся национальной тематикой, была Сара Анна Керзон — активная участница движения за эмансипацию женщин (в частности, за право поступления женщин в университет). В пьесе «Лаура Секорд» (1887) показывается отважная канадка, героиня войны 1812 года. Американские солдаты располагаются на постой в ее доме. Она подслушивает их разговор о предстоящем наступлении и решает предупредить канадские войска. Сюжетную канву пьесы составляют сцены ее побега к канадским отрядам. На этом фоне ведутся диалоги антиамериканского и пробританского характера¹. Как эта пьеса, так и вторая, «Прелестная студентка» (1882), сцены никогда не увидели.

Во второй половине XIX века появились первые англоканадские политические пьесы. В них сатирически изображались американцы, а также некоторые канадские политики. Наиболее шумевшей была пьеса под странным названием «Долорсалицио» (1865) Сэма Скрибла (биографических сведений о нем нет). Написана она была в форме аллегорического бурлеска. Действие происходит в канадской семье. Действующие лица: отец, мать, дед-Канада, сыновья: старший, Ист, и младший, Вест, дочери: Монреаль, Оттава, Торонто. Между ними плохие отношения, особенно между Истом и Вестом. Только заговорят друг с другом, как сразу раздерутся (нужно сказать, что между западными и восточными провинциями Канады были постоянные распри). Дед-Канада старается примирить братьев, но тщетно: все дерутся в семье. А за сценой тоже шум — это ссорятся драчливые соседи мистер Норд (Север) и мистер Джефферсон (США).

Члены семьи с неодобрением наблюдают за дракой Норда и Джефферсона. И когда соседи хотят перенести драку на канадскую землю, их прогоняют. Дети решают держаться друг за друга, но не знают, как примириться. Тогда выходит дед-Канада и предлагает чудодейственное лекарство — долорсалицио, что означает по-латыни болеутоляющее. Главный компонент этого лекарства —

¹ Следует отметить, что сюжеты пьес «Текумсе» и «Лаура Секорд» стали классическими для канадской литературы. К ним возвращаются канадские авторы и в наши дни.

федерация. Все отпивают из флакона, и происходит чудо: дети забывают ссоры и обнимаются. В финале дед-Канада обращается к зрителям: «Вот как была исцелена семья и я утвердился на этой земле. Дайте же мне ваши руки и согласитесь, что это был для нас единственный путь».

Пьеса носила пропагандистский характер. Автор представлял федерацию как лекарство, дающее иммунитет от болезней, которыми был заражен южный сосед Канады, то есть Америка, где происходили гражданские войны. Поставленная в 1865 году в Монреале на сцене театра Руаяль за два года до образования Канадской федерации, эта пьеса была очень актуальна и имела успех.

Другой автор политической пьесы — известный поэт Николас Флод Дэвин (1843—1911). Он был юристом в Ирландии, а в Канаде, где жил с 1872 года, стал журналистом, основал в Торонто газету «Лидер». В его фарсе «Твердый либерал» (1876) изображается любовь молодого человека и девушки из враждующих на политической почве семей. Одна семья принадлежит к либералам, другая — к консерваторам, что осложняет отношения влюбленных. Но вскоре положение исправляется, поскольку семья юноши благополучно переходит в либеральную партию — между ними оказывается не так-то много различий. «Я был рожден и воспитан как консерватор, но в глубине души я всегда был либералом», — изрекает жених.

Автор, будучи сам консерватором, не скрывает своего презрения к либеральному правительству. «Наши министры лепечут как дети о политэкономии, которую никогда не изучали, а если и изучали, то ничего в ней не поняли, — говорит один из героев — ...Мы рассуждаем о конституционализме, но нами управляют лица, которые ни перед кем не ответственны. А безответственная власть есть тирания». Пьесу поставили, но успеха она не имела.

В 1874 году появилась пьеса Уильяма Хенри Фуллера «Обыкновенный скандал». Это была сатира на консервативных политиков, коррупция которых вскрылась в связи с постройкой тихоокеанской железной дороги. Пьеса была позже переделана в имевший успех мюзикл под названием «Парламент на службе ее королевского величества, или Леди, полюбившая правительственного клерка» (1880). В ней была использована музыка Саливана к хорошо всем известной английской оперетте «Военно-морской корабль ее величества «Пайнефор».

В остроумной и забавной форме высмеивались премьер-министр, лидер оппозиции и министр финансов. В основу был положен факт получения премьером крупной суммы денег от бизнесменов в обмен на его лояльность и невмешательство в их дела. В результате разоблачений премьер вынужден был уйти в отставку. Последняя картина рисовала взаимоотношения между Канадой и Великобританией. Они были представлены образами двух леди. Пожилая леди (Англия) обеспокоена поведением своей дочери, приобретающей дурную привычку транжирить деньги. Она

упрекает ее (то есть Канаду) за строительство длиннющей железной дороги, напоминая, что «сундуки матери не бездонны». На это дочь отвечает, что может занять деньги у своего кузена Джонатана (то есть Америки). Леди возмущена, ей уже давно говорили о флирте дочери с кузенком и даже возможном альянсе между ними. «О Канада! Я никак не могла ожидать этого от девушки, которая всегда вела себя так хорошо!» — восклицала леди. И тут же получала смиренное объяснение дочери: «Это неприятная история, мама. Мне нравится Джонатан как наш близкий сосед и кузен... Конечно, я могу немножко пофлиртовать с ним. Но я буду всегда верна тебе». Хор подхватывал эти последние слова, выражая верноподданнические чувства к Британии.

Политическая тематика, пронизывающая этот мюзикл, больше не использовалась в пьесах Фуллера. Он писал в основном бытовые, весьма посредственные фарсы («Затруднение парикмахера», «Честный контрабандист» и др.).

Наиболее плодовитым драматургом, хотя и невысокого класса, был Уильям Тремэйн (1873—1939). Он специализировался на фарсах и мелодрамах. Характерна для него пьеса «Дочь мошенника» (1898), в которой представлена история преступника, использовавшего дочь для заманивания простаков в свои сети. Встретив человека, которого она полюбила, дочь отказывается повиноваться отцу. Все в этих примитивных пьесах Тремэйна было придуманным, искусственным. Не случайно зрители не очень их жаловали. Чтобы пьеса прошла и была принята зрителями, обычно в тот же вечер давали шоу или кинофильм.

Правда, пьеса «Черное перо» (1916) некоторые критики квалифицировали как начало канадской национальной драматургии. Герой ее, сын британского дипломата в Канаде, — агент английской разведки. Действие пьесы происходит в 1914 году. Немец и австриец пытаются вызнать государственные секреты с помощью канадской девушки, чей родственник работает в канадском Министерстве иностранных дел. Герой их разоблачает. Шпионы арестованы, а он женится на этой канадской девице. Финал типичен для водевильно-мелодраматических пьес Тремэйна. Невеста дарит цветок своему возлюбленному, и он восторгается этикеткой: «Сделано в Канаде». От канадской атмосферы сохранились лишь названия городов и причастность героини к канадской семье. По жанру пьеса напоминает английскую мелодраму с уклоном в фарс. Как писал один критик, «эта пьеса похожа на некоторые наши изделия, части которых мы импортируем из разных стран, а в Канаде только собираем их вместе». И, продолжая, автор писал: «Тремэйн был популярен, но даже в период своего процветания он отставал от века, как и большинство канадцев, аплодировавших его пьесам».

Фактически почти до середины нашего столетия своей национальной драматургии в Канаде не было. Большинство пьес англо-канадских авторов не попало на сцену.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ФРАНКОКАНАДСКОГО ТЕАТРА

В 1957 году в Канаде праздновалось трехсотпятидесятилетие франкоканадского театра, а в 1958 году появилась книга, посвященная его истории. Отсчет истории театра в ней ведется с того самого момента, когда французские мореплаватели, прибывшие на берег Акадии (Новая Шотландия), устроили здесь в 1607 году своеобразное театрализованное представление — «Игры Нептуна». Оно включало в себя песни и танцы, диалоги Марка Лескарбо (1580 — 1630)¹. Однако до появления театра было еще далеко.

Первые представления во французской части Канады стали устраиваться в открывавшихся колледжах. Они приурочивались к определенным датам и разыгрывались силами учеников. Тексты писали учителя или священники. В середине XVII века начинают ставить пьесы Корнеля и Расина. Комедии Мольера появились в Канаде только во второй половине XVIII века. Попытка поставить в 1694 году «Тартюфа» не увенчалась успехом. Католические церковники, под эгидой которых осуществлялись театральные постановки, зная о скандале вокруг «Тартюфа» во Франции и заботясь о сохранении своего престижа, запретили ставить любую пьесу Мольера. Лишь после завоевания Новой Франции англичанами в 1763 году произведения великого комедиографа покорили франкоканадского зрителя. Офицеры английского гарнизона в Монреале охотно ставили «Мещанина во дворянстве», «Мнимого больного» и «Проделки Скапена».

В 1776 году во французскую Канаду приехала труппа из Англии. С этого времени канадская театральная жизнь развивается по двум руслам: это спектакли местных любительских театральных коллективов, периодически возникавших и с такой же быстротой исчезающих, и гастроли иностранных трупп и отдельных актеров.

Вплоть до 1825 года в Канаде не было ни одного театрального здания. Любительские труппы, дававшие спектакли в Монреале и в Квебеке, играли в частных домах. Только в 1825 году в Монреале, где сконцентрировалась вся культурная жизнь французской Канады, строится театральное двухэтажное здание. Оно получило название театр Руаяль. Здесь играли и любители и гастролеры. Именно на его подмостках выступал английский трагик Эдмунд Кин, а затем его сын Чарлз Кин с тем же репертуаром: «Отелло», «Гамлет», «Ричард III», «Венецианский купец». Здесь же выступала в 1842 году офицерская любительская труппа под руководством Чарлза Дикенса.

С середины XIX века спектакли — местные (любительские) и гастрольные — стали регулярнее. Весьма благотворную роль

¹ Марк Лескарбо — французский писатель, адвокат, музыкант, пробыл в Канаде всего один год, собрав за это время интересный материал о жизни индейцев.

здесь сыграли офицеры упоминавшегося уже английского гарнизона. Кроме Мольера они играли на французском языке Корнеля, Расина, Вольтера, Гюго. Вначале все роли исполнялись мужчинами, позже офицеры гарнизона стали привлекать к участию в спектаклях своих жен. Они же заложили в канадском театре традицию исполнения национальных гимнов перед началом спектакля («Боже, храни королеву», «О, Канада», «Марсельеза»). Нередко спектакль завершался балом.

Вслед за театром Руаяль (в 1854 году после пожара он был отстроен заново) в Монреале строится другое большое театральное здание — Музыкальная академия на две тысячи мест. Театр просуществовал с 1875 по 1910 год. Здесь проходили гастроли самых знаменитых европейских артистов: Генри Ирвинга, Эллен Терри, Сальвини, Ристори, Муне-Сюлли. Шесть раз приезжала в Канаду Сара Бернар, дважды — Жан Коклен.

Восьмидесятые и девятые годы прошлого века называют иногда эпохой больших гастролей. Событием огромного значения был приезд в 1880 году Сары Бернар, вызвавший взрыв патриотизма. Вскоре, однако, наступило разочарование. Канадцев не удовлетворил репертуар актрисы, состоявший из таких пьес, как «Фру-Фру», «Тоска», «Адриенна Лекуверр». Как отмечала пресса, «канадская публика была обманута в своих ожиданиях». «Мы сожалеем, — писал рецензент, — что такой большой талант растрачивается на произведения, которые не согласуются с нашими представлениями о красоте и благородстве». Это было первое расхождение в вопросе репертуара между гастроллирующими актерами и франкоканадской публикой. Последнюю больше удовлетворяли английские труппы, которые привозили обычно классические пьесы, чаще всего Шекспира.

К началу XX века в Монреале открылось несколько театральных залов, где выступали гастролеры и любители¹. Наряду с любителями часто играли профессиональные актеры, приезжавшие в составе французских и английских трупп и остававшиеся на время в Канаде. Появился и собственный канадский профессиональный театр, но крайне нестабильный. Театры открывались, закрывались, снова появлялись с измененными названиями и руководством, актеры переходили из одной труппы в другую. Театральные здания не отличались удобствами, сценические площадки были малы, репетиционных помещений не было вовсе. А репетировать приходилось по пять раз в неделю, каждое утро, а иногда и после представления. Круг зрителей был узок, и труппе, чтобы выжить, нужно было каждую неделю давать новый спектакль.

В этом была одна из причин того, что слезливым мелодрамам и веселым водевилям французских и местных авторов отдавалось предпочтение перед классикой — их было легче ставить. Именно

¹ Это были Сити концерт холл, Ля сальв Бонавантюр, Палэ дё кристал, театр Доминион и др.

пьесы этих жанров завладели сценой созданного в 1899 году в Монреале Национального театра. В его труппу вошли лучшие тогдашние канадские актеры: первые канадские профессиональные актрисы Бланш де ля Саблоньер и мадемуазель Рэа, известный антрепренер, уроженец Парижа Антуан Годо, более двадцати пяти лет руководивший театрами в Монреале, и его компаньоны — актеры Фильон и Пальмьер. Годо проработал в театре до 1916 года, выступая в качестве актера и режиссера. Основатель театра Жюльен Даут был и автором тридцати так называемых народных пьес. Все они были поставлены на сцене этого театра и ориентировались на вкусы не слишком подготовленного зрителя.

Деятельность Национального театра не удовлетворяла нарождавшуюся канадскую интеллигенцию, предпочитавшую классический репертуар. И как бы в противовес Национальному театру был создан театр Нувотэ, предложивший серьезный репертуар. Многие актеры из Национального театра перешли в его труппу. Часть актеров была набрана в Париже. В этом театре ставили Мольера, Гюго и канадских авторов романтических драм и патриотических пьес. Особым успехом пользовалась трагедия в стихах Фрешетта «Вероника» (1903).

В любительском театре, однако, по-прежнему процветали мелодрамы и водевили. Эти коллективы не имели ни настоящих режиссеров, ни финансовой поддержки. А между тем только они и были школой для канадских актеров. Канада долго еще не будет иметь специального театрального образования. Только в 1907 году в Монреале откроется Консерватория, и в Париж будут направлены на обучение первые специалисты.

В 1906 году в Канаде был проведен Национальный драматический фестиваль, в котором принимали участие любительские труппы, игравшие на английском и французском языках. В течение пяти лет проводились летом фестивали в Монреале, Торонто, Виннипеге и дважды в столице Канады — Оттаве.

В предвоенные 10-е годы страна переживала экономические трудности, что отразилось на положении театров. Многие из них закрывались. В 1910 году зрители под звуки траурного марша Шопена уходили с последнего представления Музыкальной академии. Залы оставались полупустыми, театральные антрепризы быстро распадались.

В 20-е годы театральная жизнь Канады отличалась особой нестабильностью, театры кое-как перебивались постановкой мелодрам и ревю, ставшим излюбленным жанром канадского зрителя. В ревю не заботились о художественности текста, который изобиловал жаргонными словечками. Если раньше сцена в какой-то степени рассматривалась как одно из средств сохранения национального французского духа и языка, то теперь она перестала играть эту благородную роль.

По-прежнему продолжались кратковременные гастроли актерских трупп из Франции. Подчас отдельные французские актеры



Грасьен Желина в спектакле
«Тик-Ток»

Грасьен Желина в роли Генриха.
«Генрих V» В. Шекспира.

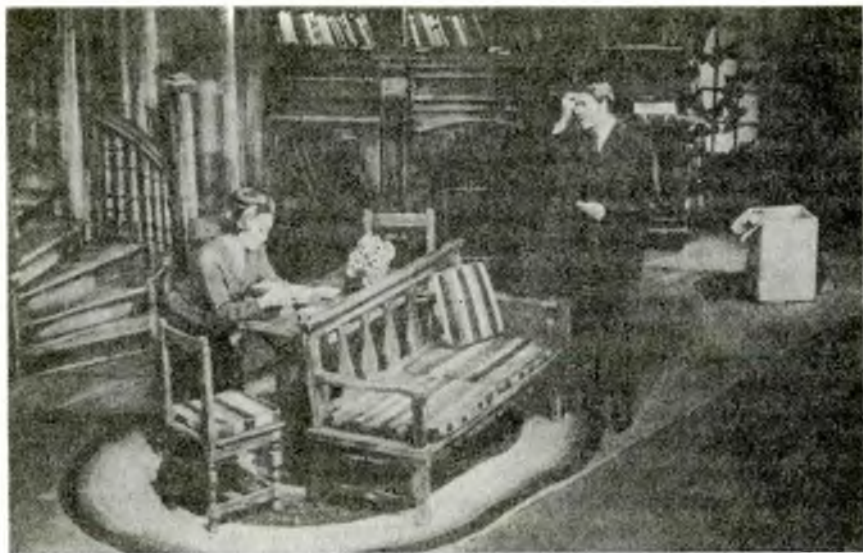
подбирали себе канадских любителей и брали ангажемент в Канаде на определенный срок. Чаще же канадские антрепренеры набирали труппу во Франции. Актеры знакомились между собой лишь на борту корабля, репертуар оказывался весьма случайным, поэтому уровень представлений не мог быть высоким. Антрепренеры ничего другого делать не могли, ибо не имели никаких субсидий от правительства и сами оплачивали все расходы, вплоть до перевоза актеров из Европы в Канаду. А правительство Канады по-прежнему не проявляло никакого интереса к национальному театру.

В 30-е годы положение театра не слишком улучшилось. Правда, в 1930 году открываются два новых театра — Репертуарный театр с английской и французской труппами и небольшой театр Стелла на четыреста сорок мест. Работавшая в театре Стелла труппа сумела завоевать себе зрителей. Она удовлетворяла их вкусам, ставя легкую французскую комедию, к тому же и отвечала требованию каждую неделю показывать новую пьесу. Режим работы был чрезвычайно напряженный. Главным образом шли пьесы кассовые, хотя иногда обращались и к серьезному репертуару (ставились «Человек и сверхчеловек» Б. Шоу, «Странная интерлюдия» Ю. О'Нила и др.).

В начале 30-х годов в Монреале, насчитывавшем около одного миллиона трехсот тысяч жителей, было три театра, пять концертно-театральных залов и пятьдесят семь кинотеатров — сильнейших конкурентов театру, особенно с 1928 года, когда на экраны вышли звуковые фильмы. К тому же театральные антрепризы остро чувствовали влияние кризиса 1929—1933 годов. Театры часто закрывались после нескольких представлений из-за отсутствия зрителей. Многие актеры уходили на радио.



Незадолго до второй мировой войны на франкоканадской сцене появился одаренный комедийный актер, драматург и режиссер Грасьен Желина (род. 1909). Дарование его раскрылось уже в первом ревю, в котором он выступил как автор, актер и постановщик. Его серии комических обзоров «Фридолин», названные именем главного героя, ставились ежегодно с 1938 до 1946 года в Театре канадской комедии, которым Желина руководил. «В этих ревю-обзорах раскрылся великолепный темперамент комика-актера и автора, рожденного в Канаде», — с гордостью напишут позже о Грасьене Желина. Он создал тип канадского Гавроша, который ничего общего с парижским не имеет. Забавный юнец



Иветт Брэнд'Амур и Бенуа Жирар в спектакле
«Один дом... Один день» Ф. Лоранже. Театр Рицо Вер.
Монреаль. 1940-е годы

Сцена из спектакля «Тик-Ток»



Ги Хоффман в роли Аргана.
«Мнимый больной»
Ж.-Б. Мольера.
Театр Нуво Монд. Монреаль.

в коротких штанишках на помочах и в смешной кепочке, он одновременно озорник и мечтатель, прекрасно знающий весь квартал и завсегдатаев своего двора. Наивностью и искренностью поведения героя оправдываются весьма вольные его высказывания и комментарии речей и действий вышестоящих. Но ему многое позволяют и прощают.

Ключом успеха этих ревью были своеобразные доверительные диалоги актера со зрителями на темы им близкие. Вначале они вращались лишь вокруг бытовых, житейских, мелких вопросов, со временем стали приобретать более сатирический характер, касаясь и политической жизни страны. Так, в ревью «Фридолин 40-го года» Желина изображает канадского солдата, посланного в чужую страну и недоумевающего, почему он здесь находится и за что он должен воевать. Простодушная беседа со зрителями и веселые шуточки оборачивались весьма острой сатирой.

Вплоть до 1946 года эти ревью «Фридолин» были событием года. Они устанавливали рекорд посещаемости и кассовых сборов не только в Монреале, но и в Квебеке. Скомпрометировавший себя в течение предыдущих лет жанр ревью был полностью реабилитирован талантливым актером и будущим крупным театральным деятелем Канады.

Светлым пятном на театральном горизонте этих лет была любительская труппа Ле Компаньон, созданная в 1938 году. Организатору труппы священнику Эмилю Лего (род. 1909) принадлежит заслуга основания во французской Канаде серьезного театра. Он очистил театральное искусство от вульгарного духа театра бульваров, вывел его из положения развлекательного заведения. Его идеалом был «театр культурный, поэтический, народный». Набранная им труппа молодых любителей начала с постановки пьес на библейские сюжеты для студенчества. Лего видел в театре средство воспитания общества, считал, что с помощью искусства можно служить и вере. В то же время он не отказывался от театра-развлечения, которое «должно быть возможно

художественнее», и труппа Ле Компаньон, как писал он, «должна была постепенно создать атмосферу морального и духовного воспитания человека улицы».

Вскоре Лего убеждается в ограниченности своей художественной платформы и переходит к постановке классики. Начали с Мольера («Мизантроп», «Ученые женщины») и Расина («Атاليا»), затем в репертуар труппы были включены Бомарше, Софокл, Мюссе, Мариво, Ростан. Театр Лего был разновидностью литургии. Зритель вел себя как во время богослужения: он не должен был участвовать в представлении, сочувствовать актерам, спрашивать или сомневаться, поскольку истина ортодоксальна и должна приниматься на веру. Зрители не имели никакого значения для ритуала. Театр как бы снисходил до зрителя своим искусством. Актеры были частью духовного сообщества, которое разыгрывало классику как Священное писание. Играли анонимно, как в церкви, священнодействовали от имени бога. В перерывах отец Лего предупреждал зрителей об опасности поддаться влиянию вульгарного искусства. Постановочная техника в этом театре была примитивная, декорации и костюмы — стилизованные.

В 1942 году труппа Ле Компаньон получила свое помещение в театре Эрмитаж на восемьсот мест и перешла на профессиональное положение. Она стала самым значительным франко-канадским театром во время и в первые годы после второй мировой войны. Вплоть до 50-х годов театр Лего не имел конкурентов. Лучшие канадские профессиональные актеры делали на его сцене свои первые шаги: Жан Гаскон, Жан-Луи Ру — основатели будущего театра Нуво Монд, режиссер Жорж Грул, актер Ги Хоффман.

Расцвет труппы Ле Компаньон приходится на 1945—1946 годы, когда она обращается не только к классике, но и к современной драматургии, ставя пьесы Ануя, Жироду, Кокто, Лорки. Театр Ле Компаньон во многом определил послевоенное развитие франко-канадского театра.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АНГЛОКАНАДСКОГО ТЕАТРА

Развитие театрального искусства англоязычной части Канады шло своим путем. Франкоканадцы, будучи побежденным народом, на протяжении почти всей своей истории вели борьбу за сохранение своей национальной специфики, все время стремились выжить как нация, поэтому больше беспокоились и о своей культуре. Они видели в литературе, театре одно из средств сбережения своего языка, своей религии, своей самобытности. В отличие от них англоканадцы всегда считали себя частью англосаксонского мира и питались его культурой. Поэтому театр в английской Канаде носил почти исключительно «импортный» характер.

Правда, первые спектакли на английском языке в Канаде были даны силами любителей. Это произошло в приморских провинциях Новая Шотландия и Нью-Брансуик, где осели лоялисты (англичане, бежавшие от американской революции). В Галифаксе (главный город Новой Шотландии) в 1787 году труппа любителей показала пьесу Ричарда Камберленда «Западный индеец». Спектакль имел некоторый успех, и за ним последовало еще несколько постановок. Затем появились гастролирующие труппы из Англии и Америки, и любительский коллектив распался, не выдержав конкуренции.

Такая же ситуация наблюдалась и в Сен-Джонсе (главном городе Нью-Брансуика). В 1789 году там было дано первое любительское представление, поддержанное, как и в Галифаксе, лоялистами. Но с появлением в 1810 году иностранной гастролирующей труппы любительские спектакли кончились.

Спектакли на английском языке давались и во французской части Канады, в городах Монреале и Квебеке, после завоевания их англичанами. Обычно приезжие американские актеры набирали труппу из местных любителей и показывали несколько спектаклей. Характерно, что в течение ряда лет руководителем построенного в 1825 году театра Руаяль в Монреале был профессиональный актер из США Джон Молсон.

В 1898 году в Монреале был открыт Театр ее величества, в котором играли в основном английские и американские труппы. Местные любители обычно давали спектакли в случайных помещениях. А специальные театральные залы чаще всего находились над питейными заведениями, салунами, лавками. Близкое соседство культурных учреждений и питейных заведений еще больше усиливало недоверие благочестивых канадцев к театру и к актерам.

Зритель рассматривал театр только как развлечение. И эти запросы зрителя удовлетворяли гастролирующие американские труппы. Собственно, для них и строили театральные здания, часто на средства американского мецената. Канадские же буржуа развитием театра не интересовались, как и правительство, оставшееся равнодушным к вопросам национальной культуры. Характерно, что когда в 40-е годы XIX века начали строить для театров специальные здания (двухэтажные), то им даже не давали названий и различали только по улицам, где они находились. По-прежнему первый этаж отводился под лавку или салун.

В 1820 году в Торонто стали давать спектакли в отеле Франка, в танцзале с низким потолком. Здесь были ложа и партер, где сидели клерки, продавцы и студенты, всего около ста человек. Играли несколько профессиональных актеров из Америки, которые набирали каждый раз труппу из солдат местного гарнизона и любителей из Торонто. Женские роли исполняли девочки-подростки, ибо взрослые женщины играть отказывались. В 1849 году в Торонто был построен театр Ройял Лицеум, сгоревший в 1874

году. Играли в нем труппы канадских любителей и американских профессиональных актеров.

В 1872 году открылось новое театральное здание, Гранд Опера хауз. Его первая постановка, «Старая ферма», была сделана под руководством и по тексту американского актера Кул Берджеса-Томсона. На сцене изображалась ферма со всеми натуралистическими подробностями, вплоть до живых кур, которые не всегда музыкально кудахтали. Сюжет строился на истории возвращения в родительский дом блудного сына. Основным действующим лицом был хор. Критики писали, что спектакль доносил идеи церковных молитв лучше, чем это делала церковь. Спектакль имел успех, ибо его благочестивый дух импонировал зрителю.

Этот театр сгорел в 1889 году. Оба театральные здания были вскоре восстановлены. К тому же в 1907 году открылся еще и Ройял Александра театр. В этих трех помещениях и устраивались представления вплоть до 1914 года.

В канадской столице Оттаве первый спектакль дан в 1837 году группой солдат гарнизона. Затем появился театральный клуб, где до 1854 года выступали американские гастролирующие труппы, а потом были построены и специальные театральные здания, такие, как Театр ее величества, Гранд Опера хауз и Зал Рассел.

В течение пяти лет в Гранд Опера хауз в Торонто работала труппа миссис Моррисон. С большим успехом была ею поставлена «Школа злословия» Шеридана, где Моррисон исполняла главную роль.

Дольше всех, почти тридцать лет, просуществовала труппа братьев Марк. Эти семеро братьев начали с цирковых представлений, фокусов, переезжали из деревни в деревню. В 90-е годы труппа получила признание не только в Канаде, но и в США. В большие города она не заезжала, понимая, что не выдержит конкуренции иностранцев. Братья Марк знали, что нужно зрителю попроще, — мелодрама, где добро торжествовало бы над злом. Например, в пьесе «Сельский кузнец» злодей привязывал своего брата к колесам мельницы, грозя перемолоть его на муку. Он лицемерно прощался с братом и приводил колеса в движение. В это мгновение появлялся «добрый гений», начиналась схватка, борьба, выстрелы. В последний момент жернова были остановлены, невинный брат спасен.

Для труппы братьев Марк писались пьески с простыми, незамысловатыми названиями: «Дети из трущоб», «Маленький священник», «Сердце матери». Играли и известные мелодрамы — «Хижина дяди Тома» и «Две сиротки». Главными требованиями были доступность сюжета и увлекательность действия. Все герои имели свои атрибуты: злодеи появлялись в черных сапогах, черных сомбреро, с черными усами, а положительные герои — в светлых рубашках с открытыми воротами. Злые девицы носили однотонные костюмы, добрые были в пестрых платьях. В финале

персонажи объясняли суть происшедшего, чтобы мораль представления была ясна каждому. На сцене все было натуральное: цветы, инструменты, куры. И уж если героиня стирала белье, то вода в корыте была мыльная. Двери делались из добротных досок на металлических петлях. Денег на реквизит не жалели. Все было направлено на то, чтобы привлечь и поразить неискушенного зрителя. Руководители труппы знали, что народ любит музыку, — и труппа всегда выступала с оркестром. Зритель был религиозен — и все актеры ходили в церковь. Компания Марков побивала все рекорды по сборам. В 1900 году у них было уже три труппы по двенадцать человек в каждой. В 1922 году, после ухода из труппы последнего брата, она прекратила свое существование.

Зритель небольших городков и поселений, простой, с примитивными вкусами, воспринимал в то время только мелодраму и водевиль. Один критик в 1892 году писал: «Мы требуем от театра одного: чтобы добродетель была вознаграждена, а порок наказан. Если не будет вознаграждения и наказания, то не будет и зрителей». Художественная сторона никого не интересовала — только моральная: пьеса должна была быть чистой, благопристойной, утешительной. За этим строго следила цензура. Ее осуществлял офицер по вопросам морали при полиции. В Торонто существовал закон, по которому этот офицер-цензор мог свободно войти в театральный зал и прекратить представление, показавшееся ему аморальным. Виновников привлекали к суду.

Канадские зрители начала века не приняли Г. Ибсена. «Проблемы Ибсена были непонятны канадцам. Их не столько волновала социальная несправедливость, сколько то, как лучше жить по законам пуританства, — пишет канадский историк театра. — Пуританская религия и викторианский консерватизм сделали их примитивными и мешали понимать тонкие чувства ибсеновских героев».

А Бернарда Шоу совсем игнорировали, считали его плохим драматургом, который только «замусоривает» сцену. Как замечает тот же историк, «пьесы Шоу заставляют зрителя думать. Очевидно, мало канадцев ходили в театр с такой целью».

Зато в больших городах уже в 19-е годы прошлого века стал процветать шоу-бизнес. Этому в значительной степени способствовали гастролирующие английские и американские труппы. К 1860 году по всей стране были проложены железнодорожные магистрали, и им стало легче переезжать из города в город. Торонто, Оттава, Гамильтон, Кингстон, а также другие города англоязычной Канады попали во власть гастролеров. Причем они везли в Канаду отнюдь не первосортную продукцию. Страна стала своеобразным «охотничьим угодьем» для театральных дельцов, интересовавшихся только сборами. Им легче было «продавать свой товар» в провинции, коей считали Канаду. Сотни гастролирующих американских компаний разъезжали по стране. Канадские же дельцы были весьма пассивны в шоу-бизнесе. У них не

было ни интереса, ни финансов, ни возможности конкурировать с американскими и английскими труппами.

В 1896 году группа американских бизнесменов создала Театральный синдикат, который контролировал все театральные коллективы в восточной Канаде, то есть на территории от Атлантики до Виннипега. Этот город считался «воротами» на Запад. Обычно гастролирующие труппы доезжали только до Виннипега и поворачивали обратно на Восток. А западную Канаду — Британскую Колумбию, Альберту и Манитобу — обслуживал Северо-Западный синдикат объединенных театров. По существу, все канадские национальные любительские труппы, которые ездили по стране, были частью американских театральных синдикатов. Даже театральные здания переходили в руки американцев.

В 1913 году в противовес им появилось Общество британских и канадских театральных организаций. Но общество не смогло развернуть свою деятельность. Разразилась первая мировая война, и начавшаяся было английская театральная экспансия приостановилась. Американские гастроли тоже прекратились вплоть до 20-х годов. Лишь в большие города иногда заезжали актеры с Бродвея. «Золотой век» гастролеров кончился. И канадцам нечего было вспомнить, хотя они выступали в качестве партнеров в американских труппах», — пишет современный историк театра.

В период между двумя войнами национальная театральная жизнь совсем оскудела. Возобновились гастроли иностранных трупп, прерванные войной. Звуковое кино почти совсем вытеснило из культурной жизни театральное любительство. Многие театральные помещения были частично разрушены, частично закрыты или перестроены под кинотеатры. Лишь цирковые представления в городках и селениях не потеряли своей популярности.

Пожалуй, единственное культурное веяние, дошедшее из Европы и коснувшееся канадского театра в начале 30-х годов, было движение пролетарских театров. Стимулом для его появления явилось резкое обострение социально-экономических противоречий в Канаде в период мирового экономического кризиса 1929—1933 годов и подъем рабочего движения. Активизировалась деятельность прогрессивных организаций. В 1931 году в Торонто был создан Клуб прогрессивного искусства, поставивший своей задачей заложить базу для боевого искусства и литературы рабочего класса, в частности путем организации рабочих театральных групп. Денежные средства для этих групп поступали от издания социалистического журнала «Массы», выходившего с 1932 по 1934 год (всего двенадцать номеров). В первом же номере журнала было заявлено его кредо — связь искусства с политикой. Авторы статей призывали рабочий театр ставить «пьесы, которые будут глубоко волновать души рабочих зрителей и вносить в их сознание фундаментальные идеи революционной философии».

Зимой 1932 года группа актеров-любителей создала первый в Канаде Рабочий экспериментальный театр, позже его название сократилось, он стал называться Рабочий театр. Идеологически он был связан с движением агитпроптеатров в Западной Европе и в Советском Союзе. Оттуда была заимствована и художественная эстетика с присущими агитпропу откровенной условностью, гиперболизацией, прямолинейной символикой. Оттуда частично пришел и репертуар. Первая пьеса, показанная актерами Рабочего театра, была взята из репертуара Театра британских рабочих и называлась «Театр — наше оружие». Особое сочувствие и понимание аудитории вызывали лозунги, провозглашаемые в пьесе: «Долой театр, в который приходят буржуи переваривать свой жирный обед! Долой театр, куда праздные паразиты приходят забавляться!»

Канадский рабочий театр стремился создать и собственный репертуар из пьес канадских авторов. Первые попытки были малоудачны, однако вызывали живой отклик в рабочей аудитории изображением социального неравенства, страданий рядового канадца, жестоко эксплуатируемого на заводах, фермах, шахтах. Из этих пьес-агиток можно упомянуть такие, как «Солидарность, а не благотворительность», «Борьба фермеров», «Утраченная любовь к труду». Особо отмечают пьесу Оскара Раэна «Единство», написанную специально для митинга рабочих и социалистических организаций в Торонто 1 мая 1933 года. Большим успехом пользовалась в агитпропгруппах пьеса двух монреальских авторов «Выселение», основанная на реальном факте убийства полицейским безработного, которого за неуплату долга выселяли с семьей из квартиры. В представлении использовался прием «говорящего хора», который рассказывал, как отряды полицейских разгоняли и избивали двадцатитысячную толпу рабочих, пришедших проводить своего товарища в последний путь.

Наряду с пьесами, построенными на конкретных примерах из жизни канадских трудящихся, писались произведения обобщенного плана, выражающие в массовых тирадах протест против характерных для буржуазного общества социальных болезней и несправедливости — безработицы, дискриминационной системы труда и права, резкого различия в положении классов. Они были выражением пассивного протеста, показывая главным образом страдания трудящихся, перечисляя их тяжкие испытания и несчастья. В создании такой угнетающей атмосферы авторы видели силу этой драматургии. «Сцены распада семьи, плач детей, отчаяние мужей в конце концов оказывают более сильное влияние на зрителей, вызывая у них возмущение несправедливой системой, чем упрощенная риторика этих пьес», — писал один из критиков. Лишь в некоторых агитках присутствовали бравурные сцены протеста и призывы к объединению («Смотрим вперед», «Научный социализм»).

Были пьесы и на международные темы. В них обычно фигу-

рировали образы-символы, представляющие определенные социальные силы, а не конкретных людей. Так, в агитке Стенди Раэрсона «Война на Востоке» действие происходит в Японии. В ней выступали четыре символических персонажа — Микадо, Капиталист, Бог войны и Поп. Они появлялись в масках, с атрибутами присущих им костюмов (высокий цилиндр у Капиталиста, ряса у Попа и т. п.).

В 1933 году на Национальном съезде безработных в Оттаве ставилась пьеса Х. Фрэнсиса «Смотрим вперед», в которой была уже не просто декламация, а попытка ввести драматическое действие и дать развитие характера. Герой пьесы проходит известную эволюцию от пассивного получателя пособия по безработице до убежденного сторонника создания эффективной системы страхования от безработицы.

Такие непрехотливые, в основном одноактные пьесы и скетчи составляли репертуар небольших рабочих любительских коллективов, созданных более чем в шестидесяти городах Канады. Почти все они были связаны с Клубом прогрессивного искусства в Торонто, получая от него не только пьесы, но и необходимую информацию о них. Актеры-рабочие выступали в цехах, на грузовиках, в парках — везде, где могли найти зрителей. Молодежь, преданная своему делу, декламировала текст с энтузиазмом и увлеченностью, заражая аудиторию. Она открыто, в полный голос заявляла о нежелании мириться с жалкими условиями жизни.

Все эти одноактные пьесы, как правило, включали в себя типичные примеры агитпроптеатра — коллективную декламацию, стилизованные, ритмические движения, живые картины и обязательный ударный, эмоциональный финал — прямое обращение к зрителям, как например, «Мы победим!», «Ты можешь быть следующим!», «Наша сила — единство», «Вперед!» и т. п.

Наиболее социально острым спектаклем Рабочего театра была пьеса «Восемь человек говорят», написанная коллективом авторов. В основу пьесы положен факт из жизни — попытка убить Генерального секретаря компартии Канады Тима Бака, заключенного в кингстонскую тюрьму. В пьесе воздается хвала коммунисту, вскрывается лицемерие суда и выдвигается требование пересмотреть дела политических заключенных, которые третировались как уголовные преступники. Это была первая коллективная политическая пьеса в рабочем театре Канады. В художественном плане она представляла собой смешение разных стилей — от реалистических сцен в тюрьме до карикатурно-гротескного изображения представителей высших классов и символических сцен осуждения капитализма. Лига защиты труда показала ее впервые 4 декабря 1933 года в Торонто перед полуторатысячной аудиторией. Сразу же после представления пьесы была запрещена цензурой.

К весне 1934 года движение агитпропгрупп постепенно сошло на нет. Журнал «Массы», поддерживавший его, перестал выходить, и Рабочий театр прекратил свое существование. Своеоб-



Зрительный зал Шекспировского фестивального театра
(Современная адаптация театра елизаветинских времен)

разным продолжением его было появление летом 1935 года Театра действия. Это тоже был театр левых сил. Но в отличие от Рабочего театра, ориентировавшегося на пролетариат, его спектакли носили не столько агитационно-пропагандистский характер, сколько просветительский. Труппа в качестве своего кредо объявила показ пьес, поднимающих экономические, культурные и моральные проблемы, касающиеся большинства нации, то есть средних и низших слоев канадского населения. Ставили главным образом американские и английские пьесы: «В ожидании Лефти» К. Одетса, «Класс 29» М. Хастингса, «Похороны мертвого» И. Шоу, «Сталь» Д. Уэксли. Была поставлена и одна советская пьеса — «Рычи, Китай!» С. Третьякова.

Канадские пьесы появились только в 1937 году, когда торонтская газета «Нью фронтьер» от имени четырех прогрессивных любительских театров в стране (Клубы прогрессивного искусства в Ванкувере и Виннипеге, Театр действия и Новая театральная группа в Монреале) объявила конкурс на одноактную пьесу, посвященную социальной жизни канадцев. По словам канадского критика, «существовала огромная потребность перевести на язык драмы большие общественные проблемы нашего времени. Нужны были пьесы, смело выступающие против голода и безработицы в стране изобилия, против опустошенности человеческой жизни и деградации человеческого духа, нужны были пьесы, которые показывали бы сегодняшний мир четко и бесстрашно».

Однако результаты конкурса были не очень утешительны.

В представленных пьесах проблематика ограничивалась кругом семейных отношений. Премию получила пьеса Мэри Рэйнольд «И ответ состоит в том, что...», в которой противопоставлялись две группы канадских граждан: безработные, проявляющие в своей беспомощности трогательную заботу друг о друге, и богатые, эгонстичные снобы, равнодушные к нищете вокруг них. Это одна из немногих канадских пьес того времени, содержащих протест против социального неравенства.

Театр действия играл в основном в Харт-Хауз театр в Торонто, куда ходила главным образом мелкобуржуазная публика. Ее привлекал экспериментальный характер представлений, не столько текст, сколько сценические эффекты. Несмотря на отчаянные попытки Театра действия найти свой репертуар и выжить, труппа вскоре распалась. Так перед началом второй мировой войны в Канаде надолго приостановилось развитие прогрессивных любительских театральных коллективов.

В 1932 году со стороны правительства была сделана попытка оживить театральную жизнь в стране. Генерал-губернатор созвал в Оттаву около шестидесяти человек, заинтересованных в развитии национального искусства. Это были писатели, руководители любительских кружков. В результате этой встречи родилась идея ежегодного проведения драматических фестивалей в Канаде. Так появился Доминьон Драма фестиваль, впервые состоявшийся в 1933 году в Оттаве с участием двадцати четырех групп любителей, представивших спектакли из одноактных пьес. В течение пяти лет проходили сначала региональные конкурсы, затем лучшие спектакли провинций отбирались и показывались в Оттаве. Здесь распределялись премии. Фестивали привлекли внимание канадцев к театру, дали сцене новых актеров-любителей и авторов. Здесь устанавливались контакты между отдельными любительскими группами. Фестивали, прерванные второй мировой войной, позже возобновились и послужили толчком для развития национального театрального искусства.

По существу, вся деятельность немногих профессиональных театральных трупп в Канаде, как и более многочисленных любительских коллективов в период с XVII века вплоть до середины XX века, является лишь предысторией канадского театра. Театральное искусство в те годы не могло преодолеть на пути своего развития серьезные препятствия и трудности, связанные сначала с враждебностью церковных властей, затем с равнодушием государственных правителей, отсутствием всякой финансовой поддержки, неразвитостью системы специального образования: не было ни обученных актеров, ни профессиональных режиссеров. Большинство актеров в межвоенный период работали (вернее, зарабатывали) на радио и в кино, а на сцене играли ради собственного удовольствия, поэтому и на репетиции ходили весьма нерегулярно. Естественно, все это сказывалось на художественном уровне спектаклей.

Национальная драматургия не развивалась, ибо боязнь риска заставляла антрепренеров обращаться к кассовым пьесам зарубежных авторов или к апробированной классике. Беда канадского театра в те годы заключалась и в том, что театры работали изолированно друг от друга, между ними не было никакой связи, обмена опытом, каждый делал, что мог.

Тем не менее уже в эти годы люди, преданные своему искусству, бескорыстно отдавали ему свои силы и время, стойчески преодолевали трудности разного рода. И постепенно рождается интерес к национальному искусству, формируется театральная публика, складывается вкус к театру, и главным образом к серьезному театру, тяготеющему к высокохудожественным произведениям мировой классики. Эти черты и тенденции канадского театрального искусства стали благодатной основой для развития канадского профессионального театра после второй мировой войны.



ТЕАТР ШВЕЦИИ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Швеция XX столетия — культурная буржуазная страна с развитой экономикой. Нейтралитет во время первой мировой войны способствовал тому, что уже в начале века она стала государством с самым высоким в мире доходом на душу населения. Однако в целом в период между войнами развитие ее промышленности подчинялось законам экономики мировой капиталистической системы. В 1920—1921 годах за промышленным подъемом последовал спад; разорялись мелкие земледельцы, усиливалась безработица. В 1929—1933 годах шведы ощутили отголоски нового мирового кризиса. Но кризис 1937—1939 годов не оказал разрушительного воздействия на экономику Швеции благодаря тому, что она активно продавала стратегическое сырье великим державам.

С первой половины 20-х годов политику государства направляли социал-демократы либерального толка. Но в их рядах не было единства. Под влиянием революции в России в социал-демократической партии Швеции произошел раскол, который привел сначала, в 1917 году, к созданию левой социал-демократической партии, преобразованной в 1921 году в Коммунистическую партию. Ее идейной консолидации помог В. И. Ленин, проезжавший через Швецию в апреле 1917 года и установивший личные контакты с передовыми шведскими политическими деятелями. Значительной силой в стране были профсоюзы.

В 30—40-х годах в Швеции усиливалась антифашистская борьба. Во время второй мировой войны нейтральная Швеция не подверглась германской оккупации, поэтому движения Сопротивления в его классических формах там не было. Но немецкий диктат и постоянная угроза нацистского вторжения активизировали прогрессивную шведскую общественность.

Эмигранты из Дании и Норвегии находили пристанище в нейтральной Швеции, моральная и материальная помощь которой датскому и норвежскому Сопротивлению особенно возросла к концу войны.

Духовная жизнь Швеции межвоенных лет представляла собой противоречивую и пеструю картину. Протестантские ортодоксы спорили с неокантианцами, фрейдисты и приверженцы «теории бессознательного» — со сторонниками позитивизма.

На рабочее движение и симпатизирующую ему интеллигенцию оказывали влияние идеи марксизма. Марксистская литература стала особенно активно переводиться на шведский в начале 20-х годов.

Мировая война, Октябрьская революция, подъем рабочего движения в Швеции способствовали идейному размежеванию культурных сил страны. Ни один крупный художник не остался глух к бурным событиям эпохи, но реакция на них в разных литературных лагерях была различной.

Консолидации передовых литературных сил Швеции способствовала открывшаяся в 1921 году шведская секция союза «Кларте» — международной организации, основанной Анри Барбюсом. «Кларте» пропагандировал идеи социализма и пацифизма, ратовал за дружбу с Советской Россией. Членами этого союза были выдающиеся деятели шведской литературы — Сельма Лагерлёф и Эллен Кей, молодые писатели — Юсеф Челлгрэн, Карин Бойе.

В первое послевоенное десятилетие продолжает развиваться пролетарская литература, связанная с традициями раннепролетарского искусства, создававшегося в 1910-е годы Д. Андерссоном, М. Кохом, К. Снойльским, Ф. Перссоном и другими. Теперь основой их творчества становится реализм, они изображают социальные контрасты, отказываются от сентиментально-религиозных мотивов, присущих им в начале века. В ряды этих писателей, изображавших преимущественно жизнь простого народа, вошли в 20-е годы поэты Э. Линдурм, Э. Блумберг, прозаики М. Хирдман, Р. Хольмстрем, драматург Р. Вернлунд и другие. Бунтарская поэзия этой группы развивалась вместе с тем под влиянием немецкого экспрессионизма, французского сюрреализма и поэзии Т.-С. Элюта.

В 30-е годы традиции пролетарской литературы были подхвачены так называемой статарской школой¹, куда входили Ивар Лу-Юханссон (род. 1901), Ян Фридергорд (1897—1968), Муа Мартинсон (1890—1963) и другие писатели.

Основные задачи этого реалистического течения, создаваемого выходцами из среды статаров, были сформулированы Лу-Юханссоном в статье «Статарская школа» (1938). Призывая изображать жизнь коллектива, а не индивидуума, быт неимущих бедняков и героинку их повседневного труда, Лу-Юханссон в своих романах и ряде статей доказывал необходимость классового подхода к явлениям, выводил литературу о батраках в русло реалистической про-

¹ Статары — безземельные полукрепостные крестьяне, работавшие на фермах.

летарской литературы, призывающей к революционной борьбе. Писатели статарской школы обращались не только к настоящему, но и к истории шведского крестьянства.

В 1929 году начинающие писатели, выходцы из среды рабочих и крестьян — Артур Лундквист, Эрик Асклунд, Харри Мартинсон, Густав Сандгрэн и Юсеф Челлгрэн — выпустили в свет антологию стихотворений «Пять молодых», связанную в основном с модернизмом. Они, по словам Лундквиста, их идеолога, ощущали себя «ветвью рабочего движения», вдохновлялись утопическими социалистическими идеалами, мечтали о бесклассовом обществе, где машины станут не врагами, как при капитализме, а друзьями людей, а сами люди вернуться к «естественному состоянию». Под естественным состоянием они понимали простоту (примитивизм), свободное от норм буржуазной морали удовлетворение природных инстинктов, особенно сексуального (культ жизни, витализм). «Молодые» презирали религиозное смирение и буржуазную сытость, желали создавать «поэзию протеста», выступали против эстетства и мертвого академизма. Однако идейно-эстетическая программа примитивистов (или виталистов и шведских модернистов, как они себя именовали) была путаной и противоречивой. Вскоре творческие пути этих писателей разошлись. Одни отказались от социального бунтарства и стали модернистами, другие, такие, как Юсеф Челлгрэн (1907—1948) и Артур Лундквист (род. 1906), связали свою литературную деятельность с коренными интересами народа, с борьбой за мир.

В послевоенные десятилетия продолжается деятельность писателей-реалистов старшего поколения. Тур Хедберг (1862—1931), Ялмар Сёдерберг (1869—1941), Сигфрид Сивертс (1882—1970), Ялмар Бергман (1883—1931), Вильгельм Муберг (1898—1973), Карин Бойе (1900—1941) изображали капиталистический мир с его бесчеловечными нравами, противопоставляя ему высокие гуманистические идеалы. Однако в реальной действительности, показывают они, торжествуют уродливые формы отношений, унижение и эксплуатация личности. Метод этих писателей неоднороден. В нем есть черты натурализма (у Бергмана и Муберга), сюрреализма (у Бойе).

Бергман и Бойе использовали символику, условность, что давало им возможность указать на кричащие и неразрешимые, по их мнению, противоречия. Непредсказуемость развития общества и человеческой личности порой заставляют Бергмана, например, обращаться к религии, занимать фаталистическую позицию.

Еще более сложно творчество Пера Лагерквиста (1891—1974) и Эйвинда Юнсона (1900—1975), которые никогда не порывали с реализмом, но были очень неоднозначными в своем мировоззрении и творчестве, всегда гуманистических и оппозиционных буржуазному государству. Философская насыщенность произведений вела к использованию экспериментальных форм различных литературных систем, связанных с модернизмом в том числе. Порой возни-

кающие в их творчестве иррационализм, пессимизм, разного рода аллегорические формы отнюдь не означали отказа от исследования действительности, но отражали ее наиболее темные стороны¹.

Влияние Стриндберга, столь серьезное на грани веков, не теряет своего значения и в первой половине XX века, а порой становится еще сильнее, чем раньше, особенно в критике догматизма современного общества, в восприятии связей человека с природным началом, в способах передачи сложных явлений действительности с помощью условности, экспрессионистского и сюрреалистического смещения пропорций. Эти тенденции можно отметить у писателей, прочно связанных с реализмом. Собственно модернизм стал развиваться в шведской литературе после второй мировой войны.

ДРАМАТУРГИЯ

Драматургия в Швеции первой половины XX века не была особо значительным родом искусства, так как не было писателей, полностью посвятивших себя драме. Для театра писали в основном романисты или журналисты. Поэтому обращение к эпическому искусству совершенно необходимо при изучении драматического.

Как было сказано выше, наиболее последовательными реалистами были Т. Хедберг и Я. Сёдерберг.

Я. Сёдерберг, романист и новеллист, вслед за Стриндбергом поместил героев своих произведений в город, родной Стокгольм. Наиболее значительные его романы — «Доктор Глас» (1905) и «Серьезная игра» (1912) — содержат в себе острую социальную критику, направлены, как и все его творчество, против официальной морали и религии.

Сёдерберг как мастер-психолог (он хорошо знаком с романами Достоевского, особенно с «Преступлением и наказанием») исследует сложные душевные движения своих героев, чужих в современном мире, осужденных всей системой современных отношений на недостижимость счастья даже в любви. Методу Сёдерберга свойственны, наряду со стриндберговской тенденцией вскрывать грязную, натуралистически изображенную изнанку действительности, импрессионистичность зарисовок-мгновений, вбирающих в себя наиболее характерные черты личности или времени. От Х. Банга Сёдерберг воспринял трагизм мира, где красота, счастье,

¹ В. П. Неустроев имел полное право писать о позиции П. Лагерквиста: «Философская основа такой концепции внешне связана с христианской формой мышления, хотя, по существу, ни Лагерквист, ни Бергман, ни близкие к ним художники не проявляют себя людьми религиозными в собственном смысле слова. Позиция в отношении веры иногда могла быть истолкована как атеизм». (Неустоев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970). М., 1980, с. 236—237).

нравственность и честность, утраченные людьми в их взаимоотношениях, возникают как далекий, но постоянно присутствующий фон. Вероятно, поэтому тема музыки и музыкантов так часто появляется у Сёдерберга. Однако он не мечтатель, далекий от конфликтов мира. Его произведения полны связей с реальными событиями общественной жизни Швеции и всего мира; в сборнике статей и эссе «Последняя книга», вышедшем уже после его смерти, в 1942 году, он резко выступал против монархии, аристократизма, религии, морали и нацизма.

Драмы Сёдерберга «Гертруда» (1906), «Вечерняя звезда» (1911) и «Роковые часы» (1922) очень различны по тематике и кругу героев.

«Гертруда» была написана под впечатлением глубоко пережитого увлечения интересным и талантливым человеком — переводчицей Марией Платен. Героиня пьесы Гертруда — певица. Замужняя женщина находит, кажется ей, счастье в любви к композитору Янсону. Однако надежды ее обманывают. Драма изображает трагедию одиночества. Тема «Гертруды» позднее легла в основу романа «Серьезная игра».

«Вечерняя звезда» — так называется ресторан, в котором происходит действие пьесы. Это грустный рассказ о том, как богатый и респектабельный камергер соблазняет бедную юную официантку, посулив ей хорошие деньги, и удаляется, не заплатив ничего. Фон, на котором разворачивается конфликт, — разговоры в компаниях пьяных гостей ресторана. Высокие моральные понятия здесь выворачиваются наизнанку. Так, в одной из компаний пьяницы декламируют стихи Тегнера, истинно высокую поэзию, — и цинично предаются воспоминаниям о своих постыдных приключениях. Все герои одиноки и некоммуникабельны; погруженные в себя, они никого не стараются понять и даже плохо слушают друг друга.

«Роковые часы» — политическая пьеса, лишенная обычного для Сёдерберга тонкого психологизма, но зато остро полемическая, близка по типу к публицистичности интеллектуальной драмы.

Т. Хедберг одно время был шефом Королевского драматического театра в Стокгольме, он имел опыт работы с актерами и хорошо знал законы сцены. Хедберг писал философские драмы и социально-бытовые комедии. А. М. Горький, имея в виду наиболее удачную из философских драм Хедберга, «Герхард Грим» (1897), в 1899 году сообщал А. П. Чехову о том, что «талантливые» шведы «трактуют вопросы коренные, вопросы духа». Комедии Хедберга из мещанского быта, такие, как «Юхан Ульфшэрна» (1903) и «Большая медведица» (1910), прочно вошли в репертуар шведских театров. В конце жизни Хедберг написал несколько изысканно-стилизированных пьес на античные и ренессансные сюжеты: «Персей и чудовище» (1917), «Тезей царь» (1921), «Сын Рембрандта» (1927).

Экспрессионизм и символизм значительно видоизменяют реалистическое в основе своей творчество наиболее знаменитых, после Стриндберга, шведских драматургов Ялмара Бергмана и Пера Лагерквиста.

Бергман — гуманист, он сочувствует угнетенным и резко критикует буржуазное общество, разрушающее сохранившийся еще кое-где патриархальный уклад и непреложные нравственные нормы. Однако писатель, особенно до первой мировой войны, не видит выхода, порой пессимизм и фатализм господствуют в его произведениях, иногда он обращается к религии. Сила и значение творчества Бергмана в том, что он сумел в своих произведениях показать истинную сущность буржуазного общества и его неизбежную обреченность. Талант Бергмана-сатирика рождал фантастические, гротескные образы, вбирающие в себя бездуховность современного мира. Персонажи-марионетки создавали необходимый реалисту контраст, с помощью которого писатель выразительно подчеркивал неистребимое гуманистическое начало, присущее другой группе героев. Нравственные и физические аномалии, часто изображаемые Бергманом, передавали облик искаленного мира.

Драматургия Бергмана тесно связана с его творчеством романиста; почти все его романы были переделаны им для постановок на театральных сценах или экранизированы. В романах «Завещание его милости» (1910), «Мы, Буки, Круки и Руты» (1912), «История Левена» (1913), «Комедии в Бергслегене» (1914—1916), «Мать в Сутре» (1917), «Мемуары мертвеца» (1918), «Господин фон Ханкен» (1920) и других рассказывается о жизни Бергслегена — одного из наиболее развитых промышленных районов Швеции, где социальные конфликты особенно остры и типичны. В этих произведениях показаны представители всех классов и слоев общества: бедняки и богачи, военные, купцы-хищники и их жертвы — слабые, безвольные, выброшенные из жизни люди. Особое место в цикле занимает роман «Маркуреллы из Вадчепинга» (1919). Маленький шведский городок с вымышленным названием символизирует буржуазную цивилизацию со всеми ее уродствами. Все, что есть доброго в человеческой душе, обращается в свою противоположность, не сбываются мечты, рушатся надежды, человек отъединен от других людей. Роман «Завещание его милости» был экранизирован одним из основателей шведского немого кино, Виктором Шестрёмом (1879—1960), в 1919 году.

Бергман писал и специально для театра, о путях и судьбах которого много размышлял. В своей юношеской пьесе «Семейная чистота», опубликованной в 1907 году, но написанной много раньше, Бергман, подражая Ибсену, заставлял членов мещанской семьи осознать, насколько безнравственно их, казалось бы, безупречное существование.

Но вскоре шведский писатель отошел от ибсеновской традиции. Его философская трагедия «Мария, мать Иисуса» (1904) может

быть воспринята как лиро-эпическая поэма в драматической форме, где автор приходит сам и приводит читателя и зрителя к конечному выводу о неоднозначности понятий «добро» и «зло», «правда» и «ложь» и о непредсказуемости последствий человеческих поступков. Он использует и вольно интерпретирует сюжет, взятый из Евангелия. У Бергмана сын Марии, Иисус, не является божьим сыном: мать, ненавидящая богатых и власть имущих, внушив сыну мысль о его будто бы божественном происхождении, хочет сделать Иисуса орудием мести. Когда же это не удается, она в кульминационной сцене вместе с толпой требует распять его. Движимая желанием общественной справедливости и добротой, Мария обращается к злу и насилию (обман сына, а затем поддержка требования толпы распять его) как к средству достижения цели.

После гибели сына Мария, верная своим желаниям, снова идет на двойной обман: сначала она объявляет ученикам Христа о чуде, его воскрешении, и затем стремится убедить их, что он завещал им отомстить за него. В результате справедливое стремление Марии отнять у власть имущих их привилегии приводит ее к краху: она сначала лишается сына, а затем от нее отворачиваются его ученики. Имея добрую цель, она оказывается носителем зла. Поэтому не случайно с ней остается Иуда, по Бергману — бунтарь и атеист. Но бунт и безверие Иуды, которые в абстрактном плане могут быть истолкованы как начало положительное, лишены этого качества в пьесе, ибо в них нет гуманистического содержания. Иуда у Бергмана, как и в Евангелии, — доносчик.

Не менее интересна тоже заданно парадоксальная линия Иисуса. Принимая за истину обман матери и считая себя сыном бога, сын Марии обретает особую силу и убежденность в своей проповеди человечности. Так зло, обман Марии, служит добру — делу Иисуса. После смерти Иисуса его ученики, поверив в чудо его воскресения, вместе с тем не могут поверить в то, что он звал к мести. Вера в чудо придает особую силу и убедительность их проповеди добра и всепрощения. Однако автор, показывая, как меняются местами добро и зло, не снимает вопроса о том, является ли добром всепрощение. А вследствие этого позиции Марии и Иисуса предстают как еще более сложные и неоднозначные.

В 1917 году Бергман напечатал свои знаменитые «кукольные» пьесы — «Тень», «Арлекин смерти» и «Господин Шлееман приходит» — горько-ироничные произведения о бессилии человека перед жестокостью жизни, неотвратимым роком. В пьесе на средневековый сюжет «Г-н Шлееман приходит» судьбу олицетворяют уродливый старец-феодал, который должен с минуты на минуту появиться и взять в жены юную прекрасную девушку, влюбленную в молодого охотника. Пьеса проникнута ужасом перед неотвратимостью рока. Тема неотвратимости усиливается в пьесе «Тень», где сам представленный мир теряет свою чувственную конкретность, становится призрачным. Герои «Тени» безымянны, это не

люди, а только тени Матери, Слуги, Свахи и т. п., действие происходит в сумерках, при свете фонаря, на рассвете. И здесь судьба воплощена в старце-женехе. Молодой человек, возлюбленный юной героини, пытается похитить ее в ночь перед свадьбой, но его обвиняют в краже сокровищ невесты; на самом деле вором была его тень, двойник-слуга. Суровая судьба вновь торжествует победу.

В «Арлекине смерти» у дверей комнаты, где умирает старый консул, толпятся его родственники и клиенты. Здесь несколько меняется авторская позиция — возникает социальная детерминированность роковых сил. Если власть имущий бессилен перед неумолимым роком — смертью, то его родственники и клиенты столь же зависимы от него. Не случайно они изображены как марионетки, танцующие под звон его колокольчика.

В дальнейшем социальные мотивы в сатире Бергмана усиливаются. В драме «Игорный дом» (1923) можно обнаружить намеки на инфляцию и экономический кризис в Германии. Пьеса «Ворота» (1923) — сатира на буржуазные нравы: герой перед смертью (садовые ворота — ее эмблема) видит, что и он и все окружающие обманывали друг друга и самих себя. Герои притчи-аллегории «Багдадский ткач» — вдохновенные лжецы: ткач, полагающий себя мастером в своем ремесле, а на самом деле ткущий негодные тряпки; певец без слуха и голоса, оружейник с трясущимися руками; некто выдающий себя за халифа и т. п. В заключение все эти «мечтатели» должны быть наказаны настоящим халифом, которому следует употребить свою жестокую власть, но выясняется, что он — милосерден, и наказания никто не несет. Так снова возникает тема правды и лжи, милосердия и насилия, которая была в философской драме «Мария, мать Иисуса». И здесь автор не дает однозначного решения проблемы. Форма притчи-аллегории закрепляет двойственность как по отношению к мечте-обману, так и по отношению к милосердию-насилию.

Однако неприятие существующей буржуазной системы отношений и невозможность найти выход все более заставляют Бергмана обращаться к мечте, придавая ей принципиальное значение, лишая ее негативной окраски самообмана.

Мечтателями являются герои пьесы «Сведенгельмы» (1925) и «Доллар» (1927), в которых явственно прослеживается реалистическая тенденция. Изобретатель Сведенгельм — энергичный, мужественный человек. Его свояченица и экономка — сильная духом, по-матерински любящая его женщина. Он становится жертвой коварного ростовщика, но конфликт разрешается благополучно: герой получает Нобелевскую премию, устраняющую его материальные затруднения. В комедии «Доллар» рассказывается о приключениях небогатой еврейской семьи, решившейся навестить родственников в незнакомом городе. Ее глава, Джо Менд, — неунывающий мечтатель и фантазер, мечты скрашивают ему его нелегкую жизнь.

В 20-е годы Бергман работал над драматической поэмой

«Сага», опубликованной и поставленной на сцене лишь в 1942 году; это также апология мечты. Владелец средневекового замка верит в сказочные чудеса, в отличие от родственников своей возлюбленной — трезво мыслящих людей.

Последний роман Бергмана «Клоун Як» (1930) написан после того, как автор полгода проработал в Голливуде и в еще более обнаженной форме, чем в Швеции, столкнулся с системой эксплуатации. Он полностью разрушает надежды на мечту как основу жизни.

Главный герой романа клоун — человек, которому надо смеяться и смешить, отрешаясь от собственных страданий. Он становится у Бергмана поистине трагической и гротескной фигурой, которая адекватно передает бездуховность мира и отчуждение личности.

Пер Лагерквист не только в своем художественном творчестве, но и теоретически доказывал необходимость приобщения шведского театра к новым западноевропейским эстетическим веяниям.

Лагерквист, учившийся в Упсальском университете и воспитанный в либеральном духе, в молодости был сотрудником леворадикальных журналов, но политикой интересовался мало. Его мировоззрение, неровное и противоречивое, складывалось под влиянием событий первой мировой войны, жестокою бессмысленностью которой он ощущал чрезвычайно остро. Отчаяние и растерянность — свои и своих современников — он выразил в цикле «Железо и люди» (1915) и в поэтическом сборнике «Страх» (1916). В духе экспрессионизма герой раннего Лагерквиста восстает против окружающего его бесчеловечного мира, против бессмысленности мешанского существования. Он одинок, и протест его носит абстрактный характер.

Свой эстетический манифест, трактат «Современный театр» (1918), Лагерквист написал, будучи театральным критиком одной из влиятельных стокгольмских газет. Он решительный противник натуралистического правдоподобия в искусстве. Вслед за своим кумиром Стриндбергом он отвергает «псевдодраматургию четырех стен», попытку создать иллюзию реальной действительности на сцене. Лагерквист отказывается и от символизма — «обволакивания ясных контуров реальности легкой прозрачной дымкой», однако широко использует аллегорию, условность, создает пьесы-параболы, где четко объясненная символика играет большую роль. Он одобряет театральные реформы Рейнхардта, Гордона Крэга и драматургов-экспрессионистов, видящих, по его мнению, мир таким, каков он есть, — жестоким, враждебным человеку и непонятным. Лагерквист превозносит античный и средневековый театры с их первобытной, как ему кажется, наивностью и функциональным синкретизмом.

Ранние пьесы Лагерквиста, в которых реализуются принципы трактата, проникнуты неприятием окружающей действительности, но неприятие это носит абстрактный, отвлеченно-метафизический



Пер Лагерквист

характер. Драматург ищет новые художественные формы. Апокалиптическими настроениями окрашена драма «Последний человек» (1917), изображающая конец света. Земной шар остыл; между немногими, кому посчастливилось остаться в живых, идет ожесточенная борьба за существование. Эти люди отмечены чертами нравственного и физического уродства. Все детали их внешности и поведения имеют какой-нибудь символический смысл. Мужчина — слепец, по имени Гама (с женской огласовкой), облаченный в черный плащ, свидетельствующий о его греховности, препирается с женщиной по имени Вюр (с мужской огласовкой). Иными словами, мужчина не мужественен, а женщина не женственна, в отношениях между полами нет ясности: они и нуждаются друг в друге и ненавидят друг друга. Мужчину и женщину окружают Параличный, Одноногий и Сумасшедший. Всем им противостоит юноша Илья в белом плаще (эмблема невинности), который никогда не жил на свете и потому может беспристрастно судить о смысле жизни и смерти. В заключение хоры мертвецов молят бога не возрождать жизнь во Вселенной, после того как закроет глаза последний человек. Пьеса Лагерквиста лишена сюжета в обычном понимании — по существу, это одна затянутая и несколько монотонная картина.

В таком же духе и стиле созданы одноактные драмы «Тяжкое мгновение» (1919) и вошедшая в сборник «Хаос» (1919) «Тайна небес». В последней сцена являет собой сегмент земного шара. На

нем копошатся люди, занятые бессмысленными или жестокими делами: внешне благообразный мужчина в трико цвета свежего мяса отщипывает головки маленьким куколкам, старик с идиотским видом пилит дрова и т. п. Все они почти не замечают друг друга; сентенции, ими выкрикиваемые, обращены в пространство. Лишь один юноша хочет постигнуть смысл бытия, но никто не может и не хочет ответить на его вопросы. Ответа на них не дает и девушка, в которую юноша влюбляется: она предпочитает ему, красавцу, франтоватого карлика. В заключение отчаявшийся юноша убегает во тьму. Персонажами пьесы «Невидимый», названной так по имени главного героя, олицетворяющего человеческого дух, являются Зло (некто вроде Мефистофеля, а точнее, стриндберговского Искусителя из драмы «На пути в Дамаск»), Добро, которое символизирует юная любящая пара, собирающая цветы, и т. п. Хоры распевают гимны с непременно рефреном «Будь проклята, Земля!».

Драма «Воскрешенный человек» (1928) интереснее предшествовавших ей пьес Лагерквиста тем, что в ней меньше, чем в них, высокопарной философской риторики и больше реалистических бытовых эпизодов. Сапожник Даниэль, зарезавший свою возлюбленную, после смерти получает возможность прожить вновь свою жизнь, но с условием, что он сохранит память о прежней, греховной. Вновь появившись на земле в образе молодого человека, Даниэль женится на девушке Анне, у него рождаются и растут дети. Но его счастьем мешают страшные воспоминания. Образ прежнего Даниэля, убийцы с окровавленным ножом, постоянно у него перед глазами. Охватившая его тревога постепенно нарастает. Существование героя становится все более «неподлинным». Даниэль — оживший мертвец превращается в домашнего тирана. Перед своей второй смертью он доводит до самоубийства сына, иными словами, как бы вновь совершает убийство. Новая жизнь не удалась.

Во всех названных пьесах заметно влияние сюрреалистических тенденций драматургии Стриндберга, особенно отчетливо воплотившихся в картинах абсурдности бытия «Сонаты призраков», а также символизма раннего Метерлинка — автора «Слепых», где в основе мироощущения героев и художника не туманная символика, а противопоставление враждебного, непознаваемого мира затерянной в нем и неспособной логически мыслить личности. Отказываясь от развития сюжета или заставляя действие повторяться, Лагерквист усиливает те свойства, которые были присущи драме его предшественников.

Вопросы жизни и смерти, признания бога и атеизма, добра и зла, насилия и покорности, получившие обобщенное воплощение в ранней драматургии, сконцентрированы в романе «В мире гость» (1925). Здесь в реальных условиях одной из шведских провинций, Смоланда, формируется характер человека, освобождающегося от оков религиозных догм и бунтующего против провинциальной узости и ограниченности. Вместе с тем герой Лагерквиста не

восстает против основ этого мира: он в нем лишь гость, как свидетельствует само название романа.

Альтернатива пассивности и активности воли и сознания проходит через все творчество Лагерквиста. Он переживает два этапа в своем развитии. До конца второй мировой войны это в основном изображение того, что возникает в результате пассивности сознания человека или активности злой, внеличностной чаще всего воли. После окончания второй мировой войны усиливается осмысление и автором и героями сущности бытия, представленного в аллегорической форме («Варавва», «Сибилла» и др.). Однако изображение мира тоже меняется: оно идет от общечеловеческих ситуаций к воспроизведению социально-значимых явлений. Драмы Лагерквиста 30-х годов, когда разгул фашизма в Германии и за ее пределами приобретает угрожающий размах, наполняются политическим и исторически конкретным содержанием, хотя писатель по-прежнему часто обращается к аллегории.

Пьеса «Король» (1931) — первая политическая драма Лагерквиста — затрагивает проблему насильственного изменения старого мира. В некоей стране, где еще сохранился обычай выбирать «бобового» (карнавального) короля, таким королем оказывается каторжник. Народное восстание, завершившееся победой, низвергает законного монарха, и «бобовый король» — каторжник, становится королем настоящим. Его первые реформы — изгнание жестокого верховного жреца, низвержение языческих кумиров — радуют толпу, но в остальном все остается по-старому. Народ по-прежнему угнетен, только король теперь не потомственный аристократ, а подонок общества, и это еще хуже.

Ситуация, воссозданная в драме, где во главе государства после переворота оказался преступник, возникает в эти годы не только у Лагерквиста: Брехт в 1928 году пишет «Трехгрошовую оперу» — пьесу о бандитах-спекулянтах, создавших свою державу; в 1941 году он работает над «Карьерой Артуро Уи, которой могло не быть», опять-таки изображая заговор и «восстание» подонков; датский драматург К.-Э. Соя в 1935 году завершает политическую драму-памфлет «Умбабумба меняет конституцию» на подобный сюжет. Эти художники понимали антигуманитарную сущность реакционных мятежей и находили близкие формы и образы для воплощения своих идей.

В этом же ряду стоит и самая знаменитая пьеса Лагерквиста «Палач» (1934), переделанная им в драму из написанной за год до этого повести. Пьеса эта была воспринята как антинацистский памфлет, и сам Лагерквист не возражал против такого ее истолкования. Традиционное развитие сюжета в «Палаче», как и во многих других пьесах шведского драматурга, отсутствует. Это отдельные картины, диалоги и монологи, скрепленные относительным единством места и постоянным присутствием на сцене главного героя — Палача, о котором, собственно, и ведется разговор. В первом акте пьесы (сцена здесь представляет собой средне-

вековой кабачок) мрачный, сторонящийся людей Палач символизирует государственную власть, жестокий закон, на котором живет общество, поправшее «общественный договор». Кроме висельника все персонажи (а это представители различных общественных сословий, мироощущений и темпераментов) отзываются о Палаче неприязненно и отчужденно. Между ними и Палачом пропасть, которой и надлежит существовать между «естественными», обычными людьми и представителем чуждого им закона.

Во втором акте действие происходит в современном ресторане, олицетворяющем тоталитарное государство фашистского типа, где все моральные и юридические категории, освященные вековой традицией, размыты и отброшены. Поэтому пропасти между Палачом и посетителями ресторана более не существует. Они, поправшие все законы, божеские и человеческие, еще более палачи, чем сам Палач. Они не нуждаются в услугах Палача, творя на глазах у зрителей самосуд над неграми-музыкантами и человеком, осмелившимся усомниться в правомерности их поведения, они чувствуют профессиональных убийц. Поэтому к Палачу фашисты относятся фамильярно-иронически: он и свой и в то же время слишком уж старомодный. Они похлопывают его по плечу, сетуют на то, что он не в военном мундире. Он же, олицетворение законного порядка, пусть и жестокого, поневоле выглядит как упорядочивающее жизнь начало рядом с захватившими власть висельниками. Об этом заявляет и сам Палач в своем заключительном монологе. Он отказывается брать на себя грехи современных людей. Устами автора он говорит о том гуманном чувстве, которое, по мнению аполитичного Лагерквиста, только и можно противопоставить нацистскому разбою, — о любви к ближнему, к женщине, к детям. В драме характеров «Человек без души» (1936), где изображены реальные отношения людей и нет аллегии, снова возникает тема «Палача», и снова фашизму, разгулу беззакония и бесчеловечности противопоставлены вечные и неистребимые для Лагерквиста ценности — любовь к жизни и к женщине.

В последней из его политических драм, «Победа во мраке» (1939), по стилю и конфликту спорящей с предыдущей, победа диктатора представлена призрачной — в последней сцене гул летящих самолетов возвещает его поражение. Обратившись к конкретной реальности, писатель, не затгушевывая опасности фашизма, выражает свою надежду на победу светлых сил.

Вершиной творчества Лагерквиста на этом этапе стал аллегорический роман «Карлик» (1944), время действия которого можно условно отнести к эпохе Возрождения, а место действия — к Италии. Карлик короля не только уродливый и злобный шут — он символ зла, гибели гуманизма, торжества нацистской идеологии. В конце романа Карлик заключен в темницу за свои злодеяния, но он убежден, что его скоро выпустят, ибо власти, основанной на насилии, без его услуг не обойтись. Гротескная форма романа придает его событиям зловещую, грозную убедительность.

Антифашистская тема была присуща творчеству целого ряда писателей Швеции. Над фашистскими порядками издевались в своих комедиях, ревю и радиопьесах Эрик Линдурм (1889—1941) и Густав Сандгрэн (род. 1904).

Антифашистская и антивоенная темы — центральные в драматургии писателя-реалиста, вышедшего из среды рабочих, Рудольфа Вернлунда (1900—1945), создавшего в пьесе «Лидер» (1935) гротесковый образ фашиста-диктатора. Однако это не единственные темы Вернлунда. Пролетарской солидарности посвящена лучшая, наиболее удавшаяся в художественном отношении его драма «Святое семейство» (1932) — о жизни и борьбе убежденных представителей двух поколений рабочей семьи. Отец, прошедший суровую школу локаутов и безработицы, по старинке выступает за соглашение с предпринимателями, отказываясь участвовать в стачке, которой руководит его сын. Не разбирая, кто прав, а кто виноват, предприниматели увольняют отца, а полиция, ложно обвинив его в подстрекательстве к беспорядкам, сажает в тюрьму. Это хороший урок ему самому и его ближним. Они не повторяют его ошибки, говорит драматург. Вернлунд в своем творчестве стремится к четкости и однозначности оценок.

Это же можно сказать и о драматургическом стиле Герберта Гревениуса (род. 1901). Гревениус — прежде всего один из самых авторитетных театральных критиков Швеции. Драматургия у него стоит на втором месте. Он создавал драмы из жизни мешан, в центре его произведений — семейные противоречия, порождаемые социальными и моральными конфликтами. Действие его не претендующих на глубокий психологизм пьес — «Соня» (1927), «Первомай» (1935) и других — происходит в среде стокгольмских служащих, мелких предпринимателей и рабочих, быт и нравы которых Гревениус хорошо знал.

Драмы о своих современниках, обычных людях писал Рагнар Юсефссон (1891—1966), бывший некоторое время шефом Королевского драматического театра в Стокгольме. Герой его пьесы «Возможно, поэт» (1932) — неприспособленный к жизни мечтатель, чьи романтические представления о жизни терпят крах перед лицом прозаической действительности.

В 30-е годы раскрылся драматургический талант Сигфрида Сиверта (1882—1970). Славу ему принесли дилогия «Селямбы» (1920) и роман «Универсальный магазин» (1924) — история буржуазного семейства на протяжении полувека. В своих произведениях Сивертс с глубокой психологической проникновенностью и сатирической остротой изобразил процесс духовного оскудения буржуа, зараженных всеми пороками умирающего общества. Сюжетной основой его драмы «Преступление» (1932) явилось истинное происшествие, о котором много писали газеты, — отцеубийство. Преступление совершает молодой шалопай-дегенерат, желающий поскорее завладеть наследством отца-советника, грязного афериста и тайного развратника. Нервы убийцы не выдер-

живают, и он кончает самоубийством. Драма Сивертса «Честный человек» (1933) отразила мелкобуржуазные политические иллюзии автора. Прототипом главного героя пьесы, политика, послужил британский премьер Рамсей Макдональд, вошедший в коалицию с консерваторами. Сивертс склонен трактовать его поступок как проявление государственной мудрости. Однако верный своему трезвому отношению к нравственной сущности изображаемого общества, Сивертс чужд идеализации даже героев — носителей положительного начала.

Вильгельм Муберг (1898—1973), романист и драматург, бережно хранил и развивал лучшие традиции реализма. В романах «Раскены» (1927), «Двойка по поведению» (1935), «Бессонница» (1937) и других Муберг, частично используя автобиографический материал, говорил о разложении патриархального уклада сельской жизни, в прошлом способствовавшего сохранению личной свободы и добрых нравов в крестьянской среде. Крестьяне — главные герои пьес Муберга, написанных с хорошим знанием жизни и тонким проникновением в психологию персонажей, тружеников, обладающих трезвым умом, закаленной волей и сильными руками.

Пьеса «Скрещенные руки» (1930) — крестьянская трагедия, изображающая характернейшие для Швеции начала XIX века отношения в деревне, — наступление капитала на мелкого собственника. Старый хуторянин Адольф из Ульваскуга, человек замкнутый, гордый и самостоятельный, беспомощно наблюдает, как деревню душит капиталистическая экспансия; распадаются патриархальные семьи, портятся нравы. Никто не хочет работать на земле, которая для Адольфа — величайшая материальная и моральная ценность. А между тем местные власти распорядились прокопать, вопреки его протестам, дренажные каналы через землю Адольфа; хутору грозит скорое разорение. Наперекор воле старого крестьянина его дети один за другим уезжают в город; каждый такой отъезд приводит его в отчаяние. Когда и Мари, младшая и любимая его дочь, последней намеревается уйти в город, обезумевший от горя старик, полагая, что там она непременно «избалует» и погибнет, убивает ее.

«Скрещенные руки» — наиболее сильная пьеса Муберга. В других его «крестьянских» драмах — «Жена» (1929), «Его женщина» (1933), «Насилие» (1933), «Вдовец Ярл» (1940) — варьируются сходные мотивы, там действуют волевые юноши, девушки и старики, кипят жестокие и сильные страсти.

Ярким антифашистским произведением, запрещенным в нацистской Германии, чем Муберг очень гордился, был его роман «Скачи в ночь!» (1941). Вскоре он был переделан в пьесу. Здесь изображена история восстания шведских крестьян против угнетателя — немецкого помещика. Тема была созвучна современности, звала к сопротивлению фашистской агрессии. Это произведение с его высокими идейными и художественными достоинствами — гражданским пафосом, эмоциональностью, лиризмом, глубокой

психологической разработкой характеров — одно из наивысших творческих достижений Муберга.

Война в Европе породила различные настроения в шведских литературных кругах. У некоторых драматургов возникло желание бежать от суровой реальности в мир мечты и «чистой» поэзии. Так, в подражание средневековой школьной драме литератор Руне Линдстрём (род. 1916) создал «Действо о пути, что ведет на небо» (1940) — пьесу по мотивам настенной живописи в церквях провинции Даларна; а шеф шведского радио Рагнер Йеров (род. 1904) написал стихотворные драмы «Хищный зверь» (1941) и «Сага о Хельге» (1943) на темы средневекового скандинавского эпоса.

Но главное направление в шведской драме этого времени — борьба за демократию, сопротивление фашистской идеологии. Именно она привела в ряды драматургов журналиста Бертиля Мальберга (1889—1958), который стал автором драмы «Его превосходительство» (1942) — сатиры на правителя фашистского типа. В военные годы возник даже новый драматургический жанр, впоследствии узаконенный в шведской литературе, — «живая» газета, короткие сценарии на злобу дня. Их удачно составляли Карл Герхадт (1891—1964) и Стефан Чернэльд (род. 1910).

Шведская драматургия находилась на распутье: если драма 10—20-х годов в основном развивалась под знаком модернизма, то в следующие полтора десятилетия в ней возобладали критический реализм и социально-обличительная тенденция. Шведская литература этого времени в целом характеризовалась сравнительно мирным сосуществованием различных творческих методов и стилей.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

С начала XX века сценическая жизнь в Швеции заметно оживилась. Это проявилось во всех ее сферах — репертуаре, режиссуре, актерском мастерстве. Развивалась национальная драматургия, вершиной которой стало творчество Августа Стриндберга, а лидерами периода между двумя войнами были Пер Лагерквист и Ялмар Бергман. Оформились под воздействием передовой эстетической мысли стран Европы принципы национальной шведской режиссуры, прежде всего в лице двух наиболее крупных ее представителей — Пера Линдберга и Улуфа Муландера. Сложилась и окрепла самобытная школа актерского искусства, среди ведущих деятелей которой были Йоста Экман, Инга Тидблад, Ларс Хансон, Мэрта Экстрем. Большое воздействие на развитие шведской театральной культуры оказали гастрольные поездки по стране европейских театральных коллективов, завоевавших к тому времени мировое признание. В 1911 и 1915 году в Стокгольме, а в

1917 году и в Гётеборге состоялись гастроли знаменитой труппы Макса Рейнхардта; в 1913—1914 годах — гастроли русского балета под руководством М. Фокина (декорации Б. Анисфельда и Л. Бакста); в 1919 году — французской балетной труппы (декорации А. Дерена); в 1921—1922 годах с большим успехом прошли гастрольные спектакли Московского Художественного театра, показавшего свой чеховский репертуар. Появились специальные театральные журналы — «Талия» (1910) и «Сцена» (1914), — способствовавшие популяризации современных театральных идей и оценившие их практическое воплощение на шведской и зарубежной сценах.

Шведский театр развивался по двум основным направлениям — коммерческому и демократическому. В них были выражены две принципиально различные позиции по отношению к цели театрального искусства. Представители первого направления сочетали свои цели с финансовой прибылью, что было связано с соответствующей идейно-эстетической платформой. Коммерческое искусство характеризовалось «кассовым» репертуаром, в основе которого была развлекательная драматургия типа «хорошо сделанной пьесы», участием «звезд», дорогостоящими декорациями и т. п.

К началу 20-х годов в столице было около двадцати таких театров. Лидером коммерческого движения был предприимчивый театральный антрепренер Альберт Ранфт — основатель своеобразного театрального концерна, вошедшего в историю шведского театра под названием театральной империи и объединявшего три наиболее значительные драматические сцены Стокгольма — Шведский театр, Оскар-театр и Васа-театр, а также такие популярные театры, как Сёдран и Норландер. Блистательное знание театрального дела, верное чутье и гибкость эстетико-художественных позиций позволили Ранфту создать мощную театральную систему, в которой, в соответствии с потребностями публики, были представлены наиболее популярные жанры — комедия, оперетта, музыкальное обозрение, народная комедия и т. д. Умение сплотить вокруг себя лучших актеров привело к тому, что театры Ранфта могли конкурировать с самыми признанными национальными коллективами; особенно в этом смысле выделился Шведский театр.

Одновременно с успехами коммерческого искусства в Швеции продолжался процесс демократизации театра. Все большее число людей посещали театры, чему способствовало увеличение городского населения страны. Приход в театр нового зрителя был оценен передовыми деятелями шведской сцены как счастливая возможность проведения на ее подмостках идей, которыми на рубеже веков жила театральная европейская культура, — идей создания подлинно народного сценического искусства, доступного массовому зрителю. Под лозунгом «театр — народу» по инициативе журналиста Вальтера Стенстрёма возникло театральное общество



Эскиз декорации 2-го акта оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса.
Художник И. Грюневальд. 1921 г.

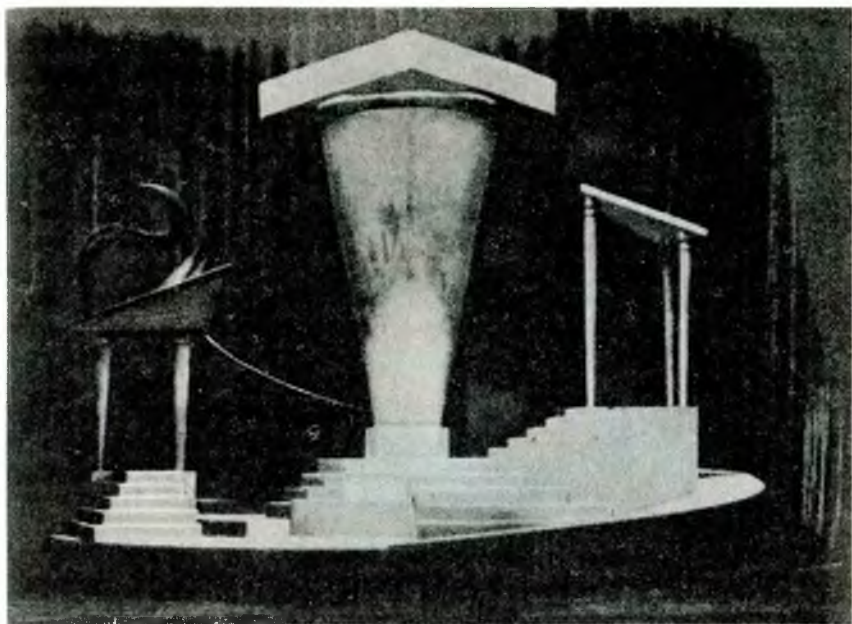
«Сцена», ставившее своей главной целью организацию гастрольных поездок по стране. Первое такое турне актеров-энтузиастов во главе с режиссером Виктором Шестрёмом состоялось в 1911 году. При содействии «Сцены» в Стокгольме были учреждены такие новации, как абонементное обслуживание массового зрителя, понижение цен на билеты, развертывание театральных площадок на открытом воздухе. «Сцена» продолжала свою плодотворную деятельность более двадцати лет.

Борьба за претворение идей народного театра сопровождалась в Швеции процессом децентрализации театрального искусства, то есть постепенным распространением театральных центров в провинции. Уже в первой четверти XX века такими центрами стали крупные города Швеции — Мальме, Лунд, Хельсингборг. Особую популярность приобрело в этих городах движение народных парков — организации, отвечающей за постановку драматических и музыкальных спектаклей совместными силами профессионалов и любителей. Значительную роль в этом сыграло то обстоятельство, что увеличилось количество театральных школ и училищ, выпускники которых составляли активное большинство при формировании новых театральных трупп.

Естественно, что при всей интенсивности процесса децентрализации средоточием театральной жизни оставался Стокгольм. В столице расположены два старейших театральных коллектива страны — Шведская королевская опера и Королевский драматический театр (Драматен). Королевская опера, основанная в 1773 году, получила новое помещение в 1898 году, а Драматен, открытый в 1788 году, переехал в 1908 году в новое здание на девятьсот мест, что по тогдашним масштабам было немало. Оба эти театра финансировались и управлялись государственными организациями, осуществлявшими контроль за кадрами, репертуаром и т. д.

Другая группа театров — частные коммерческие театры, политика которых во многом определялась «императором» Ранфтом. Однако коммерческая ориентация не была единственной в частном театральном предпринимательстве. Серьезную конкуренцию «империи Ранфта» составляли экспериментальные театры, нацеленные на художественное новаторство, правда, эта конкуренция осуществлялась только на эстетическом уровне: жизнь большинства из этих ярких в творческом отношении коллективов была краткой. Так было с Интимным театром Августа Стриндберга и Августа Фалька, просуществовавшим только три года (1907—1910). Эстетические принципы этого театра — малая драматургическая форма, предпочтение психологической или философской проблематики, камерная сцена и аудитория, малое расстояние между сценой и зрительным залом, крупный актерский план, естественность мизансцен и т. д. — были взяты на вооружение многочисленными последователями. В 1915 году появился Бланш-театр, но, просуществовав несколько лет, он обанкротился. В 1919 году режиссер Густав Колийн открыл Новый Интимный театр, с 1921 года называвшийся Малым драматическим театром, однако и этот театр закрылся уже через два года. Интимные театры были рассчитаны на публику, которая появилась в Швеции гораздо позже, уже после второй мировой войны. Эта публика должна была быть способна не только к эмоциональному сопереживанию тому, что происходило на сцене, но и к интеллектуальному анализу. Интимные театры первой четверти XX века были в этом плане явлением преждевременным.

В Стокгольме было еще несколько эстрадных площадок и полупрофессиональных сцен. Всего с 1917 по 1945 годы число стокгольмских театров колебалось в пределах от десяти до двадцати. Большое культурное значение имело основание дворцового театра в Дроттнингсхольме в 1923 году, организатор которого театральный критик Агне Бейер сумел заручиться поддержкой и помощью двора. Сцена этого театра, существующего и сейчас, оформлена в духе классицистского придворного театра XVIII века: здесь господствуют пышные декорации, «густавианский» занавес, старинная машинерия. Собственной труппы театр не имел. Здание представляло собой гастрольную площадку для оперных и драматических спектаклей эпохи барокко и рококо.



Декорация к спектаклю «Федра» Ж. Расина. Художник Й. Йон-Анд. Драматический театр. Стокгольм. 1927 г.

Вторым после Стокгольма театральным городом был Гётеборг, население которого составляло двести тысяч человек. В начале XX века он располагал двумя драматическими сценами. Первая, основанная в 1879 году, называлась Стура-театр (Большой театр). Театр имел собственную труппу, но ее деятельность совмещалась с гастролерами, прежде всего из Стокгольма и чаще всего из театров Ранфта. На сцене Стура-театр выступали также местные театральные коллективы, профессиональные и любительские, все, кто мог внести арендную плату за помещение. Особое место в театральной жизни не только Гётеборга, но и всей страны занял другой театр — Лоренсбергский, сцена которого была реконструирована и технически усовершенствована в 1916—1917 годах. В начале 20-х годов этот театр обрел репутацию самого современного театра в Скандинавии.

Расширялась сеть театров в провинциальных шведских городах: появившиеся в 20-е годы театры в Хельсингборге и Мальме в 30—40-е годы дополнили театры в Норчепинге, Йонгчепинге и Нючепинге. Материальная база этих театров чаще всего оставалась желать лучшего: драматический театр в Мальме, например, находился в помещении ипподрома. Однако процесс приобщения провинции к театру набирал все больший темп, чему чрезвычайно способствовала деятельность учебных студий при крупных театрах,

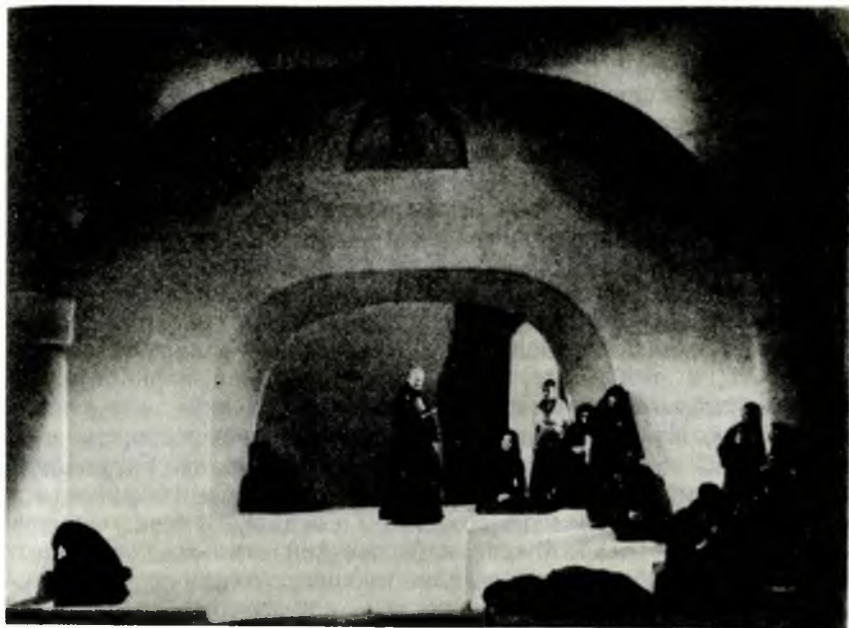


Декорации к спектаклю «Венецианский купец» В. Шекспира. Художник Й. Эрикссон. Стокгольм. Театр Драмы. 1919 г.

а также клубы, где давались спектакли силами учеников, дублирующих актерский состав.

Анализируя общее состояние шведского театра в период конца 10-х — начала 40-х годов, можно сказать, что далеко не все театры имели свой собственный творческий почерк, стиль, манеру. Даже ведущая сцена страны, столичный Драматен, строже других следивший за качеством репертуара и уровнем постановочного мастерства, не была привержена единой эстетике. Как и во всех других театрах, здесь постоянно менялись директорский состав, художественные руководители, режиссеры, актеры. Дотации, получаемые государственными театрами, были незначительными.

Основной проблемой для театральной администрации была плохая посещаемость. А поскольку спектакль, на который собиралось меньше двухсот зрителей, был катастрофой для финансового состояния театра, именно кассовый принцип одерживал верх при формировании репертуара: надо было привлечь публику, и тогда театры обращались к модным западноевропейским пьесам. В среде отечественных драматургов постоянно раздавались жалобы на невнимание театров к их творчеству. В «Театральных рецензиях 1925—1949 годов» А. Бейера приводятся следующие данные: из 116 спектаклей только 26 было поставлено по произведениям шведов, причем восемь из них — Стриндберга.



Сцена из спектакля «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки.
Стокгольм. Театр Драмы. 1944 г.

В отличие от Норвегии, где традиционно превыше всего ценилась национальная самобытность, что часто и приводило к культурной замкнутости и отсталости, в Швеции режиссеры грешили подражательностью, хотя в то же время шведская театральная культура интенсивно обогащалась опытом современного ей западноевропейского сценического искусства.

Основой шведского театрального репертуара в XX веке является драматургия А. Стриндберга. Театральное признание его творчество получило не сразу и как бы исподволь. Долгое время считалось, что его пьесы излишне разговорны, что они несценичны. Этого мнения придерживалась и публика, которая оценивала драмы Стриндберга как излишне серьезные. Примером непопулярности Стриндберга в театре Швеции может быть следующий факт: вскоре после смерти драматурга директор Драматена Тур Хедберг попробовал учредить «неделю Стриндберга», но это начинание не получило поддержки публики. Во многом это можно объяснить тем, что импрессионистско-символистские пьесы Стриндберга и его исторические драмы интерпретировались в некоей традиционно-натуралистической манере, подобно тому как это происходило при постановке драм Ибсена в Норвегии, где соблюдались каноны «норвежского стиля». Например, когда в 1908 году в Драматене был поставлен «Мэстер Улуф» (действие пьесы проис-

ходит в эпоху Реформации), спектакль получился скучным и вялым, несмотря на то, что заглавную роль в нем играл выдающийся актер Иван Хедквист (1880—1935). Сцена была загромождена обильным реквизитом, который по замыслу художника-декоратора Карла Грабова, последователя мейнингенцев, должен был подчеркнуть стиль эпохи, но лишь мешал актерам и отвлекал внимание зрителей. По поводу этого спектакля Стриндберг писал: «Некоторые исполнители играют Улуфа с теплотой, а не с жаром... А ведь он горячится, с кем бы ни говорил, будь то епископ, король или слуга. Ведь Улуфа называют нашим Лютером. Сила, почти брутальность, огонь, а не так называемая теплота...»

Деятели шведской сцены, желавшие следовать Стриндбергу, приняли к сведению указания драматурга, но впали в другую крайность, в результате чего оформился некий карикатурный, противоположный норвежскому «стриндберговский», или «шведский», стиль игры. Его таким образом характеризует современный театральный критик Свен Веттердаль: «Известно, что Стриндберг был бунтарем, язычником, женоненавистником... и что диалоги в его пьесах проникнуты чувством злобы и ненависти всех оттенков. Так сложился особый «стриндберговский стиль». Как только актер, играя Стриндберга, выходил на сцену, уголки его губ опускались как можно (а точнее сказать, как нельзя) ниже, голос понижался до баса, лоб морщился так, что становился похожим на стиральную доску, глаза выкатывались, зубы оскаливались — словом, перед нами был злодей из старой оперы. Актрисы же перевоплощались в жен-вампиров, извивающихся рептилий с длинными когтями».

Этот стиль распространился по всей Европе. Устойчивое заблуждение относительно своеобразия «канона Стриндберга» способствовало тому, что, родившийся в Швеции, он был «усовершенствован» в немецких театрах, откуда вернулся на родину в еще более утрированном виде. Так играла героиня в пьесах Стриндберга немецко-польская актриса Мария Орска на гастролях в Швеции в 1922 году. Ее примеру следовали соотечественники драматурга: актер Улуф Сандберг (1884—1965), исполняя в Лоренсбергском театре роль главного героя драмы «Кредиторы», «конвульсивно взъерошивал волосы, как бы надевая маску Стриндберга». «Неистовым, нервно-экзальтированным, бьющимся в пароксизмах ярости и отчаяния, почти безумцем» представлял короля Эрика XIV один из лучших актеров Драматена Андерс де Валь (1869—1956) в спектакле, который шел с 1917 по 1929 год. Стриндберговские роли не всегда удавались и примадонне Шведского театра Полине Бруниус (1881—1954). «Выжимала из роли все, что можно, изображая пределы женского демонизма и коварства», третья жена Стриндберга актриса Лоренсбергского театра Гарриет Боссе (1878—1961), когда в 1926 году играла королеву Кристину в его одноименной пьесе.

И это была не просто неумелая игра — слишком легко было

бы обвинить целое актерское поколение в профессиональной непригодности. Скорее, это было следствием глубинного, принципиального непонимания природы творчества Стриндберга, специфичности противоречий душевного мира его героев, драматизма их одиночества, прикрываемого формой агрессии. Стриндберга понимали упрощенно, оценивая содержание его творчества через призму мифов вокруг биографии самого драматурга. Его персонажи сопоставлялись с тем образом мизантропа-мистика, в соответствии с которым молва воспринимала одного Стриндберга. К тому же широкую публику раздражала готовность героев Стриндберга обсуждать «неприличные» проблемы, концентрироваться на болезненных явлениях современного общества. Поэтому он был объявлен «декадентом», «психопатом» и «женоненавистником».

И все же постепенно драматургии Стриндберга удалось завоевать шведскую сцену. Произошло это во многом благодаря Макс Рейнхардту; его экспрессионистскими постановками Стриндберга шведы восхищались еще в 1917 году. Главные роли в постановках лирических драм Стриндберга играл Пауль Вегенер. Замечательная интерпретация «Сонаты призраков» открыла шведам неожиданную глубину в драматургии Стриндберга; восторг критиков вызвало впечатляющее декоративное оформление спектакля: отсутствие натуралистического реквизита, прожектор, трепещущее освещение, благодаря которому все происходящее на сцене виделось в некоем ирреально-мистическом свете.

Интерпретации Стриндберга Рейнхардтом оказали удивительное воздействие на шведский театр: родилась национальная шведская режиссура. Ее основные принципы складывались постепенно, ее формированию способствовала деятельность множества режиссеров, и не только ведущих.

Одним из тех, кто, подражая Рейнхардту, нащупывал способы сценического воплощения, был художественный руководитель Нового Интимного театра Густав Колийн. Ему принадлежит честь открытия творчества одного из лучших драматургов Швеции в XX веке — Пера Лагерквиста. Колийн первым обратился в 1919 и 1921 годах к постановкам его пьес «Последний человек» и «Тайна небес». На сцене режиссер пытался воссоздать образ страшной фантазмагории — воплощение картины современного мира. Сценическое пространство в «Последнем человеке» представляло собой сегмент земного шара, обрамленного виселицами. По нему ползали по очереди выхватываемые прожекторами актеры, играющие человекоподобных монстров. Особое значение Колийн придавал освещению: фиолетовый световой конус пронизывал клубящийся туман, и казалось, что персонажи не реальные люди, а привидения. Все это сопровождалось какофонической музыкой, специально сочиненной для спектакля композитором Туре Рангстрёмом. Сходным образом была оформлена и сцена для спектакля «Тайна небес». Несмотря на то, что такой ультра-



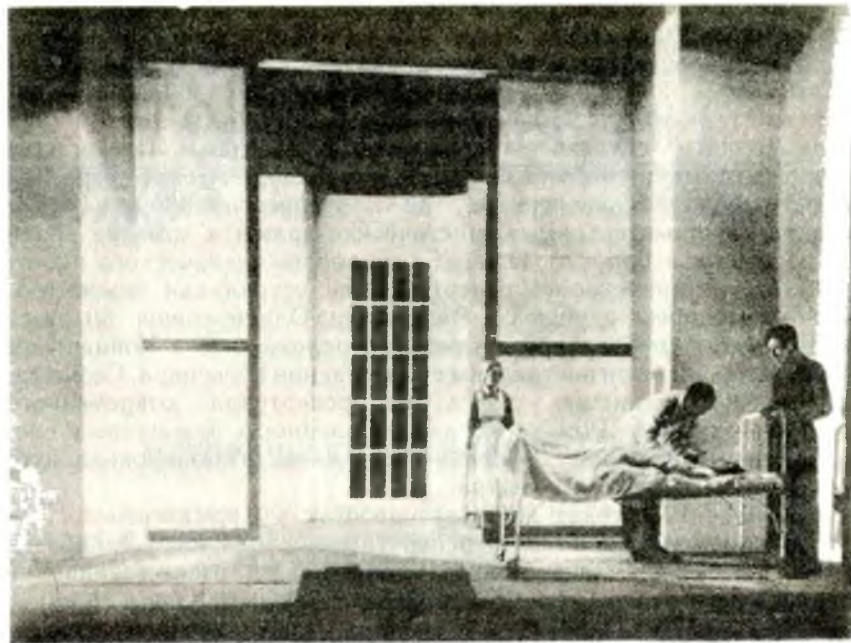
Сцена из спектакля «Игра грез» А. Стриндберга.
Постановка У. Муландера. Стокгольм. Театр Драмы. 1935 г.

экспрессионистский стиль не получил распространения на сценах ведущих шведских театров, этот опыт оказался чрезвычайно полезен для формирования творческой манеры многих режиссеров первой половины XX века и своеобразно модифицировался в творчестве двух крупнейших представителей шведской режиссуры — Пера Линдберга и Улуфа Муландера.

Пер Юхан Линдберг (1890—1944) происходит из семьи известного актера и режиссера Августа Линдберга, первого постановщика драм Стриндберга на отечественной сцене. Филолог по первому образованию, он начал театральную карьеру в труппе отца (1912—1916), потом в течение трех лет изучал сценическое искусство в Париже и Берлине. С 1919 года Линдберг руководил Лоренсбергским театром, где и раскрылось его режиссерское дарование. Вместе с ним работали его друзья и ученики — художники-декораторы и режиссеры Кнут Стрём (1887—1971), стажировавшийся в театрах Дюссельдорфа, и совсем юный тогда Сандро Мальмевист (род. 1901).

Линдберг считал, что основа всякого хорошего театра — репертуар. Репертуар его театра был исключительно классическим: Шекспир, Кальдерон, Ибсен, Стриндберг. Линдберг и Стрём заботились и о зрелищной стороне спектакля. Введенное ими новшество — первая в Скандинавии вращающаяся сцена — давало возможность вести спектакль в ускоренном темпе.

В работе с актерами Линдберг делал ставку на импровизацию и старался не утомлять актеров лишними репетициями. В этом современные критики усматривали слабость режиссерского метода Линдберга, который не мог похвастаться сильным актерским



Сцена из спектакля «Человек без души» П. Лагерквиста.
Постановка П. Линдберга. 1937 г.

ансамблем: его труппу составляли актеры разных способностей, уровня подготовки и возможностей творческого раскрытия.

Среди постановок Стриндберга на сцене Лоренсбергского театра наибольшим успехом пользовался «Мэстер Улуф» (1920). Это был строгий и лаконичный по выразительным средствам спектакль, что было обусловлено как характером оформления (сцена была свободна от декораций за исключением высохшего дерева с кривыми ветвями, напоминавшего человеческие руки; на заднике была изображена средневековая фреска), так и игрой главных исполнителей — Улуфа Сандберга и Эльсы Видборг.

Зато в интерпретации пьесы Стриндберга «Преступление и преступление» (1941) проявились иные черты творческого почерка Линдберга. В спектакле, посвященном проблеме больной совести, все было ярко и как бы «чересчур»: контрастные яркие декорации, элементы «стриндберговского стиля» в игре актеров.

Совсем иным предстал режиссер Пер Линдберг при постановке шекспировских спектаклей: «Гамлет», поставленный под влиянием эстетики Гордона Крэга в черно-красных тонах, «Король Лир», решенный в сходном оформлении, что позволяло осмыслять трагедии Шекспира как своеобразную диалогию. Зато светлыми, легкими, праздничными были декорации в «Ромео и

Джюльетте» (1922) — лирико-романтическом и намеренно традиционным спектакле.

Успех Лоренсбергского театра, сделавший этот театр из Гётеборга самым популярным шведским театром, не избавил его коллектив от экономических осложнений. В результате этого в 1923 году Линдберг, оставив театр, переехал в Стокгольм. Там он одно время возглавлял полупрофессиональный студенческий театр при Стокгольмском университете, где в экспрессионистском стиле ставил «школьные драмы», мистические драмы и комедии эпохи Реформации и барокко. Однако камерность сценического пространства, ограниченность репертуара не устраивали режиссера. Вскоре Линдберг перешел в Васа-театр. Одновременно он руководил экспериментальной студией, расположенной в Концертном доме. Здесь им были поставлены произведения Шекспира, Софокла. Здесь же появилась пьеса из репертуара современного театра — «Волки» Ромена Роллана. Склонность режиссера к сценическому модернизму, вопреки ожиданиям, импонировала публике, ранее далекой от театра.

В 1927—1930 годах Линдберг работал в Драматене.

Важнейшим принципом репертуарной политики Линдберга стало сочетание классического, современного отечественного и зарубежного репертуара. Линдбергом были поставлены «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера и «Странная интерлюдия» О'Нила, а также «Сведенгельмы» и «Доллар» Я. Бергмана и «Воскрешенный» П. Лагерквиста.

Линдберг решительно отказывался согласиться с теми, кто считал, что в своих творческих исканиях он привержен формалистическому методу; форма есть только выражение идеи, настаивал он. В 1927 году в книге «Проблемы режиссуры» Линдберг писал: «Что же является целью творческой деятельности в театре? Может быть, школьные этюды, читка за столом? Конечно, нет! Целью театра, как это ни странно, является театральный спектакль. Не демонстрация пьесы, не демонстрация актеров. Спектакль. Безусловно, качество спектакля зависит от уровня пьесы и актерской игры. Но все же конечной цели мы не можем достигнуть позже или раньше — только во время представления. Необходимой основой спектакля является образное режиссерское мышление. Именно режиссерская мысль и способность режиссера руководить должны воплотиться в сценическом произведении — в единственно выразительной и ясной форме».



ТЕАТР НОРВЕГИИ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Новый подъем общественной жизни Норвегии, свидетельствующий о жизнестойкости демократических тенденций в стране, начинается во второй половине 1890-х годов. Это связано с изменениями в социальной структуре страны.

За пятилетие с 1895 по 1899 год, как никогда ранее, быстро растет число новых промышленных предприятий и, соответственно, общая численность рабочих. Хотя образованная еще в 1887 году Норвежская рабочая партия в основном тесно связана с политической либеральной партией Венстре, но ее роль увеличивается. В 1894 году был принят закон о страховании от несчастных случаев на производстве. В 1898 году удалось добиться расширения избирательных прав, и рабочие получили доступ в парламент. Возрастает напряженность классовой борьбы: участвовавшие забастовки все чаще завершаются победой рабочих. В это время в стране получают распространение идеи Маркса. В 1894, 1895, 1897 годах норвежский парламент принимает ряд решений о снятии знака унии со Швецией с норвежского флага, что было результатом усиления левых сил и сплочения их в борьбе за национальную независимость.

Начало XX века отмечено для Норвегии бурными общественными событиями: в 1905 году расторгается наконец уния со Швецией. Вслед за этим проходит референдум о форме государственного устройства, который приводит к созданию конституционной монархии. Компромиссное решение свидетельствовало как о пассивности и консервативности большей части населения, так и об усилившихся политических разногласиях, которые были обусловлены ростом прогрессивных сил. Именно их рост привел к тому, что Норвегия сохранила нейтралитет в первой мировой войне.

Под влиянием событий в революционной России в Норвегии в 1917—1918 годах стали возникать советы рабочих и солдатских депутатов. Интенсификация народного движения привела

к принятию в 1919 году закона о восьмичасовом рабочем дне. В 1923 году была основана Коммунистическая партия Норвегии, в 1924 году были установлены дипломатические отношения с СССР.

Однако силы реакции также консолидировались: в 1933 году была сформирована фашистская партия во главе с Квислингом, который создал первое профашистское правительство Норвегии после оккупации ее Германией в 1940 году. Напряженность политической борьбы конца XIX — первой половины XX века отразилась в борьбе идеологической. Марксизм часто сочетается в сознании норвежцев с социальным дарвинизмом — механическим перенесением закона борьбы видов в природе на жизнь человеческого общества; идеи Ницше и Бергсона, особенно влиятельные в 1880-х — начале 1890-х годов, продолжают оказывать воздействие на духовную жизнь страны; распространение атеизма соседствует с апелляцией к богу как идеальной силе, способной разрешить реальные социальные противоречия хотя бы в духовной сфере.

ДРАМАТУРГИЯ

В литературе все эти разнообразные тенденции вели к появлению и развитию новых тем и идей. Наибольшее значение приобретают те, которые связаны с жизнью и борьбой простого народа. Именно эти тенденции в первую очередь усиливают позиции реализма XX века.

Реалистические принципы объединяют прежде всего писателей, вышедших из народной среды, с самого начала своего пути обращающихся к теме рабочего народа, классовой борьбы. Это Ю. Фалькбергет (1879—1967), романы которого о горняках, о жителях бедных кварталов близки к социалистическому реализму («Жертвы огня», 1917, «Четвертая ночная стража», 1923). К. Уппдаль (1878—1961) в десяти томах эпопеи «Танец среди теней» (1911—1924) воспроизводит историю духовной жизни рабочего класса Норвегии. О. Бротен (1881—1939) первым стал изображать в своих романах каждодневную жизнь промышленных рабочих, однако писатель не интересовался вопросами классовой борьбы. Происходит переориентация писателей, которые в конце XIX века были связаны с нереалистическими течениями. К. Гамсун в романах начала века — «Под осенней звездой», «Бенони» и «Роза» — изображал жизнь обитателей села, выступая против капитализации страны.

Характерной особенностью литературы начала XX века стало стремление осмыслить настоящее Норвегии, связав его с прошлым страны. Этому в немалой степени способствовало столетие конституции 1814 года. Возникают реалистические исторические романы и романы — исследования жизненного пути нескольких поколений одной семьи. Здесь следует назвать У. Дууна (1876—

1939), К. Уппдаля, Ю. Фалькбергета и особенно С. Унсет (1882—1949), имя которой получило широкую известность после появления исторического романа «Кристин, дочь Лавранса» (1920—1922). В начале века создается первая эпическая трилогия крупнейшего романиста XX века Т. Эрьясэтера (1886—1968), «Гудбранд Ланглейте» (1913—1927).

Особое место занимает норвежская драматургия, по-прежнему связанная с потребностями времени. Она, продолжая традиции XIX века, развивается по двум руслам: как философская драматическая поэма, предназначенная в основном для чтения, и как драма для сцены. Начало философской драматической поэме в Норвегии положил романтик Х. А. Вергеланн. Затем Ибсен продолжил традицию, написав «Бранда» и «Пера Гюнта». В сложные 1890-е годы А. Гарборг издал драматическую поэму «Тролль» (1895). Здесь автор изображает прошлое страны — жизнь ее народа и ее природу — как животворный источник для настоящего. Народно-поэтическая основа поэмы позволяет автору обратиться к важнейшим для него нравственным проблемам, которые перестали волновать писателей начала 1890-х годов, упивавшихся радостью жизни или погружавшихся в пугающие бездны души. Стремление показать борьбу тенденций, идущих от тролля и от человека, приводит Гарборга к созданию образа Малютки, вполне реальной женщины, которая является символом высокой морали и духовности, живущих в народе, символом победы светлого человеческого начала над троллями и могущественными, злобными силами природы. Символическая форма дает возможность Гарборгу поставить вечные для него вопросы религии как нравственно освобождающего начала и стремления к духовной чистоте и ясности. Современная нравственная проблематика, полемичность, свойственная литературе 1880-х годов, соединяются здесь с символическими, обобщенными формами, с характерным для конца века погружением в таинственную стихию народной поэзии и народной души.

Восходящая к романтизму жанровая традиция в начале века получает развитие в драматических поэмах К. Гамсуна «Монах Венд» (1902) и Х. Кинка «Гуртовщик» (1908). Гамсун, проследившая на протяжении ряда лет жизнь своего героя-отщепенца, приходит к горькому выводу, что человек в мире накопления и преобладающего эгоистического интереса лишается гуманистического начала, а все узаконенные нормы отношений — социальные, религиозные, правовые — лишь закрепляют и поддерживают дегуманизацию. Гамсун создает для своего протагониста Венда консервативную утопию — мир природы, противопоставленный социальному, но сам автор прекрасно видит, что человек не может жить вне человеческого общества: всюду вторгается социальный человек со всем комплексом его порочных представлений.

Самой крупной после Гамсуна фигурой в литературе 1890-х годов и начала XX века был Ханс Кинк (1865—1926), известный

как новеллист, романист, эссеист и драматург, стремившийся передать духовную жизнь человека, в которой он порой видел нечто иррациональное. Неприятие современной буржуазной цивилизации выражается у него на протяжении всего творческого пути в апелляции к народной жизни; хранилищем национальных особенностей души он считает народные песни и саги. Почти в равной степени он не принимал в своих декларациях натуралистов, с их восприятием человека лишь в физиологическом плане, реалистов, с современными социальными спорами, и неоромантиков, прислушивавшихся к таинственным движениям души и далеких от народной жизни. В своем творчестве Кинк стремился синтезировать наиболее продуктивные их открытия. Кинк интересуется прошлым Норвегии. Вследствие этого появляются его статьи 1916—1918 годов о норвежских средних веках; наиболее значительная из статей «Время величия» написана в 1922 году. Придавая огромное значение народному искусству — сагам и песням, — видя в них, как и многие его современники, хранилище духа народного, Кинк занимает по отношению к родной истории более прогрессивную позицию, чем Унсет. Он не считает христианство нравственной и культурной основой средневековья, но доказывает в статьях и художественным творчеством, что язычество, наиболее полно воплотившее в себе национальный дух норвежца, продолжало жить и в христианских гимнах, вопреки христианству, сохраняя в его рамках национальную норвежскую духовность. «Гуртовщик» Кинка изображает путь исканий и ошибок героя, его возвращение к матери-природе. Произведение Кинка полемически направлено против Ибсена и более тесно связано с Гамсуном: в поэтической душе главного героя — его сила, его связь с национальными корнями жизни норвежца, ибо только способность мечтать и любить отличает настоящую личность от мещанина. Новая эпоха требовала и нового осмысления положения человека в мире. Игра фантазии Гуртовщика, появившегося в весьма рационалистический и трезвый век развития капитализма, создавала контраст узкому практицизму, захватившему Норвегию в начале XX века.

Если драматические поэмы исследуют нравственные и философские проблемы, лишь опосредованно связанные с современными социальными битвами, то драма, написанная для сцены, теснее соединена не только с социальными, но и с политическими конфликтами. Это своеобразное разделение обусловлено особенностями жанровых форм: введение эпического элемента способствует передаче размышлений героев, напряженные столкновения эпохи могут быть отражены в строгом развитии конфликтов собственно драмы.

Стремление понять современность, моделируя ее конфликты в человеческих отношениях прошлых времен, возникает в исторических драмах Х. Кинка «Последний гость» (1910) и «Перед карнавалом» (1915). Кинк в первой драме убеждает, что отказ

Пьетро Аретино от стесняющей его, как он иронически замечает, «монашеской» морали с четкими представлениями о добре и зле ведет к полной духовной деградации. Во второй драме автор выводит Макиавелли, представив его передовым политическим деятелем, ибо он связан с истоками народной жизни и потому стремится действовать в соответствии с законами морали.

Все большее внимание драматургов привлекает проблема классово-борьбы, однако они относятся к ней по-разному. Кинк в «Усадьбе Экреров» (1913) утверждает, что борьба радикалов и консерваторов ослабляет страну, надо всем бороться за сохранение национальной самобытности Норвегии, он ищет «третий» путь. У. Хупрекстад (1875—1965) в своих пьесах представляет классовые столкновения сельскохозяйственных рабочих. О. Бротен в пользовавшейся большой популярностью в рабочей аудитории пьесе «Малыш. Жизнь народа в 4-х актах» (1911) с необыкновенной теплотой и правдивостью воспроизводит чувства простой женщины-матери. Материнская любовь была изображена как высшая нравственная ценность, как альтернатива бездуховности и антигуманизма.

Самым значительным из драматургов века был Г. Хейберг (1857—1929), который начал писать еще в 1880-е годы, как реалист развивая традиции Ибсена и Бьёрнсона, в 1890-е годы участвуя в неоромантически-символистском движении в литературе. Особого внимания заслуживают две его пьесы — «Трагедия любви» (1904) и «Я хочу защищать мою страну» (1912). Первая из названных пьес исследует в духе времени конфликт индивидуализма и альтруизма. Эгоистическая обособленность, показывает автор ходом действия драмы, оказывается обреченной на гибель даже тогда, когда ее носителем становится незаурядная личность. Только деятельность на благо всех людей дает человеку силы для жизни. Главный герой, лесничий Эрлинг, видит смысл жизни в соединении личного счастья — любви — и труда для людей. Он растит новые леса, чтобы они дали счастье и свет всем. Обращение к природе как к источнику радости и жизни завоевало признание после выступлений К. Гамсуна в защиту «естественного» человека, противостоящего машинной цивилизации, антигуманной в своей основе. Эта тенденция была свойственна и творчеству Кинка. Но Хейберг, в отличие от Гамсуна и Кинка, апеллирует не столько к природному началу и фантазии, сколько к разуму человека, к его способности осмыслить мир вокруг себя и свое место в нем, и в этом плане особенно значительна этапная для норвежского искусства пьеса «Я хочу защищать мою страну». Именно здесь в полную силу выявляется «религия его религий: стремление к «почему», «откуда», «зачем», убеждения демократа, увидавшего возможность разрешения не разрешимых для Норвегии социальных противоречий в России после Октября 1917 года. Это норвежский тип интеллектуальной драмы, появившейся после шовианской (первая пьеса Шоу этого цикла «Дома

вдовца» была написана в 1892 году), содержащей родовой ее признак — дискуссионность и парадоксальность, но сохраняющей норвежскую национальную специфику: глубину в разработке характеров и символику.

Главная проблема драмы — вопрос о роли народного сознания в решении важных государственных вопросов — одна из актуальнейших для Норвегии начала XX века. Премьер-министр Бергер, бывший торговец рыбой, управляющий страной, как своей фирмой, добивается национальной независимости, но не заботится о том, чтобы народ был в состоянии понять его действия. Предприниматель Скугста стремится к той же цели, но главной считает способность народа мыслить самостоятельно и предпочитает видеть страну на данном этапе по-прежнему зависимой, но населенной свободомыслящими, политически активными гражданами, ибо только они смогут добиться в дальнейшем полной свободы государства. В этой борьбе Бергер выигрывает, Скугста терпит поражение; народ превозносит Бергера и гонит Скугсту. Дискуссии и монологи драмы вскрывают причины парадоксального разрешения конфликта: они в неразвитости народного сознания, в неспособности народа отделить ложь, демагогию буржуазного политика от истины гуманиста. Хейберг вводит в драму символику и аллегорию, что создается с помощью действия мальчиков-идиотов, которых опекает Скугста. Кульминацией становится сцена игры одного из героев, Йуна Левена, с этими мальчиками-идиотами после поражения Скугсты у здания парламента. Сцена иносказательно представляет и повторяет события у парламента, когда у народа были отобраны все права, а оставлена лишь возможность покориться (в игре она символизируется белым носовым платком — флагом капитуляции). Народ убедили в победе и в том, что, все отдав, он тем самым защищает отечество. В игре, когда все утрачено, мальчики начинают петь «Я хочу защищать мою страну...». Эти слова свидетельствуют о слепоте народа, которому фактически уже нечего защищать. Само название пьесы двойственно и парадоксально: тех, кто мыслит гуманистически, действительно хочет защитить свободу и демократию в своей стране, оклеветали и лишили этого права; называют же себя защитниками узурпаторы народных прав и обманутый ими народ, аллегорически представленный мальчиками-идиотами. В драме Хейберга появляется зловещая фигура, подсказанная временем, — прагматик инженер Дальберг; он принимает только то, что полезно, идиотов предлагает уничтожать, гуманиста Скугсту он презирует. В этом персонаже воплощено характерное для Норвегии начала XX века недоверие к деятелю буржуазного прогресса. И вместе с тем в контексте развития капитализма в Европе позиция Дальберга заставляет вспомнить беседы в кружке у Сикста Квидриса в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, где доктор Брейзахер излагает «гигиеническую» точку зрения, суть которой в том, что надо «умерщвлять нежизнеспособных и слабых» во имя ги-

гиены расы. Типологически близки Дальбергу идеи Клармота и даже сам его образ из драмы Гауптмана «Перед заходом солнца», но оба произведения появляются намного позднее хейберговского. Эти совпадения показывают, насколько прозорлив был Хейберг, анализируя современное ему капиталистическое общество, как сильны были его гуманистические убеждения, если он может быть сопоставлен с такими колоссами, как Т. Манн, Г. Гауптман, хотя и не следует забывать о разнице масштабов их дарований и о широте воздействия на современников.

В 1920-е годы прогрессивные писатели Норвегии объединились вокруг журнала «Муг даг» («Навстречу дню»), во главе которого сначала стоял коммунист А. Сёмме, а затем руководство его перешло к Э. Фальку (1887—1940). Фальк перевел на норвежский язык «Капитал» Маркса и оказал большое влияние на своих прогрессивно мыслящих современников — прозаика С. Хуля (1890—1960), драматурга Х. Крога и поэта А. Эверланна (1889—1968).

В период между двумя мировыми войнами одним из важнейших факторов духовной жизни Норвегии становится воздействие и пример молодого Советского государства и его искусства. Под непосредственным его влиянием развивалось творчество рано погибшего поэта-коммуниста Р. Нильсена (1901—1929) и Н. Грига, разносторонне одаренного писателя, национального героя Норвегии, творчество которого соединило в себе традиции, идущие от Ибсена и Бьёрнсона, достижения немецкой драмы (Б. Брехт) и молодого советского театра.

Постоянным оппонентом писателей, сгруппировавшихся вокруг журнала «Муг даг», был Р. Фанген (1895—1946) — драматург-экспрессионист и публицист. Его тоже волновали общественные проблемы, но он не считал необходимым решать их в социальном плане. Наиболее удачна его драма «Обещанный день» (1926) — типичное для того времени произведение о столкновении поколений, трактуемом в морально-этическом и религиозном духе. Однако следует сказать, что нравственность Фанген понимал широко, она у него порой соединялась нерасторжимо с гражданственностью: в 1940 году, вскоре после оккупации Норвегии фашистами, он написал статью «О верности», которая звала не сдаваться оккупантам и не обольщаться их демагогическими речами. Фанген был в числе первых писателей, арестованных немецкими фашистами. Он до конца оккупации находился под надзором полиции.

В 1920-е годы С. Бюгге (род. 1896) хочет возродить на новых — экспрессионистских — основах классическую трагедию и комедию. Подобные попытки в это время предпринимались экспрессионистами в Германии: Газенклевер создал «Антигону» и «Браки заключаются на небесах». В 1930-е годы как драматурги выступают крупнейшие писатели Норвегии Т. Весос (1897—1970) и Ю. Борген (1902—1979), ставшие после второй мировой войны известными романистами. В творчестве их обоих основное внимание



Рональд Фанген



Хельге Крог

уделялось положению человека в современном мире, его нравственной ответственности за все, что в этом мире происходит. Оба писателя часто использовали условную, символическую форму. Напряженность социальных конфликтов в пьесах Т. Весоса «Ультиматум» и Ю. Боргена «Пока мы ждем» также заставляет их прибегнуть к экспрессионистской условности. Однако самым плодотворным методом этого периода оставался реализм, хотя творческие убеждения его представителей были весьма неоднородны.

Самыми значительными драматургами этого периода были Хельге Крог и Нурдаль Григ. Они представляют два основных течения в реалистической драме этого времени — психологическое и социальное.

Хельге Крог (1889—1962) известен в Норвегии как крупнейший драматург-реалист ибсеновского психологического направления. Он начинал с воспроизведения острых социальных конфликтов, представлявших особенный интерес для норвежцев сразу после окончания первой мировой войны, когда надвигался промышленный кризис и когда весь мир наблюдал за событиями в новой, Советской России. В пьесе «Мы — великие» (1919) автор исследует вопросы крайне низкой оплаты некоторых видов женского труда, толкавшей работниц на путь проституции, и зависимость прессы от капитала и воли акционеров. «Дом Ярла» (1923) изображал конфликт между рабочими и хозяевами, анализировал, насколько нравственно и дальновидно по-

ведение тех рабочих, которые, получая большую заработную плату, чем их товарищи на других предприятиях, не участвуют во всеобщей забастовке, желая сохранить свои преимущества.

Первая пьеса написана под непосредственным воздействием «Профессии миссис Уоррен» Б. Шоу и пьесы Г. Хейберга «Мать Свена Харальда». Герои этой пьесы Крота — восторженный и честный юноша Эгиль Хольст и профессор Рамм, специалист по экономике, — возмущены тем, что на выставке изделий швейной промышленности, где работают в основном молодые женщины и девушки, ничего не сказано о колоссальном расхождении между продажной ценой изделия и той скудной платой, которую получают работницы. Не имея прожиточного минимума, они вынуждены идти на панель. Начинаящий драматург Х. Крот использует опубликованные Ф. Ниссен в «Социал-демократе» данные по поводу выставки в Кристиании в 1911 году. Та же Ниссен писала об использовании этих реальных фактов после шумного успеха пьесы в Национальном театре в 1919 году. Но в пьесе приведена не только голая статистика, вскрывающая чудовищную сущность капиталистической системы, преступное сообщничество фабрикантов и служащей им прессы, там есть лирическая линия Эгиля и работницы Енни. Узнав, что ей пришлось торговать собой, он склоняется перед ней в благоговейном почтении, видя в этой простой девушке, лишенной обществом честного имени и надежды на счастье, агнца, искупающего вину социальной системы в целом.

Г. Брандес в письме Х. Кроту высоко оценил достоинства этой пьесы. Если первая пьеса вскрывала антигуманную сущность капиталистического общества, то пьеса «Дом Ярла», обращаясь к основному классовому конфликту в послевоенной Норвегии, не только вскрывала его сущность, но и пыталась указать путь изменения современного общества: он в объединении сил рабочих и интеллигенции, в их осознанном и целенаправленном выступлении против капитала; первоосновой этого выступления Крот считал духовное развитие народа. Эта пьеса вызвала острую критику прежде всего со стороны коммунистической прессы, справедливо увидевшей в ней идею компромисса между рабочими и хозяевами, подменившую собой пропаганду необходимости социальной революции. Однако безусловным достоинством «Дома Ярла» было то, что он поставил на обсуждение важнейший социальный конфликт времени и действительно породил дискуссию.

Обе эти первые пьесы Крота по особенностям конфликта (в основе его социальные столкновения) и обилию персонажей, втянутых в его развитие, заставляют вспомнить пьесу Б. Бьёрнсона «Свыше наших сил, ч. II» и драмы с социальными конфликтами Хейберга. Однако подлинных высот достиг Крот на втором этапе своего творчества, обратившись к семейным конфликтам и сумев через них, как Ибсен до него, отразить идейные битвы времени.

Пьесы «Раковина» (1929), «В пути» (1931), «Разрыв» (1936) относят ко второму, основному периоду его творчества; каждая из

пьес в той или иной форме обращается к положению женщины в обществе и семье. В «Раковине» отражено стремление женщины вырваться из-под власти закабальяющих и унижающих законов мужского общества, пьеса «В пути» трактует борьбу женщины за право воспитывать самой своего ребенка; в «Разрыве» утверждаются права женщины на самостоятельную творческую работу в обществе. Везде на одном из первых мест тема любви. Сам Круг в предисловии к «Разрыву» недвусмысленно определил свою позицию: «Я хочу, — писал он, — сказать, что это пьеса о кризисе индивидуализма (курсив автора. — Г. Х) в наши дни. Но я должен добавить, что отнюдь не странно то, что пьеса, в которой ставится этот вопрос, становится пьесой о любви». Эти слова выражают те основные принципы, на которых покоится творчество Круга. Он ставит проблему нравственную, важную для своего времени, корни ее видит в общественном устройстве, во всем укладе жизни: интимные отношения (семейные, дружеские, любовные), где отпадает необходимость скрывать свое истинное «я», считает наиболее удобной средой для выявления нравственных и социальных устоев общества. Потому пьеса о любви становится пьесой об индивидуальности. Любовь героев — то зеркало, в котором отражаются их нравственные и социальные убеждения.

«Разрыв» — самое значительное произведение Круга, и вместе с тем именно здесь он является наиболее последовательным продолжателем дела Ибсена. Причем близость к Ибсену сказывается не только в особенностях творческого метода, но и в восприятии социальных идей своего времени: социальное он переводит в нравственный план, и при этом критика современного общества не утрачивает своей остроты.

Идеи коммунизма, борьбу коммунистов Круг воспринимал не столько в социальном, сколько в нравственном плане. Он во многом следует за своим учителем Ибсеном и тогда, когда определяет идеал человеческой личности. По существу, это та же гармонически развитая, духовно благородная личность, которая виделась Ибсену в его идеальном «третьем царстве».

Существенным добавлением к ибсеновскому идеалу личности и ее счастья является у Круга любовь, которую Ибсен делил на духовную и физическую, лишал подлинного обаяния и низводил порой до уровня чуть ли не нравственного порока. Круг видит в этом неправомерном делении дань клерикализму и единственный серьезный недостаток ибсеновского мировоззрения.

Ибсена обвиняли в проповеди индивидуализма, хотя его понимание индивидуализма не исключает коллективизма. Наоборот, он на нем основывается и к нему как к конечной цели ведет. В предисловии к «Разрыву», исследуя сущность понятия «индивидуализм», Круг понимает его как «величайшую возможность развития, раскрытия своей личности». Он не видит противоречия между развитием индивидуальности и жизнью общества. «Первая предпосылка более высокого индивидуального развития — объедине-

ние, общество», — пишет он. Он ратует за раскрытие истинной сущности индивидуализма, когда расцвет отдельной личности не противоречит прогрессу общества, но обуславливается им. Круг говорит, что так понимаемый индивидуализм, то есть создание свободной, гармонически развитой, благородной духом личности, — конечная цель коммунизма.

И вместе с тем писатель не заблуждается относительно того, каков реальный индивидуализм в его время. Он видит, что этот индивидуализм вступил в противоречие с коллективизмом, он стал не стимулом развития, а тормозом. Он служит защите прогнивших устоев старого общества. «Вместо того чтобы прокладывать новые пути, он стал охранителем существующего; вместо того, чтобы быть всеобщим, он стал постоянным избранником; вместо того чтобы быть связующим, он стал разделяющим; вместо того чтобы быть раскрепощающим и освобождающим, он стал сковывающим и суживающим».

Круг выступает против современного ему искаженного, эгоистического и античеловеческого индивидуализма, но он приветствует подлинное, как он считает, развитие индивидуальности, дающее возможность всестороннего раскрытия каждого индивидуума в обществе без ущерба для других его членов.

Таким образом, индивидуализм для Круга — это одна из форм, одно из условий коллективизма, и наоборот, коллективизм невозможен без всестороннего развития личности. Узость и эгоизм не являются составной частью этого истинного, как считает Круг, индивидуализма. Ради торжества так понимаемой индивидуальности написаны пьесы Круга, но, как было сказано выше, всестороннее развитие индивидуальности возможно лишь при соответствующем развитии общества — при коммунизме.

В современных же условиях драматург считает своей задачей исследовать человеческую личность, ее психику, пути движения ее мыслей, чтобы найти истоки современного индивидуализма, пришедшего в противоречие с обществом, в недрах самого этого общества, в душах отдельных его представителей, им сформированных.

Так индивидуальное, интимное, психологическое у Круга становится формой исследования больших социальных явлений. Нельзя сказать, чтобы большие социальные явления не проигрывали от подобного исследования, но верно и то, что исследование личности в ее интимных проявлениях, обусловленных всей суммой общественных идей и отношений, плодотворно и полезно.

Мысль Круга о том, что пьеса о кризисе индивидуализма неизбежно становится пьесой о любви, есть не признак асоциальности его драматургии, но доказательство права на существование камерной драмы, становящейся фокусом современных социальных отношений.

«Разрыв» — лучшее тому свидетельство. В пьесе три персонажа: Кетиль — муж, Вибекке — жена, Коре — друг Кетилля и любовник

Вибеке. Эпизодически появляется служанка, не влияющая на развитие конфликта, ведутся разговоры по телефону с шефом Кетиля, резко меняющие движение сюжета и становящиеся своеобразным катализатором в процессе выяснения того, как персонажи относятся друг к другу и к своему месту в мире. Фабула пьесы довольно банальна: Вибеке, отчаявшаяся стать единственной любовью своего мужа, у которого увлечение одной женщиной скоро сменяется новым, заводит любовника. Это Коре. Он давно любит Вибеке, но не считает себя вправе отнимать жену у друга, пока не убедится в его безразличии к Вибеке. Теперь его сомнения отброшены, и к началу действия пьесы Коре твердо решил обо всем рассказать Кетиллю и жениться на Вибеке. Он не хочет лжи. А Вибеке, продолжая любить Кетиля, хотя и не хочет признаться в этом себе, не спешит порывать с мужем. Она запутывается во лжи. Фраза Кетиля: «Никто не может знать дня, когда зайдет солнце», когда он, по мнению Вибеке, понял, что жена его обманывает, приводит ее в смятение. Исчезнувшие из стола пистолеты мужа вселяют в нее смешанное чувство страха и радости: он любит ее, если решил застрелиться из-за ее измены. Подслушанный разговор Кетиля с шефом о том, что Кетиль похитил из сейфа банка огромную сумму, заставляет ее активно искать средства помочь ему. Она обращается за помощью к Коре, обещая любить его за спасение мужа. Возникающий после этой просьбы целый ряд объяснений — дискуссий между всеми тремя персонажами вскрывает эгоистический индивидуализм мужчин, и Вибеке, отказываясь от них обоих и от любви вообще, уходит из дома, чтобы найти, как комментирует ее действия сам Круг, «компенсацию в социалистической организационной работе». Однако, замечает автор, она не знает точно, что это такое, хотя «начинает совсем новую и, конечно, тяжелую борьбу». Круг считает, что «Вибеке принадлежит будущему».

Этот выбор вытекает не из внешнего, но из внутреннего действия пьесы. Здесь не столь важно, кто кого любит, но важны побудительные причины тех или иных суждений героев о себе, о своем отношении к миру.

Основным стержнем всех столкновений становится крайний индивидуализм и эгоизм Кетиля.

Из воспоминаний Коре и Вибеке возникает духовный облик Кетиля — умного, проницательного, подавлявшего своей волей окружающих, сознательно отстранившего от себя людей, ставящего себя над «толпой».

Особенно примечателен диалог Вибеке и Кетиля из второго действия, когда она упрекает мужа в том, что он не помогал ей найти себя, обрек ее на духовное одиночество. Его основной принцип выражен следующими словами: «Я не могу — значит, я не хочу, я не хочу — значит, я не могу».

Он возненавидел мать, которая хотела, чтобы он искал у нее помощи и сочувствия. По его мнению, человек, настоящий чело-

век, а к таким он относит себя, не ждет помощи. Он находит силы в самом себе. До остальных ему нет дела. Если же он вступает в контакты с людьми, то не ради них, а ради себя. Его любовь к Вибекке и к другим женщинам была одним из способов самоутверждения. В ней не было мысли о счастье партнера.

По мнению Круга, высказанному в 1936 году, крайний индивидуализм, опирающийся в основе своей на ницшеанскую философию, опасен не только в личных отношениях. Писатель видит в нем вполне справедливую угрозу обществу. Ибо от кражи трехсот тысяч вполне respectableм, образованным, умным, волевым человеком недалеко до столь же хладнокровного преступления перед человеческим обществом. Эта мысль рождается невольно при знакомстве с пьесой, ибо Кетиль считает себя неуязвимым, убежден, что не должно быть связей между людьми, не следует помогать другим, раз можешь обойтись без их помощи.

Позиция Коре несколько иная. Это, если можно так выразиться, «смягченный» индивидуалист. Он никого не подавлял, он даже ушел с пути друга, когда понял, что любит его жену. Он поэтизирует свое чувство, не терпит обмана. Но за этим кроется тот же эгоизм. Когда нужно для спасения не только свободы, но и жизни Кетилья (Вибекке подозревает, что тот решил застрелиться) дать деньги (они есть у Коре), он не торопится, ибо очень точно и холодно рассчитывает, какой ущерб это нанесет ему. Сама поэтическая любовь к Вибекке — это тоже форма проявления индивидуализма, ибо не о ее счастье и благополучии печется он прежде всего, а о своем личном. Поэтому совсем не случайно в финале Вибекке уходит из дому, но не к Коре, а к самостоятельной жизни в неведомый мир, навстречу борьбе. Она, страдавшая от духовного одиночества, мечтавшая о жизни, наполненной любовью, то есть помощью близкому человеку и помощью от него, а также интересным делом, не находит того, что искала, в общении ни с одним из близких ей людей. Любовь современного человека, по мнению Вибекке, есть лишь одно из проявлений его эгоизма.

Так камерная пьеса о любви превращается у Круга в социальную драму о современном индивидуализме и его опасной роли в обществе.

Эта пьеса «ибсеновская» во многом: в разделении действия на внешнее и внутреннее, в том, что в ней поставлен социальный вопрос, важный для современности, к решению которого зритель должен подойти после падения занавеса в последнем акте путем сотворчества с автором. Круг — ученик Ибсена и в композиции: в пьесе есть ретроспекция, возвращающая нас ко времени детства и юности героев. Однако у Круга иная ретроспекция: в прошлом гнездится не событие, развивающееся сегодня, но основы характеров, проявляющихся во время действия пьесы. Много связей можно найти и в способах психологизации. Не без влияния Ибсена использует и обыгрывает Круг фразу: «Никто не может знать дня, когда зайдет солнце». Эта фраза родни ибсеновскому главному

символу, такому, какой заключен в «Кукольном доме» или «Привидениях». Однако в ней больше внимания уделено психическому состоянию героев, чем социальным обобщениям.

В предвоенные годы Круг принимал активное участие в полемике с Р. Фангеном по вопросам религии. Сам Круг считал невозможным строить человеческие и общественные отношения на религиозной основе, видя в религии оплот рабства, как духовного, так и социального. Он доказывал наличие связей между религией и войной, религией и империализмом, утверждал, что на религии держится дискриминация рабочих и женщин. Свое стремление видеть народ свободным Круг связывал с распространением коммунистического мировоззрения. Однако в его драмах эта тенденция не находит полного воплощения: героиня «Разрыва» уходит из дому, чтобы найти свое место в общественной деятельности, а в одной из последних пьес, «Войди!» (1945), выход предстает лишь в предсмертном бреде главной героини. Близкий вначале к коммунистам, к концу жизни Круг ищет «третий путь», намеченный еще в ранней пьесе, «Дом Ярла».

Нурдаль Григ (1902—1943) вошел в литературу в 1922 году. Пытливый ум в 1920-е годы привел его на корабль, и он простым матросом объехал вокруг Африки и Австралии, позднее побывал на крайнем севере Норвегии, в Финмаркене (в самой суровой и бедной части страны), прошел пешком от Гамбурга до Рима, два года учился в Оксфорде, почти два года (1932—1933) пробыл в Советском Союзе, писал в 1927 году репортажи из Китая, а потом из республиканской Испании, спасал золотой запас Норвегии после ее оккупации немцами в начале второй мировой войны и погиб во время боевого вылета. С юных дней он был демократом. Пребывание в Советском Союзе сделало его убежденным коммунистом. Борьба за права трудящихся, стремление предотвратить новую войну и остановить шествие фашизма стали его первейшей целью, тем воздухом, без которого он не мог жить; этому посвящены все его произведения.

В 1937 году Григ говорил: «Описание личных переживаний человека, по буржуазным понятиям, является хорошим литературным сюжетом. Но описание человека в социальной среде, определяющей всю его жизнь,— это агитация... Это означает просто-напросто: человек не должен мыслить политически, человек вообще не должен мыслить в такое время, когда так легко прийти к неприятным выводам. Я считаю, что наш взгляд должен быть диаметрально противоположным». Интерес к социальным проблемам и неприятие «углубленного психологизма» выделяет Грига с самого начала среди писателей-современников и приводит в стан экспрессионистов. О конкретных конечных целях борьбы начинающий писатель пока особенно не задумывается. Он страстно отрицает основы современной буржуазной цивилизации и пытается решить немаловажный для того времени и для себя лично вопрос о средствах, применимых в борьбе со старым миром.



Нурдаль Григ

Покорность, смирение или сила — насилие? Что даст человеку освобождение — вот что волнует молодого драматурга. В 1927 году Григ пишет пьесу «Варавва» на библейский сюжет. Юноша, герой пьесы, должен решить, за кем идти: за Вараввой, олицетворяющим активное начало, насилие, или за Иисусом, воплощавшим в себе идею пассивного добра. Он выбирает Варавву. Герои даны обобщенно, плакатно, в духе экспрессионизма.

В предисловии к «Варавве» Григ писал: «Действие может происходить в Китае сегодня. В Индии завтра. В Палестине две тысячи лет назад». Стремление раскрыть общие для всех людей механизмы рождения мыслей, а вслед за ними — поступков сближает автора «Вараввы» с Б. Брехтом, написавшим в 1926 году пьесу «Что тот солдат, что этот». В примечаниях 1936 года Брехт разъяснял: «Притча „Что тот солдат, что этот“ может быть конкретизирована без больших усилий. Превращение мелкого буржуа Гэли Гэя в человекообразную боевую машину может происходить вместо Индии в Германии. Вместо сосредоточения войск в Килькоа можно показать партийный съезд нацистов в Нюрнберге». С этой пьесы Брехта начинается его эпический театр. Есть немало сходного в общих установках начинающего Грига и начинающего Брехта. Это общее определяется не заимствованием одного у другого, а теми поисками, которые характеризуют театр 1920-х годов.

Нурдаль Григ ищет свой путь; «Варавва» был этапом, к которому Григ уже не вернется. В начале этого нового пути стоит дра-



Нурдаль Григ и Сигурд Хель

ма «Атлантический океан», написанная в 1932 году, до поездки в Советский Союз. С нее начинается настоящий Григ-драматург.

Тема пьесы — нравы буржуазного общества, превращающего в средство обогащения даже человеческую жизнь. Владельцам газеты одного из городов Норвегии необходимо увеличить тираж, для этого мало сообщать о несчастных случаях на улицах города или в море — нужна сенсация. Поэтому акционеры субсидируют перелет на стареньком самолете через Атлантический океан в Америку, хотя самолет еще технически не готов к перелету. Газета в этом особенно заинтересована: чем больше риск, тем больше интерес, оттягивать сенсацию невыгодно, интерес к ней остывает и не даст ожидаемой прибыли. Полет, как и предполагалось, завершается гибелью смельчаков, а газета, заменив радостные заголовки траурными, сообщает с особым пафосом о героизме летчиков и готовит новые номера с интервью, взятыми у родственников погибших, точнее, убитых людей.

Сюжет, как и в более поздних пьесах Грига, напряженный. Но основой его является не любовная интрига, не интимные переживания героев — им всегда у Грига отводится второстепенное место. В пьесе «Наша честь, наше могущество» (1935) в основе сюжета — подготовка во время первой мировой войны к рискованному плаванию транспорта с военным грузом через Северное море в Англию и гибель экипажа транспорта, что принесло колоссальную страховую премию судовладельцам. Сюжет пьесы «Но завтра...» (1936) — борьба рабочих с хозяевами, которые решили во имя увеличения прибылей перевести завод на производство военной продукции. Тайно от народа проводимые эксперименты приводят к взрыву и гибели рабочих. «Поражение» (1937) рас-

сказывает о драматических событиях Парижской коммуны. В каждой своей пьесе Григ изображает столкновение противоположных социальных тенденций, усиливая драматизм балансируанием героев на грани жизни и смерти. Причем это не искусственное нагнетание событий, а отображение реального столкновения классов.

Уже в первой пьесе Григ подчеркивает социальный смысл событий: сенсация нужна не только для того, чтобы увеличить доходы, сенсация обязана отвлечь внимание рабочих от их борьбы с хозяевами.

Конфликт в «Атлантическом океане» — это борьба царства машин (хозяев) и человечности. У раннего Грига он приобретает форму столкновения доброты (человечности) и насилия. Насилие здесь является основой жизни хозяев. Сущность этого противостояния раскрывается во втором действии, в сцене объяснения редактора и журналиста Кетиля — идейных антиподов.

Знаменательна сама форма изложения мысли и ее звуковое выражение. Внутренняя «взрывная» сила экспрессионизма подчеркивается и увеличивается нарастающим грохотом ротационной машины. Грохот ротационной машины будет возникать в пьесе неоднократно в тех местах, где насилие торжествует над человечностью, где смерть ради наживы станет господствовать над подвигом ради жизни. Грохот ротационной машины превращается в пьесе в своеобразный звуковой символ общества, построенного на деньгах и насилии. Последняя ремарка, завершающая пьесу, раскрывшую, как ради обогащения хозяев были убиты трое смелых и благородных людей, сообщает: редактор «стоит, прислушиваясь к шуму ротационной машины, который возрастает до грохота».

Звуковая символика станет обязательным свойством драм Грига, но несколько видоизменится в следующих драмах не без влияния опыта советского театра.

Основой раскрытия характеров в этой пьесе становятся не столько действия героев, сколько их декларации. Персонаж сам в откровенных монологах раскрывает свою социальную сущность. В основе композиции — контрастность в построении сцен и быстрота их смены. Это свойство драматургии Грига возникает под влиянием кино, с его подвижностью, с неограниченными возможностями менять место действия, прерывать одни эпизоды другими.

Структура массовых сцен, умение представить в одно и то же сценическое время ряд человеческих судеб — свидетельство мастерства Грига, отличительная черта его таланта.

Калейдоскоп событий в драме Грига возникал и закреплялся все более и более. Множество человеческих судеб сталкивались в одной пьесе. Он не замыкал более действия в рамки дома, конторы, а выносил его на площадь, на улицу, как во всех трех следующих пьесах, — в «Поражении» больше, чем где-либо, ибо там героем стал весь восставший Париж. Только сцены с Тьером про-

исходят в помещении, как и всегда, когда Григ вводит нас в круг хозяев капиталистического мира. Капиталисты в его пьесах словно последней, но уже непрочной оградой отделены от возмущенного народа стенами своего дома и своей конторы.

И еще одно свойство драматургии Грига уже есть в этой пьесе — лиризм. Нурдаль Григ — поэт, и поэт не только политический. Он певец родной природы, тонко чувствующий ее, умеющий в суровом и повседневном находить неповторимое очарование. Нежны и трогательны его лирические стихи. Поэтому так нежны и трогательны сцены, где автор дает говорить влюбленным — Кетилю и Хелле, друзьям, прежде любившим друг друга; Кетилю и Нине, сыну с матерью. Лирическая стихия, возникнув наряду с социальной проблематикой, пронизывает все творчество Грига.

«Антипсихологизм» Грига, проявляющийся в излишней прямолинейности характеров, в строго социальной их заданности, не коснется основы близких автору по духу своему характеров и в следующих пьесах.

Лирическое никогда не является у Грига самоцелью, иначе его драма была бы статична; оно всегда оттеняет собой грубое, жестокое, в чем господствует насилие мира эксплуататоров. Лирическое начало у Грига — одно из средств театральности.

Особенно резок контраст в «Поражении»; здесь сопоставляется детски-наивное восприятие жизни, природы и приближающаяся жестокая расправа с коммунарами, их неотвратимая смерть. Это финальная сцена на кладбище Пер-Лашез.

Коммунарам нечем обороняться, они укрепились среди могил. С ними трое детей — Морис, Ги и Роза. Версальцы приближаются, они уверены в своей победе.

«Морис [он, его брат и сестра наблюдали за муравьями]. Никогда не видел ничего подобного. До чего же ловкие букашки — вот чертенята. А смотри-ка, на кресте паук. Сплел себе длинную, тонкую паутину и качается. Смотрите, ветер раскачал его, а он уцепился за другую ветку. Вот привязал еще одну паутинку. Вот и рамка готова...

Морис (с воодушевлением). Ну какой же умный этот паук... прямо целая ткацкая фабрика.

Роза. А как красиво паутина блестит на солнце.

(Они приближаются. Ритмичная мрачная музыка становится громче. Звучит тема Девятой симфонии Бетховена.)

Роза. Теперь они убьют нас.

Ги хочет сорвать паутину. Морис останавливает его».

Светлые, ясные слова детей, знающих, что их сейчас убьют, по принципу контраста усиливают трагическую напряженность финала и одновременно подчеркивают, что жизнь истребить нельзя. Отдельно взятый финал звучит как лирико-драматическое стихотворение в прозе. В нем, как в стихотворении, одно завершенное впечатление: дети, остающиеся детьми даже перед лицом надвигающейся смерти.

Стремление к конкретизации материала пьес, начавшееся уже в «Атлантическом океане», постепенно все усиливается в драматургии Грига. И это, пожалуй, тот водораздел, который отделяет Грига от Брехта. Григ пишет не притчи, пригодные для любого времени с подобными ситуациями, но обращается именно к норвежцам, напоминая им о вполне конкретном их прошлом. Эта особенность при общих задачах — воздействовать на разум зрителя и добиваться возникновения нужных автору решений — обусловлена национальным своеобразием. Слова Грига: «Я пишу для моего времени, а не для вечности», объясняют пристрастие драматурга к фактам, взятым из национальной жизни.

Национальная и временная конкретность становятся девизом Грига в его пьесе, созданной после возвращения из Советского Союза.

Под влиянием событий в революционной России во второй половине 30-х годов окончательно определяется отношение писателя к пассивному добру и насилию. В «Атлантическом океане» насилие определялось как свойство правящего класса капиталистов. По сравнению с «Вараввой» материал здесь был гораздо более конкретным. Но автор зашел здесь в идейный тупик.

События европейской жизни показывали несостоятельность идеи пассивного добра, ее бессилие. «Наша честь, наше могущество» и «Но завтра...» оканчиваются сценами, говорящими об активном противодействии народа буржуазному насилию, однако непосредственное столкновение должно было произойти в обеих пьесах «завтра». «Поражение» раскрывает неизбежность вооруженной борьбы народа за свои права и дает тот ход событиям, который приводит к убеждению в необходимости насилию буржуазии противопоставить революционное насилие пролетариата.

Делеклюз в начале пьесы вынужден призывать народ к оружию, но с ним не согласен Варлен, он говорит: «Мы должны осознать, что мир стоит перед выбором: какое оружие дать нам в руки — силу или человечность. Тот, кто выбирает и то и другое, проигрывает».

Столкновение Варлена и Делеклюза, демократов, деятелей Коммуны имело во времена Грига большее общественное значение, чем противопоставление коммунаров и версальцев. И пьеса доказывает, эпизод за эпизодом, что только организованность и революционное насилие приведут к победе.

Теперь революционное насилие становится для Грига не только средством разрешения классовых противоречий — он увидел в нем возможность преградить дорогу фашизму и новой мировой войне. Писатель понял до конца трагическую ошибку своих современников, уповавших на пассивную гуманность, на возможность убедить тех, кто перестал внимать голосу рассудка и человечности.

Характерно, что, решив вопрос о необходимости революционной борьбы, Григ нигде ее не изобразил. Его драмы только подводят героев и зрителей к этому решению. А это в свою очередь соз-

дает еще одну важную их особенность, заставляющую вспомнить ибсеновскую традицию: открытые финалы, незавершенность в развитии конфликта, перенесение его разрешения за рамки сценического действия. На незавершенность пьесы «Но завтра...» обращали внимание, но не замечали принципиального значения многоточия в названии и после последних слов Бертрана. Композиция финала очень знаменательна. Хозяева, по вине которых погибли рабочие, следят за движением толпы из окна.

«Слышен отдаленный шум толпы.

Бертран. Вот они идут. Я не знал, что их так много.

Топот тысяч людей приближается.

Впереди всех идет Харальдсен. Рядом с ним Стейнбе.

Топот ног угрожающе близок.

Сегодня они пришли забрать своих мертвецов. Но завтра...

Звуки похоронного марша. Матти встает и ощупью движется к окну. Вздывается волна красных знамен.

Последние слова Бертрана не только отмечают, что завершен один этап в развитии отношений хозяев и рабочих, но и определенно указывают на то, что продолжение, и более грозное, неизбежно последует. О характере этого продолжения свидетельствуют красные знамена, на которые указывает последняя ремарка. Ибсен в «Кукольном доме» заставил Нору закрыть за собой дверь, а Хельмера — надеяться на «чудо из чудес», на их взаимное перерождение в будущем. Ибсен, писавший камерные драмы, связывал продолжение действия с жизнью главных персонажей; Григ, автор драм о социальных и политических конфликтах времени, переносил в будущее изменение форм борьбы пролетариата.

В «Поражении» открытый финал создавался, во-первых, в событийном плане тем, что трагическая развязка — расстрел коммунаров — на сцене не показана, на нее указано в ремарке: «Словно подгоняемые музыкой, все медленнее, шаг за шагом (коммунары.— Г. Х.), отступают назад к стене». Во-вторых, в последней картине, где в обычной манере Грига контрастно чередуются лирические сцены и трагическое осмысление приближающейся гибели, есть и прямое указание на развитие новых форм борьбы народа в будущем. Это диалог Люсьена и Делекюза, подводящий итог размышлениям о способах победы добра.

«Люсьен. Но те, кто пойдут по нашим следам, должны иметь лучшее оружие. В следующий раз надо победить, победить, победить во что бы то ни стало.

Делекюз. Добро может восторжествовать только через насилие».

Специфично, что Люсьен, физическая гибель которого неизбежна и произойдет очень скоро, говорит о следующем разе, как будто он тоже примет участие в этой новой борьбе, обогащенный опытом предыдущих сражений. Это продление действия в будущее, но будущее не личное, как в большинстве случаев у героев Ибсена, а социальное — будущее класса рабочих.

Брехт высоко ценил эту драму Грига и даже поручил своей сотруднице и соавтору М. Штеффин перевести ее. Самого Брехта эта пьеса вдохновила на создание «Дней коммуны» — драмы, представляющей собой утверждение силы коммунаров. Этим он хотел противопоставить свою пьесу «Поражению» Грига. Но он не заметил своеобразный принцип «очуждения», использованный в норвежской пьесе. В драме, названной «Поражение», говорится о нравственной и политической победе народа. О том, что Григ сообщал двойной смысл своим заголовкам, свидетельствует переосмысление слов Бьёрнсона «Нашу честь и наше могущество нам белый парус принес». Развитие действия в этой пьесе Грига показывает, что «белый парус» — корабль Норвегии, оказавшись в руках предпринимателей, — принесли Норвегии не «честь» и «могущество», а гибель и позор, ибо у судовладельцев был тайный сговор с официальными врагами страны, военные грузы которых они перевозили за большие деньги, жертвуя при этом жизнью моряков.

Социальная драма Грига, как драма Ибсена и Хейберга, немислима без символики, но постепенно меняется ее тип. Она создается на основе слухового восприятия. Выше было сказано о символике шума ротационных машин в «Атлантическом океане». Там же Григ использует джаз-банд в ресторане, мелодия которого «подобна стуку машины», радио передает рев моторов самолета. Эта символика несет на себе отпечаток экспрессионизма, она характеризует победу машинной буржуазной цивилизации над человечностью. Но постепенно роль символики становится социально определеннее. В финале «Нашей чести и нашего могущества» раздается пронзительный гудок фабричных сирен: начинается всеобщая забастовка. Звук взаимодействует с изменившимся состоянием рабочих и заявляет о нем.

В финале «Но завтра...» после взрыва в лаборатории, погубившего рабочих, сначала «слышен отдаленный шум толпы», затем «топот толпы людей приближается», он становится «угрожающе близок», и последняя ремарка сообщает: «Звуки похоронного марша... Вздывается волна красных знамен». Звуковое оформление пьесы сочетается с символической красных знамен — символикой активной борьбы пролетариата.

Мастерски использует символику музыки Григ в своей лучшей пьесе, «Поражение». Он заставляет понять с помощью музыки, что такое свобода и человечность, одного из героев, Пьера, который вначале не признавал дисциплины и своей ответственности перед товарищами. Музыку Бетховена Пьер впервые услышал в императорском дворце осажденного Парижа, где ее исполняли для народа. Он говорит: «Сначала кто-то пел, а потом начал играть оркестр... Тогда я и понял все. Появился смысл в словах, которые я раньше не понимал: «свобода», «человечество»... Это что-то великое, неодолимое. Может быть, я этого не увижу, но оно существует. И не страшно умирать, раз существует нечто вели-

кое... И все чувствовали то же самое, что и я... Наступит день, когда все люди тоже услышат то, что услышали мы вчера (напеваает заключительную тему Девятой симфонии Бетховена)». Пьер — защитник последней баррикады на кладбище Пер-Лашез. Тема Девятой симфонии, возведенная Пьером в роль символа непобедимости и величия революции, возникает снова в момент гибели последних коммунаров. Она сначала соединяется с контрастирующим грохотом барабанов, связываемым с контрреволюцией, а затем освобождается от него, торжествуя над смертью и возвещая победу гуманизма и революции. Об этом свидетельствуют авторские ремарки, которыми заканчивается пьеса: «Ритмичная, мрачная музыка становится громче. Звучит тема Девятой симфонии Бетховена».

«Тень от ружей падает на стену. Грохот барабанов. Гаснет свет. В этот же момент бетховенская тема освобождается от сопровождения барабанов и медленно затихает в чистом, мощном заключительном аккорде».

С большой идейной нагрузкой, которую может нести музыка, Григ столкнулся впервые в постановке «Егора Булычова» в Москве. При этом Григ не механически копирует увиденное в советском театре, помещая музыку в финал, но творчески соединяет с норвежской национальной традицией — стремлением объяснять сущность символа в реалистической драме.

Новаторство самого Грига при использовании символики не сводится к построению символа на звуковых восприятиях, — оно и в том, что с помощью главного символа вводится положительный идеал. Реалистическая драма до него использовала развернутый развивающийся главный символ для критики негативных явлений.

В 1939 году Григ создал народную пьесу о писателях-романтиках Ю.-С. Вельхавене, Х. Вергеланне и о К. Колетт, живших в напряженную эпоху становления национальной норвежской литературы. Пьеса называлась «Лебединая песнь». Она была поставлена на сцене, но во время оккупации текст ее был утерян. «Драматическим эпилогом» назвал свое последнее произведение Ибсен, «Лебединой песнью» — Григ. Думали ли они, что это было их последнее слово? Или это случайное совпадение, указывающее на сходство судеб, обнаруживающееся в тайниках творческого сознания и не всегда признаваемое Григом?

В период оккупации цензурные условия мешали развитию драматургии. Ее подъем наметился только после победы над фашизмом.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Норвежская театральная жизнь, которая началась в 1850 году с открытием театра в Бергене, имеет ряд своеобразных черт, обус-

ловленных социальными и географическими особенностями страны, спецификой культуры. Вот некоторые из них.

К началу XX века население Норвегии составляло 2240 тысяч человек, из них в городах жило двадцать восемь процентов. Самой большой была столица, Кристиания (впоследствии переименованная в Осло), с населением в 228 тысяч человек. После второй мировой войны население Осло почти удвоилось, а в крупнейших городах Норвегии жило: в Бергене — 114 тысяч, в Троннхейме — 57 тысяч, в Ставангере — 50,6 тысяч. В этих городах существовали театры, но положение их, прежде всего финансовое, из-за малого количества зрителей и отсутствия государственной субсидии было сложно, поэтому Ставангер и Троннхейм не имели постоянных театральных коллективов. В Бергене функционировал старейший в стране театр — Национальная сцена. В Осло в 20—30-е годы одновременно работало от трех до пяти драматических театров. Но малое количество зрителей и небольшие зрительные залы не давали гарантированного дохода. Это привело к тому, что не было постоянной труппы, а потому и ансамбля даже в наиболее крупных театрах Норвегии. Актеры переходили из одного театра в другой в поисках заработка или более подходящих условий для творчества. Сами театральные коллективы были очень невелики: пятнадцать — двадцать человек. Чтобы существовать, театрам небольших городов приходилось давать больше премьер, чем они могли, ставить «кассовые», пустые пьесы; на сцене драматических театров появлялись оперетты и ревю, рассчитанные на пошлые вкусы обывателей. Слабо отрепетированные спектакли были нормой, содержание исполняемой пьесы не всегда было известно всем исполнителям.

Характерно мимоходом оброненное замечание актрисы Герды Эгgede-Ниссен, жены Грига, о его упреке ей за неверную игру на репетиции «Поражения»: «Он напустился на нас, а особенно на меня, *ведь я читала пьесу и должна была знать ее лучше других* (выделено мною.— Г. Х.)». Следовательно, знать только свою роль и не иметь должного представления обо всей пьесе было нормальным для актеров одного из ведущих театров Осло — Национального.

В маленьких городах и поселках, жители которых в силу природных условий не имели возможности добраться до стационарных театров, большую роль играл радиотеатр, порой становившийся, как и кино, конкурентом старейших театров. Не случайно именно в Норвегии, особенно после второй мировой войны, радиопьеса стала особым жанром драматургии, в котором выступали крупнейшие писатели страны, в частности Ю. Борген. Первый радиоспектакль был поставлен по «Перу Гюнту» Ибсена в 1926 году — практически одновременно с появлением радио в Норвегии.

В Норвегии до 1953 года не было театрального училища; студии, возникавшие при Национальном (1930) и Новом (1935) театрах, быстро распадались. На профессиональную сцену актер чаще

всего попадал, пройдя через любительскую. Лишь немногие получали специальное театральное образование за границей. Профессиональная режиссура только складывалась: театры постепенно отходили от принципа XIX века, когда один из «инструкторов сцены» только проверял, как актеры знают текст, а другой намечал движение исполнителей по сцене (вторую функцию в Бергене выполнял в начале 1850-х годов Ибсен). В качестве режиссера чаще всего выступал один из ведущих актеров театра, превращая спектакль в фон для своей роли. В провинциальных театрах, даже в бергенских, куда часто приезжали гастролеры из столицы, спектакль подчинялся воле столичной знаменитости. Открытия мейнингенцев, Станиславского, Крэга стали проникать на норвежскую сцену в 1920—1930-е годы. От эпохи классицизма в театрах сохранялась статичность, романтическая традиция сказывалась в пристрастии к ложному пафосу, особенно на провинциальной сцене. В Осло под влиянием национальной драматургии, где особое значение приобретала передача психологических состояний персонажа, сложился так называемый норвежский стиль игры, характеризовавшийся замедленностью ритма, выразительной пластикой, многозначительными паузами. В целом это приводило к заторможенности в игре актеров и в темпе спектакля. Декорации в спектаклях норвежских авторов обязательно должны были изображать скалы и фьорды — национальный пейзаж.

Драма Ибсена, Бьёрнсона, Хейберга, в пространных ремарках указывающая на оформление места действия, создала прочную традицию загромождения сцены бытовыми предметами.

Самыми значительными были театры Осло — Национальный, открытый еще в 1899 году, и Норвежский, открытый в 1913 году. Между этими театрами и особенно между их зрителями шло откровенное соперничество. Главной причиной было то, что спектакли в Национальном театре шли на риксмоле (государственном, книжном языке, близком к датскому), а в Норвежском — только на лансмоле (народном норвежском языке, реконструированном в середине XIX века на основе диалектов). В Норвегии была своя богатая драматургия (Ибсен, Бьёрнсон, Гамсун, Хейберг, Крэг, Григ), но Норвежский театр в первые годы своего существования не мог воспользоваться ею, равно как драматургической классикой других стран (например, Шекспиром), ибо сторонники риксмолы — а их было большинство¹ — не желали допускать, чтобы Офелия или Нора говорили на «диком норвежском».

В 1920—1930-е годы ведущим оставался Национальный театр, считавший себя хранителем классических традиций Ибсена и Бьёрнсона. Преобразованный из бывшего Кристианийского театра, которым в разное время руководили Ибсен и Бьёрнсон, Национальный театр Осло под руководством сына Бьёрнстjerne Бьёрн-

¹ В настоящее время на лансмоле говорит треть населения страны, на нем печатаются книги и периодические издания, ставят спектакли многие театры.

сона, актера, режиссера и театроведа Бьёрна Бьёрнсона (1859—1942), возглавлявшего его с 1899 по 1911 год, действительно стал театром Ибсена и Бьёрнсона. Преемник Бьёрна Бьёрнсона Хальдан Кристенсен (1873—1950), возглавлявший театр с 1911 по 1923 год, упрочил его славу. Кристенсен ставил спектакли также в бергенском театре Национальная сцена; он был одаренным актером, одним из лучших исполнителей роли Освальда в «Привидениях» Ибсена. Именно в Национальном театре сложился норвежский стиль игры.

Из корифеев XIX века в театре оставались Юханна Дюбвад (1867—1950) и Эгиль Эйде (1868—1946). Дюбвад играла в начале века, как в юные годы, девочку-подростка Хедвиг в «Дикой утке» Ибсена. В 1918 году она блестяще сыграла Медею, дав одно из лучших в Европе ее воплощений, классическое для Норвегии. Во время юбилейных ибсеновских торжеств в Бергене в 1928 году создала глубоко психологический образ Осе в «Пере Гюнте». В 1928—1930 годы Дюбвад часто выступала в роли режиссера — ставила остросовременные пьесы.

В 1920-е годы из национальных драматургов ставили Ибсена, но трактовали упрощенно: в «Союзе молодежи» (1925) ослабили социальную сатиру, поздние пьесы со сложной психологией персонажей («Росмерсхольм», 1922 и «Йун Габриэль Боркман», 1924) играли как романтические. Э. Эйде, выступавший в роли Бранда, наделял его чертами гордого викинга. Норвежские актрисы неплохо передавали характеры ибсеновских женщин, но пьесы, подобные «Гедде Габлер», где героине были присущи антигуманные черты, на сцене этого театра не ставили: эти характеры не считались норвежскими.

Режиссеров театра, усвоивших традиции великого норвежского писателя Бьёрнсона, привлекали те пьесы, в которых преобладала нравственно-этическая проблематика. Поэтому с большим успехом они ставили произведения национальных драматургов-классицистов (Хольберга), просветителей (Весселя) и, конечно, самого Бьёрнсона. Из своих современников они предпочитали Х. Крога, Р. Фангена и О. Бротена. При этом Крог не всегда был правильно понят театром. Его первая пьеса «Мы великие» имела почти триумфальный успех, что в том же 1919 году вдохновило театры Бергена, Ставангера и Троннхейма, и они поставили ее у себя. Демократическая пресса отмечала политическую актуальность произведения Крога, но режиссерская трактовка пьесы в Национальном театре, затушевывающая остроту социальных конфликтов, выводила на первый план бурлескный юмор, особенно сильный у Крога в изображении журналистов. В этой пьесе нашла себя впервые Герда Ринг (род. 1891) в роли девушки-работницы Енни, которую социальная система обрекла на проституцию. Актриса убедительно играла эволюцию своей героини, ее духовный рост. Следующая пьеса Крога, «Дом Ярла» (1923), успеха не имела. Причина заключается как в самом произведении

(Крог, изображая классовые столкновения, хотел найти путь примирения интересов), так и в ее трактовке театром, который не стремился обнажать социальные конфликты. Критика встретила ее противоречиво. Либералы приветствовали, а демократы, социалисты (Н. Вугт, Э. Скавлан) были возмущены тем, что в пьесе о борьбе пролетариата нет истинных рабочих.

С успехом шли в Национальном театре камерные драмы Крога «Раковина» (1929) и «В пути» (1931). Главной причиной этого была темпераментная игра Туры Сегельке (1901—1979), преемницы Дюбвад. Сегельке играла позднее Нору и Офелию. Актриса, ставшая большим мастером еще ранее в театре Бергена, отказалась от статичности, характерной для стиля Национального театра, в ее игре сочетались высокий драматизм и чувство юмора.

Событием в театральной жизни Норвегии стал спектакль Национального театра по пьесе Крога «Разрыв», поставленный в 1937 году. Пьеса была понята как трагедия индивидуализма, процветающего в современном автору обществе. Театр сумел показать подлинную сущность людей, привыкших лишь брать, но не давать, считающих себя суперменами, не обязанными подчиняться нормам морали и человечности. Театр сумел заставить зрителей с напряженным вниманием смотреть пьесу, где нет внешних событий, где главный смысл заключается в движении чувств и мыслей героев. Особого успеха добилась Тура Сегельке в роли Вибекке — единственной, кто не пожелал жить только для себя. Сегельке сумела придать роли романтический фанос и остаться при этом глубоко реалистичной в передаче переживаний своей героини, однако финальная сцена, где Вибекке хочет принять участие в социальной борьбе, ей не удалась.

Значительным этапом в жизни Национального театра была работа с Григом; там шли все его пьесы, кроме «Лебединой песни». Однако надо заметить, что пьесы Грига, противоположные по своей острой политической тенденции основному направлению театра, появлялись на его сцене не без помощи брата драматурга, Харальда Грига (1894—1967) — влиятельного члена правления.

Ю. Дюбвад в 1927 году поставила «Варавву». В спектакле принимали участие все «звезды» театра, кроме Сегельке. Постановщики, в соответствии с пожеланиями автора, создали по-экспрессионистски обобщенный спектакль, библейский Варавва (Эйде) произносил пламенные речи, поднимая руку со сжатым кулаком, символизирующим призыв «рот-фронт». Спектакль имел успех, хотя не удовлетворил полностью ни правых, ни левых критиков.

Социальная проблематика «Атлантического океана» не была раскрыта театром, и спектакль не имел успеха.

Перед созданием пьесы «Наша честь и наше могущество» Григ посетил Советский Союз и был захвачен жизнью нового государства, его драматургией и режиссерскими открытиями Охлопкова и Мейерхольда. Он видел, как Охлопков, ставя «Железный поток», превращал весь театр, а не только сцену в дорогу своих героев,

в их окопы и лагерь. Рядом с Григом в зрительном зале стояла повозка, сидящая на ней молодая казачка убаюкивала ребенка, а потом, после обстрела, не могла расстаться с ним, мертвым. Уничтожение границ между сценой и зрительным залом воспринималось Григом как плодотворнейшее открытие. По возвращении домой он заявил, что «не может сделать так, чтобы пьесу играли в театре, ему нужна большая сцена со спасательной шлюпкой среди разбушевавшегося моря». Однако в процессе работы над пьесой и спектаклем возобладало более обобщенное решение: расширение сценической площадки было сделано в духе Мейерхольда. Об этом свидетельствует авторская ремарка в финале пьесы: «Все пропитано духом биржи и войны. По конвейеру, навстречу зрителям, движутся люди со штыками, в стальных шлемах. Вся сцена освещена серо-зеленым и мертвенно-желтым светом. По обеим сторонам солдат две группы людей (перечисляются хозяева.— Г. Х.), человек с холодной и бессмысленной внешностью... олицетворяет биржу и венчает собой всю группу. Он стоит и читает ленту, непрерывно выбегающую из стучащего телеграфного аппарата. Налево рабочие, моряки и женщина, занимающая в этой группе то же место, что биржевик в своей. Между двумя группами высится металлическая конструкция». Каждый участник этой сцены декларирует свое отношение к наживе капиталов и войне. Между ними нет сценического общения, каждый из них провозглашает свою программу, обращаясь к зрителю.

Экспрессионистский характер постановки и попытки показать на сцене классовую борьбу оказались чужды и труппе Национального театра и его зрителю.

Социальная острота пьесы «Но завтра...» (1936) была приглушена в Национальном театре режиссером Х. Кристенсенем: она трактовалась как семейная драма, исследующая психологию хозяев фабрики. Сцены народного возмущения были затушеваны настолько, что даже благожелательная критика увидела в пьесе Грига не социальную драму, а слабую психологическую пьесу. Ориентированный на классику Национальный театр не сумел понять и «Поражение» (1937) Грига, хотя его ставила А. Мувинкель (1875—1963) — известная актриса и режиссер.

Национальный театр стремился все же откликаться на политические и эстетические веяния времени. Так, Ю. Дюбвад вслед за «Вараввой» в 1928 году поставила «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера. Однако экспрессионистская специфика пьесы не была передана при ее сценическом воплощении, которое было дано в реалистическом стиле.

В 30-е годы театр обратился к антифашистской теме. Это были «Диктатор» Ф. Хальворсена (1933), «Профессор Мамлок» Вольфа (1936), «Анна Софи Хедвиг» Абелля (1939). После оккупации Норвегии фашистской Германией в 1940 году квислинговское правительство создало «государственный директорат норвежских театров», который установил строжайшую цензуру. Неподчине-



ние вызывало репрессии. В 1941 году было арестовано правление Национального театра.

Вторым значительным театром Норвегии стал Норвежский театр. Мысль создать собственно норвежский театр возникла в Норвегии еще в середине XIX века, когда национальная драма только набирала силы, литература была пропитана романтическими идеями и образами, а сцена фактически находилась в руках датских актеров и антрепренеров. В 1850 году в Бергене выдающийся скрипач Оле Бюль организует Норвежский театр, который в течение тринадцати лет выдерживает конкуренцию с приверженностью общества к искусству датчан-гастролеров. Во главе этого театра в разное время стояли Бьёрнсон и Ибсен. В задачи театра входило утвердить в правах норвежский литературный язык и создать национальные традиции в театре. В 1852 году открывается Норвежский театр в Кристиании, просуществовавший одиннадцать лет. Первыми его спектаклями были «На ярмарке» и «Наследники» по пьесам Ивара Осена, написанным на лансмоле, что в то время было редким явлением: норвежская драма, достигшая мирового признания, — драма Ибсена и Бьёрнсона, создавалась на риксмоле. Лишь в конце века появились значительные произведения на лансмоле. Это прежде всего драмы А. Гарборга, в том числе «Учитель» (1896), посвященный проблемам воспитания личности, разоблачающий религиозный фанатизм. Только в начале XX века попытка создать Норвежский театр на лансмоле увенчалась успехом. Главными причинами этого были завершение борьбы за самостоятельность страны, рост количества зрителей-пролетариев, появление драматургии на лансмоле.

С 14 января 1911 года группа актеров-любителей в течение



Халфдан Кристенсен (в центре)
в роли Сирано де Бержерака
в спектакле «Сирано де Бержерак»
Э. Ростана.
Театр Национальная сцена. Берген.
1923 г.

Хульда Гарборг

двух месяцев гастролировала в Южной Норвегии. Это были Хульда Гарборг (1862—1934), жена писателя Гарборга, их сын, Одне, и одиннадцать энтузиастов, которые хотели играть перед народом на понятном ему языке. В их репертуаре были «Наследники» А. Поше Осена. «Желанный поворот» Хальварда Ханнеса и «Озлобленный» Ивара Мортенсона. Добровольцы-энтузиасты понимали серьезность задач, вставших перед ними. Простой народ Норвегии ждал от театра не развлечения, а просвещения, новых идей. Соратники Хульды Гарборг стремились оправдать надежды своих требовательных зрителей. Через год эти же любители выступали снова, но расширили репертуар, добавив в него, в частности, «Жоржа Дандена» Мольера, который был переведен на лансмол Гарборг и шел под названием «Бедный Йорген». Весной 1912 года окончательно созрело решение открыть стационарный Норвежский театр на лансмол.

Рождение театра приветствовал один из крупнейших писателей Норвегии, Арне Гарборг, Хульда Гарборг стала его первым руководителем, а писатель Оскар Бротен — ее заместителем, автором пьес из народной жизни на лансмол, переводчиком на лансмол классической драматургии Норвегии и Европы.

В числе актеров нового театра особенно значительными были Эдвард Драблёс (1883—1976), один из двенадцати соратников Х. Гарборг, и Расмус Расмуссен (1862—1932) — знаток и интерпретатор народного искусства, разносторонне одаренный актер. Оба они входили в руководство театра.

Театр открылся 2 января 1913 года, первым спектаклем были «Наследники» Осена, живо передававшие колорит народной жизни и искусства. Стремление приблизить тематику и форму спектак-



Оскар Бротен



Расмус Расмуссен

лей к жизни простого народа сказывалось в подборе репертуара и во введении в спектакли народных песен и танцев. «Наследники» Осена особенно подходили для этого.

Во второй вечер шел спектакль по пьесе «Медвежья гора» Улава Хупрекстада, изобразившего крестьян запада Норвегии. Постановщики стремились передать реалии крестьянского быта. Расмуссен выбрал для своего дебюта роль себялюбца и интригана Симо Саги. Спектакли имели успех, и труппа намеревалась обосноваться в Кристиании, а пока репетировали «Йеппе с горы» Хольберга, переведенного на лансмол Гарборгом. Драблѐс был столь хорош в роли Йеппе, что даже приверженцы риксмолла должны были признать его успех. Газета «Ромсдальспостен» отмечала, что этот спектакль и игра в нем Драблѐса утверждали право лансмолла на равное существование с риксмоллом.

Первый спектакль Норвежского театра в Кристиании состоялся 6 октября 1913 года в помещении Крестьянского дома — своей сцены у них не было. Ставили «Йеппе с горы». Расмуссен играл Йеппе, Драблѐс — Барона. Перед спектаклем было произнесено вступительное слово от дирекции, затем был исполнен гимн Норвегии. На спектакле присутствовали король Хокон и премьер-министр Кнудсен, в зале не было ни одного свободного места. Гарборг имела полное право сказать: «В Кристиании открылся театр на норвежском языке, он вошел в жизнь».

Второй премьерой в Кристиании был «Большой Андерс» Бро-

тена — пьеса из жизни рабочего люда города, третьей — «Медвежья гора» Хупрекстада. Однако театр нелегко завоевывал себе полное признание. Так называемые борцы за культуру, сторонники риксмолы, не раз выступали против нового, по существу, подлинного театра для народа. В октябре 1913 года гимназисты, обучавшиеся на риксмолы, начали освистывать спектакли, улицы около театра были запружены народом, пешая и конная полиция не смогла справиться с толпой. Сторонникам лансмолы было опасно появляться на улицах. Бульварная пресса («Экстра-бладет») требовала кровавой расправы с теми, кто переводит классическое произведение Хольберга «Йеппе с горы» на язык, который, как они писали, «существует только во фантазии».

Несмотря на бойкот, Норвежский театр продолжал ставить новые спектакли, на очереди у него был «Учитель» Гарборга. Премьера состоялась 13 января 1914 года в том же зале Крестьянского дома. Особенно выделялся Р. Расмуссен в главной роли Паулюса Хове. Критики сравнивали успех спектакля с успехом «Бранда» Ибсена и «Свыше наших сил» Бьёрнсона в Национальном театре. Молодой Х. Крог считал, что только «Норвежский театр в Кристиании действительно представляет настоящее искусство». Г. Хейберг утверждал, что именно в Норвежском театре обосновалось подлинное норвежское искусство. Так в Европе появился еще один театр с современным репертуаром, отказавшийся от традиционных, но уже обветшавших форм мышления в искусстве. Так же как театр Антуана в Париже, Станиславского в Москве и Поула в Лондоне, он создавался преимущественно актерами-любителями, свободными от театральных штампов, остро ощущающими требования современности.

Финансовое положение театра оставалось нелегким, он не имел возможности снять постоянное и удобное помещение, у актеров не было гарантированного заработка, поэтому они часто уходили из театра и возвращались вновь. Вопрос о государственной помощи театрам Норвегии частично был разрешен только после окончания второй мировой войны.

С началом первой мировой войны еще более осложнилось положение театра, часто сменялось руководство: в 1915 году ушел в театр Троннхейма Расмуссен; его место занял Драблёс, помощником Драблёса стал Антон Хейберг (1878 — 1947), брат драматурга Г. Хейберга, выполнявший функции режиссера и советника по вопросам искусства, а часто и переводчика пьес на лансмол. Через год покинул театр Драблёс, а затем и А. Хейберг, переселившийся в Берген. Новый режиссер Ридланн, с успехом ставивший легкие комедии, дававшие хорошие сборы, не справился перед пятилетним юбилеем с программным для театра «Учителем» Гарборга. Не удался и спектакль по «Ярлу Хакону» А. Эленшлегера, поставленный Х. Риттером (1877—1950). Провал «Ярла Хакона» заставил театр на долгие годы отказаться от классических норвежских и датских пьес: зритель не воспринимал их на лансмолы.

В эти трудные годы театр изучал работу новых реалистических театров России и Германии. Менялся постепенно состав театра: его актерами были преимущественно сельские жители, а теперь им на смену пришли горожане.

Осенью 1923 года положение улучшилось: руководителем театра стал Ингьялл Холанн (1885—1952); он сумел усовершенствовать сцену Крестьянского дома, и он же, обладавший большим художественным чутьем, пригласил в штат в качестве режиссера Агнес Мувинкель, человека с широким кругозором, знакомого с системой Гордона Крэга. Под ее руководством стал возникать в театре ансамбль. Первой постановкой Мувинкель была «Власть тьмы» Л. Толстого, затем — пользовавшаяся еще большим успехом переделка произведения Сельмы Лагерлёф «Кайзер из Португалии», где особенно отличились актеры И. Холанн, Бетци Хультер (род. 1893) и Дагмар Мирвольд (1898—1972). Полного успеха, настоящего ансамбля в спектакле добилась А. Мувинкель при работе над первой пьесой Т. Эрьясэтера «Йу Гьенне» (1924), где были изображены жители гор. Театр хотел в этом спектакле показать социальную опасность индивидуализма. В тот же год она ставит пьесу коммуниста М.-А. Нексе «Люди из Дангара», где играет главную роль.

Смелым экспериментом в Норвежском театре 20-х годов был «R. U. R.» К. Чапека. Мувинкель сумела создать спектакль по пьесе, где соединились психологизм и театральная условность; после этого она ушла из Норвежского театра. Однако ее деятельность имела очень большое значение. Удачи театра убедили его режиссеров и актеров, что основное место в их репертуаре должна занять современная норвежская и зарубежная драма с актуальной социальной и политической проблематикой. Они не отказывались и от европейской классики: именно в Норвежском театре впервые в стране был поставлен «Дядя Ваня» Чехова (в сезон 1925/26 года), а затем возобновлен на норвежской сцене «Отелло» Шекспира с Хультером в главной роли и с Холанном в роли Яго. Из норвежской классики в их репертуаре в эти годы прочно держался «Учитель» Гарборга, снова поставленный к пятнадцатилетнему юбилею театра с Йуханом Хауге (1879—1967) в главной роли. «Учитель» стал для этого театра самой значительной норвежской драмой.

В 1931 году Норвежский театр арендовал театральное помещение большего размера и пережил свое второе рождение. В него окончательно вернулась А. Мувинкель и ставила как норвежские, так и переводные пьесы. Ей принадлежит первая в Норвегии постановка советской пьесы. Это была «Инга» Анатолия Глебова. На сцене старались передать особенности жизни и психологии людей другой социальной системы. Спектакль стал своеобразной демонстрацией солидарности с новым государством, во время действия пели «Интернационал».

Репертуар театра был пестрым, но всегда современным по зву-

чанию. Одновременно с «Ингой» Глебова шла философская драма «Слово» датского драматурга пастора Кая Мунка. «Слово» вызывало споры теологов, но для Мунка и для театра его проблематика была связана с критикой официальной церкви. Свое отношение к теме театр выразил вывешенным в зале плакатом со словами Ленина: «Религия — опиум для народа».

В 1933 году руководителем театра стал сложившийся как актер в бергенском театре Национальная сцена под руководством Т. Томассена Ханс Якоб Нильсен (1897—1957); он поддерживал современную линию в репертуаре и режиссуре, проводимую Мувинкель. Это привело к новому прочтению, а подчас и модернизации классики. Так, в 1934 году Нильсен ставит, художник Пер Крог оформляет новый спектакль по пьесе Хольберга «Йеппе с горы», где Йеппе, норвежский крестьянин, появляется с собачьей цепью на шее, которая привязана к тумбе ограждения дороги, а Барон — с клюшкой для игры в гольф и пылесосом. Сами норвежцы считали, что Хольберг должен был перевернуться в гробу от этой постановки. Однако она уничтожила остатки статичности в спектаклях театра.

В 1934 году ушел из театра Нильсен: его слишком смелые новации не привились; театр вернулся в помещение Крестьянского дома. Большую помощь театру оказывал по-прежнему писатель О. Бротен. Именно он рекомендовал Норвежскому театру — первому — фантастическую антимилитаристскую и антифашистскую пьесу Т. Весоса «Ультиматум». В этот же сезон А. Мувинкель с большим успехом поставила в своей редакции «Егора Булычова» Горького; трактовка пьесы делала ее произведением антиклерикальным, в ней звучала тема революции. Особенно хороши были Холанн в главной роли и Турдис Маурстад (род. 1901) в роли Шуры, которая несла в себе веру в победу света над тьмой.

В сезон 1935/36 года с успехом шла «Победа» К. Мунка, где театр заявил о своей четкой политической позиции, своем активном неприятии фашизма. В тот же сезон зрителя познакомили с «Ревизором» Гоголя и «Матросами из Кафарро» Ф. Вольфа. Театру удалось передать мысль о неизбежности победы в борьбе, звучащую у Вольфа.

К двадцатипятилетию театра был возобновлен «Учитель» Гарборга, но в иной интерпретации: неистовый борец Паулул Хове у Холанна стал мягким и добрым.

В 1938 году театр обратился к пьесе-притче К. Чапека «Белая болезнь» и к драме К. Мунка «Он сидит у плавильного тигля»; обе они носили антифашистский, активно гуманистический характер, показывали человека, одурманенного официальной фашистской пропагандой.

В сезон 1939/40 года театр, признанный зрителем, имеющий большой опыт, решает снова обратиться к национальной классике. Это была в переводе на лансмол драма Б. Бьёрнсона «Между битвами». Спектакль имел большой успех. Позднее, в 1948 году,

Х.-Я. Нильсен поставил на лансмоле «Пера Гюнта», где сам играл главную роль. Новая, реалистическая интерпретация, иронический взгляд на фантазии героя, темпераментная игра актеров, отказ от статичности, которая была присуща и этому театру в его первые годы, наконец, новая музыка, соответствующая жесткости, увиденной теперь в тексте Ибсена,— все способствовало триумфальному успеху. Газеты писали, что театр «вернул Ибсена на родину».

Оккупация Норвегии Германией поставила театр в тяжелейшие условия. Цензура заставила отказаться от звучавшего современно «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера (ее испугала тема борьбы с насилием, с захватчиками), удалось отстоять «Возчика Геншеля» Г. Гауптмана, в котором все же можно было критически изобразить антигуманизм и животные инстинкты, создавая ассоциации с законами «нового порядка». Театр стал прибегать к иносказаниям: так, в возобновленном спектакле по пьесе Эрьясэтера «Йу Гьенне» А. Мувинкель как режиссер подчеркнула опасность индивидуализма, ведущего к диктаторству, в пьесе появился символ, стимулирующий чувство протеста против поработителей.

«Кровавая свадьба» Лорки, способная передать настроения и мысли норвежцев во время оккупации, была запрещена. Кнут Хергель (1899—1982) — руководитель театра в эти годы — был вынужден эмигрировать в Швецию осенью 1942 года.

Запретили и «Антигону» Софокла, ибо в ней была тема борьбы. Однако удалось отстоять «Трех сестер» Чехова, где Турдис Маурстад создала одну из своих лучших ролей — Машу, и Драблэс имел успех в роли доктора Чебутыкина. Пьеса оказалась созвучной настроениям оккупированной Норвегии: в ней увидели тему попираемого человеческого достоинства и надежды на избавление.

Только после изгнания фашистов наступил новый расцвет этого театра — одного из самых современных и демократических в Норвегии.

Театр Бергена Национальная сцена возник в 1876 году. К началу XX века он не был лучшим из театров Норвегии, но до возникновения Норвежского театра в Осло являлся наиболее типичным для национального искусства страны. Не случайно именно на его сцене еще в 1908 году впервые была поставлена на лансмоле «Медвежья гора» У. Хупрекстада. В театре Национальная сцена сохранились традиционные формы: классицистские и романтические риторика и пафос, статичность и расположение персонажей в массовых сценах полукругом, замедленность ритма, деление героев по амплуа.

Долгое время на сцене удерживался бергенский диалект. Принцип подчинения всего спектакля «звезде» стал преодолеваться только в начале XX века. И в это же время все сильнее стала ощущаться воля режиссера, создающего ансамбль в спектакле. Начало перелома приходится на 1900—1905 годы, когда главным режиссером стал Густав Томассен (1862—1926), который ставил



Бьёрн Бьёрнсон (четвертый слева) в роли Пауля Ланге в спектакле «Пауль Ланге и Тура Парсберг» Бьёрнстерьне Бьёрнсона. Театр Национальная сцена. Берген. 1928 г.

по-новому «Пера Гюнта» (1903) и «Бранда» (1905), добиваясь в повторных репетициях воплощения режиссерского замысла, ансамбля в игре актеров. Премьерам предшествовала генеральная репетиция, что тоже было новшеством.

Традиционность стала быстрее исчезать в театре после проведения в Бергене железной дороги в 1909 году, ликвидировавшей отрыв его от столицы и культурных центров Европы. Но еще в 1920-е годы возникали отголоски непреодоленной традиционности — они ощущались в декламации и статичности, что видно в отзывах прессы об исполнении «звездой» театра Магдой Бланк (1879—1959) роли Медеи (1928) в трагедии Еврипида: передача живого человеческого страдания была подменена ложным пафосом и риторикой. Расположение исполнителей полукругом в массовых сценах сохраняется в спектакле 1923 года «Сирано де Бержерак» и 1928 года «Пауль Ланге и Тура Парсберг». Оба эти спектакля прошли с участием именитых гастролеров из столицы, но и это не сломало привычных штампов.

Берген — родина Л. Хольберга, и его жители утверждают, что именно здесь великий комедиограф впервые увидел своих Йеппе, Магделон и Иеронимусов. «Йеппе с горы», «Комната роженицы», «Жестянщик-политикан», «Эразмус Монтанус», «Невидимые», «Непостоянный», «Веселое кораблекрушение» всегда сохранялись в репертуаре театра и вызывали большой интерес публики. Наиболее значительным из интерпретаторов Хольберга в этом театре был режиссер Карл Бергман (1882—1964), игравший сам во мно-

гих его пьесах, в частности заглавную роль в «Эразмусе Монтанусе». Особенно значительным Йеппе был комический актер театра Вильям Иварсон (1864—1934).

Первые десятилетия жизни театра совпадают с расцветом национальной драматургии — временем творчества Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, Г. Хейберга, А. Гарборга. Произведения этих авторов никогда не исчезали из его репертуара, создав прочный интерес к современным проблемам и высокому искусству.

Именно в этом театре в 1877 году впервые было высказано его режиссером Хейбергом желание поставить «Короля» Б. Бьёрнсона — самое глубокое философское произведение драматурга, новаторское по форме. Встретив тогда активное противодействие руководства, Г. Хейберг покинул театр, но в 1917 году Л. Берг (1865—1924) вторым в Норвегии (первый спектакль был осуществлен Бьёрном Бьёрнсоном в 1902 году в Национальном театре Осло) успешно поставил пьесу с Э. Эйде в главной роли, игравшим короля и в Национальном театре.

Весной 1903 года Томассен в разгар забастовочного движения в Бергене начал репетировать «Ткачей» Гауптмана и поставил их, преодолев сопротивление дирекции, осенью этого же года. Правда, следует отметить, что пьеса не была понята ни зрителем, ни прессой, выразившей удивление тем, что в «Ткачах» нет главного героя. Усилия Томассена победы не принесли.

Однако репертуарная политика главных режиссеров не была стабильной. Если на заключительном этапе борьбы за национальную независимость страны театр ставил «Бранда», «Пера Гюнта», «Дикую утку» (1905), приглашал на гастроли в 1907 году Национальный театр с «Привидениями», «Росмерсхольмом», «Кукольным домом» и «Строителем Сольнесом», ставил «Банкротство» (1905) и «Свыше наших сил, ч. 1» Бьёрнсона и «Большой выигрыш» Г. Хейберга, в наполненный революционными потрясениями Европе 1917 года знакомил зрителя с «Привидениями» и «Столпами общества», а также пьесами К. Гамсуна «У врат царства» и Б. Бьёрнсона «Король», то обычно в 1910—1920 годы на бергенской сцене шли те произведения национальной классической драматургии, которые были лишены острых социальных конфликтов. Это были «Комедия любви», «Фру Ингер из Эстрота», «Воители в Хельгеланде», «Пир в Сульхауге», «Йун Габриэль Боркман» Ибсена, «Леонарда», «География и любовь», «Когда цветет молодое вино», «Новобрачные», «Пауль Ланге и Тура Парсберг» Бьёрнсона. Все это либо комедии, либо психологические драмы, далекие от современных проблем. Л. Берг, возглавлявший театр с 1909 по 1924 годы, будучи сам актером весьма поверхностным, приверженцем фарса и оперетты, но умелым администратором, чаще всего шел на поводу нетребовательной части зрителей и заботился прежде всего о финансовом положении театра. Наиболее значительные классические пьесы при нем в основном ставил образованный, но недостаточно талантливый режиссер Кристиан



Томас Томассен



Кристиан Сандаль

Сандаль (1872 — 1951). Перелом наметился при Томасе Томассене (1878—1961), возглавлявшем театр с 1925 по 1931 год. Томассен прошел школу режиссуры под руководством Бьёрнсона в Национальном театре Осло. Он решил не включать в репертуар драматического театра оперетты и ревю, возратить театру утрачиваемое им общественное значение. Первым поставленным им спектаклем стал «Отец» Стриндберга (1925), где Томассен с большим успехом играл главную роль, выступая обвинителем общества. В том же году он поставил «Живой труп» Л. Толстого, особое внимание уделив психологии Феди, которого мастерски играл К. Бергман.

В 1926—1927 годах театр ставит социальные пьесы о современности — «Большие крестины» О. Бротена и «Троллебутн» У. Хупрекстада (последняя — на лансмолле), «Обещанный день» Р. Фангена, «На солнечной стороне» Х. Крога. Пьеса Фангена, которую ставил Томассен и в которой он играл главную роль отца, сосредоточивала интерес на бездуховности в отношениях близких людей, на все подавляющем эгоизме. Она превращалась в суд на сцене над современниками зрителей. Крог в постановке Томассена приковывал внимание зрителей к самодовольству представителей «верхних классов», находящихся на «солнечной стороне» жизни, заставляя задуматься о том, кто находится на «теневого стороне».

В 1926 году возобновлен «Гамлет», где главную роль играл приглашенный из Национального театра Ингольф Шанхе (1877—1954) — лучший в Норвегии Гамлет, мыслитель и страдалец. В том же году появились на сцене театра «Отелло» и «Сон в лет-

нюю ночь» Шекспира. Роль Отелло (ставил К. Сандаль) исполнял Я. Фриес, сосредоточивая основное внимание на контрастах душевных состояний персонажа. Особенной удачей спектакля была роль Яго: Т. Томассен, выступивший в ней, не подчеркивал в своем герое его озлобленность и индивидуализм, но создавал монументальный характер живого современного человека, чувствующего и страдающего. Томассен видел в ревности Яго причину его ненависти к Отелло, что давало характеру силу и гуманистическое содержание, превращало спектакль в триумф Томассена, естественно, изменяя шекспировские акценты. Кассио Х.-Я. Нильсена, игравшего Лаэрта в «Гамлете», свидетельствовал о росте таланта молодого и одаренного актера.

В 1927 году Т. Томассен создал веселый и лукавый шекспировский спектакль «Сон в летнюю ночь», где Т. Сегельке — Гермия вызывала восхищение зрителей богатством оттенков в передаче настроений героини.

К юбилею Г. Хейберга К. Бергман вернул на сцену одну из самых глубоких философских, социальных и психологических его пьес — «Трагедию любви», где сам играл Хадельна, Я. Фриес — Крузе, а М. Бланк — Карен. В том же году Т. Томассен поставил обошедшую все основные сцены Европы мистерию Г. фон Гофманстала «Каждый», где роль Каждого исполнил Яльмар Фриес (1891—1964), ставший одним из ведущих трагических актеров Норвегии. Философская условная пьеса привлекала внимание зрителей, будила их мысль.

К юбилею Ибсена в 1928 году Томассен заново поставил три первых акта «Пера Гюнта». Фриес играл Пера, Сегельке — Сольвейг.

К юбилею Бьёрнсона в 1928 году в его пьесе «Пауль Ланге и Тура Парсберг» в главной роли выступил приехавший на праздник сын писателя, Бьёрн Бьёрнсон, — лучший в Норвегии истолкователь этого сложного в психологическом отношении образа.

Но самым значительным событием в эти годы стало появление в театре пьес Х. Крога и Н. Грига («Любовь юноши» была поставлена Т. Томассеном в 1927 году). Томассен, чуткий художник сцены, гражданин, режиссер и актер, понял социальную опасность бездуховности и индивидуализма, увидел их социальные корни. Именно этим объясняется отбор пьес в тот период, когда он был главным режиссером. Его имя не связано с расцветом театра, наступившим в 1930-е годы, но он его подготовил. Показательна поставленная им в 1931 году драма Х. Крога «В пути», где он играл отца, доброго человека, но убежденного сторонника официальной морали, салонного либерала, неспособного понять свою дочь, желающую найти собственное место в жизни и порывающую с условностями. Пьеса соответствовала его исканиям, но не смогла привлечь внимания публики, не только по вине зрителей, жаждавших развлечения, но и потому, что Томассен-режиссер мог, как это он делал и раньше в «Отце» Стриндберга, дать критику современно-

сти, но оказался не способен указать дороги в будущее, намечавшиеся у Крога. В 1931 году Томассен ушел из театра. Его программа идейного возрождения была реализована к этому времени лишь частично: к опереттам ради повышения сборов пришлось вернуться, при нем же было поставлено ревю «Минуй нас, забота» (1929), которое продержалось в репертуаре до 1940 года и постоянно собирало полный зал публики.

Главным режиссером театра Национальная сцена с 1931 по 1934 год работал Карл Бергман, который начал свою сценическую жизнь в качестве ученика-дебютанта в этом же театре в 1901 году. До этого он учился у Бьёрна Бьёрнсона в Кристиании, позднее изучал сценическое искусство в Германии и Франции. Наиболее значительные из сыгранных им ролей — Росмер в «Росмерсхольме» Ибсена, Эразмус Монтанус в комедии Хольберга и Дитлеф Матиссен в пьесе «Наша честь и наше могущество» Н. Грига, Федя в «Живом труп» Л. Толстого. В качестве режиссера он начинал работать в Ставангере (1921—1924 годы). После смерти Берга он вернулся в Берген, где при Т. Томассене ставил комедии Хольберга, «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, «Растрату» В. Муберга, «Трагедию любви» Г. Хейберга; зарекомендовал себя режиссером и актером современной темы, стремящимся перенести на сцену идеи гражданственности. Именно он развивает тенденцию Томассена, возвратившего театр к серьезной проблематике. Бергман пошел дальше своего предшественника: при нем появились драмы с революционным содержанием, их инсценировка вызывала активный отклик у зрителей.

Тридцатые годы ознаменованы расцветом театра Национальная сцена, в него пришли актеры из рабочих кружков. Поэтому именно на его сцене получили настоящую жизнь пьесы Н. Грига, зовущие к борьбе. «Наша честь и наше могущество», не понятая в Национальном театре Осло, имела в Бергене «успех века», пьеса была поставлена вопреки бурным протестам реакционной прессы. Истинный социальный смысл «Но завтра...» был вскрыт тоже в Бергене, где, в отличие от Национального театра Осло, ставившего ее как психологическую драму, обнажили сущность классовых конфликтов и готовность рабочих к борьбе.

Буржуазная критика писала о «беззастенчивой коммунистической пропаганде», а во время спектаклей происходили столкновения рабочих со штурмовиками из профашистской квислинговской партии «Нашуналь самлинг». Способность современного индивидуализма перерасти в фашизм, ставшую основной идеей пьесы Х. Крога «Разрыв», необходимость активно противостоять ему были раскрыты снова в Бергене. Национальная сцена поставила эту самую смелую в социальном отношении пьесу Х. Крога в 1936 году. Главную роль Вибекке играла Элла Валь (род. 1904) — вдова поэта-коммуниста Р. Нильсена. В ее исполнении уход Вибекке из дому, чтобы принять участие в социальной борьбе своего времени, звучал вполне убедительно.

Не случайно и то, что «Палач» П. Лагерквиста, с его явной антифашистской направленностью, в постановке известного шведского режиссера П. Линдберга сначала появился на Национальной сцене Бергена в 1934 году, а в Национальном театре Осло — через год.

Наивысшего расцвета театр Национальная сцена достигает при Х.-Я. Нильсене, который возглавлял его с 1934 по 1939 год. Инженер по образованию, он дебютировал как актер в роли Нильса Стенсена («Фру Ингер из Эстрота» Г. Ибсена) во время гастрольной поездки А. Мувинкель в 1922 году и вскоре зарекомендовал себя как талантливый исполнитель романтических ролей (Фальк в «Комедии любви» Г. Ибсена), а позднее ему особенно удавались характеры персонажей мыслящих и страстных. Особенно значительны его Марчбенкс («Кандида» Б. Шоу), Гамлет, Пер Гюнт, Отелло. Смелый мыслитель и одаренный режиссер, Нильсен создал запоминающиеся спектакли «Йеппе с горы» и «Пер Гюнт» в Норвежском театре, в Национальном театре он ставил комедии Хольберга. В бергенском театре Национальная сцена именно Нильсен сумел раскрыть революционную патетику пьес Н. Грига, он же увидел и оценил философичность и политическую актуальность «Палача» П. Лагерквиста. Нильсен первым в Норвегии поставил «Рычи, Китай!» С. Третьякова.

Смелые новации молодого режиссера вызвали все возрастающий протест реакционных сил. Ему пришлось оставить театр Бергена.

Сменил Нильсена на посту главного режиссера Эгиль Йурт-Йенсен (род. 1893), создавший ряд значительных ролей в комедиях Хольберга, выступавший с успехом в фарсах. 1939—1946 годы, когда он руководил театром, не принесли этому коллективу творческих успехов. Йурт-Йенсен заботился в большей степени об экономическом положении театра. Немалую роль в падении значения Национальной сцены сыграла оккупация Норвегии немецкими фашистами.

Героическая страница в норвежской театральной истории — судьба Троннхеймской сцены (театра Треннелаг). Молодой режиссер Генри Гледич (1902—1942), пламенный энтузиаст театрального дела и патриот, еще в 30-е годы набрал труппу юных актеров, сумевших придать блеск и славу провинциальной сцене. Постановка в 1937 году «Пера Гюнта» с восходящей звездой норвежского театра Альфредом Маурстадом (1896—1967) в главной роли привлекла внимание к театру провинции Треннелаг и за пределами Норвегии. Во время оккупации театр, не подчиняясь «директорату», продолжал прежнюю репертуарную политику. Он стал местом собрания всех патриотов города. В 1942 году правление театра было репрессировано, а его художественный руководитель вместе с девятью другими заложниками — расстрелян. Театр Треннелаг носит имя Генри Гледича.

В годы оккупации, когда театрам навязывался либо профа-

шистский, либо далекий от подлинного искусства репертуар, норвежские патриоты бросили клич: «Не ходить в театры, играть самим!» Возникли десятки новых любительских кружков и самодеятельных коллективов. Многими из них руководили профессиональные актеры. В 1943 году, например, Лидия и Йенс Лудовиг Хёсты создали экспериментальную самодеятельную сцену, ни в чем не уступающую профессиональной. Так был подготовлен Экспериментальный (Студио) театр, открывшийся в Осло сразу после войны, в 1945 году. Своей эмблемой он выбрал чайку, подобно МХАТ. Это был первый норвежский театральный коллектив, руководители которого объявили себя учениками К. С. Станиславского.

Путь развития норвежского сценического искусства был не легким и непрямым: театру мешали разнообразные, не в последнюю очередь материальные затруднения, инерция традиции и болезни роста, идейно-художественные колебания. Но лучший как отечественный, так и зарубежный репертуар ставил перед норвежским театром серьезные творческие задачи, попытки решения которых обогащали его новым опытом, способствовали накоплению новых сил.



ТЕАТР ДАНИИ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

К началу XX века датский капитализм вступил в стадию монополистического развития. Основой экономики страны продолжало оставаться сельское хозяйство, и значительное расширение экспорта мясных и молочных продуктов в Англию привело к усилению позиций кулачества и мелкой буржуазии. Результатом этого стало укрепление политической роли партии «Венстре» («Левая»), выражавшей интересы мелкой буржуазии города и деревни. В 1901 году победа этой партии на выборах в фолькетинг (нижнюю палату парламента) приводит к созданию первого ответственного перед ригсдагом (парламентом) кабинета во главе с одним из руководителей «Венстре», И. Дойнцером. Последовал ряд демократических реформ, однако, испугавшись роста рабочего движения, «Венстре» вскоре меняет политический курс, становясь на антидемократические позиции. В результате раскола партии образуется «Радикальная Венстре» (1905), которая в дальнейшем часто выступает в союзе с социал-демократической партией, все более четко обнаруживающей свой буржуазный характер.

Во время первой мировой войны Дания официально оставалась нейтральной, хотя и подчинилась требованию Германии заминировать пролив Большой Бельт. Торговля с воюющими сторонами приносила датской буржуазии огромные прибыли, тогда как трудящиеся массы страдали от роста цен, инфляции, а к концу войны — от увеличивающейся безработицы. Трудности, связанные с импортом топлива и сырья, приводили к резкому сокращению промышленного производства, что содействовало обострению экономических и социальных противоречий. Рост рабочего движения, подъем революционных настроений, связанный с Великой Октябрьской социалистической революцией, нашли выражение в создании в 1919 году коммунистической партии, политическая роль которой в последующие годы неуклонно возрастает. В 1932 году впервые два коммуниста были избраны в фолькетинг.

В период между мировыми войнами в Дании происходят процессы консолидации и размежевания политических сил. Серьезная ситуация сложилась в 1920 году, когда дебаты по вопросу о государственной принадлежности Шлезвига породили острый правительственный кризис. К 1930 году Данию захватил мировой экономический кризис, в результате чего неслыханных размеров достигла безработица, почти треть всех рабочих и служащих была вынуждена существовать на скудное пособие. Тяжелое материальное положение, наступление на права трудящихся со стороны предпринимателей вызвали новый подъем стачечного движения; в ряде городов происходили столкновения рабочих с полицией.

Установление фашистской диктатуры в Германии в 1933 году еще более обострило политическую ситуацию в Дании. Находившиеся у власти еще с 1924 года социал-демократы во главе с Т. Стаунигом искали союза с гитлеровской Германией. В 1936 году было заключено соглашение, обеспечивавшее наиболее благоприятные условия для экспорта в Германию датских сельскохозяйственных продуктов; в мае 1939 года датское правительство подписало с Германией договор о ненападении сроком на десять лет. Внутри страны активизировалась деятельность фашиствующих элементов, связанных с созданной в 1930 году национал-социалистической партией.

Однако, хотя антифашистская пропаганда была официально запрещена, борьба против сил реакции и фашизма приобретает в Дании все больший размах. В нее включается передовая часть рабочих и интеллигенции, все те, кто сознает истинные размеры фашистской опасности. Активностью антифашистского движения в 30-е годы в большой мере объясняется то обстоятельство, что датские национал-социалисты не смогли добиться сколько-нибудь серьезного влияния, а также то, что позднее движение Сопротивления обрело прочную опору в самых широких слоях датского общества.

Дания была оккупирована немецко-фашистскими войсками 9 апреля 1940 года. Правительство Стаунинга открыто подчинилось всем требованиям оккупантов и призвало датчан к полной покорности. Пришедшее ему на смену в 1942 году правительство радикала Скавениуса передало гитлеровцам все военные запасы Дании и всячески содействовало стремлению оккупантов превратить Данию в «образцовый протекторат» — сделать ее своим военным плацдармом и надежной продовольственной базой.

Но уже с первых дней оккупации в стране начинает шириться и расти сопротивление захватчикам, приобретающее все более организованный и действенный характер. Во главе движения Сопротивления становится ушедшая в подполье коммунистическая партия. Начав с распространения нелегальной литературы (первым массовым изданием такого рода явилась коммунистическая газета «Ланд ог Фольк»), участники Сопротивления переходят в дальнейшем к активной борьбе: организуют взрывы и саботаж

на железной дороге и на предприятиях, работающих на немцев, вершат справедливый суд над коллаборационистами. Особенно интенсивным становится Сопротивление после разгрома гитлеровцев под Сталинградом, с весны 1943 года.

Новый этап оккупации начался 29 августа 1943 года, когда немецко-фашистские власти ввели в Дании чрезвычайное положение и открыто взяли все управление страной в свои руки. Датская армия была разоружена, произведены повальные аресты среди полиции, под домашний арест был фактически взят король Кристиан X. Правительство и ригсдаг объявили о самороспуске. Ответом на предпринятую оккупантами акцию стала всеобщая забастовка; никакие террористические меры не могли остановить дальнейший рост Сопротивления. Осенью 1943 года представители различных партий образовали Совет Свободы, который стал нелегальным правительством Дании.

Четвертого мая 1945 года в Дании высадились английские войска, и на следующий день гитлеровское командование капитулировало. Состоявшиеся в октябре 1945 года выборы принесли внушительный успех коммунистической партии — она получила в ригсдаге восемнадцать мандатов, что свидетельствовало о возросшей политической активности датского народа. Однако уже через два года к власти приходит социал-демократическое правительство Хедтофта, которое сразу же берет курс на всемерное сближение с правящими кругами США и Англии. В 1948 году ригсдаг утвердил соглашение, заключенное по «плану Маршалла»; в апреле 1949 года Дания вступила в Атлантический пакт. По мере обострения «холодной войны» экономика и политика страны оказываются все в большей зависимости от англо-американского блока, что сопровождается усилением антисоветской пропаганды и репрессий по отношению к общественным организациям, а также преследованиями датских коммунистов. В очень трудных условиях коммунистическая партия возглавляет движение за мир, против экономического и политического закабаления страны. Несмотря на преследования, коммунисты получают на выборах 1950 года семь мандатов в ригсдаге; о росте миролюбивых сил свидетельствует тот факт, что под Стокгольмским воззванием к ноябрю 1951 года поставили свои подписи более 135 000 датчан.

Сложная совокупность событий и явлений экономического, политического, идеологического характера, которой отмечено общественное развитие Дании в первой половине XX века, наложила свой отпечаток на формирование национальной культуры этого периода, в том числе на судьбы датского театра и драматургии.

ДРАМАТУРГИЯ

История датской драматургии знает лишь одно имя, получившее поистине мировую известность, — Людвиг Хольберг. Вклад, внесенный в развитие европейской культуры датскими драма-

тургами XIX — XX веков, значительно скромнее. Среди них мы не найдем ни одного, чье имя можно было бы по праву поставить в один ряд с именами Ибсена и Стриндберга. Однако и здесь обнаруживаются интересные явления, напряженные поиски, встречаются яркие индивидуальности. В особенности это относится к периоду 20—50-х годов, когда, по мнению многих исследователей, датская драматургия пережила наивысший со времен Хольберга подъем.

Начало этого подъема тесно связано с тем переворотом, который произвели в сознании датской интеллигенции потрясения первой мировой войны и последовавших за ней революционных событий. Целое поколение было поставлено перед необходимостью пересмотреть свои позиции, подвергнуть переоценке привычные представления. На фоне происходивших в мире событий с особой очевидностью обнаруживалась неспособность датского драматического театра играть хоть сколько-нибудь заметную роль в общественной жизни страны, катастрофическая несоразмерность реальных жизненных конфликтов и содержания псевдосоциальных и откровенно мещанских пьес, наводнявших датскую сцену. «Никогда еще время не было столь драматичным. И, однако, мало когда время порождало столь незначительную драматургию», — констатирует в 1919 году театральный критик и драматург Свен Борберг.

Кризис, который переживают в этот период датская драма и драматический театр, настолько серьезен, что многим современникам положение кажется попросту безнадежным. «Роль театра как поэтической ценности, как культурной силы сыграна до конца, он никогда не обретет ее вновь», — писал еще в 1902 году другой критик и драматург, Свен Ланге.

Первые признаки отставания драматического театра от общего развития общественной и культурной жизни страны намечаются в 70-х годах XIX века, в то время, когда в Дании начинается так называемое «Движение прорыва», вдохновленное и возглавленное литературоведом и критиком Георгом Брандесом (1842—1927). Резкий поворот от романтической идеализации действительности к реалистическому и социально-критическому ее изображению, происшедший в этот период в датской литературе, почти не затронул театра. Знаменитый призыв Брандеса — «ставить проблемы на обсуждение» — остался без ответа на датской сцене. Это тем более поразительно, что движение, начатое Брандесом, в большой мере стимулировало возникновение реалистической драмы в Норвегии.

Одной из причин неудачи, постигшей «Движение прорыва» в области театра, было то, что среди участников этого движения не нашлось «датского Ибсена». Единственным драматургом в их числе был Эдвард Брандес (1847—1931), написавший около двух десятков пьес. Но он далеко уступал по силе дарования и Ибсену и Бьёрнсону. Его произведения откровенно публицистичны и

рационалистичны — не случайно он и сам характеризует их как драматическую публицистику.

Не находим мы значительных драматургов и в литературе следующего за «Движением прорыва» этапа, хотя многие видные писатели пробовали свои силы в драматургии. Две пьесы крупнейшего датского реалиста конца XIX — начала XX века Хенрика Понтоппидана (1857—1943), «Дикие птицы» (1902) и «Войско асов» (1906), значительно слабее его прозаических произведений. Не слишком удачны драматические опыты Й. Скъольборга (1861—1936) и М. Андерсена Нексе (1869—1954). Не смог добиться успеха как драматург и один из известнейших в этот период во всей Европе скандинавских писателей, Херман Банг, хотя он и получил широкое признание как режиссер и чтец¹.

Единственной датской пьесой конца века, которой было суждено редкостное долголетие, оказалась непритязательная комедия Густава Эсмана «Милое семейство». Со дня первой постановки на сцене Королевского театра (1892) она практически не сходит с датской сцены и была дважды экранизирована². Эсман отнюдь не был большим драматургом, но он хорошо знал вкусы публики, для которой писал. По словам датского критика, «он тщательно следил, чтобы его сатира, став слишком горькой, не ранила зрителей, поэтому он ласкал одной рукой, осторожно царапая другой».

На рубеже XIX — XX веков значительный успех снискал своими пьесами из жизни датских буржуазных верхов плодотворный драматург Эйнер Кристиансен (1861—1939), занимавший в 1899—1909 годах пост директора Королевского театра. Произведения Кристиансена являются, пожалуй, наиболее яркой иллюстрацией того, как преломилось в датской драматургии этого периода влияние Ибсена. В них с предельной точностью воспроизводится быт определенной социальной среды, характеры персонажей безошибочно узнаваемы, в основе сюжета лежит обычно моральный конфликт, но Кристиансен всегда остается «на поверхности», избегая обобщений и не заостряя затронутых проблем. Ни одна из драм Кристиансена не пережила своего автора.

Под несомненным воздействием Ибсена складывалось и драматическое творчество Хельге Роде (1870—1937), произведения которого занимали значительное место в репертуаре датских театров 1890—1910-х годов. Следы этого влияния особенно заметны в таких драмах Роде, как «Великое крушение» (1917), «Граф Бонне и его дом» (1912), «Шел человек из Иерусалима» (1920). Однако, в отличие от Ибсена, Роде интересуют не реальные социальные противоречия, а отвлеченно-философские проблемы, его персонажи остаются олицетворением противоборствующих идей.

Настойчивыми попытками пробудить датский театр и разочаро-

¹ В 90-х годах Х. Банг с успехом поставил несколько пьес Ибсена и Бьёрнсена в Париже.

² Вторая экранизация (1962) демонстрировалась в СССР.

ванием в этих попытках отмечена вся деятельность Свена Ланге (1868—1930). В качестве непрременных требований к театру Ланге выдвигает «поэзию» и «истину», призывая драматургов и актеров не ограничиваться детальным воспроизведением внешней стороны явлений, а проникать глубже, в их сущность. В своей лучшей драме, «Самсон и Далила» (1909), где он обвиняет театр в том, что тот предает искусство ради сытого благополучия, Ланге добился большого эффекта путем сочетания двух планов — реалистического и аллегорического.

Из всех созданных в канун первой мировой войны датских пьес до настоящего времени удержалась на сцене только одна — драма Хенри Натансена «В кругу семьи» (1912). Действие всех произведений Натансена, романиста, драматурга и режиссера реалистического направления, разворачивается в хорошо знакомой автору среде копенгагенской еврейской буржуазии, мельчайшие подробности быта и нравов которой выписаны им любовно и тщательно. Но непреходящий успех драмы «В кругу семьи» объясняется не только скрупулезно правдивым изображением жизни определенной социальной прослойки. В драме есть подлинный конфликт: столкновение живого человеческого чувства с косной и лицемерной моралью общества, с религиозной и расовой нетерпимостью; интересно и психологически тонко выписанные характеры персонажей дают богатые возможности исполнителям. Именно поэтому столь успешным оказалось обращение к пьесе Натансена датского телевидения: осуществленный в 1963 году телеспектакль по праву считается одним из лучших образцов телевизионного театра.

Начало нового этапа развития датской драматургии особенно полно и отчетливо выражено в творчестве двух писателей — Свена Борберга (1888—1947) и Свена Клаусена (1893—1961).

В 1919 году в журнале «Литература. Скандинавское критическое обозрение» Свен Борберг публикует программную статью, в которой обрушивается на современный датский театр, обвиняя его в боязни больших проблем и обобщений, в сухо-рационалистическом подходе к показу человеческой личности, в погоне за внешним правдоподобием в ущерб правде искусства. Через год он создает драму «Никто», в которой стремится дать художественное воплощение своим представлениям о задачах и возможностях подлинно нового театра.

Содержание этой острополюемичной, выдержанной в манере экспрессионизма драмы составляют мучительные поиски человеком своего «я», попытки определить его сущность и истинную ценность. Изуродованный до неузнаваемости на фронте герой приходит к трагическому выводу: отыскать свое «я» невозможно, ибо его не существует, а есть лишь множество ролей, играть которые обречен человек. «Я надевал одну маску поверх другой... Кто из них — я? А в самой середине — никто, просто никто». Стремясь к максимальному обобщению, Борберг намеренно отказывается

от каких бы то ни было признаков конкретности — национальной, социальной, бытовой; большая роль в драме отводится символам.

Проблема человеческой личности остается центральной и в пьесах, созданных Борбергом в 30-е годы, — «Циркус Юрис» (1935) и «Грешник и святой» (1939).

В первой из них этот вопрос ставится в связи с проблемой справедливости, юридической и моральной. Сложное переплетение реального и фантастического в этой гротескной комедии мотивируется тем, что действие ее разворачивается в сознании героя: в подзаголовке автор называет свое произведение «игрой мысли». Намереваясь доказать, что человека нельзя рассматривать как единое целое, герой создает в своем воображении запутанный юридический казус: один из сиамских близнецов нарушил закон, второй пробовал его удержать, но не смог. Можно ли осудить обоих, хотя виновен лишь один? В драме отчетливо проявился интерес, который Борберг испытывал к учению Фрейда, он был первым пропагандистом фрейдистских идей в Дании. Человек представляется Борбергу вместилищем противоборствующих инстинктов, его поступки — результатом временного и случайного торжества одного из них; разуму отводится роль циничного комментатора, бессильного этими инстинктами управлять.

Вторая драма, «Грешник и святой», строится на трагически неразрешимом противоречии между раздробленностью человеческой личности и стремлением человека к идеалу. Именно высокий идеал прекрасного, любви, чистоты, который они пронесут через всю жизнь, сближает между собой героев драмы — Дон Жуана и Дон-Кихота. Но если Дон Жуан стремится найти реальное воплощение этого идеала, сделать его своим осязаемым достоянием и поэтому неизбежно терпит поражение, то Дон-Кихот торжествует, ибо сознает недостижимость идеала и довольствуется мечтой о нем. Понятие идеала у Борберга неразрывно связано с понятием целостности, и потому идеал оказывается недостижимым для человеческой личности, бесконечно изменчивой и раздираемой противоречивыми стремлениями.

Драмы Борберга не имели успеха в Дании из-за своей новизны и непривычной формы. Зато в Германии они шли с успехом, и это обстоятельство сыграло роковую роль в дальнейшей судьбе писателя. Утвердившись в мысли о безнадежной отсталости театральной жизни Дании, он настойчиво ратует за сближение датской и немецкой культур, и в 30-е годы, когда вся передовая интеллигенция открыто осуждала фашистский режим, и даже после того как Дания подверглась оккупации. Как и следовало ожидать, попытка оторвать проблемы театра от всей совокупности общественных явлений времени неизбежно завела писателя в трагический тупик. Однако в настоящее время все исследователи подчеркивают, что именно Борберг начал борьбу за обновление датской драматургии — и своими драмами и литературно-критической деятельностью.

Примечателен для характеристики положения, существовавшего в датском театре в 20-е годы, творческий путь Свена Клаусена. Неоспоримо талантливый драматург, он написал в этот период около полутора десятков пьес, но ни одна из них не была принята Королевским театром. Признание пришло лишь после второй мировой войны, когда Клаусен уже давно расстался с литературой и добился известности как выдающийся юрист.

Из многочисленных произведений Клаусена особенный интерес представляют два — «Канторский раб» (1922) и «Присяжный» (1929), поскольку именно здесь можно увидеть отражение общих тенденций в развитии драматической литературы 20-х годов.

«Канторский раб» — трагическая история о том, как маленький, забытый канцелярист, поддавшись чувству сострадания, спасает во время революционных событий в Германии своего ненавистного тирана-начальника, а затем, преданный им, кончает жизнь самоубийством.

Форма пьесы гораздо более традиционна, чем у Борберга, но в основе ее лежит та же проблема: попытка понять, в чем сущность человеческой личности, как эта сущность соотносится с видимым, привычным для самого человека и для окружающих обликом. Если герой драмы Борберга «Никто» обнаруживает под многочисленными масками пустоту, то, по мысли Клаусена, за этими масками скрывается нечто — ядро, существующее в глубине человеческой личности. Именно это позволяет в минуту полной откровенности Шульце и Ассессору увидеть друг в друге «братьев». Но это «ядро» бесконечно уязвимо, его обнажение неминуемо влечет за собой гибель.

В отличие от Борберга Клаусен рассматривает проблему личности не в отвлеченно-философском, а в остросоциальном плане: отношения между героями, их характеры, конфликт и его разрешение — все это определяется в большой степени тем положением, которое герои драмы занимают в обществе. По мнению ряда исследователей, Клаусен одним из первых затронул проблему, которая в 30-х годах стала кардинальной в датской литературе: судьба «маленького человека», «пролетария в крахмальном воротнике».

Более обобщенно проблема человеческой личности предстает в драме «Присяжный». Внешний рисунок сюжета не сложен. Во время судебного разбирательства обстоятельств смерти некоего графа один из присяжных по ассоциации вспоминает историю самоубийства своей возлюбленной. Следя за ходом разбирательства, герой одновременно вершит внутренний суд над самим собой, все больше убеждаясь в том, что именно он был виновен в гибели девушки. Обвинительный приговор, вынесенный по адресу жены графа, присяжный в полной мере относит к себе и, не выдержав потрясения, умирает. Однако этот сюжет преподносится в необычайно смелой и новой для того времени экспериментальной форме.

Действие пьесы разворачивается одновременно в трех совершенно различных планах. Сцены в зале суда, а также эпизод, представляющий собой воспоминания героя, выполнены в жанре реалистической бытовой драмы. История о графе и графине обладает всеми признаками салонной мелодрамы, но здесь используется прием, получивший распространение в драме и в кино значительно позже,— то же самое событие воспроизводится на сцене трижды, в интерпретации различных людей, причем неизменными остаются только неоспоримо достоверные факты. Наконец, третий план создается сценами, разворачивающимися в сознании героя, где спорят и борются фантастические существа, олицетворяющие составные элементы его «мозга»: совесть, чувство ответственности, эгоизм, лицемерие, фантазия.

Творчество Клаусена во многом предвосхитило тенденции, получившие развитие в европейской драматургии в последующие годы. Однако датский театр тех лет не смог оценить произведений талантливого писателя и дать им сценическую жизнь. «Канторский раб», первая постановка которого в 1922 году на сцене Орхусского театра прошла незамеченной, появился в репертуаре Королевского театра лишь тридцать лет спустя; что касается пьесы «Присяжный», то она вообще не ставилась, позднее не переиздавалась и оказалась в результате незаслуженно забытой. «Одной из трагедий датского театра 20-х годов является то, что Свен Клаусен и театр, можно сказать, разминулись»,— пишет в 1966 году Йенс Киструп.

Несмотря на всю оригинальность, дарование и новаторство, Борбергу и Клаусену не удалось выдержать конкуренции со стороны популярных театральных ремесленников. Но именно они положили начало развитию новой датской драмы, наметили новые пути, подготовили приход в театр трех крупнейших драматургов первой половины XX века — Кая Мунка (1898—1944), Къеля Абелля (1901—1961) и Карла Эрика Сойи (1896—1983).

Три драматурга резко отличаются друг от друга — по философским и политическим взглядам, по характеру дарования, по творческому почерку, но их связывает общее стремление пробудить датский театр, вынести на его сцену жгучие вопросы современности, найти новые пути к сердцу и разуму зрителя. По словам Свена Мёллер Кристенсена, именно эти три писателя наиболее ярко выразили «три основные тенденции в культурной жизни современности: христианство, скептицизм и активный гуманизм».

Из всех троих наибольшее количество споров и разноречивых оценок приходится на долю Кая Мунка. Священник, драматург, поэт и публицист, Мунк видел смысл существования человека в стремлении к идеалу, к достижению раз навсегда поставленной цели, в предельной бескомпромиссности. Считая основным пороком современности измелчание, раздробленность человеческой личности, безверие и утрату идеалов, Мунк в своих драмах героизирует сильного и цельного человека, нередко впадая в опасные



Кай Мунк

крайности. Идейное содержание творчества Мунка нельзя ограничивать рамками религиозной проповеди, тем более что сама религиозность писателя неоднократно подвергалась сомнениям со стороны его собратьев по сану. Христианская идея для него — лишь наиболее общая форма идеи добра и справедливости, а Христос — прежде всего *человек*, у которого хватило сил до конца сохранить верность этой идее.

Тема человеческой личности, сильной в своей цельности и слабой в тяготении к компромиссу, является центральной в драматическом творчестве Мунка, но тема эта проходит за двадцать лет сложный и интересный путь развития.

На первых порах Мунк склонен считать целостность и бескомпромиссность исконной привилегией исключительной личности и готов славить эту личность за ее верность в служении избранной идее, независимо от характера самой идеи. Так, главным героем первой значительной драмы Мунка, «Идеалист» (1924), становится Ирод Великий, которого драматург изображает как романтическую монументальную фигуру, видя в его борьбе за трон титаническую борьбу против людей, обстоятельств, судьбы, наконец, против бога.

Вслед за Ибсеном Мунк исследует гигантские, непреодолимые трудности, встающие перед человеком, сделавшим достижение абсолютной целостности своим идеалом. Ирод Мунка — это ибсеновский Бранд «наизнанку», и поражение его сродни поражению Бранда. Если Бранд в своей погоне за идеальным добром

утрачивает человечность, то Ирод, не менее бескомпромиссно стремившийся к «идеальному» злу, оказывается не в силах убить человечность в самом себе. Оба они сражены той силой милосердия, которая остается для них непостижимой и которая для Мунка, как и для Ибсена, является неотъемлемой частью жизни.

В основе жизненной борьбы Ирода лежит ненависть, стремление отомстить за многовековое унижение своего племени; корона иудейского царя нужна ему только для того, чтобы возвыситься над ненавистными потомками Иакова, покарать целый народ, пользуясь властью над ним. Таким образом, избранная им идея бесчеловечна, порочна в самой своей сущности. Выбор цели диктует и выбор средств для ее достижения — насилие, ложь, коварство. Но концепция мира, созданная для себя Иродом, исключает возможность существования добра, и поэтому именно против добра он оказывается бессилён. В финале драмы Ирод склоняется перед девой Марией, побежденный безграничной доверчивостью молодой матери, ее несокрушимой уверенностью в людской доброте, и осознает это как крах дела всей своей жизни: «Добрым назвала она меня... добрым и ласковым... горе мне!»

Первая постановка «Идеалиста» в 1928 году на сцене Королевского театра ознаменовалась шумным провалом: критики единодушно усмотрели в пьесе молодого драматурга странный и чепуховый анахронизм. Никто из рецензентов не смог увидеть, что, стремясь возродить традиционную высокую трагедию в духе Шиллера и Эленшлегера, которым он еще с юности был увлечен, Мунк пытался вложить в нее новое, современное содержание. В опубликованной вскоре после премьеры статье Мунк писал, что его целью было «дать новому времени его драму и запечатлеть в молодых восприимчивых умах: время пустяков и эстетства прошло».

За два десятилетия литературной деятельности Мунк создал множество произведений, в том числе более двадцати для сцены. Драматическое наследие его далеко не равноценно, не случайно многие произведения становились предметом ожесточенных споров среди современников. К числу наиболее широко дискутировавшихся относится драма «Слово» (1925, опубл. 1932).

Пьеса была написана вскоре после того, как Мунк занял место приходского священника в небольшом поселке Редерсё, на западном побережье Ютландии. В ней видны сомнения и размышления молодого теолога и начинающего писателя о том, что такое подлинная вера — в бога, в свои идеалы, в самого себя. Краеугольным камнем сюжета является чудо, происходящее в условиях нарочито буднично изображенной современной действительности. В доме богатого хуторянина умирает после неудачных родов жена его сына. Второй сын, бывший студент-теолог, потерявший рассудок после гибели невесты, приходит в день похорон в себя и силой молитвы воскрешает умершую. Чудо оказывается возможным потому, что герой пьесы, пусть на мгновение, поднялся до высот абсолютной, безоговорочной, цельной веры. И здесь опять встает

главная тема всего творчества Мунка — всемогущество личности цельной и беспомощность человека половинчатого, неспособного до конца быть последовательным в своих убеждениях.

В сетованиях писателя на оскудение христианской веры угадывается тревога за состояние духовного мира современников вообще. Это придает драме характер философского обобщения: основным пороком своего времени Мунк объявляет то, что люди утратили не только идеалы, но и мужество, необходимое для их обретения, веру в свои силы. Потеря людьми идеалов равнозначна для Мунка их духовной смерти, обретение идеала равносильно возрождению.

Драма «Слово» подчеркнута полемична в отношении известной драмы Бьёрнсона «Свыше наших сил», неоднократно упоминаемой в пьесе. Можно предположить, что в драме Бьёрнсона Мунк видит выражение духа времени, ставшее привычным убеждение в недостижимости идеала, а отсюда и бесперспективности его поисков. В сложной обстановке 30-х годов увлечение сильной личностью приобретает у Мунка реакционную политическую окраску. В сочетании с глубоким разочарованием в буржуазной демократии оно приводит его к мысли об оправданности диктатуры фашистского типа. Отношение Мунка к фашистской диктатуре в Германии и Италии, к Гитлеру и Муссолини поражает своей наивностью, в их оценке он исходит не из реальных фактов, а из собственного представления об идеальном единственном правителе, ставящем превыше всего блага народа. Чертами этого идеального правителя он щедро наделяет фашистских диктаторов.

Проблеме политической диктатуры специально посвящены две драмы — «Победа» (1936) и «Диктаторша» (1938), причем в обоих случаях внимание автора сконцентрировано на личности диктатора, на тех последствиях, которые имеет для этой личности бремя добровольно принятой на себя ответственности за судьбы народов и государства.

В первой из драм, вольно трактующей события современности, Мунк прослеживает постепенное разрушение личности диктатора под влиянием того, что забота о благе народа оказывается подмененной стремлением к личному торжеству, к мировому господству.

Во второй, сюжет которой почерпнут из датской истории, героиня Сигбриг Вилумсен, советчица и соратница короля Кристиана II, изображена как «идеальный правитель», ибо она способна принести в жертву своему призванию все личное, вплоть до материнской любви.

Драмы «Победа» и «Диктаторша» свидетельствуют о том, что и в этот период Мунк принимал идею диктатуры отнюдь не безоговорочно. Утверждая в принципе превосходство единовластного правления перед другими известными ему формами государственной власти, он не убежден в реальной осуществимости идеальной диктатуры.

Переломной для мировоззрения и творчества Мунка становится драма «Он сидит у плавильного тигля» (1938), написанная под непосредственным впечатлением от поездки в Германию. Здесь внимание автора сконцентрировано не на фигуре диктатора, а на выборе позиции окружающих в отношении проводимой им политики. Мунк считает, что от принципиальности этой позиции зависит, утвердит ли оказавшийся перед выбором человек себя как личность или превратится в заурядного обывателя. Герой драмы, ученый-археолог, носящий знаменательное имя Менш (Человек), отказывается поступиться своей совестью и научной истиной ради поддержки расовой политики фюрера. Этим он обрекает себя на изгнание, но неизмеримо вырастает как личность.

Хотя герой Мунка еще не решается на открытое выступление против диктатора и ограничивается его осуждением, эта драма является существенным вкладом драматурга в ту борьбу, которую вели в 30-е годы прогрессивные деятели культуры, призывавшие каждого человека осознать свою личную ответственность за судьбы общества в условиях нарастающей фашистской угрозы. Актуальность драмы подтверждается ее сценической историей. Первая постановка была осуществлена в апреле 1938 года Норвежским театром в Осло и вызвала демонстрации протеста со стороны профашистски настроенных элементов. Королевский театр не осмелился по политическим соображениям включить драму в свой репертуар, но два ведущих актера труппы — Хольгер Габриэльсен и Хольгер Реенберг — получили разрешение участвовать в спектаклях Народного театра. В Швеции, после успешной премьеры в Васа-театре с одним из крупнейших драматических актеров Виктором Шестрёмом в главной роли, пьеса была показана во всех значительных городах страны столичной гастрольной труппой, причем это обстоятельство немало содействовало укреплению антифашистских настроений.

По некоторым свидетельствам, отношение Мунка к фашистской диктатуре становится резко отрицательным уже после вторжения немецко-фашистских войск в Чехословакию, однако свой окончательный выбор он сделал 9 апреля 1940 года. Молниеносная оккупация Дании, отсутствие сколько-нибудь серьезного сопротивления, соглашательская политика правительства потрясают писателя. Лишь теперь он до конца понимает наивность своих представлений о фашизме. В статье, опубликованной 13 апреля 1940 года в газете «Юлландспостен», Мунк пишет: «Я никогда особенно не верил в демократию, но еще меньше я верю в порабощение. Я убежден, что ни один человек, ни одна клика не должны против воли народа подчинить себе датчан».

Разочарование, горечь, но и надежда на стойкость народа — вот настроения, пронизывающие собою произведения, созданные Мунком в 1940—1943 годах. Он выпускает несколько сборников патриотических стихотворений, с жаром отдается лекционной и публицистической деятельности. Из драматических произведений

этого периода особенного внимания заслуживает драма «Нильс Эббесен», основанная на эпизоде из датской истории XIV века. В центре — фигура национального героя, избавившего датчан от ненавистного завоевателя и возглавившего национально-освободительную борьбу.

Основное идейное содержание драмы — страстный призыв к активной борьбе, осуждение пассивности — тесно связано со столь важной для Мунка темой человеческой личности, ее цельности и назначения. Человек глубоко мирный, Нильс Эббесен вынужден стать воином и мстителем, ибо только это дает ему право называться личностью. Образу главного героя прямо противопоставлена фигура графа Герта — поработителя, сеющего на своем пути смерть и разрушение. Этой фигурой Мунк как бы отвечает самому себе, отмечая свои былые представления о сильной личности: человек, исповедующий зло и насилие, обладает лишь мнимым могуществом; его силу питают слабость и покорность окружающих.

Написанная в 1940 году, драма «Нильс Эббесен» была опубликована в 1942-м и через несколько часов после опубликования запрещена цензурой. Однако большая часть тиража была спасена от конфискации и распространялась по стране нелегально. Первая постановка драмы состоялась в сентябре 1943 года в Швеции, в Драматической студии (режиссер Ингмар Бергман), а затем еще в ряде театров. Королевский театр открыл этой драмой свой первый послевоенный сезон, затем были показаны премьеры в театрах Орхуса и Оденсе. Тогда же пьеса была заново напечатана.

Литературная и пропагандистская деятельность Мунка, его растущая популярность вызывали недовольство оккупационных властей. В 1942 году ему было официально запрещено выступать публично. Тогда он делает своей трибуной церковную кафедру. Широкая известность Мунка заставила захватчиков отказаться от открытой расправы над писателем — он был убит гестаповцами тайно, в ночь с 4 на 5 января 1944 года. Убийство Мунка явилось одним из террористических актов, которыми фашисты намеревались подавить в датчанах волю к сопротивлению. Позднее стало известно, что первоначально фашисты планировали взорвать Королевский театр.

Мунк не создал нового течения в датской драматургии и не примкнул ни к одному из направлений, характерных для европейского театра его времени. Его не увлекали поиски новой формы — он стремился возродить героическую драму прошлого, насытив ее новым идейным содержанием. Но творчество Мунка открыло собой новый этап в драматургии Дании, потому что оно опять сделало театр ареной и объектом споров, частью живой общественной реальности.

Внедрением новых форм и средств выразительности датская драматургия обязана Къелю Абеллю. Одним из важнейших импульсов для этого драматурга явилось знакомство с французским



Къель Абелль

театром 20—30-х годов. После окончания политэкономического факультета Копенгагенского университета Абелль в 1928 году уезжает в Париж, где в течение нескольких лет работает в качестве статиста, осветителя, а затем художника в различных театрах, в том числе в труппе Джорджа Баланчина, вместе с которой и возвращается в Данию. Здесь он принимает участие в поисках путей модернизации балетного спектакля, вначале как художник-оформитель, а затем и как либреттист. Драматургическим дебютом Абелля стал сценарий балета «Вдова в зеркале», осуществленного на сцене Королевского театра в 1934 году. Работа над следующим балетным либретто вылилась в создание первой пьесы, «Пропавшая Мелодия» (1935). С этого времени Абелль полностью отдается драматургии, хотя еще неоднократно выступает в качестве художника спектаклей и по собственным пьесам и по произведениям других авторов.

В творческом наследии Абелля легко можно обнаружить моменты, связывающие его с общими тенденциями развития европейской драмы первой половины XX века, но в значительной мере он опирается и на скандинавскую традицию. На раннем этапе — это водевили Хейберга, народная комедия Хострупа, позднее — психологические и символические драмы Ибсена и Стриндберга. Как и Мунка, Абелля занимает проблема человеческой личности, но она получает совершенно иную трактовку: Абелль концентрирует внимание на обыкновенном человеке, на возможностях максимального раскрытия внутренних ресурсов каждой личности.

Творческий путь Абелля можно разделить на три этапа, каж-

дый из которых хронологически почти точно укладывается в десятилетие.

В 30-е годы центральными для молодого драматурга были две темы, особенно волновавшие датских писателей этого периода: судьба «маленького человека» и система воспитания в буржуазном обществе. Абелль показывает, как косные нормы общепринятой морали сковывают человека и как он пытается вырваться за пределы роли, навязываемой ему обществом. На этом этапе создаются комедии «Пропавшая Мелодия» и «Ева отбывает детскую повинность» (1936).

«Пропавшая Мелодия» принесла драматургу сенсационный успех у публики и у критиков. Кинематографически быстрая смена коротких эпизодов-скетчей, обилие музыки и пения, изобретательное декоративное оформление, выполненное самим драматургом, поражали своей новизной. Но главное, комедия рассказывала простому, обычному датчанину о нем самом, о его судьбе, о том, что он может остаться личностью, только если найдет в себе мужество защищать свое право на это. Герой комедии — подчеркнуто заурядный конторский служащий, носящий одну из самых распространенных в Дании фамилий, Ларсен, решается на бунт против общества, стремящегося превратить его в стандартный элемент отработанной социальной структуры, лишит мелодии, символизирующей радость жизни, ее полноту. Обрести и сохранить мелодию Ларсен оказывается в состоянии лишь с помощью других людей, осознав необходимость человеческой солидарности.

Пьеса писалась для экспериментальной труппы, игравшей в помещении театра-ресторана «Ридерсален», и Абелль умело использовал ее возможности. Действие максимально приближено к зрителю, персонажи постоянно обращаются в зрительный зал за сочувствием и поддержкой, из-за ресторанного столика встает и поднимается на сцену недовольный развитием сюжета однофамилец героя и вступает в спор с режиссером (эту роль исполнял постановщик спектакля Пер Кнутсон).

В центре комедии «Ева отбывает детскую повинность» стоит проблема воспитания «Ларсена» — маленького человека, подверженного опасности утратить качества личности. Парадоксальность замысла пьесы заключается в том, что объектом такого воспитания становится прародительница человечества — Ева. Даже она, человек без груза прошлого, оказывается восприимчивой к обезличивающему воздействию стандартизации.

Эта пьеса писалась уже для Королевского театра, и автор пользуется в ней иными средствами выразительности, чем в «Пропавшей Мелодии». Внушительные размеры сцены позволили Абеллю дать контрастное противопоставление огромных гулких залов музея, где среди других героев картин тоскует не знавшая детства Ева, и маленького, замкнутого мирка буржуазной семьи, где Ева оказывается, когда по ходатайству соседки по залу, святой Варвары, ей дается возможность это детство прожить.

Успех первых пьес Абелля был огромен, особенно это касается «Пропавшей Мелодии»: в Копенгагене она прошла более пятисот раз, была поставлена не только во всех Скандинавских странах, но и в Англии, Франции, Австрии, США, Голландии. Правда, на первых порах основное внимание привлекали новизна и яркость формы, изобретательность, с которой были использованы самые разнообразные возможности театра. Но позднее Элиас Бредсдорф назовет «Пропавшую Мелодию» «предостережением против духовного климата, породившего Гитлера», а Г. Рогер-Хенриксен, развивая эту мысль, напишет: «Къель Абелль сознавал, что лишенный фантазии, опутанный привычками человек был настолько отучен самостоятельно мыслить, что любой мог прийти и использовать его в своих эгоистических целях, внушить ему все, что угодно». Значительный успех, выпавший на долю постановок «Пропавшей Мелодии», осуществленных в наши дни (Орхусский театр, 1974; Народный театр, 1975), говорит о том, что многое в содержании ранних произведений Абелля не утратило и поныне своей актуальности.

Новый этап в творчестве Абелля открывается драмой «Анна Софи Хедвиг» (1939). Написанная в канун второй мировой войны, она углубляет намеченную уже в комедиях мысль о политической опасности, порождаемой пассивностью и эгоцентричностью обывателя. В этой, а затем в последующих драмах — «Юдифь» (1940), «Королева-призрак» (1943) — Абелль провозглашает ответственность каждого человека за других, за все человеческое общество, необходимость решительной борьбы за идеалы гуманизма, против конкретного носителя угнетения и произвола — фашизма.

Во всех трех драмах антифашистское содержание предстает в виде иносказания. В «Анне Софи Хедвиг» история маленькой провинциальной учительницы, восставшей против деспотизма властной начальницы, становится толчком для прозрачных аналогий с событиями, разворачивающимися в большом мире. Высказывая свое отношение к поступку Анны Софи Хедвиг, прибегнувшей к насилию случайно, но потом постигшей необходимость его использования в борьбе против тирании, каждый персонаж пьесы определяет тем самым свою позицию в уже начавшемся столкновении противоборствующих сил. Одним из центральных становится в драме вопрос об истинном содержании понятия «гуманизм»: устами одного из героев пьесы Абелль протестует против лицемерного применения этого слова для оправдания бездействия и невмешательства во зло. Уточняя свою мысль о тесной связи маленького и большого миров, Абелль вводит в драму символическую картину расстрела неизвестного борца, которой завершаются оба действия драмы. В финале рядом с этим борцом встает как равная Анна Софи Хедвиг.

В драме «Юдифь» вольная трактовка библейского сюжета становится поводом для размышлений об ответственности каждо-



Клара Понтоппидан и Карин Неллемосе в спектакле
«Анна Софи Хедвиг» К. Абеля. Королевский театр. 1939 г.

го человека за судьбы всего человечества, о том, что только любовь к жизни, к человеку, вера в будущее могут дать силы для борьбы.

Иносказательная манера имеет своей целью придать пьесам более глубокое философское звучание. Но были для этого и причины чисто тактические — антифашистская пропаганда была официально запрещена в Дании еще в декабре 1934 года.

В третьей драме, написанной уже после оккупации Дании немецко-фашистскими войсками, иносказание становится тем более вынужденным. «Королева-призрак» обладает всеми приметам детектива, но сквозь перипетии сюжета легко просматривается призыв сохранить верность гуманизму и демократии, найти в себе силы выступить на их защиту.

Цикл антифашистских пьес завершается драмой «Силькеборг» (1946). Здесь Абелль уже открыто говорит о том, о чем раньше нельзя было говорить напрямик, — он воспекает героизм участников Сопrotивления, клеймит предателей, показывает всю меру ответственности за происшедшее тех, кто когда-то избрал позицию пассивного и равнодушного невмешательства. Эта драма, построенная как семейная хроника, подводит итог целому периоду в истории датского общества и одновременно является итогом наиболее интересного и значительного периода в творчестве Абелля.

Многие линии, характерные для названных произведений, возникают и в более поздних пьесах, однако именно в 40-е годы с наибольшей силой проявился гуманизм писателя, его ненависть к деспотизму, вера в силы человека и страстное желание участвовать в общем деле.

Драму «Анна Софи Хедвиг» один из крупнейших современных датских литературоведов, друг и соавтор Абелля, написавший текст песен для «Пропавшей Мелодии», Свен Мёллер Кристенсен, справедливо назвал «наиболее значительным антифашистским произведением в датской литературе предвоенных лет». С таким же основанием об антифашистских драмах Абелля можно говорить как о наивысшем достижении гражданской ответственности, общественно актуальной драматургии первой половины XX века.

Углубление идейного содержания и расширение проблематики в драмах 40-х годов выразилось в значительном изменении творческой манеры Абелля. Композиция приобретает целостность, исчезает кинематографическая эпизодичность. Более широкое применение находит композиционный прием обрамления, намеченный еще в комедии «Ева отбывает детскую повинность». В отличие от комедий с их условными персонажами в этих драмах много внимания уделяется психологической характеристике действующих лиц.

Уже в «Силькеборге» Абелль высказал опасение, что все пережитое его современниками не послужит им достаточным уроком, не заставит каждого осознать свою причастность к судьбам всех.

Эта мысль и все растущая тревога драматурга за судьбы человеческого общества пронизывают драму «Дни на облаке» (1947), предваряющую собой последний этап творчества драматурга.

«Дни на облаке» — чисто философская драма, почти лишенная сюжета, построенная как спор героя с самим собой. Абелль показывает нам внутренний мир героя в некий момент истины, когда исчезают границы между прошлым и будущим, жизнью и смертью, реальным и воображаемым. Герой драмы — летчик и врач, интеллеktуал, принимавший участие в войне и глубоко разочарованный ее результатами, — решает покончить с собой, выбросившись из самолета во время испытательного полета. Все действие драмы разворачивается в сознании героя в краткие секунды свободного падения.

Попав на мраморное облако, герой становится свидетелем многовековой борьбы, которую ведут между собой два начала, олицетворенные в фигурах античных богов: женское, животворное, протестующее, оптимистическое, и мужское, стремящееся все объяснить и оправдать — ненависть, разрушение, войну. Драма завершается оптимистической нотой: богини побеждают, и герой раскрывает парашют, чтобы продолжить борьбу на земле, хотя и не убежден в скором торжестве светлого начала.

В сложной политической обстановке послевоенных лет Абелль растерялся. Не умея — или боясь — до конца определить свое отношение к происходящему, он все больше погружается в сферу чисто личных, вневременных и внесоциальных, человеческих отношений; мысль об ответственности людей друг за друга приобретает черты чего-то абстрактного, почти мистического. В драмах 50-х годов — «Вечера цветет не для каждого» (1950), «Голубой пекинец» (1954), «Дама с камелиями» (1959) Абелль говорит о трагической разобщенности людей, о порождаемой ею тяге к смерти. Форма драм становится все более сложной, возникают почти неподдающиеся расшифровке символы.

Поставленная в 1954 году на сцене Королевского театра драма «Голубой пекинец» вызвала оживленную полемику. Со стороны критики по адресу Абелля было сделано немало упреков — в абстрактности постановки проблем, в сложности символики, в искусственности оптимистического финала. Йенс Киструп, например, обвиняет драматурга в недостаточной глубине, в нежелании видеть, что трагическое одиночество его героев обусловлено характером общества, в котором они живут. Он же справедливо отмечает, что если в более ранних драмах Абелля наличие «внешней цели, на которую могли быть направлены сатира или возмущение», было основой их общественной значимости и драматической полноценности, то начиная с «Вечеры» драматург ограничивается чисто психологической сферой и переводит конфликт в план личных терзаний отдельного человека.

Черты, характерные для произведений последнего периода — пессимизм, постановка отвлеченных проблем, сложность симво-

лики,— достигают кульминации в драме «Крик», поставленной и опубликованной в 1961 году, вскоре после смерти автора. В этой драме вообще нет сюжета. Единственным связующим моментом в действии является мотив вечного предательства, совершаемого людьми в отношении других, в отношении самих себя, в отношении жизни, которая должна бы быть исполнена радости и поэзии, но по вине людей становится тягостной и бессмысленной. Этот мотив, соединяя причудливо переплетенные в драме миры, мир Ветхого Завета, фантастический мир птиц и реальную действительность, находит воплощение в символическом образе дочери израильского полководца Иеффая, принесенной в жертву отцовскому честолюбию и стремлению к власти. Библейская легенда приобретает у Абелля значение всеобъемлющего общения: человек, движимый эгоистическим чувством, бездумно и опрометчиво отрекается, сам того не зная, хотя и ощущая смутно, от самого для себя дорогого, самого нужного в жизни.

Безнадежность выводов, к которым приходит Абелль в своей последней драме, можно считать печальным, но закономерным итогом предпринятой писателем попытки поставить и решить проблему человеческой личности «в чистом виде» — вне контекста реальной общественной действительности. Игнорируя объективные — экономические и социальные — условия, порождающие изолированность человека, приводящие к эскапизму и некоммуникабельности, пытаясь найти корни этих явлений только в субъективных свойствах человеческой личности, Абелль логично приходит к представлению о их вечности, а следовательно, о невозможности их преодоления. Трагедия Абелля заключается в том, что, сознавая пороки современного ему буржуазного общества, он пытается найти пути их преодоления исключительно в сфере моральной, не затрагивая самих основ этого общества.

На фоне трагических — каждой по-своему — судеб Мунка и Абелля творческий путь их старшего современника Карла Эрика Сойи может показаться почти идиллически безоблачным. Правда, успех к нему пришел не сразу, но со временем он завоевал достаточно высокое положение как в области драматургии, так и в области прозы. Сойе не знакомы те мучительные искания и сомнения, какими отмечено творчество Мунка и Абелля, однако почти все его произведения окрашены скепсисом, нередко граничащим с цинизмом. Там, где Мунк и Абелль пытаются найти пути устранения пороков действительности — общественных, политических, моральных, — Сойя ограничивается констатацией, в крайнем случае размышлениями о причинах существующего порядка вещей. Впрочем, порой он чрезвычайно резок и критичен. Сойя не только был (особенно в ранних произведениях) экспериментатором в области формы, но и внес в датскую драматургию XX века ярко выраженную сатирическую струю.

Карл Эрик Сойя-Йенсен, или просто Сойя, как он себя называет, родился в 1896 году. Окончив гимназию, он некоторое время



Карл Эрик Сойя

колебался в выборе профессии, собираясь стать то театральным художником, то психиатром, то коммерсантом, но в конце концов избрал своим поприщем литературу. На протяжении всего творческого пути Сойю отличают невероятная работоспособность и продуктивность. Ему принадлежат около тридцати драматических произведений, два больших романа, огромное количество рассказов, новелл, афоризмов. Далекое не все написанное им стоит на высоком художественном уровне, но лучшие пьесы позволяют говорить о нем как об оригинальном и талантливом драматурге.

С первых своих драматических опытов Сойя сознательно включился в борьбу за обновление датского театра. Свою «атаку» драматург ведет сразу по двум линиям, о чем убедительно свидетельствуют первые его значительные пьесы — «Паразиты» (1926) и «Кто я?» (1932).

В «Паразитах» традиционная форма «гостинной драмы» использована для необычайно острого изображения той власти, которую приобретает над человеком жажда наживы. Маклер Груэсен, центральный персонаж пьесы «Паразиты», является фигурой обобщенной, почти символической. Погоня за наживой составляет весь смысл его существования, разрастаясь постепенно до масштабов патологической страсти. И чем больший размах приобретает «деятельность» Груэсена, тем более опасным становится он для остальных людей. Эту мысль Сойя иллюстрирует, посвящая зрителя в историю ряда операций своего героя, последняя из которых составляет собственно сюжет драмы. Сойя характеризует Груэсена как хищника крупного масштаба, разрабатывающего свои операции с глубоким пониманием психологии жертв. Тем отчетливее звучит ироническая интонация автора в финале драмы, где именно психологический просчет оказывается причиной крушения и гибели Груэсена. Он отнюдь не прибегает к формальному новаторству: действие развивается логично и последовательно, обстановка, в которой происходят трагические собы-

тия, подчеркнуто буднична. В конечном итоге именно эта последовательность и будничность происходящего и позволяет Сойе подвести зрителя к выводу о том, что трагедия, разыгравшаяся в пригородной вилле, — лишь крайнее выражение тех бесчеловечных законов, по которым живет общество.

Авторская ирония, элементы «черного юмора» — вот что отличает прежде всего пьесы Сойи от реалистических и натуралистических драм предшествующего периода.

В отличие от «Паразитов» драма «Кто я?» представляет собой эксперимент, по форме близкий к «Присяжному» Клаусена. В этой пьесе нашел выражение глубокий интерес, который Сойя питал к проблемам психологии, особенно к теории Фрейда. В написанной им в 1928 году статье «Значение Фрейда для современной драмы» Сойя утверждает, что фрейдовское толкование человеческой личности открывает огромные новые возможности перед драматургом, позволяя заменить внешнюю борьбу как основу конфликта борьбой внутренней.

Сойя делает в своей пьесе объектом исследования внутренний мир самого обычного, даже заурядного человека — Господина из публики, согласившегося подвергнуться психологическому эксперименту в балагане некоего доктора Паприки. Подобно Клаусену, Сойя переносит действие внутрь сознания одного из персонажей, персонифицируя борющиеся в этом сознании силы в символических фигурах Обезьяны, Профессора, Девы Марии, Дон Жуана, Серого человека и т. д. Пьеса Сойи во многом близка и к «Пропавшей Мелодии» Абелля: здесь мы находим ту же эпизодичность действия, откровенное обращение в зрительный зал, «представителя публики» в числе действующих лиц; так же намеренно обыгрывается обычность героев и используются разнообразные театральные средства — музыка, пение, танец, освещение. Но пьеса Сойи не обладает той ярко выраженной социальной тенденцией, которая характерна для первой комедии Абелля, и, очевидно, именно поэтому никогда не смогла завоевать такой же популярности.

В пьесах «Паразиты» и «Кто я?» определилась социальная среда, которая и позднее остается объектом наблюдений драматурга. — мелкая и средняя буржуазия. В ряде сатирических комедий, созданных в 30-е годы, он подвергает осмеянию моральные пороки, присущие этой среде, — лицемерие и снобизм («Смеющаяся Девица», 1930), пустое фразерство, прикрывающее собой тщеславие и корысть («Фогельфедер, или Флюгер», 1932), мелочность интересов и чувств («Новая пьеса о Каждом», 1938). Из пьес, написанных в этот период, особенно интересны две — «Умбабумба меняет конституцию» (1935) и «Шас» (1938).

Действие первой из них разворачивается в фантастическом негритянском государстве Умбабумба. Оно предстает перед зрителем как карикатура на одряхлевшую европейскую парламентскую монархию: все нелепо до удивления, противоречия громоздятся

одно на другое. Эта ситуация оказывается как нельзя более благоприятной для деятельности двух новоявленных «политиков» — парикмахера Тото, «обучавшегося в Риме и Берлине», и безработного резальщика тростника Мухи. Зло и остроумно показывает Сойя, какими средствами завоевывают популярность «мухисты»: их программа рассчитана на любой вкус и апеллирует к самым низменным инстинктам обывателя.

На протяжении всей пьесы Сойя намеренно избегает конкретизации изображаемого, хотя и позволяет себе достаточно прозрачные намеки и аналогии. Так, имя «собирающего» диктатора фашистского типа — Мухи — сложено из начальных слогов имен Муссолини и Гитлера; военный концерн, оказывающий помощь «мухистам», носит название «Крúпа», открытая издевка над фашистской символикой звучит в описании партийного приветствия «мухистов» и т. п. Откровенное осуждение расовых преследований в Германии окрашивает собой те эпизоды пьесы, где говорится о стараниях «мухистов» разжечь ненависть к людям, страдающим плоскостопием.

Это была самая последовательная и острая антифашистская пьеса, созданная в Дании в 30-е годы.

Говоря о жанровой специфике «Умбабумбы», исследователи отмечают близость этого произведения к драматургии Брехта. Сопоставление напрашивается в первую очередь с «Карьерой Артуро Уи». Тут присутствуют и единство темы и сходство художественных средств: смелые параллели, нарочитый контраст между фарсовым тоном и страшной сущностью изображаемого, характер масок, которыми наделены персонажи, прямые обращения в публику, декламационно-песенные вкрапления. Сойя не мог достигнуть той степени философско-социального обобщения, которой отмечена пьеса Брехта, но нельзя забывать, что «Умбабумба» создана в преддверии мировой катастрофы, в то время как Брехт освещает события уже во всеоружии ее горького исторического опыта.

«Героическая драма» «Шас» является своеобразной параллелью к «Умбабумбе». Здесь Сойя безжалостно высмеивает ничем не оправданную самоуспокоенность датского обывателя, убожество его внутреннего мира, его ограниченность и близорукость. Рисуя головокружительную, подхлестываемую рекламой карьеру «спортивного героя», Сойя показал, что мещанская среда с ее болезненной тягой к сенсациям слепо подчиняется сфабрикованному общественному мнению и готова увидеть выдающуюся личность в любом преуспевшем ничтожестве.

Уже в произведениях 30-х годов Сойя неоднократно касается вопроса о соотношении случайности и закономерности и о той роли, которую они играют в судьбе отдельного человека. Эта проблема становится центральной в тетралогии «Игра в жмурки, или Так *может* случиться!» (1940—1948). В ней мастерство драматурга достигает наивысшего расцвета.

Следуя классическому образцу, Сойя включил в свою тетралогию три серьезные драмы и завершил ее комедией. Сюжетно части тетралогии совершенно самостоятельны, но между ними существует более глубокая связь — единство замысла, который сам автор определяет так: «Идейное содержание может быть выражено двумя фразами: Подчиняется ли бытие каким-либо законам? Справедливо ли бытие?» Сойя, по его словам, стремился в тетралогии выработать особый метод изображения действительности, который он называет неореализмом и характеризует как «реализм, который подразумевает попытку еще глубже проникнуть в действительность, чем это происходило в первом реализме». Непременными чертами этого метода он называет предельную правдивость в воспроизведении жизненных явлений, отсутствие аффектации, живой разговорный язык. Особое внимание уделяется композиции, которая играет очень важную роль в тетралогии в целом и в каждой ее части.

В предисловии к первому изданию цикла Сойя пишет: «Пьесы эти связаны между собой, как обмен репликами. Первая, как кажется на первый взгляд, утверждает: все в жизни случайно. Вывод второй: жизнь закономерна, случайность — лишь что-то кажущееся. Третья словно бы приводит к такому итогу: все в жизни определено глубокой и непостижимой справедливостью. Но четвертая возражает: жизни нет никакого дела до справедливости».

В соответствии с таким замыслом в каждой пьесе Сойя прибегает к определенному принципу построения. Первая — «Фрагменты узора» — представляет собой последовательную цепь эпизодов, внутренняя связь между которыми действующим лицам остается неизвестной, а зрителю открывается лишь в самом финале. Во второй пьесе — «Две нити» — автор четко разделяет две сюжетные линии, развивающиеся вполне самостоятельно, но пересекающиеся в последнем акте. В первом случае ряд событий, каждое из которых само по себе случайно, в итоге приводит к закономерному и благополучному концу; во втором — развивающиеся по своим неколебным законам судьбы двоих людей вступают в случайное и трагическое столкновение между собой. В третьей пьесе, «Тридцать лет отсрочки», исследующей связь вины и возмездия, Сойя прибегает к ретроспективной композиции, постепенно посвящая зрителя в события все более отдаленного прошлого. Наконец завершающая тетралогия комедия, носящая характерное название «Свободный выбор», предлагает зрителю два варианта развития событий, с одинаковой степенью вероятности порожденных теми же самыми обстоятельствами. Фактически пьеса состоит из двух пьес (сам Сойя называет их вариантами А и Б), где совпадают до известного момента лишь экспозиционные сцены.

Для мировоззрения Сойи весьма характерно, что, поставив в тетралогии сложные философские вопросы, он сознательно уклоняется от ответа. Принципиальность такой позиции подтверждается ироническим замечанием в послесловии к тетралогии: «Если

автор не заталкивает свое мнение столовой ложкой зрителю в рот, то, может быть, он считает нужным оставить ложку в руках самой публики. Немного умственной работы полезно для развития людей».

Можно спорить о глубине и неопровержимости философского содержания тетралогии «Игра в жмурки», но вполне очевидно, что драматическое дарование Сойи нашло в ней наиболее полное и яркое выражение. Он обнаруживает здесь богатую фантазию, уверенное владение всеми разновидностями драматических жанров — от мелодрамы до фарса, умение строить живой и выразительный диалог, создать психологически тонко очерченные фигуры действующих лиц, как главных, так и второстепенных.

Последняя «серьезная» пьеса Сойи — «После» — относится к 1947 году и написана в промежутке между заключительными частями тетралогии. Хотя формально и сюжетно она с тетралогией никак не связана, однако и здесь на совершенно конкретном материале ставятся те же философские проблемы. В драме «После» речь идет о случайности или закономерности позиции, избранной людьми в годы оккупации, о степени виновности коллаборационистов, о неотвратимости и справедливости постигающего их возмездия. Драма во многом близка антифашистским драмам Абелля. Так же, как Абелль, Сойя делает акцент на ответственности каждого отдельного человека, на моральной обязанности бороться против фашизма. Интересно, что здесь единственный раз Сойя придает, подобно Абеллю, символический смысл некоторым персонажам. Так, центральный персонаж пьесы, сотрудничавший с оккупантами архитектор, вырастает в отвратительный и страшный символ предательства, несущего неотвратимость кары в самом себе. Символическую окраску имеют и фигуры персонажей, противостоящих архитектору, творящих над ним нравственный суд: девушка-крестьянка, лишившаяся всех близких, и бывший участник Сопротивления, прошедший ад фашистских концлагерей. В соответствии с поставленной целью Сойя наделяет персонажей пьесы «говорящими» именами: архитектор носит фамилию Ислинг, которая ассоциируется и с датским словом «*usling*» — негодяй и с фамилией норвежского пособника фашизма Квислинга, имена его обличителей — Тюра и Хольгер — вызывают в памяти легендарных датских героев — Тюру Даннебод и Хольгера Датчанина, олицетворяющих идею патриотизма.

В пьесе «После» Сойя избирает принцип построения, близкий ибсеновской аналитической драме, что вполне соответствует замыслу пьесы-диспута. Ретроспективный анализ причин сложившейся ситуации превалирует над внешним действием. Как и Ибсен, Сойя начинает драму почти идиллической картиной, которая постепенно по мере развития сюжета разрушается.

Драма «После» — последнее значительное произведение Сойи. Комедии и радиоскетчи, в изобилии создаваемые им в послевоенный период, сделаны умелой рукой профессионала: они забавны,



Карин Неллемосе
и Хольгер Габриэльсен
в спектакле «Две нити» К.-Э. Сойи.
Королевский театр. 1943 г.

диалог жив и остроумен, юмор язвителен. Но ни в одном из этих произведений не затрагиваются достаточно серьезные проблемы, автор скользит по поверхности явлений, выставляя на осмеяние частности. Это результат сознательно выбранной писателем позиции. «Тот, кто стоит на чьей-то стороне, пристрастен. И те писатели, которые рассматривают события и людей исходя из какой-то политической программы всегда будут принадлежать к низшим слоям литературы», — заявляет Сойя в 1971 году. Подобно Абеллю послевоенных лет, он пытается найти решение моральных проблем, не принимая во внимание реальные причины, их порождающие, и приходит к выводу о их неразрешимости. И опять-таки подобно Абеллю, Сойя создает свои лучшие произведения именно тогда, когда отступает от этого принципа, погружаясь в гущу актуальных общественных проблем и четко определяя свое отношение к изображаемому. Это относится в равной степени и к исполненной социально-критического пафоса драме «Паразиты» и к антифашистским произведениям, в том числе к сатирической повести «Гость» (1941), за которую Сойя был приговорен к тюремному заключению и которая занимает почетное место в литературе датского Сопrotивления.

Датская драматургия первой половины XX века не получила широкой известности за пределами Скандинавии. Однако знакомство с творчеством Борберга и Клаусена, Мунка, Абелля и Сойи дает все основания видеть в ней явление примечательное. Страстные поиски нового содержания и формы, стремление использовать богатство средств театра для привлечения внимания к острым проблемам общественной действительности — все это позволяет

утверждать, что именно в этот период в историю датской драматической литературы и драматического театра была вписана одна из интереснейших и наиболее важных страниц.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Центром датской театральной жизни к началу XX века продолжал оставаться основанный при активном участии Хольберга Королевский театр — государственное учреждение, полностью зависевшее от правительства экономически и административно. На протяжении своей почти двухсотлетней истории он неоднократно оказывался оплотом консервативных сил в их борьбе против новых веяний.

Помимо этого в Королевском театре были очень прочны традиции, сложившиеся на протяжении XIX века. Многочисленные постановки пьес Иффланда и Коцебу, ознаменовавшие собой первое десятилетие XIX века, были вытеснены со сцены национально-романтическими трагедиями Адама Эленшлегера (1779—1850). Однако уже к концу 20-х годов в репертуаре Королевского театра четко наметились две основные линии — сентиментальная романтическая пьеса-сказка и бытовая комедия-водевиль. Именно в этих жанрах добились признания ведущие датские драматурги того времени — Йохан Людвиг Хейберг (1791—1860), Хенрик Хертц (1798—1870), Кристиан Хоструп (1818—1891). Во многих произведениях главные роли были написаны специально для выдающейся водевильной актрисы Йоханны Луизы Хейберг (1812—1890), которая на протяжении четырех десятилетий оставалась кумиром копенгагенской публики, а в 70-х годах работала в Королевском театре в качестве режиссера.

Избранное театром направление вполне соответствовало вкусам тогдашней публики, искавшей в театре прежде всего развлечения. Самым популярным из иностранных авторов и образцом для подражания в 1825—1840-е годы является Скриб. Естественно, аналогичным оказывается и репертуар возникших в середине XIX века частных театров — Казино (1848) и Народного театра (1857).

Подобная ориентация театра в большой степени обусловила и то, как была воспринята в Дании драматургия Ибсена. Хотя уже первая осуществленная в Дании постановка пьесы Ибсена («Пир в Сульхауге», Казино, 1861) заставила рецензентов заметить, что она «принесла и актерам и публике значительно больше пользы, чем эти пошлые комедии, в которых идея и сюжет заимствованы у французов», — понят Ибсен был недостаточно глубоко.

В Королевском театре первые постановки Ибсена принадлежат Й.-Л. Хейберг — в начале 70-х годов ею были поставлены «Союз молодежи» и «Борьба за престол». Но в соответствии с укоролившейся тенденцией первая пьеса была трактована как

лирическая комедия, вторая — как романтическая драма. Здесь же была осуществлена самая первая постановка «Кукольного дома» (1879), положившая начало европейской известности автора, но во всех отзывах говорится лишь о виртуозной игре Бетти Хеннингсен (1850—1939) и Эмиля Поульсена (1842—1911), исполнивших главные роли. Однако в рецензиях на «Дикую утку» (1885) мы находим уже не столько похвалы актерам, сколько упреки автору. Писатель Эрик Скрам констатирует, что «к громким аплодисментам после финального акта примешалось достаточно шиканья», и не находит в этом ничего удивительного: на долю зрителей выпал «целый вечер неприятностей вместо нескольких часов развлечения и покоя». В драматургии Ибсена датская публика и критика были готовы оценить лишь бытовую правдоподобность, а не остроту поставленных вопросов. По следам его пьес на датскую сцену хлынул поток ремесленных «гостинных драм». Именно это констатирует в 1907 году драматург Я.-К. Норманн: «Мы и теперь, как раньше, способны видеть людей и их поступки только в рамках повседневности. Зачем нам совершенствоваться? Кто научит нас, если даже Ибсен оставил после себя только болтунов, лживой серьезности которых самое место в хольберговской комедии?!»

«Движение прорыва» не смогло захватить ключевые позиции в театре. Младший брат Георга Брандеса, Эдвард, пытался на протяжении многих лет занять пост директора Королевского театра, но, хотя он и был тонким знатоком театра и отличным администратором, надеждам этим не суждено было сбыться. Разочарованный, а затем и озлобленный, Эдвард Брандес обрушивается на Королевский театр с ожесточенной критикой со страниц радикальных газет и журналов, обвиняя его в косности и политической реакционности. Война между критиком и театром приобретает такие острые формы, что после появления очередной рецензии, в феврале 1900 года, дело доходит до дуэли между Эдвардом Брандесом и актером Робертом Шюбергом.

Начало XX века и годы первой мировой войны стали для датского театра периодом художественного застоя — при относительно материальном благополучии. В зрительный зал пришли нувориши, разбогатевшие на войне спекулянты. Потакая вкусам этой новой публики, театры насыщают свой репертуар водевилями, комедиями, салонными мелодрамами. Серьезная драматургия представлена очень бедно, почти не ставятся произведения иностранных авторов. Лишь Королевский театр решается в этот период на постановку «Живого трупа» Л. Н. Толстого (1915), пьес Шоу и Стриндберга.

В таком же примерно положении оставался театр и в первые послевоенные годы. Бурное кипение страстей, характерное для духовной жизни Дании этих лет, разочарование в буржуазном радикализме, мучительные поиски молодым поколением интеллигенции новых идеалов взамен тех, которые были повержены вой-

ной, — все это осталось за стенами театра. Лишь в середине 20-х годов появляются первые симптомы перемен. Создаются новые театры — Рабочий театр (1925), Экспериментальная сцена (1929), Социальный театр (1931). Эти театры просуществовали недолго, но именно здесь, а также на сценах открытых ранее Нового театра (1908) и Театра Бетти Нансен (1917) датчане впервые увидели пьесы Пиранделло, Толлера, Брехта, Брукнера, инсценировку «Швейка» Ярослава Гашека. Однако все эти театры по причинам экономического характера чаще всего обращались к произведениям, уже получившим признание, апробированным в других странах, лишь изредка рискуя ставить малоизвестных датских авторов. Это обстоятельство в сочетании с консервативностью руководства Королевского театра нередко становилось серьезным препятствием для тех писателей, которые стремились к обновлению датской драмы. Об этом красноречиво свидетельствует сценическая судьба ряда произведений, появление которых позволяет говорить о значительном подъеме, пережитом датской драматургией в первой половине XX века.

Только в 30-е годы в обстановке общественного подъема, связанного с обострением политических противоречий в мире, датский театр проявляет интерес к современной драматургии, трактующей серьезные актуальные проблемы. В репертуаре Королевского театра в эти годы широко представлены произведения ведущих датских драматургов — Кая Мунка и Кьеля Абелля, на его сцене с успехом ставятся острые политические драмы Нурдала Грига — «Наша честь и наше могущество» и «Поражение». Новый театр и Театр Бетти Нансен продолжают знакомить датского зрителя с новинками зарубежной драматургии. Однако и в этот период в репертуаре театров преобладают недолговечные ремесленные поделки, рассчитанные на невзыскательный вкус платежеспособного обывателя.

Девятого апреля 1940 года Дания была оккупирована немецко-фашистскими войсками. После первого потрясения и отчаяния в стране поднимается волна патриотических настроений, растет стремление к национальному единению, несущему в себе протест против захватчиков. Это находит свое выражение в повышенном интересе к национальной культуре, в том числе и к театру. По свидетельству историков театра, сезон 1940/41 года стал самым «национальным» за почти двухсотлетнее существование Королевского театра: из двадцати показанных в этом сезоне пьес пятнадцать принадлежат датским авторам. Огромную популярность приобрели шедшие на небольших сценах актуальные обозрения: их авторы и исполнители ловко обходили цензурные запреты и пользовались каждой возможностью выразить ненависть к оккупантам, что находило самый живой отклик у зрителей. Стационарные театры также изыскивают способы высказать свое отношение к происходящему: из их репертуара полностью исчезают произведения немецких авторов, Королев-

ский театр демонстративно ставит пьесы К. Э. Сойи, репрессированного оккупационными властями.

После освобождения страны патриотическая тема еще некоторое время господствует на датской сцене — появляется ряд пьес, изображающих героическую борьбу участников Сопrotивления, широко ставятся произведения убитого гитлеровцами Кая Мунка. Однако очень скоро театр утрачивает актуальную гражданственную направленность. Падают зрительский интерес, что приводит к закрытию многих частных театров. Остальные вынуждены вернуться к испытанному кассовому репертуару. Известный подъем зрительского интереса наблюдается в 1948 году, когда Королевский театр, отмечаяший двухсотлетний юбилей, возобновляет ряд своих наиболее удачных спектаклей прошедших лет. Но уже к этому времени кроме кинематографа у датского театра появляется новый могущественный конкурент — телевидение, постепенно и неуклонно завоевывающее зрительскую аудиторию.

Удачи и поражения, которыми отмечен путь, пройденный датским театром за полвека, теснейшим образом связаны с судьбами национальной драматургии, но нельзя забывать и роли тех, кто интерпретировал драматургический материал, давал ему сценическую жизнь, — режиссеров и актеров.

Если в период «Движения прорыва» Королевский театр не утратил своих позиций в культурной жизни Дании, то это объясняется в значительной мере тем, что именно в начале 1880-х годов он обрел своего первого большого режиссера. Виллиам Блок (1845—1926) был режиссером реалистического направления, он требовал от актерской игры естественности и психологической тонкости, умел в своих постановках точно воспроизвести атмосферу той среды и эпохи, в которой происходит действие пьесы. Большое значение Блок придавал профессионализации актера — именно его усилиями была в 1886 году открыта при Королевском театре драматическая школа-студия (впервые в Дании).

История работы Блока в Королевском театре отражает до некоторой степени глубинные процессы, происходившие внутри театра. В первый период своей режиссерской деятельности (1881—1893) Блок ставит преимущественно пьесы современных авторов (в том числе «Дикую утку» Ибсена); во второй (1899—1909) — исключительно классику, главным образом комедии Хольберга, которым он своими постановками дал новую жизнь. По мнению многих исследователей, именно деятельность Блока подготовила датского зрителя к встрече с мхатовской школой: гастроли группы актеров Художественного театра в 1922 году были встречены копенгагенской публикой с восторгом. В то же время после Блока бытовая правдоподобность и предельная естественность всего происходящего на сцене стали надолго чем-то абсолютно необходимым в глазах публики, критики и актеров, которые поэтому враждебно относились ко всяким попыткам найти иные средства выразительности.

Из актеров, работавших в этот период в Королевском театре, наиболее значительными являлись Олаф Поульсен (1849—1923), снискавший большую известность исполнением комедийных и характерных ролей в пьесах Хольберга, и его брат — Эмиль Поульсен (1842—1911), первый исполнитель главных ролей в драмах Ибсена (Хельмер в «Кукольном доме», Яльмар Экдаль в «Дикой утке»). Постоянной партнершей Эмиля Поульсена стала Бетти Хеннингсен (1850—1939), которая, дебютировав в качестве солистки балета, перешла с 1870 года в драматическую труппу. Добившись всеобщего признания как первая исполнительница роли Норы в «Кукольном доме», Хеннингсен до своего ухода со сцены в 1908 году сыграла тринадцать ролей в пьесах Ибсена, причем лучшей из них, по единодушному мнению критиков, явилась роль фру Альвинг в «Привидениях».

В начале XX века Королевский театр остается по преимуществу театром актерским. После ухода Блока ведущим режиссером становится Йоханнес Поульсен (1881—1938), стремившийся к обновлению постановочных принципов и пытавшийся перенести на датскую сцену приемы, характерные для театра Макса Рейнхардта. Однако наибольшей популярности Поульсен добился все же как актер, исполнитель ролей героического плана. В сезоне 1924/25 года на сцене Королевского театра осуществил постановку «Борьбы за престол» Ибсена Гордон Крэг, но, по свидетельству датских театроведов, спектакль этот остался не понятым ни публикой, ни критикой.

Первые годы нового века ознаменованы дебютами трех корифеев драматического театра Дании нашего времени — Бодиль Ипсен (1889—1964), Клары Понтопидан (1883—1975) и Поуля Рёмерта (1883—1968). Очень характерно, что все они, выступив впервые на сцене Королевского театра, затем на различный срок покидали его труппу, не удовлетворенные ее творческой атмосферой, и, лишь добившись признания в спектаклях частных театров (главным образом в пьесах современных авторов), возвращались вновь в Королевский театр, где создали позднее незабываемые образы в пьесах Мунка, Абелля и современных зарубежных авторов.

Бодиль Ипсен, окончив школу-студию Королевского театра, дебютировала в пьесе Бьёрнсона «Когда цветет молодое вино» (1909) и в последующие годы с успехом исполняла роли молодых героинь в пьесах классического репертуара. В 1919—1922 годах она играет на сцене Дагмартеатрет, где впервые заявляет о себе как о выдающейся исполнительнице ролей сложного психологического рисунка в спектакле по драме Стриндберга «Пляска смерти». После возвращения в Королевский театр она играет в драме Борберга «Никто» (1923), что кладет начало большой и разнообразной галереи образов, созданных актрисой в современном репертуаре. Чрезвычайно высоко оценивается в датской критике исполнение Ипсен центральных ролей в пьесах Мунка



Бодиль Ипсен и Поуль Рёмерт
в спектакле «Кюникка» Х. Хертца.
Королевский театр. 1948 г.

(Сигбриг в «Диктаторше») и Абелля (Мирена Притц в драме «Королева-призрак»), роли Старой хозяйки в «Каменном гнезде» Х. Вуолийоки и фру Альвинг в «Привидениях» Г. Ибсена. Из ролей классического репертуара, исполненных ею в 30-е годы, выделяются Елизавета в шиллеровской «Марии Стюарт» и шекспировская леди Макбет. Для исполнительской манеры Бодиль Ипсен была характерна исключительная психологическая глубина и тонкость при неизменной внешней сдержанности. Начиная с 40-х годов Ипсен сочетает деятельность актрисы с работой режиссера в театре и кино. К числу ее режиссерских удач исследователи относят постановку сложной многоплановой драмы Нурдаля Грига «Наша честь и наше могущество».

Клара Понтоппидан, также выпускница школы-студии Королевского театра, снискала первый успех в роли Пэка в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», что на много лет закрепило за ней амплу трагести. Расставшись после первой мировой войны с Королевским театром, Клара Понтоппидан в 1917—1925 годах добивается известности в Дагмартеатрет исполнением центральных ролей в пьесах Уайльда и Шницлера. С 1925 года она опять работает в Королевском театре, где ей теперь поручаются чрезвычайно разнообразные по характеру роли, преимущественно в современных датских пьесах. Одной из первых значительных ролей Понтоппидан стала роль сестры Ирода, Саломеи, в драме Мунка «Идеалист». В отличие от консервативной публики и критики, актриса сразу почувствовала богатство сценических возможностей, скрытых в драме молодого писателя. В своих воспоминаниях она с восторгом рассказывает о первом впечатлении от «Идеалиста»: «Это было как волшебство, как

наваждение... Я не читала, я жила, нет, я играла — с первой сцены, почти с самой первой реплики, все роли и всю пьесу... Грандиозная драма полностью захватила меня...» Исполнение Кларой Понтопидан роли Саломеи вызвало единодушное одобрение у самых безжалостных рецензентов первой, в целом неудачной постановки драмы. Не менее восторженно было принято исполнение ею этой же роли в новой, на этот раз триумфальной, постановке «Идеалиста» в 1938 году.

Весьма выразительные образы создала Понтопидан в пьесах Сойи, особенно это относится к трагической и гротескной фигуре фру Груэсен в пьесе «Паразиты», роль которой Понтопидан исполнила и в театре и в телевизионном фильме (1958). Однако наиболее плодотворным оказалось сотрудничество Понтопидан с Абеллем: одинаково интересными и глубокими стали в ее трактовке такие разные героини Абелля, как скромная мужественная Анна Софи Хедвиг в одноименной пьесе; ворчливая и циничная Кокита в драме «Дни на облаке»; эксцентричная, исполненная неисчерпаемого жизнелюбия Изабелла де Крюи в «Голубом пекинце». Кларе Понтопидан была доступна необычайно широкая гамма красок — от высокого трагического пафоса до почти фарсовой комедийности, каждая сыгранная ею роль отмечена безукоризненным вкусом и тонким чувством меры.

Поуль Рёмерт тоже впервые вышел на сцену в Королевском театре, где в течение 1902—1908 годов приобрел известную популярность в ролях молодых героев. Впоследствии он трижды покидает этот театр, чтобы с триумфальным успехом выступить в пьесах более современного репертуара. Вместе с Бодиль Ипсен он появляется в спектакле Дагмартеатрет «Пляска смерти» А. Стриндберга (в роли Эдгара), в 30-е годы здесь же играет Маттиаса Клаузена в драме Гауптмана «Перед заходом солнца». В Королевском театре Рёмерт в 20-х годах выступает в основном в классических пьесах, в ролях очень широкого диапазона (Скапен и Альцест в комедиях Мольера, Сирано де Бержерак, Ярл Хокон в «Претендентах на престол»). Однако уже в этот период он исполняет центральную роль в драме Борберга «Никто». В 30-е годы в числе ролей Рёмерта преобладают персонажи современных пьес. Одним из значительных достижений актера стало исполнение роли Ирода во второй постановке «Идеалиста»; обретя в Рёмерте своего лучшего до сей поры истолкователя, эта роль явилась знаменательной вехой на его творческом пути. Позднее Рёмерт с успехом выступает в роли старого Боргена в драме Мунка «Слово». В последующие годы Рёмерт тяготеет к ролям сложного психологического рисунка, нередко к трагикомедии. К числу его актерских удач последних лет относятся роли в пьесах Ануя.

В годы первой мировой войны началась творческая деятельность Хольгера Габриэльсена (1896—1955), внесшего неоценимый вклад в развитие датского драматического театра первой поло-



Йоханнес Поульсен и Поуль Рёмерт
в спектакле «Жан де Франс» Л. Хольберга.
Королевский театр. 1912 г.

вины XX века. Актер, театральный педагог и режиссер, Габриэльсен всемерно содействовал обновлению датского театра, с его именем связан принципиально новый этап в истории драматического искусства Дании. Дебютировав в 1916 году в Королевском театре, Габриэльсен сразу же зарекомендовал себя как талантливый исполнитель характерных ролей в пьесах классического репертуара, причем диапазон его творческих возможностей оказался чрезвычайно широк: в 20-е годы он с успехом играет Гарпагона в «Скупом» и Труффальдино в «Слуге двух господ», Мальволио в «Двенадцатой ночи» и старого Левина в драме Натансена «В кругу семьи». Исследователи с особым одобрением отмечают новое, реалистическое, лишенное схематизма прочтение Габриэльсеном ролей плутов в комедиях Хольберга. В конце 20-х годов начинается педагогическая и режиссерская деятельность Габриэльсена; в этот период он стремится к свежей, свободной от груза устоявшихся штампов трактовке классических произведений датских авторов, прежде всего Хольберга. В последующие десятилетия творческая судьба Габриэльсена неразрывно связана с именами и произведениями ведущих драматургов Дании этого периода; и в Королевском театре и в различных частных театрах он осуществляет постановку многих пьес Мунка («Нильс Эббесен»), Абелля («Ева отбывает детскую повинность», «Анна Софи Хедвиг», «Дни на облаке»), Сойи («Умбабумба меняет конституцию», «Шас», «Тридцать лет отсрочки»), ставит пьесы Борберга и Клаусена, причем нередко участвует в спектаклях и как актер. Верность современному репертуару Габриэльсен сохраняет и тогда, когда дело касается зарубежных авторов: в его постановке датчане впервые познакомились с рядом произведений Жюль Ромена, Лорки, Сартра, Жироду, Миллера.

Значительное место в развитии датского драматического искусства первой половины XX века принадлежит актрисе и режиссеру Бетти Нансен (1873—1943). На сцене руководимого ею и носившего ее имя театра Бетти Нансен осуществила постановку многих пьес Ибсена, а также произведений современного репертуара — пьес Толлера, Пиранделло, О'Нила, Мунка. К числу удач Нансен принадлежит сценическое воплощение драмы К. Чапека «Мать» и исполнение главной роли в этом спектакле.

С подъемом датского драматического театра в 30-е годы тесно связаны имена актера и режиссера Пера Кнутсона (1897—1948) и режиссера Сама Бесекова (род. 1911). Оба они работали в этот период в небольших частных театрах. На подмостках Экспериментальной сцены Кнутсоном были осуществлены спектакли по пьесам Брехта («Барабаны в ночи») и Сойи («Паразиты»); под его руководством в Ридерсален была одержана первая большая победа нового театра — в комедии Абелля «Пропавшая Мелодия»; примерно в это же время с успехом ставились в Ридерсален «Трехгрошовая опера» Брехта. В последующие годы за Кнутсоном упрочилась слава ведущего режиссера прогрессивного на-

правления, чутко откликающегося на все новые явления в мировой драматургии. Ищущим и экспериментирующим режиссером зарекомендовал себя и С. Бесеков.

Из актеров более молодого поколения выделяются Карин Неллемосе (род. 1905), Берте Квистгор (род. 1911), Бодиль Кер (род. 1917), Ингеборг Брамс (род. 1921), Гуннар Лауринг (1905—1968), Эббе Роде (род. 1910), Джон Прайс (род. 1913), Поуль Рейхардт (род. 1913), Могенс Вит (1919—1962).

Так же как в области драматургии, в сфере сценического искусства первая половина XX века явилась для датского театра периодом чрезвычайно богатым и плодотворным. Широкое обращение к современному актуальному репертуару, пересмотр и обновление всего арсенала средств художественной выразительности, новое прочтение классики, актерские и режиссерские поиски, рожденные требованиями современной драмы,— все это всколыхнуло датский театр, очистило его от рутины и приблизило к живой реальной действительности, тем самым значительно упрочив его роль в общественной и культурной жизни страны.



ТЕАТР ФИНЛЯНДИИ



ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ

Национальная финская литература начала развиваться сравнительно поздно — примерно с середины XIX столетия. После шестисотлетнего владычества Швеции, когда языком государства и культуры был шведский язык, в 1809 году Финляндия вошла в состав России в качестве Великого княжества и получила довольно широкую автономию — с этого времени она имела свой сейм, собственную таможенную и денежную системы. В Финляндии не было крепостного права, ее население не несло воинской повинности в царской армии. Либеральная политика царизма в отношении Финляндии объяснялась, как писал В. И. Ленин, его стремлением «привлечь на свою сторону финляндцев, бывших подданных шведского короля»¹.

Получение автономии создало благоприятные условия для развития национальной культуры и финского литературного языка. Поборники национального пробуждения стали собирать и записывать произведения устного народного творчества. Издание «Калевалы» явилось мощным толчком для развития литературы на финском языке. Однако национальное пробуждение финского народа вскоре обеспокоило царское правительство, и оно поспешило усилить в Финляндии русификаторскую политику. В 1850 году было запрещено печатать на финском языке книги, за исключением религиозных и книг по сельскому хозяйству, была ограничена деятельность Финского литературного общества. Период либеральных реформ 60-х годов коснулся и Финляндии. В 1863 году после многолетнего перерыва был созван сейм, финский язык получил права национального, появились финские школы, стали выходить книги, журналы и газеты на финском языке. В 1872 году открылся Финский театр, пьесы А. Киви проложили дорогу национальной драматургии.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5., с. 355.

В 1860—1870-е годы в Финляндии, как и в других частях России, стали быстро развиваться капиталистические отношения: строились железные дороги, создавались предприятия. Вместе с ростом промышленности рос и пролетариат. В 1880-е годы в литературе и на сцене появился новый герой — рабочий. Ведущим направлением искусства стал реализм, обострилась социально-критическая направленность искусства. Угнетенное положение женщины, жизнь городской бедноты, начало рабочего движения, разорение малоземельного крестьянства — все эти темы вошли в литературу и стали рассматриваться на сцене.

В 1899 году был опубликован царский манифест, ознаменовавший новое наступление царизма на автономию Финляндии. Вместе с тем в стране продолжался рост капиталистических отношений, финский народ оказался под двойным гнетом — царизма и национальной буржуазии. По примеру русского пролетариата рабочий класс Финляндии стал готовиться к организованному сопротивлению. В том же 1899 году была основана Рабочая партия.

Бурный подъем рабочего движения в Финляндии начался в годы первой русской революции. В 1905 году пролетариат Финляндии провел всеобщую забастовку, организовал отряды Красной гвардии. Царизму снова пришлось пойти на уступки: в 1907 году в Финляндии было введено всеобщее, равное и прямое избирательное право, создан однопалатный парламент, отменены законы, ограничивающие ее автономию.

Рабочее движение конца XIX — начала XX века пробудило тягу пролетариата к культуре. По всей Финляндии стали создаваться рабочие клубы, называемые там Рабочими домами, при которых активно работали самодеятельные кружки, в том числе и драматические. Начали возникать рабочие театры.

Поражение революции сказалось, однако, и на Финляндии. К 1914 году ее самостоятельность была полностью ликвидирована.

Сразу после Великой Октябрьской революции Советское правительство во главе с В. И. Лениным признало независимость Финляндии, но ее правительство ничего не сделало для того, чтобы улучшить положение трудящихся. 27 января 1918 года в Финляндии вспыхнула революция. Там, где она победила — в южной, наиболее промышленной части страны, — был осуществлен ряд революционных преобразований. Но пролетариат не сумел превратить крестьянство в своего союзника. Контрреволюционные силы пошли в наступление. Были сформированы белогвардейские отряды шюцкоровцев, призваны на помощь немецкие войска. Революция была подавлена, начался белый террор. Многие писатели, среди других участников революции, оказались в застенках. Приговоренный к смерти Майю Лассила был убит еще по дороге к месту казни. Отзвуки революции и гражданской войны слышались в финской драматургии вплоть до второй мировой войны.

В начале 20-х годов экономика Финляндии стала быстро расти. Обогащались промышленники и аграрии, но продолжавшаяся безработица порождала эмиграцию рабочих в поисках заработка. Разразившийся в конце 20-х годов мировой экономической кризис захватил и Финляндию. Закрывались предприятия, росла безработица, разорялось крестьянство. Возглавляемое Коммунистической партией Финляндии, ширилось стачечное движение, в ответ на которое буржуазная пропаганда стала кричать о коммунистической угрозе и необходимости ее предотвращения «самыми решительными мерами». Осенью 1929 года в местечке Лапуа родилось фашиствующее (лапуасское) движение. И хотя фашистам не удалось провести подготавливаемый ими переворот, в стране наступила реакция.

В годы второй мировой войны финское правительство заключило военный союз с Германией. Передовые круги финской общественности, выражая интересы финского народа, выступили против участия Финляндии в войне, за дружбу с Советским Союзом, но эти выступления были подавлены, а их участники заключены в тюрьмы.

Выйдя из войны в сентябре 1944 года, Финляндия вступила в новую, демократическую фазу развития. В стране были запрещены фашистские организации, освобождены политические заключенные, основаны левые органы печати и организации. Вышла из подполья Коммунистическая партия, начался бурный подъем активности демократических сил. Все это создало благоприятную почву для развития демократической культуры.

ДРАМАТУРГИЯ

Шестисотлетнее шведское господство было причиной того, что светская литература на финском языке появилась лишь в 40-х годах XIX века. С этого времени вплоть до наших дней литература Финляндии развивается на двух языках — финском и шведском.

Основоположителем литературы на финском языке и родоначальником ее демократических традиций по праву считается Алексис Киви (1834—1872), проложивший в финской литературе дорогу главным жанрам: роману, трагедии, комедии, лирике. Толчок к развитию национальной драматургии дала историческая пьеса Ц. Топелиуса (1818—1898) «Регина фон Эммерц» (1854), написанная на шведском языке, но проникнутая патриотическими мотивами. Первым значительным произведением национальной драматургии, увидевшим сцену, была написанная в стихах романтическая трагедия Юлиуса Векселля (1838—1907) «Даниэль Юрт» (1862). Талантливейший поэт Финляндии, рано пораженный душевной болезнью, оборвавшей его творчество, Вексель писал по-шведски. «Даниэль Юрт» — историческая тра-

гедия. Ее события относятся к концу XVI века, когда король Сигизмунд III и герцог Карл вели между собой борьбу за шведские земли. В этой борьбе решалась также судьба Финляндии и финского народа. Даниэль Юрт, сын крестьянина, казненного приверженным Сигизмунду наместником Финляндии Класом Флемингом, вырос в его замке и уже взрослым узнал об участи своего отца. Мстя Флемингу и его преемнику Стольарму, Даниэль Юрт уговаривает солдат из войска Сигизмунда перейти на сторону герцога Карла. Но не Карлу служит Даниэль Юрт — он борец за народные интересы. Народ выступает в трагедии как сила, без поддержки которой не может обойтись ни один правитель. Трагедия кончается гибелью Юрта, гибелью всех главных героев и отказом короля Сигизмунда от притязаний на Швецию. Вексель рисует историю, рождающуюся в муках и крови.

Любовь, верность, долг, честь, человеческие жизни должны разбиться, чтобы история «на шаг один продвинулась вперед». Но какова бы ни была плата за этот шаг, Вексель убежден в необходимости борьбы. Романтическая в своей основе, трагедия Векселя отличается широтой и мощью; в чем-то ее можно уподобить шекспировским хроникам.

Трагедия Киви «Куллерво» (1864) написана на сюжет из «Калевалы», но трактовка сюжета и его подробности у Киви иные, чем в эпосе. Кровавые распри между двумя братьями, Унто и Калерво, привели к тому, что Унто сжег дом брата. Кажется, что спасся один только маленький сын Калерво — Куллерво, которого Унто обратил в рабство. Куллерво вырос. Добрый и мягкий от рождения, он, для которого невыносимо рабство, стал беспощадным мстителем, наделенным титанической силой. Куллерво мстит не по закону кровной мести, он мстит за самого себя, за попрание собственной личности. Его жертвой становится всякий, кто осмеливается напомнить ему о его рабстве. Эта идея личностной ценности, личностной свободы не свойственна эпосу, она рождена буржуазным обществом. В Куллерво есть какие-то черты байроновских героев, и, как герои Байрона, он страдает от индивидуализма, на который обречен. Душевно изуродованный рабством, он не способен на сердечность даже с неожиданными найденными родными. Даже и им он приносит не радость, а горе. Так, он становится невольным виновником гибели своей сестры Айникки: не узнавшие друг другом, брат и сестра стали возлюбленными, когда же тайна их родства открылась, Айникки покончила с собой. Убежденный, что господство зла в мире стало всеобщим и что побороть его можно только злом же, Куллерво взял на себя роль мстителя, злодея, убийцы, но его сподвижники не свободолюбцы, им важна только пожива. Эта коллизия между вождем и силами, с помощью которых он хочет покарать зло, — неразрешимое противоречие для Киви и его героя. Да и сама необходимость свершения зла для



Алексис Киви



Минна Кант

Куллерво трагична, и он видит единственный выход в самоубийстве.

«Куллерво» — романтическая трагедия. Ее события отнесены в эпическую древность, в центре ее романтический бунтарь, тема зла, центральная тема трагедии, тоже трактована романтически. Романтичен и стиль трагедии. Речь героя — то глубоко мечтательная и лирическая, то сильная, напряженная и энергичная. Комедии Киви «Сельские сапожники» (1864) и «Помолвка» (1866) созданы в ином стиле. Их сюжеты почерпнуты из народной жизни, их отличают юмор, живой диалог, близкое знание народного быта и крестьянской психологии. Они написаны с такой реалистической правдивостью, которая до этого была не знакома финской литературе, идеализировавшей патриархальный быт. Все это обеспечило комедиям Киви продолжающуюся и полные жизнь на финских сценах. То же касается и инсценировок величайшего произведения финской классики — романа А. Киви «Семеро братьев».

Тысяча восемьсот восемьдесятые годы ознаменованы в истории финской литературы расцветом реализма. Вопросы общественного устройства, рабочего движения, положения женщины, отношения к церкви становятся важнейшими проблемами литературы. С особенной прямоотой, резкостью и страстностью откликается на них Минна Кант (1844—1897): В первых пьесах — «Кража со взломом» (1882) и «В доме Ройнилы» (1883) — Минна Кант склонна рассматривать социальные противоречия как легко устранимые, зато в «Жене рабочего» (1885) и «Детях горькой судьбы» (1888) ее критика не знает пощады. «Жена рабо-

чего» — драма о трагическом положении женщины в семье. Неограниченная мужская тирания, поощряемая общественными и церковными законами, губит двух героинь — покорную Йоханну и бунтующую цыганку Хомсанту. После неудавшейся попытки убить своего возлюбленного, наглого и безжалостного пьяницу, Хомсанту осознает, что не он, а общество с его законами — главный виновник ее страданий. «Ваш закон и правосудие.. в них-то мне и надо было стрелять!» — кричит она арестовавшим ее полицейским. Поставленная в Финском театре, пьеса прошла с успехом, но консервативная критика напала на писательницу, обвиняя ее в том, что она провоцирует терроризм.

Еще более грозным приговором обществу явилась драма «Дети горькой судьбы», в которой, по словам советского исследователя финской литературы Э. Г. Карху, «Кант приходит к мысли, что толчок к переустройству общества должна дать страдающая масса, что только она может покончить с гнетом. И в то же время писательницу пугает эта мысль, революционное насилие кажется ей бесперспективным». Герой пьесы, рабочий Топра-Хейкки, возмущенный законами, обрекающими труженников на нищету, голод и смерть, призывает своих товарищей руководствоваться «лесным законом» — поджечь богатое поместье и взять там деньги, чтобы раздать их рабочим. Но в ходе этого стихийного бунта Топра-Хейкки пролил кровь рабочего, который собирался выдать «преступников». И в душе героя рождаются сомнения — вправе ли он добиваться справедливости посредством насилия. На этом неразрешенном противоречии и заканчивается пьеса, которую сразу же пришлось снять с репертуара, потому что сенат пригрозил лишить театр государственной субсидии. В более поздних пьесах Минны Кант («Семья пастора», 1891 и «Анна-Лийса», 1895) социальная критика становится менее острой, в них проявляются толстовские идеи о нравственном самоусовершенствовании человека.

Дальнейшее развитие социально-демократических идей и рост классовых противоречий в Финляндии обнаруживается в творчестве Юхани Эркко (1849—1905), особенно в таких его стихотворных драмах на сюжеты «Калевалы», как «Айно» (1892) и «Куллерво» (1895), в которых поставлены вопросы женского неравенства и рабочего движения. У Киви Куллерво был еще мстителем-одиночкой, а у Эркко он уже возглавляет восстание рабов, борется за права всех обездоленных.

Финская литература конца XIX — начала XX века развивалась под знаком неоромантизма, отразившегося также и на драматургии — на пьесах Йоханнеса Линнанкоски (1869—1913) и Эйно Лейно (1878—1926), но на дальнейшую историю финской драматургии их произведения оказали слабое влияние. Впрочем, у Лейно есть и небольшие пьесы реалистического характера — «Пентти Пяккёнен» (1905) и «Соль земли» (1911). Обе пьесы безжалостно разоблачают высшее общество.



Майю Лассила



Мария Йотуни

В чисто реалистической манере созданы комедии Майю Лассила (1868—1918) «Когда вдовы любят» (1911), «Молодой мельник» (1912) и «Мудрая дева» (1914). Эти комедии на темы сельской жизни близки по духу таким повестям писателя, как «За спичками», «Пиртипохьольцы», «Воскресший из мертвых», «Манассе Яппинен». Осмеянию преданы в них корыстолюбие и глупость, застойность и пустота сельской жизни, лицемерие духовных пастырей народа. Торжество молодой любви обычно венчает комедию.

Одновременно с Майю Лассила в финской драматургии выступила Мария Йотуни (1880—1943). Особенной известностью пользовались комедии Йотуни, хотя начала она с семейных драм, а закончила трагедиями. В драматургии Йотуни продолжает реалистические традиции Киви и Минны Кант, из скандинавов на нее особенное влияние оказал Ибсен. В первой пьесе, «Старый дом» (1910), ощущается влияние Горького, особенно «Мещан». «Старый дом» — семейная драма, ее тема — разрушение буржуазной семьи, которую извне расшатывают социальные бури, а изнутри — ее собственные пороки. В 1913 году Йотуни написала комедию «Ребро мужчины», начав ею серию своих «игривых пьес». Главная тема этих комедий — земная жизнь со всеми ее радостями, «любовная карусель», по выражению одного из финских критиков. Корни человеческих пороков Йотуни ищет чаще всего не в общественном и социальном устройстве, а в природе самого человека. Комизм у Йотуни проявляется в столкновении характеров, в диалогах, очень индивидуализированных, зачастую окрашенных народным юмором, изобилующих народными пословицами и поговорками.

Мировая война, обнажив пороки буржуазного развития, которые до той поры не проявлялись в Финляндии столь откровенно, пошатнула языческий оптимизм Марии Йотуни. Пьеса «Золотой телец» (1918) только с большой натяжкой может быть названа комедией. По существу это драма, изобилующая самыми горькими мыслями об эпохе. Война разрушила все нравственные нормы, она усилила неравенство, ввергнув одних в нищету и принеся богатство другим. Война узаконила культ денег и вовлекла половину общества в спекуляции. Предметом торговли стало все: не только дома, земельные участки и имущество, но и люди, любовь, человеческие отношения. Эдит, жена частного служащего, толкает своего мужа Яакко на финансовые махинации, а он чувствует к ним отвращение. «Деньги разрушают человека,— убеждает ее Яакко,— превращают его в слепого зверя, глухого к культуре. На что только не идут люди ради денег. На войны, грабежи, убийства... Я боюсь денег, они поработают...». Иное говорит Эдит: «Я хочу окунуться в бурю грешных страстей, хочу жить по законам своего времени, продавать себя, покупать и обменивать...» Свою «любовь» она превращает в товар. Не сумев повлиять на Яакко, она уходит к крупному спекулянту, коммерции советнику Сомеро, которого сама называет металлическим человеком. Уход Эдит побуждает отчаявшегося Яакко испытать собственные силы в деловом мире. Преуспев в нем, он становится богаче самого Сомеро и вновь обретает привлекательность в глазах Эдит. Она возвращается к нему, рассматривая это как новую выгодную сделку. Но Йотуни развивает сюжет пьесы по кругу, приводя события последней сцены, в сущности, к тому же, с чего все началось. Яакко не собирается продолжать спекуляции, он не хочет притрагиваться даже к нажитым уже капиталам и надеется убедить Эдит, что счастье не в деньгах. А Эдит рассчитывает на то, что ей удастся заставить Яакко отказаться от своего «идеализма» и жить по законам времени. Такое круговращение сюжета свидетельствует о том, что Йотуни не надеется на близкие перемены. И все-таки будущее представляется ей иным. В финале пьесы говорится о новых поколениях, которые срывают золотого тельца. Эта пьеса — самая острая, самая сатирическая из всех комедий Йотуни.

К теме денег, сплетенной с темой эроса, Йотуни обратилась и в комедии «Под каблуком у жены» (1924), но в тональности этой пьесы нет уже прежней резкости и горечи. Это комедия с элементами фарса. Йотуни видит и откровенно изображает эгоизм, неразвитость, никчемность своих героев, но она не предъявляет к ним больших требований и готова простить тем из них, кто умеет пользоваться всякой радостью, дарованной ему жизнью, будь то вино, любовь или просто шутка. Все герои связаны между собой легкими и необременительными путами эроса. Смешанный с должности за пьянство пожилой лесничий Адольф женат вторым браком на кокетливой, корыстной и хорошенькой

Юлии. У Юлии роман с молодым Вейо, который влюбляется в ее падчерицу, Пийю, отвечающую ему взаимностью. В семье живет домоправительница Рийка, утешавшая Адольфа в пору его вдовства, готовая утешать его и впредь, тем более что и он все еще неравнодушен к ее чарам. Горничная Лемпи принимает по ночам маляра Эльяса, нисколько не обеспокоенная тем, что связь эта не узаконена пастором. Любовные перипетии сплетаются с мнимыми смертями Адольфова брата, Юстуса, и вопросом о том, кому достанется наследство — его невенчанной жене и домоправительнице Каролине или Адольфу. Юлия ждет не дожидается миллионов Юстуса, чтобы отобрать их у Адольфа и бросить его. Смерти и воскрешения Юстуса всякий раз сбивают с толку героев и зрителей, а наконец комедия веселыми похоронами Адольфа, разыгранными им самим.

Столь непочтительное отношение к смерти и ликующий хоровод невенчаных жен и мужей оскорбили филистерски настроенную публику и критику. После четырех спектаклей пьеса сошла со сцены.

Две последние пьесы Йотуни, «Я виновен» (1929) и «Кlaus, владелец Лоухикко» (1939), — трагедии, свидетельствующие о том, что в мировоззрении писательницы произошли серьезные перемены. Первая мировая война, революция и гражданская война в Финляндии поставили перед Йотуни вопросы о классовых борьбе, об обязательствах, которые налагает на человека власть. В набросках незаконченной пьесы «Жизнь и смерть» (1919—1920) она открыто говорит о необходимости «отобрать власть у денег» и резко отрицательно рисует сторонников белого террора. В пьесах «Я виновен» и «Кlaus, владелец Лоухикко» эти темы выступают в более отвлеченной и обобщенной форме, ибо прямой подход к ним с таких позиций был немыслим в условиях фашизации страны. Социальные и политические проблемы заслоняются в них проблемами нравственными.

Пьесы Марии Йотуни обычно построены одинаково: в экспозиции зритель вводится в курс ситуации, затем является какое-то лицо, которое определяет дальнейший ход событий. Кульминация подготавливается как бы двумя волнами: чаще всего события второго действия с некоторыми вариантами и некоторым усилением повторяют коллизию первого.

Творчество Марии Йотуни развивалось в реалистических традициях и почти не было затронуто модернизмом. Между тем в конце 10-х и в 20-е годы модернистские течения нашли своих выразителей и в Финляндии, главным образом среди писателей и поэтов, писавших по-шведски. Из Германии, отчасти опосредованное шведской литературой, и из Швеции шло в Финляндию влияние экспрессионизма, но он не приобрел здесь таких законченных форм, как в Западной Европе.

В экспрессионистской манере писал Лаури Хаарла (1890—1944). Драматург, активный театральный критик и теоретик

театра, Хаарла придавал театру огромное значение в деле воспитания нации. Свои статьи о театре он выпустил в 1928 году отдельной «Театральной книгой». Из многочисленных пьес Хаарлы наибольшую известность получили трагедия «Лемминкяйнен» (1922) и драма «Иуда» (1927). Основные линии сюжета «Лемминкяйнена» взяты из «Калевалы», но идейное содержание пьесы не имеет ничего общего с эпическими рунами. Как и в «Калевале», Лемминкяйнен сватается к Деве Похьолы, дочери злой и жадной старухи Лоухи, как в «Калевале», ему велят в качестве выкупа невесты поймать лося Хийси, но у Хаарлы Лемминкяйнен — человек новой морали. Для него оскорбительна сама традиция выкупа, он хочет быть выбран девушкой по зову сердца, добровольно и без всяких условий. А Дева Похьолы держится за традиции, ей нужно, чтобы жених убил соперника и принес в качестве выкупа его голову. Убив соперника в честном поединке, Лемминкяйнен отказывается от невесты. Ему претят зло и кровь, он хочет добра и мира. Однако в финале трагедии смертельно раненный злым стариком Апсо Лемминкяйнен приходит к выводу, что добро само по себе бессильно. Пьеса не чужда мистицизма. Борьба Лемминкяйнена с Апсо изображается как борьба Христа с Антихристом, которые, по мнению Хаарлы, нуждаются друг в друге, чтобы провозгласить новое время. Трагедия написана ритмической прозой, стилизующей стих «Калевалы», ее лексика архаична, диалоги полны пафоса, каждый из героев представляет ту или иную идею и лишен более глубокой индивидуализации. Это придает произведению некоторую плоскостность, а ее героям — одномерность.

Драма «Иуда» рисует события финской истории, так называемую Аньяльскую конфедерацию — тайный заговор офицеров против шведского короля Густава III во время русско-шведской войны 1788—1790 годов. Заговорщики хотят освобождения Финляндии из-под ига Швеции, но, как изображает их Хаарла, они сами аморальны, деньги и чины заставляют их легко переходить из лагеря в лагерь. Только два офицера (почти все герои драмы — исторические лица), Егерхорн и Клик, остаются верны идее. Они пытаются поднять финский народ, но он еще не готов к организованному сопротивлению. Да и главному из героев, Егерхорну, приходится идти на компромисс — искать поддержки у Екатерины II. В конце драмы Хаарла окончательно развенчивает и этого героя: он жалок в своей непоправимой вине перед доверившейся ему женщиной, перед своим калекой-сыном. Почти каждый из героев драмы по тем или иным причинам становится предателем, Иудой. Таким же Иудой оказывается и Егерхорн. Эту историческую драму Хаарла обращал к современникам, убеждая их стать выше ее героев и отказаться от политических распри в условиях, когда независимость Финляндии уже достигнута, но борьба за создание самобытной национальной культуры еще предстоит. Язык этой драмы проще, диа-

логи естественнее, чем в «Лемминкяйнене», хотя в них и есть некоторая патетика.

В те же 20-е годы, к которым относятся рассмотренные здесь пьесы Лаури Хаарлы, среди писателей-модернистов выделилось творчество Хагар Улссон (1893—1978). Прозаик, драматург и эссеист, она писала обычно на шведском языке. Наиболее известны ее пьесы «SOS» (1928) и «Снежная война» (1939), проникнутые антимилитаристским духом. Герой пьесы «SOS», талантливейший ученый Патрик, уничтожает свое изобретение, поскольку оно может быть использовано как смертоносное оружие. Сознывая ответственность каждого человека за сохранение мира, юная Мари присоединяется к группе гуманистически настроенной молодежи, борющейся за предотвращение всяких войн на земле.

Идея необходимости мирного урегулирования Финляндией любых международных проблем стала содержанием пьесы «Снежная война», написанной по-фински в самый канун военного конфликта 1939 года между Финляндией и СССР. Герой пьесы, министр иностранных дел, стремится предотвратить вооруженное столкновение с Советским Союзом, но его старший сын со своими фашистски настроенными друзьями совершает акт насилия по отношению к отцу и правительству, срывая уже подготовленные мирные переговоры с СССР. В борьбе с этими оголтелыми милитаристами гибнет младший сын министра, защищающий отца и выступающий против поджигателей войны. В этой пророческой пьесе Улссон выражает надежду на рождение нового поколения, которое будет успешно оберегать мир. Свет лампы пьесы впервые увидела лишь в 1981 году.

В 30-е годы самое заметное место в финской драматургии заняла Хелла Вуолийоки (1886—1954), писавшая тогда под псевдонимом Юхани Тервапяя. Ее лучшая пьеса, «Женщины Нискавуори» (в русском переводе «Каменное гнездо»), обошла театры многих европейских стран, а в послевоенные годы стала широко известна и советским зрителям. В советских театрах идут также ее пьесы «Молодая хозяйка Нискавуори» и «Юстина».

Вуолийоки была не только писательницей, но и общественным деятелем. Во время второй мировой войны, как поборница мира и дружественных отношений с Советским Союзом, она была арестована и приговорена к пожизненному тюремному заключению. Освобожденная после войны, она стала одним из главных организаторов общества «Финляндия — Советский Союз», депутатом сейма от Демократического союза народа Финляндии.

В драматургии Вуолийоки выделяется цикл пьес о жителях полукрестьянского-полубуржуазного поместья Нискавуори, охватывающий целую эпоху в истории финского землевладения. Пьесы «Молодая хозяйка Нискавуори» (1940) и стоящая несколько особняком в цикле «Хета из Нискавуори» (1953)



Хелла Вуолийоки

изображают события конца XIX века, «Женщины Нискавуори» (1933) и «Хлеб Нискавуори» (1939) — жизнь и судьбу поместья в 30-е годы XX века, «Что же теперь, Нискавуори?» (1953) — военное и послевоенное время. Во всех этих пьесах, как и в пьесе «Юстина» (1937), Вуолийоки с реалистической полнотой и характерностью переносит на сцену жизнь сельской Финляндии. В каждой ее пьесе представлены все слои населения местного церковного прихода: богатые хозяева-землевладельцы, занятые осушением болот, куплей-продажей земель, получением кредитов; батраки, гнущие спину от зари до зари за ничтожное вознаграждение; местная интеллигенция и общественные деятели; сплетницы, разносящие известия из дома в дом и т. д. Обогащения и разорения, женитьбы на богатых невестах и все тяжкие последствия этих браков, любовные истории молодых хозяев и хорошеньких служанок, судьбы внебрачных детей и детей законных — все это вошло в пьесы Хеллы Вуолийоки. Между событиями первой и последней пьес цикла проходит более шестидесяти лет. Социальная обстановка в стране и психология героев за эти годы претерпевают большие изменения. В «Молодой хозяйке Нискавуори» Юхани, владелец большого поместья, женится на Ловийсе, девушке с хорошим приданым, хотя любит молодую батрачку Мальвину.

Приданое Ловийсы позволяет выплатить деньги для других наследников поместья и оставить его неделимым. Ловийса любит мужа и изгоняет соперницу. Она борется за свою любовь, пользуясь интересами поместья как оружием. И как ни тяжела для Юхани утрата возлюбленной, он не помышляет уйти за ней.

Для него, как и для всех героев пьесы, интересы поместья оправдывают любую жертву. Земля для финского крестьянина была в ту пору, когда безземельное сельское население составляло большинство, ни с чем не сравнимой ценностью, оплаченной каторжным трудом и жизнью многих поколений. Владение землей налагало на человека долг, требовало от него любых жертв. Поэтому-то Ловийса у Вуолийоки вызывает сочувствие. Став хозяйкой поместья, она выполняет свой долг перед ним. Хотя Нискавуори — собственники, в этой первой пьесе они и сами еще продолжают оставаться тружениками: Юхани работает в поле, Ловийса трудится вместе с батрачками. Но если быт поместья в эти годы содержит еще какие-то элементы патриархальности, то время, к которому относятся события «Женщин Нискавуори», совсем иное. Усилилось социальное расслоение деревни, зажиточные крестьяне стали вести свое хозяйство на буржуазный лад, непосредственные связи землевладельцев с землей ослабли. Дети Ловийсы, исключая Аарне, не хотят заниматься сельским хозяйством, они предпочитают продать свои угодья, чтобы делать карьеру в городе — политическую, коммерческую, научную. Только в сознании старой Ловийсы эти связи так же нерушимы, как прежде. Для нее поместье Нискавуори — это она сама, сила ее ума и рук, ее помыслы и желания, упорство и терпение, бессонные ночи и полные трудов дни. Старая хозяйка не заметила, как изменилось время, и в этом — ее трагедия. Женив своего сына Аарне на богатой, но глупой и вздорной Марте, старая хозяйка изо всех сил стремится сохранить этот брак, хотя знает, что Аарне любит другую женщину. Он находит в себе силы бросить поместье и соединиться с Илоной — смелой и умной женщиной. В пьесах «Хлеб Нискавуори» и «Что же теперь, Нискавуори?» история героев продолжается. Оказывается, власть земли заставила Аарне вернуться в отчий дом вместе с новой семьей. Но и здесь он не находит покоя. Писательница не объясняет причин его метаний, но о них можно догадаться: вся система общественного устройства неприемлема для Аарне, и он не находит себе в ней места. Новую дорогу нашел другой наследник Нискавуори — незаконный сын Юхани и Мальвины, демократ и антифашист, появившийся в последней пьесе цикла. Юхани-младший, противник войны и сторонник социального равенства, вынужденный в годы войны уйти в подполье, после войны становится министром в новом правительстве, собираясь действовать во имя справедливости и прогресса. Сын простой работницы, выросший в рабочей среде, он отказывается от своей доли наследства в поместье Нискавуори, да и само поместье потеряло уже прежнюю силу. Согласно новым законам, значительная часть земель за небольшую плату отошла торпарям — безземельным арендаторам. На маленьком участке земли после смерти старой хозяйки остается сын Аарне и Илоны, Пааво. Так приходит конец крупному землевладению.

Вуолийоки больше всего удавались женские характеры, и в особенности характеры женщин волевых, сильных, не страшящихся жизни, умеющих взять судьбу в собственные руки. Ее Ловийса Нискавуори — монументальный образ, напоминающий горьковскую Вассу Железнову. Ум и властность, умение поставить на своем и защитить дело своей жизни, героическая приверженность этому делу вызывают уважение и симпатию к ней. К таким героиням относится и Юстина из одноименной пьесы. Молоденькой служанкой она пережила драму — несчастливую любовь к своему молодому хозяину. С годами она стала развитой, начитанной, мыслящей женщиной со стойким характером, активной деятельницей рабочего движения. Под воздействием Юстины пересматривает свою жизнь и судья Хармалахти, отец ее сына Олави. Так, несколько упрощенно, но всегда с верой в возможность социального равенства и прогресса представляет себе писательница движение истории.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Корни театрального искусства в Финляндии, как и в других странах, уходят в очень давние времена. Языческие ритуальные действия, народные обряды и игры заключали в себе элементы театрализации. Театрализованные представления устраивала и католическая церковь (до XVI века Финляндия была католической). В масленичных представлениях участвовали школяры, а позднее и студенты Абосской академии (г. Турку). Но живые народные традиции, на почве которых в ряде европейских стран развился Ренессанс, в Финляндии, не успев расцвести, стали вытесняться по мере того, как в стране укоренялось лютеранство с его нетерпимостью ко всякому лицедейству. Хотя в Абосской академии в XVII веке давались студенческие представления, все они носили характер моральных поучений. Это были переведенные с немецкого на шведский или переделанные по немецким образцам пьески о пользе учения и трудолюбия. 10 июня 1650 года здесь была представлена и первая пьеса на финском языке. Автором пьесы считается Эрик Юстандер, ее содержанием явилась история блудного сына.

Вслед за этим в развитии финского театрального искусства наступает столетняя пауза, за ней следует тоже почти столетний (примерно с середины XVIII до середины XIX века) период, в течение которого театральные представления в Финляндии даются почти всегда только силами гастролирующих иностранных трупп, приезжающих из Швеции, России и Прибалтики. В конце XVIII — первой половине XIX века в Финляндии образовались три театральных центра — Турку, Хельсинки и Выборг. В Турку обычно гастролировали стокгольмские, в Хельсинки — таллинские (игравшие на немецком языке), в Выборге —

петербургские (русские и немецкие) труппы. Репертуар гастролеров был самым разнообразным: от высокой европейской классики (представленной, правда, нередко в самых вольных переделках) до поверхностных фарсов и слезливой мещанской драмы в стиле Коцебу. Тем не менее вкус публики постепенно воспитывался, а любовь к театральным зрелищам становилась все более горячей. Но ни одна труппа не выступала на финском языке, единственном доступном народу. В связи с этим по всей стране начали создаваться любительские драматические кружки, стали формироваться идеи организации отечественного театра. Особенно активно ратовали за это писатели Ц. Топелиус и Ф. Сигнеус, писавшие по-шведски, но сыгравшие большую роль в финском национальном движении.

На первых порах проектировалось создание театра, в котором на равных условиях шли бы спектакли как на шведском, так и на финском языке. В 1852 году была поставлена опера Топелиуса и Пасиуса «Охота короля Карла», вслед за ней — другие исторические пьесы Топелиуса на шведском языке. Первым профессиональным театром в Финляндии был шведский Новый театр, основанный в 1860 году. В 1862 году здесь состоялась премьера драмы Ю. Векселля «Даниель Юрт». В 1869 году сторонники создания финского театра поставили силами любительской труппы драму Алексиса Киви «Леа», написанную на библейский сюжет. Постановка доказала, что для открытия театра на финском языке существуют необходимые условия — драматургия, публика, актеры. В 1872 году открылся профессиональный Финский театр, который сразу был воспринят как театр национальный.

Родоначальником Финского театра явился Карло Бергбум (1843—1906), начавший свое театральное просвещение в Петербурге, где он в 1866 и 1871 годах усердно посещал драматические и оперные спектакли. Впоследствии он побывал в Берлине, Вене, Венеции и других европейских городах, набираясь театральных впечатлений. И после основания Финского театра он продолжал свои путешествия по странам Европы, где на него оказывали влияние новые театральные стили и постановки, что сказывалось на его спектаклях. Таким образом, деятельность Бергбума, возглавившего Финский театр, основывается одновременно как на национальной, так и на интернациональной традиции.

Театр поставил своей целью пропагандировать отечественные пьесы и тем самым способствовать воспитанию национального самосознания финнов, а также знакомить публику с зарубежной классикой и современной драматургией.

Наряду с драматической труппой Бергбум собрал в Финском театре и оперную, сыгравшую также косвенную роль в становлении финского драматического театра. Звезды оперной труппы, получившие вокальное образование в Европе, неопровержимо доказывали, что финский язык может стать языком искусства, что он пригоден для развития национальной культуры. При-



Карло Бергбум



Ида Аалберг

влекшая внимание к финскому театру, опера прекратила свое существование в 1877 году.

В 1874 году на драматической сцене появилась актриса, получившая позднее известность далеко за пределами Финляндии, «северная Элеонора Дузе» Ида Аалберг (1857—1915). Ее сотрудничество с Бергбумом было очень плодотворно для них обоих. Бергбум ставил пьесы Алексиса Киви, переведенные со шведского пьесы крупнейших писателей Финляндии — Юхана Людвига Рунеберга и Цакариаса Топелиуса. В 1880—1890-е годы на сцене Финского театра пошли пьесы Минны Кант. Четвертую, а в иные сезоны и третью часть репертуара составляла финская драматургия. Мировая классика была представлена пьесами Софокла, Шекспира, Мольера, Бомарше, Гете, Шиллера, Гоголя и других крупнейших писателей мира. Из современной драматургии ставились пьесы Ибсена, Бьёрнсона, Грильпарцера. В трагических ролях блистала Ида Аалберг, комические, особенно мольеровские, с большим успехом исполнял Адольф Линдфорс (1857—1929). Почти никто из актеров не имел специального образования: одни приходили из самодеятельных кружков, у других отсутствовал даже такой опыт. Бергбуму приходилось быть одновременно и педагогом и режиссером.

Режиссерский метод Карло Бергбума был прежде всего импровизаторским. Человек живого темперамента, заражительной энергии, неожиданных озарений и находок, Бергбум создавал яркие и живые спектакли. Однако в их общей характеристике совре-

менники нередко противоречат друг другу: одни отмечают, что постановкам Бергбума часто не хватало целостности, что в них были неровности, другие видят сочетание романтизма с логичностью и рационализмом в трактовке характеров. Еще до того как в 1889 году он увидел спектакли мейнингенцев, Бергбум почувствовал направление их стиля в других зарубежных театрах и с увлечением пошел ему навстречу. В духе мейнингенцев он поставил в 1882 году «Регину фон Эммериц» Топелиуса, уделив особое внимание массовым сценам. В главной роли блестяще выступила Ида Аалберг. Познакомившись с самими мейнингенцами, Бергбум поставил осенью 1889 года шекспировского «Юлия Цезаря», но увлекся внешней стороной истории, заменив подлинный историзм этнографичностью. Вскоре затем была поставлена пьеса Ю. Эркко «Айно». С особенной тщательностью готовились в эти годы декорации и костюмы. (Отцом финского театрально-декоративного искусства считается помощник Бергбума Оскар Вилхо, костюмами занималась сестра и соратница режиссера Эмилия Бергбум.) В спектакле «Айно», где всячески подчеркивалась красота финской старины, было много музыки и танцев, а живописность декораций ошеломляла тогдашних зрителей и критиков.

Годы совместной работы Бергбума и Иды Аалберг были лучшими годами в истории финского театра XIX века. В 1880 году Бергбум поставил «Кукольный дом» Ибсена с Идой Аалберг в роли Норы. Эта постановка вызвала в прессе широкую дискуссию, связанную не только со спектаклем, но и с обсуждением женского вопроса и других общественных проблем. Так Финский театр стал важным участником культурной и общественной жизни своей страны. После «Кукольного дома» театр показал еще двенадцать пьес Ибсена в постановке Бергбума, и каждый новый спектакль воспринимался публикой как праздник новых идей. Ида Аалберг играла почти во всех этих постановках, лучшие ее роли в них — Гедда Габлер и Ребекка Вест («Росмерсхольм»). В пьесах Шекспира она играла Джульетту (кроме Финского театра в Немецком театре в Берлине с Йозефом Кайнцем в роли Ромео), Офелию, Клеопатру, леди Макбет, играла Луизу Миллер в драме Шиллера, Терезу Ракен в пьесе Золя, Катерину в «Грозе» Островского и множество других ролей в отечественных и зарубежных пьесах.

В связи с гастролями в Скандинавии, Германии, Венгрии и России имя Иды Аалберг стало известно далеко за пределами Финляндии. В Петербург и Москву она приезжала много раз, играя то на финском, то на немецком языке. Русская периодическая печать конца XIX — начала XX века («Новое время», «Петербургский листок», «Северный вестник», «Новости и Биржевая газета») безоговорочно признала Иду Аалберг одной из самых первоклассных европейских актрис. Трактовки одних и тех же ролей менялись у Аалберг с годами, но критики неизменно



Ида Аалберг в роли Магды
в спектакле «Родина»
Г. Зудермана. Сезон 1909/11 г.



Ида Аалберг

отмечали широту ее артистической палитры, тончайшие переходы от нежной женственности и лиризма до трагической, экзальтированной страсти, до предельно нервного напряжения и полной опустошенности.

Став в 1894 году женой петербуржца Александра Икскуль-Гилленбанда, Ида Аалберг переехала в русскую столицу и прожила здесь до самой смерти. Однако она ежегодно ездила на гастроли в Финляндию, где, увлеченная примером К. С. Станиславского (который, как и М. Н. Ермолова, высоко ценил ее артистическое дарование), она задумала создать свой художественный театр. В силу разных обстоятельств этому замыслу не суждено было воплотиться.

Высокого мнения об Иде Аалберг был и Генрик Ибсен, никогда не видевший ее на сцене, но знакомый с ней и покоренный ее личностью. В письмах к Бергбуму он неизменно просил поручать главные женские роли в своих пьесах Иде Аалберг.

Когда в 1892 году Ида Аалберг ушла из Финского театра, для Бергбума и театра это была невосполнимая потеря.

На рубеже нашего столетия на смену старому поколению театралных зрителей пришло новое, с новыми требованиями и новыми вкусами, следовать которым Бергбум уже не мог. Поколение Бергбума рассматривало Финский театр прежде всего как национальный институт, не придавая первостепенного значения вопросам его эстетики. Новое поколение потребовало безупречной художественности. Критика все чаще стала нападать на театр. Восприняв критический реализм, Бергбум не мог принять натурализма и символизма, он не поставил ни одной пьесы Стриндберга и Метерлинка, прославленных тогда в Западной Европе. Так снова появился разрыв между финским театром и театром западноевропейским, разрыв, который в 70—80-е годы был почти преодолен, во всяком случае в репертуаре.

В 1902 году театр получил новое здание и стал называться Финским Национальным театром. Большая сцена, большой зрительный зал, электрическое освещение тоже потребовали новой сценической манеры. Бергбум так и не сжился с новыми условиями. Еще в конце века он начал искать себе помощников, а теперь и вовсе отошел от руководства. Наступил кризис театра, продолжавшийся до 1917 года. За это время в театре сменилось множество режиссеров, он испытал на себе множество влияний — натурализма, неоромантизма, экспрессионизма. Ялмари Финне, неудержимо импровизируя, шеголял театралью техникой. Ялмари Хаал, разрушая усвоенный театром реалистический стиль, стремился к эстетизму. Адольф Линдфорс предпочитал рационально-аналитическую, несколько суховатую стилистику. Ялмари Лахденсуо тяготел к манере Рейнхардта.

Именно в эти годы ряд деятелей финской интеллигенции познакомился с практикой Московского Художественного театра и исканиями К. С. Станиславского. В финской прессе одна за другой появлялись восторженные статьи писателей, театралных критиков, режиссеров и актеров, повидавших спектакли МХТ, у которого, как они полагали, следует учиться финскому театру. Влияние МХТ начало сказываться на режиссуре и на репертуаре Финского Национального театра. Уже в 1903 году Ялмари Финне поставил «На дне» Горького, а с приходом в театр Эйно Калимы (1882—1972) русская драматургия прочно вошла в репертуар театра.

Финский театр Калима начал посещать еще студентом. В 1900 году он впервые увидел на сцене Иду Аалберг, с которой позднее подружился и которая сыграла известную роль в том, что в 1914 году она стала помощником режиссера Финского Национального театра. Знаток русской литературы, Калима прославился как ее переводчик, как постановщик пьес Чехова и автор жизнеописания Л. Н. Толстого, с которым он специально ездил знакомиться в Ясную Поляну. Увлечение театром также пришло к Калиме в России. В разных русских театрах он посмотрел «Ме-

щан» и «На дне» Горького, «Грозу» Островского, а когда в 1904 году увидел в Художественном театре «Дядю Ваню», это решило его судьбу. Именно театр Станиславского и стал для него примером. С этого времени он начал учиться у Станиславского, посещая его спектакли, штудируя его работы. Восторг и потрясение у него вызвали «Царь Федор Иоаннович», «Вишневый сад», «Три сестры».

Взгляды Калимы на театр коренным образом отличались от взглядов Бергбума. Если во времена Бергбума театр выполнял общественные функции и сыграл значительную роль в становлении национального самосознания финнов, в пропаганде демократических идей, то Калима занял в общественно-политической борьбе нейтральную позицию. Его вступление на пост руководителя театра совпало с образованием независимой Финляндии, с революцией 1918 года и последовавшей за ней гражданской войной. Театр в этот период сохранял нейтральную позицию, чем вызывал неудовольствие многих современников, а Калима нередко подвергался критике с разных сторон. Излюбленная Бергбумом подчеркнутая театральность была чужда Калиме, он не допускал декорационной пышности и выпренности чувств. В центре произведения, интересующего театр, говорил Калима, должен стоять человек, а жизнь должна быть представлена во всей ее достоверности. Калима много работал с актерами. Психологическая и этнографическая правда — вот основные требования Калимы к искусству. Еще будучи помощником режиссера, Калима поставил в 1914—1917 годах «Дядю Ваню», «Вишневый сад» и «Лес». При постановке этих спектаклей многие опытные актеры с изумлением открыли в себе неведомые им самим грани дарования. Свой первый театральный сезон (1917/18) Калима ознаменовал постановкой «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого и «Врага народа» Ибсена. Прорицания Ибсена об обществе и личности, проблемы демократии и политики были для революционной Финляндии очень злободневны, спектакль имел большой успех. Но самому Калиме была ближе драма чувств, он с удовольствием ставил семейные драмы польских авторов, к которым питал особое пристрастие.

Основанный в 1921 году Союз финских драматургов потребовал от театров, чтобы они отдавали в репертуаре преимущество отечественной драматургии. Калима поставил в эти годы ряд финских пьес (А. Киви «Сельские сапожники», Э. Лейно «Симо Хуртта», Р. Ханникайнен «Фокусник» и другие), из которых одни шли с большим, другие с меньшим успехом. Настоящие баталии разыгрывались из-за постановки пьесы М. Йотуни «Под каблуком у жены». Эта комедия показалась слишком вольной и даже безнравственной не только многим пуритански настроенным зрителям и критикам, но и актерам. Они играли ее вяло, в каком-то принужденном тоне, и пьеса скоро была надолго забыта. Она прошла с успехом на сцене того же театра только в 60-е годы.

Стремясь отвечать разнообразным вкусам публики и держать свой театр на уровне современного ему европейского искусства, Калима вводил в репертуар переводные пьесы. Легкая комедия и социальная сатира, современная и историческая драма, фарс и трагедия сменяли на сцене друг друга. Успех многих спектаклей определялся не только заслугами постановщика, но и актерскими удачами. Так, почти с неизменным успехом выступали Лилли Туленхеймо — Сапфо в пьесе Грильпарцера, Лона Хессель в «Столпах общества» Ибсена, Монна Ванна в пьесе Метерлинка. Наделенный ярким темпераментом и героической внешностью Яакко Корхонен с успехом играл Куллерво в трагедии А. Киви, Дантона в пьесе Ромена Роллана, консула Берника в ибсеновских «Столпах общества». Под влиянием стилизаторских устремлений театра Рейнхардта, с которым он познакомился во время своих зарубежных поездок, Калима поставил в стиле комедии дель арте «Укрощение строптивой». Не желая отставать от европейского репертуара, он ставил пьесы Стриндберга. В постановке «Кристины» с блеском выступила Хелми Линделёф. В своей героине она сумела сочетать беспомощность женщины с властностью королевы. В пьесах Шекспира, Шиллера, Пиранделло играла Хилда Пихлаямяки (1866—1951), которую Лаури Хаарла считал лучшей трагической актрисой 20-х годов, находя в ней чуткую способность к перевоплощению, глубину, темперамент и некоторую мистичность. Когда в 1930 году Калима поставил пьесу известного финского писателя Мика Валтари «Великаны умерли», в ней обратил на себя внимание публики молодой актер Иозь Ринне (род. 1897). Вскоре Ринне стал знаменит и долго блистал на финской сцене. Отчасти ради него Калима поставил «Женитьбу Фигаро», где Ринне играл заглавную роль, акцентируя не столько социальные черты своего героя, сколько его энергию, веселость, живость и темперамент. Спектакль был поставлен очень пышно — с музыкой Моцарта, с балетными номерами. У публики он имел большой успех.

Тяжелые времена выпали на долю всех финских театров в 30-е годы, когда страну охватил экономический кризис и когда начала развиваться финская кинематография. Чтобы обеспечить сборы, приходилось объявлять премьеры через каждые три недели. В репертуаре стали чаще появляться легкие комедии. Так, на сцене Национального театра то и дело шли комедии Агапетуса, который всегда умел рассмешить публику и заставить ее немного поразмыслить над какой-нибудь не очень глубокой моральной проблемой.

Но на сцену прорывалась и другая драматургия. Так, в 1936 году театр поставил пьесу писателя из рабочей среды Тойво Пекканена (1902—1957) «Назад, в Австралию!». Герой пьесы, финн-реэмигрант Копонен, вернувшись на родину из Австралии, попадает в обстановку кризиса, идеологической неразберихи, паники и резких социальных контрастов. Он хочет только од-



Эйно Калима

Сцена из спектакля
«Царь Федор Иоаннович»
А. К. Толстого.
Постановка Э. Калимы.
1917 г.

ного — вернуться в Австралию. Хотя автору по цензурным соображениям пришлось снять ряд сцен (уличные беспорядки, выступление оратора-марксиста), в пьесе осталось достаточно свободомыслия, чтобы финские националистически настроенные рецензенты обрушились на спектакль.

Если до начала 30-х годов критика всегда писала об Эйно Калиме как о режиссере интимного стиля, то в эти годы в его манере произошел перелом. Поставив «Верденское чудо» Хлумберга, Калима проявил себя как мастер большого стиля, способный создать зрелище эпической значимости.

В остропсихологическом стиле Калима поставил в 1936 году «Преступление и наказание» Ф. Достоевского в инсценировке Гастона Бати. Спектакль имел большой успех. Мастерски исполняли роли Раскольникова молодой тогда актер Унто Салминен и Сони — Анса Иконен. Оформление Матти Варена подчеркивало эмоциональную напряженность спектакля.

Накануне второй мировой войны Финский Национальный театр впервые обратился к драматургии Хеллы Вуолийоки, поставив «Молодую хозяйку Нискавуори». К этому времени писательница была уже известна благодаря постановкам ее пьес в других театрах. После войны пьесы Вуолийоки не сходили со сцены Финского Национального театра.

Во время войны театр не поставил ни одного спектакля, поддерживавшего фашизм и политику тогдашних правителей



страны. В его репертуаре была классика — «Антоний и Клеопатра» и «Мера за меру» Шекспира, «Скупой» Мольера, «Минна фон Барнхельм» Лессинга, «Разбитый кувшин» Клейста, «Строитель Сольнес» и «Маленький Эйолф» Ибсена. Из отечественной драматургии ставились пьесы Л. Хаарлы, М. Йотуни, М. Валтари, И. Турьи. Это были главным образом комедии, не затрагивавшие политических вопросов.

Стремление театра сохранить свою независимость сказалось и в том, что он отклонил после войны предложение стать государственным театром. Правление при этом писало: «В тяжелые годы царского гнета театр всеми возможными средствами поддерживал веру в победу права и правды, основанную на национальных демократических идеалах. Так же решительно отклонял он в только что прошедшие годы все попытки прославлять с его помощью диктатуру, поработившую Европу. Тогдашние внешнеполитические отношения страны совершенно не нашли отклика на нашей сцене».

Финский Национальный театр — далеко не единственный в стране. Почти в каждом городе имеется свой театр, в некоторых даже по два и больше. История создания этих театров везде одинакова — из любительских кружков в ту или иную пору складывались профессиональные труппы.

Особый интерес представляет деятельность рабочих театров Финляндии. По мере того как формировался финский пролета-



Сцена из спектакля «Враг народа» Г. Ибсена.
Постановка Э. Калимы. Сезон 1917/18 г.

риат, обострялись социальные проблемы, требовавшие открытого освещения, возникала необходимость просвещения нового класса, формирования его самосознания. В 1890 году был открыт Рабочий театр в Турку, в 1895-м — в Хельсинки, в 1901-м — в Тампере и т. д.

В начале XX века рабочие театры и труппы везде испытывали одинаковые трудности: они работали независимо друг от друга, актеры были плохо обучены, режиссеры не всегда знали финский язык. Не хватало декораций, костюмов, реквизита, переводы иностранных пьес на финский язык не публиковались. В 1920 году был организован Союз рабочих театров, его деятельность в некоторой мере облегчала и регулировала их положение. В 1923 году в Тампере были проведены первые занятия курсов руководителей Рабочих театров. Однако в годы кризиса многие рабочие театры вынуждены были закрыться. Хотя буржуазные театры предлагали рабочим театрам объединиться с ними, последние не могли на это согласиться, так как это означало бы конец пролетарского сценического искусства. Такое предложение было тем более неприемлемо, что именно в это время в Финляндии поднимал голову фашизм.

Одним из наиболее значительных пролетарских театров стал

Рабочий театр в Тампере. Особенный расцвет он пережил в 1919—1940 годы, когда им руководил талантливый режиссер Кости Эло (Константин Эклунд) (1873—1940). Как режиссер Кости Эло начал с романтического стиля, а затем через натурализм пришел к экспрессионизму. Характерно, что экспрессионистские течения проникли в Финляндию не через Национальный театр, а через рабочие театры. Именно Эло поставил первый в Финляндии экспрессионистский спектакль — «Луддитов» Э. Толлера (1923). Все в этом спектакле было выдержано в новом стиле — костюмы, декорации, актерская игра. Точно и ритмично шли хоровые и массовые сцены, в том же ритме развивались диалоги и движения. Хотя мнения публики о спектакле разделились, экспрессионизм в театре все-таки одержал верх. В следующем году Эло обратился к экспрессионистским пьесам Лаури Хаарлы. Почти одновременно с Национальным театром Финляндии, но совсем иначе он поставил пьесы Хаарлы «Грех» и «Лемминкяйнен», подчеркивая в постановках мистериальные мотивы, экспрессию диалогов, используя световые эффекты. С большим успехом поставил Эло и пьесу Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора». Во второй половине 30-х годов Эло, как и другие финские режиссеры, стал переходить от экспрессионизма к реализму. Влияние Эло сказалось на творчестве многих финских режиссеров.

С Тампере связана также деятельность другого талантливого финского режиссера — Эйно Салмелайнена (1893—1975). В 1924—1933 годах он руководил Тампереским театром, основанным в 1904 году. В разные годы и в разных его спектаклях сказались влияния Макса Рейнхардта, Жоржа Питоева, Луиджи Пиранделло. Стремясь обнажить внутреннюю суть произведения, Салмелайнен свел к минимуму все внешние эффекты в постановках, а художник Уно Эскола, оформлявший обычно его спектакли, использовал приемы кубизма и примитивизма. В оформлении экспрессионистских спектаклей принимали участие и такие известные финские мастера, как скульптор Вяйне Аалтонен и архитектор Алвар Аалто. Когда Эйно Салмелайнен в 1933 году перешел в Театр народных зрелищ (Хельсинки), где он проработал до 1940 года, он обратился уже к другому репертуару и ставил его в ином, реалистическом духе. Характерно, что в 1936—1937 годах отечественные пьесы были сыграны здесь триста десять раз, а зарубежные — сто двадцать. Такое соотношение не свойственно финским театрам и явилось результатом совместной работы Э. Салмелайнена и Х. Вуолийоки, пьесы которой ставились в Театре народных зрелищ одна за другой. В реализме их постановок чувствовалось влияние московских театров, с которыми Салмелайнен познакомился в 1935 году во время поездки в Москву.

Как и многие другие финские режиссеры, в 30-х годах Салмелайнен испытал влияние Бертольта Брехта и поставил в Театре народных зрелищ его «Трехгрошовую оперу». В 1945 году

снова в Тампере (Рабочий театр) Салмелайнен совсем иначе, чем Калима, поставил «Преступление и наказание», по Ф. М. Достоевскому, обновив инсценировку Г. Бати. Это был сильный, яркий, с чертами экспрессионизма спектакль, русский колорит которого сказывался в оформлении и в музыке.

Поскольку в Финляндии продолжает развиваться литература на шведском языке, то естественно, что наряду с финскими театрами в стране существуют и шведские. Так, в 1860 году открылся Новый театр, в 1894 году основан Шведский национальный театр, который сначала гастролировал по стране, а затем обосновался в Турку и с 1919 года получил название Абосский шведский театр. В 1899 году в Хельсинки был основан шведский Народный театр. В первой четверти нашего столетия в Финляндии открылось еще несколько шведских театров. Хотя многие из них больше тяготели к легкому развлекательному репертуару, они вместе с тем (благодаря своим более прочным связям со Скандинавией) раньше, чем финские, восприняли веяния Западной Европы, в том числе и модернизм.

В Финляндии существует ряд театральных организаций. В 1913 году был основан Союз финских актеров, в 1920-м — Союз рабочих театров, в 1943-м — Союз финских театральных работников, в 1945-м — Союз финских режиссеров. В 1942 году был утвержден Межведомственный театральный совет, объединивший представителей перечисленных союзов. Этот совет регулирует отношения между театрами и драматургами, театрами и государством, помогает в организации международных гастролей, в качестве совещательного органа участвует в выборе репертуара, организует ежегодные Дни театра, контролирует деятельность Театрального музея, рассматривает вопросы заработной платы, пенсии и другие организационные вопросы. С 1945 года он издает журнал «Театр». По инициативе Межведомственного совета в 1943 году была открыта Финская театральная школа, программа которой основана на системе Станиславского.

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. 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 della 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.
The reader's Encyclopedia of world drama. Ed. by J. Gassner a. E. Quinn. London, 1975.
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.
Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969.
То же. 1981.
Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. Пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Предисл. Н. В. Минц. М., 1959.
Зарубежная драматургия XX века: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке, 1945—1980. Отв. ред. А. Г. Образцова. В 2-х т. М., 1982.
Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.
История зарубежного театра. Под общ. ред. Г. Н. Бояджиева. Ч. 2. Театр Европы и США XIX — XX вв. М., 1972.
История зарубежного театра.— 2-е перераб. и доп. изд. Ч. 3. Театр Западной Европы и США (1917—1945). М., 1986.

- Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. Западноевропейские литературы; Зарубежный театр. М., 1965.
- Луначарский А. В.* О театре и драматургии. Избр. статьи. В 2-х т. Т. 2. Западноевропейский театр. М., 1968.
- Луначарский А. В.* Об искусстве. В 2-х т. М., 1982.
- Марков П.* В театрах разных стран. М., 1967.
- Мокульский С. С.* О театре. М., 1963.
- Плеханов Г. В.* Искусство и литература. М., 1948.
- Сибиряков Н. Н.* Станиславский и зарубежный театр. М., 1967.
- Arpe W.* Bildgeschichte des Theaters. Köln, 1962.
- Bentley E.* The dramatic event. New York, 1954.
- 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.* Den moderna teaterns genombrott 1890—1925. Stockholm, 1966.
- Brown J. R.* Effective theatre: A study with documentation. London, 1969.
- Essays in the modern drama. Boston, 1964.
- Fiocco A.* Teatro universale del naturalismo al giorni nostri. Rossa San Cosciamo, 1963.
- Galendoli G.* L'attore: Storia di un'arte. Roma, 1959.
- Gascoigne B.* Twentieth century drama. London, 1962.
- Gassner J.* Directions in modern theatre and drama. New York, 1965.
- Gassner J.* Dramatic soundings. New York, 1968.
- Gassner J.* Form and idea in modern theatre. New York, 1956.
- Gassner J.* The theatre in our times: A survey of the men, materials and movements in the modern theatre. New York, 1955.
- Geisinger M.* Plays, players and playwrights: An illustrated history of the theatre. New York, 1975.
- Guerrero Zamora J.* Historia del teatro contemporáneo. Barcelona, 1961.
- A history of modern drama. Ed. by B. H. Clark a. G. Freedley. New York — London, 1947.
- Krutch J. W.* «Modernism» in modern drama: A definition and an estimate. New York. 1962.
- Lamm M.* Modern drama. Oxford — New York, 1953.
- Lumley F.* New trends in 20-th century drama. London, 1967.
- Lumley F.* Trends in 20-th century drama. London, 1960.
- Marker F. J., Marker L.— L.* The Scandinavian theatre: A short history. Oxford, 1975.
- Modern drama: Essays in criticism. Ed. by T. Bogard a. W. L. Oliver. Oxford, 1965.
- Modern drama for analysis. Ed. by P. M. Cubeta. New York, 1955.
- Nicoll A.* A world drama. London, 1949.
- Redondo J.* Panorama do teatro moderno. Lisboa, 1961.
- Schwarz A.* From Büchner to Beckett: Dramatic theory and the modes of tragic drama. Athens, 1978.
- Sharpe R. B.* Irony in the drama: An essay on impersonation, shock and catharsis. Chapel Hill, 1959.
- Shipley J.-T.* Guide to great plays. Washington, 1956.
- Williams R.* Drama: From Ibsen to Brecht. London, 1968.
- Young St.* Immortal shadows: A book of dramatic criticism. New York, 1948.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Тексты

- Бенелли С.* Лассаль: Историческая драма в 4-х д. Пер. Н. Ефимова. М.; Пг., 1919.
- Бенелли С.* Рваный плащ. Пер. А. В. Амфитеатрова; Ужин шуток. Пер. И. Гриневской и В. Нардуччи. Вступ. статьи А. В. Амфитеатрова и А. В. Луначарского. Пб.; М., 1923.
- Бенелли С.* Ужин шуток: Драматическая поэма в 4-х д. Пер. Н. Бронштейна и А. Воротникова. Вступ. статья А. Луначарского. М., 1910.
- Бенелли С.* Ужин шуток: Драматическая поэма в 4-х д. Пер. Александра Брюсова. М., 1911.
- Бетти У.* Скандал во дворце правосудия. Пер. Г. Богемского. — В кн.: Современная итальянская пьеса, 1948—1956. Сост. Л. Вершинин. М., 1973.
- Бракко Р.* Женщина. Пер. А. А. Никитина. М., 1900.
- Бракко Р.* Марионетки. М., 1914.
- Бракко Р.* Неверная. Пер. В. К. Мюле (Васильева). М., 1903.
- Бракко Р.* Один из честных. Пер. Н. И. Дер-Манук. М., 1910.
- Бракко Р.* Почти святой [Маленький святой]. Пер. М. Андреевой.— Библиотека театра и искусства. 1911, кн. III.
- Вивиани Р.* Пьесы. Сост. З. Потапова. Вступ. статья В. Пандольфи. Послесл. Э. Де Филиппо. Примеч. А. Михайлова. М., 1962.
- Содерж.: Морская пристань. Пер. Я. Лесюка; Неаполитанская деревня. Пер. З. Потаповой; Рыбаки; Последний уличный бродяга; Мошенник поневоле. Пер. Т. Швановой и А. Минина; Каменщики. Пер. Н. Вишневской и Л. Капалета; Десять заповедей. Пер. Т. Швановой и А. Минина.
- Вивиани Р.* Липовый герой: Комедия в 3-х д. Пер. и сцен. ред. А. Гусева. М., 1959.
- Вивиани Р.* Последний уличный бродяга: Комедия в 3-х д. Пер. Т. Швановой и А. Минина. М., 1962.
- То же.* 1973.
- Виола Ч. Дж.* Не возвращайся, Ильда!: Драма в 3-х д. Пер. Т. Я. Скуй. Под ред. В. С. Давиденковой. Л.; М., 1958.
- Киарелли Л.* Лицо и маска: Трагикомедия в 3-х д. Пер. и ред. Е. Руссат и А. Аронсон. М.; Л., 1928.
- Пиранделло Л.* Обнаженные маски: Театр. Пер. Г. В. Рубцовой. М., 1932.-
- Содерж.: Дурак; Обнаженные одеваются; Жизнь, которую я тебе даю; Каждый по-своему; Это так; Сегодня мы импровизируем; Генрих IV.
- Пиранделло Л.* Пьесы. Сост. и ред. пер. С. Мокульский. Вступ. статья и примеч. Н. Елиной. М., 1960.
- Содерж.: Лиола. Пер. Н. Трауберг; Наслаждение в добродетели. Пер. Р. Хлодовского; Право для других. Пер. Н. Георгиевской; Как прежде, но лучше, чем прежде. Пер. Н. Соколовой; Прививка. Пер. Л. Вершинина; Шестеро персонажей в поисках автора. Пер. Н. Томашевского; Генрих IV. Пер. Г. Рубцовой.
- Пиранделло Л.* Патент. Пер. М. Молодцовой.— Театр, 1986, № 5.
- Пиранделло Л.* Порядочные люди: Комедия в 3-х актах. Пер. Г. В. Рубцовой и А. Н. Горского. М., 1957.
- Пиранделло Л.* Человек с цветком во рту. Пер. М. Молодцовой.— В кн.: Записки о театре: Сб. трудов. Л., 1974.

Пособия

- Бушуева С.* Полвека итальянского театра, 1880—1930. Л., 1978.
- Грамиш А.* О литературе и искусстве. Пер. с итал. Э. Егермана и В. Бондарчука. М., 1967.

Дановский Б. Итальянские годы.— В кн.: Дановский Б. По обе стороны занавеса. Пер. с болг. Е. И. Фалькович. М., 1976.

Луначарский А. В. Неаполитанский театр.— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1965, т. 6.

Манифесты итальянского футуризма. М., 1914

Маринетти Т. Ф. Футуризм. СПб., 1914.

Молодцова М. М., Титова Г. В. Луначарский о диалектальном итальянском театре.— В кн.: Записки о театре: (Русско-зарубежные театральные связи). Л., 1968.

Потанова З. М. Реалистические традиции в итальянской литературе 30-х годов.— В кн.: Зарубежная литература 30-х годов XX века. М., 1969.

Battaglia S. Lezioni su D'Annunzio e Pirandello. Napoli, 1963.

Croce B. La letteratura della nuova Italia. Bari, 1945.

Croce B. La letteratura italiana. Bari, 1960.

Luti G. Cronache letterarie fra le due guerre (1920—1940). Bari, 1966.

Salinari C. Miti e coscienze del decadentismo italiano. Milano, 1960.

Simoni R. Trent'anni di cronaca drammatica. Torino, 1954—1955.

ДРАМАТУРГИЯ. МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Сем Бенелли

Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. М., 1911.

Блок А. [К постановке пьесы «Рваный плащ»].— В кн.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6.

Блок А. «Рваный плащ».— В кн.: Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6.

Луначарский А. В. Театр Сема Бенелли.— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1965, т. 6.

Орлов В. Н. Александр Блок и пьеса Сема Бенелли «Рваный плащ».— Учен. зап. гос. ин-та театра и музыки. Л., 1958, т. 1.

Lari C. Sem Benelli, il suo teatro, la sua compagnia. Milano, 1928.

Уго Бетти

Cogni F. Ugo Betti. Bologna, 1960.

Fiocco A. Ugo Betti. Roma, 1954.

Moro G. Il teatro di Ugo Betti. Milano, 1973.

Роберто Бракко

Луначарский А. В. Новейшая итальянская драма: [«Маленький святой»].— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1965, т. 5.

Тараев А. Я. Связи Горького с итальянскими писателями.— В кн.: Горьковские чтения, 1953—1957. М., 1959.

Stäuble A. Il teatro di Roberto Bracco: Tra Ottocento e Novecento. Torino, 1958.

Раффаэле Вивiani

Пандольфи В. «Человеческая комедия» Неаполя.— В кн.: Вивiani Р. Пьесы. М., 1962.

Rao A. M. Raffaele Viviani o della miseria coatta: Le opere del primo periodo, tra varietà e teatro di prosa. Poggibonsi, 1981.

Trevisani G. Raffaele Viviani. Bologna, 1961.

Сальваторе Ди Джакомо

Молодцова М. М. Неаполитанский диалектальный театр и драматургия Сальваторе Ди Джакомо. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1969.

Луиджи Пиранделло

Бушуева С. О драматургии Пиранделло.— Театр, 1976, № 7.

Елина Н. Итальянский театр XX века и драматургия Луиджи Пиранделло.— В кн.: Пиранделло Л. Пьесы. М., 1960.

Зингерман Б. И. Ибсен, Метерлинк, Пиранделло.— В кн.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.

Молодцова М. М. Луиджи Пиранделло. Л., 1982.

Рубцова Г. В. Предисловие.— В кн.: Пиранделло Л. Обнаженные маски. М., 1932.

Топуридзе Е. И. Философская концепция Луиджи Пиранделло. Тбилиси, 1971.

Эфрос А. Луиджи Пиранделло.— Запад и Восток, 1926, № 1—2.

Alonge R. Pirandello tra realismo e mistificazione. Napoli, 1972.

Baratto M. Le théâtre de Pirandello.— In *Réalisme et poésie au théâtre*. Paris, 1960.

Chaix-Ruy J. Luigi Pirandello. Paris, 1957.

De Castris L. Storia di Pirandello. Bari, 1962.

Dumur G. Luigi Pirandello, dramaturge. Paris, 1955.

Ferrante L. Luigi Pirandello. Firenze, 1958.

Ferrante L. Pirandello e la riforma teatrale. Parma, 1969.

Gilman R. Pirandello.— In: Gilman R. The making of modern drama. New York, 1974.

Giudice G. Luigi Pirandello. Torino, 1963.

Lugnani L. Pirandello: Letteratura e teatro. Firenze, 1973.

Macchia G. Pirandello o la stanza della tortura. Milano, 1981.

Nardelli V. L'uomo segreto: vita e croci di Luigi Pirandello. Milano, 1932.

Piroué G. Pirandello. Palermo, 1975.

Pommer Chr. Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d'Arte di Roma, München, 1973.

Sciascia L. Pirandello e il pirandellismo. Caltanissetta, 1953.

Sciascia L. Pirandello e la Sicilia. Caltanissetta; Roma, 1968.

Vicentini C. L'estetica di Pirandello. Milano, 1970.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Antonini G. Il teatro contemporaneo. Milano, 1927.

Antonucci G. Cronache del teatro futurista. Roma, 1975.

Apollonio M. Storia del teatro italiano. Firenze, 1957.

Bragaglia L. Interpreti pirandelliani (1910—1969): Vita scenica delle commedie di Luigi Pirandello, dalle origini ai giorni nostri. Roma, 1969.

Cascetta A. Teatri d'arte fra le due guerre a Milano. Milano, 1979.

Cervi A. Senza maschera. Bologna, 1919.

D'Amico S. Cronachea del teatro. Bari, 1963.

D'Amico S. Il teatro italiano (del Novecento). Milano, 1937.

D'Amico S. Storia del teatro drammatico. Edizione ridotta a cura di Sandro D'Amico. v. 2, parte V. Milano, 1960.

Fiocco A. Teatro italiano di ieri e di oggi. Bologna, 1959.

Fossati P. La realtà attrezzata: Scena e spettacolo dei futuristi. Torino, 1977.

Livio G. Il teatro in rivolta: Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo. Milano, 1976.

Manzini A. Emma Gramatica. Milano, 1921.

Pullini G. Cinquant'anni di teatro in Italia. Bologna, 1960.

Pullini G. Teatro italiano fra due secoli, 1850—1950. Firenze, 1958.

Tilgher A. Studi sul teatro contemporaneo. Roma, 1923.

Tonelli L. L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia. Palermo, 1913.

Trevisani G. Teatro napoletano. Bologna, 1957.

Verdone M. Teatro del tempo futurista, Roma, 1969.

Verdone M. Teatro italiano d'avanguardia: Drammi e sintesi futuristi. Roma, 1971.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

Тексты

Альберти Р. Избранное. Сост. Н. Томашевского. Предисл. А. Суркова. М., 1977.

Из содерж.: Цветущий клевер. Пер. Н. Трауберг и Н. Наумова; Чудище: Притча о любви и старухах. Пер. Н. Трауберг и Н. Наумова; Ночь войны в музее Прадо: Одноактный офорт с прологом. Пер. П. Грушко.

Альберти Р. Ночь войны в музее Прадо: Одноактный офорт с прологом. Пер. П. Грушко. М., 1960.

Буэро Вальехо А. Пьесы. Сост. и послесл. Л. Синянской. М., 1977.

Содерж.: В пылающей тьме. Пер. Р. Похлебкина; История одной лестницы. Пер. Т. Злочевской; Она ткала свои мечты. Пер. И. Мироненко; Сегодня праздник. Пер. М. Деева. Народу требуется мечтатель: Вольное изложение одного исторического эпизода в двух частях. Пер. Л. Синянской; Менины: Фантазия из жизни Веласкеса в двух частях. Пер. Л. Синянской; Подвальное окно: Эксперимент в двух частях. Пер. Л. Синянской; Сон разума: Фантазия в двух частях. Пер. Б. Канделя.

Валье-Инклан Р., дель. Избранное. Сост. Н. Зюковой. Вступит. статья Г. Степанова. Л., 1978.

Из содерж.: Ясный свет. Пер. А. Косс; Волчий романс. Пер. А. Косс; Парадная тройка покойника. Пер. В. Симонова; Дочь капитана. Пер. Н. Фарфель. *Валье-Инклан Р., дель.* Избранные произведения в 2-х т. Сост. Н. Снетковой. Предисл. И. Тертерян. Л., 1986.

Т. 1. Из содерж.: Пьесы: Варварские комедии: Орел в гербе. Пер. А. Косс; Волчий романс. Пер. А. Косс; Ясный Свет. Пер. А. Косс; Господин слова. Пер. А. Косс; Вертеп алчности, похоти и смерти: Сговор на крови. Пер. В. Михайлова; Бумажная роза. Пер. В. Резник; Привороженный. Пер. А. Косс; Голова Крестителя. Пер. В. Михайлова.

Валье-Инклан Р., дель. Избранное. Сост. Н. Снетковой. Вступит. статья Г. Степанова. Л., 1969.

Из содерж.: Волчий романс: Варварская комедия в трех действиях. Пер. А. Косс; Рога дона Ахинеи. Пер. Н. Фарфель.

Гарсиа Лорка Ф. Избр. произв. В 2-х т. Сост. и примеч. Л. Осповата. Предисл. Н. Малиновской. М., 1975.

Т. 1. Из содерж.: Марьяна Пинедя. Пер. Ф. Кельина; Чудесная башмачница. Пер. А. Кагарлицкого и Ф. Кельина; Любовь дона Перлимплина. Пер. И. Тыняновой.

Т. 2. Из содерж.: Балаганчик дона Кристобая. Пер. Д. Самойлова; Когда пройдет пять лет. Пер. Н. Малиновской и А. Гелескула; Кровавая свадьба. Пер. А. Февральского и Ф. Кельина; Йерма. Пер. Н. Трауберг и А. Гелескула; Донья Росита, девица, или Язык цветов. Пер. Н. Трауберг и О. Савича; Дом Бернарды Альбы. Пер. Н. Наумова.

Гарсиа Лорка Ф. Театр. Сост. и примеч. Н. Медведева и З. Плавскина. Вступит. статья Ф. Кельина. М., 1957.

Содерж.: Марьяна Пинеда. Пер. Ф. Кельина; Чудесная башмачница. Пер. А. Кагарлицкого и Ф. Кельина; Любовь дона Перлимплина. Пер. И. Тыняновой; Балаганчик дона Кристобаля. Пер. И. Тыняновой; Когда пройдет пять лет... Пер. Р. Похлебкина и И. Тыняновой; Кровавая свадьба. Пер. Ф. Кельина и А. Февральского; Йерма. Пер. А. Кагарлицкого и Ф. Кельина; Донья Росита, девица, или Язык цветов. Пер. Н. Трауберг и О. Савича; Дом Бернарды Альбы. Пер. И. Тыняновой.

Гарсиа Лорка Ф. Об искусстве. М., 1971.

Састре А. «Гибель тореро» и еще шесть драм. Послесл. В. Силюнаса. М., 1973.

Содерж.: Отделение, обреченное на смерть. Пер. Ю. Харибина; Красная земля. Пер. Р. Похлебкина; Смерть в рабочем квартале. Пер. М. Деева; У Вильгельма Телля печальные глаза. Пер. Р. Похлебкина; Ночное нападение. Пер. Ю. Харибина; В сетях. Пер. А. Макарова и Мансо; Гибель тореро. Пер. М. Деева. *Састре А.* Коррида (Удар рогом быка): Драма в 2-х ч. с прологом и эпилогом. Пер. Е. Гвоздевой и Е. Константиновой. М., 1970.

Састре А. Красная земля: Драма в 5-ти карт. с эпилогом. Пер. Р. Похлебкина.— «Иностр. лит.», 1964. № 12.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

Ромадина Л. А. К вопросу об испанском фарсе 30-х годов XX века и фарсе С. Арконады «Завоевание Мадрида». — «Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина», т. 75, Кафедра зарубежных литератур, 1958, вып. 3.

Силюнас В. Ю. Испанская драма XX века. Отв. ред. А. Г. Образцова. М., 1980.

Тертерян И. А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. М., 1973.

Тертерян И. А. Проблема развития реализма в испанской литературе первой трети XX века (1898—1939). Автореф. дис. на соиск. учен. степени доктора филол. наук, М., 1975.

Lain Entralgo P. La generación del noventa y ocho. Madrid, 1956.

Sáenz de la Calzada L. «La Barraca», teatro universitario. Madrid, 1976.

ДРАМАТУРГИЯ. МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Антонио Буэро Вальехо

Синянская Л. Театр Антонио Буэро Вальехо.— В кн.: Буэро Вальехо А. Пьесы. М., 1977.

Cortina J. R. El arte dramático de Antonio Buero Vallejo. Madrid, 1969.

Doménech R. El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española. Madrid, 1973.

Mathias J. Buero Vallejo. Madrid, 1975.

Рамон дель Валье-Инклан

Тертерян И. А. Рамон дель Валье-Инклан.— В кн.: Тертерян И. А. Испытание историей. М., 1973.

Gonzalez López E. El arte dramático de Valle-Inclan. New York, 1967.

Федерико Гарсиа Лорка

Брагинская Э. В. Федерико Гарсиа Лорка: Биобиблиогр. указ. Вступит. статья З. Плавскина. М., 1971.

Зингерман Б. О театре Гарсиа Лорки.— В кн.: Вопросы театра, 1973. М., 1975.

- Зингерман Б. И.* Театр и эстетика Гарсиа Лорки.— В кн.: Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.
- Кельин Ф.* Федерико Гарсиа Лорка.— В кн.: Гарсиа Лорка Ф. Театр. М., 1957.
- Осват Л.* Гарсиа Лорка. М., 1965.
- Свищева Н.* Театр Федерико Гарсиа Лорки.— В кн.: Зарубежные литературы и современность. Вып. I. М., 1970.
- Силюнас В.* Драматургия Федерико Гарсиа Лорки.— «Театр», 1978, № 9.
- Тамарли Г. И.* Драматургия Федерико Гарсиа Лорки. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1969.
- Тамарли Г.* Трагедия Ф. Гарсиа Лорки «Йерма».— В кн.: Филологический сборник. Л., 1969.
- Тертерян И. А.* Федерико Гарсиа Лорка.— В кн.: Тертерян И. А. Испытание историей. М., 1973.
- Февральский А. В.* Драматургия Гарсиа Лорки.— «Интерн. лит.», 1938, № 8.
- Bisette O.* Obra dramática de Garcia Lorca. New York, 1971.
- Lima R.* The theatre of Garcia Lorca. New York, 1963.
- Machado Bonet O.* Federico García Lorca, su producción dramática. Montevideo, 1951.
- Masini F.* Federico García Lorca e la Barraca. Bologna, 1966.

Альфонсо Састре

- Матяш Н.* Творчество Альфонсо Састре. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1976.
- Силюнас В.* Драматургия Альфонсо Састре.— В кн.: Састре А. «Гибель тореро» и еще шесть драм. М., 1973.

Мигель де Унамуну

- Тертерян И. А.* Мигель де Унамуну.— В кн.: Тертерян И. А. Испытание историей. М., 1973.
- Franco A.* El teatro de Unamuno. Madrid, 1971.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Diez-Canedo E.* El teatro español de 1914 a 1936. In 4 vol. México, 1968.
- Elizalde I.* Temas y tendencias del teatro actual. Madrid, 1977.
- Rodrigo A.* Margarita Xirgu y su teatro. Barcelona, 1974.
- Ruiz Ramon F.* Historia del teatro español: Siglo XX. Madrid, 1975.

ТЕАТР США

Тексты

- Одетс К.* В золотой паутине (Большой нож): Драма в 3-х д. Пер. З. Александровой. М., 1956.
- То же.* Под загл.: Звезда Голливуда (Большой нож): Драма в 3-х д., 4-х карт. Пер. Богдановой и В. Соловьева. М., 1965.
- То же.* Под загл.: Удав (Большой нож): Пьеса в 3-х актах. Пер. и сцен. ред. М. Александрова. М., 1965.
- Одетс К.* В ожидании Лефти. Пер. Н. Минц. М., 1935.
- Одетс К.* Золотой мальчик: Пьеса в 4-х д. Пер. М. Александрова. М., 1965.
- О'Нил Ю.* Пьесы: В 2-х т. Сост. и автор статьи А. Аникст. Пер. под ред. В. Маликова. М., 1971.

Т. 1. Содерж.: За горизонтом. Пер. Е. Корниловой; Золото. Пер. Е. Корниловой; Анна Кристи. Пер. Е. Голышевой; Крылья даны всем детям человеческим. Пер. Е. Корниловой; Любовь под вязами. Пер. Ф. Крымко и Н. Шахбазова.

Т. 2. Содерж.: Душа поэта. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова; Долгое путешествие в ночь. Пер. В. Воронина; Луна для пасынков судьбы. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова.

О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы. Сост. и вступит. статьи Г. Злобина, М., 1985. (Библиотека литературы США).

Из содерж.: О'Нил Ю. Курс на восток, в Кардифф. Пер. М. Кореновой; Анна Кристи. Пер. Е. Голышевой; Косматая обезьяна. Пер. В. Харитонов; Крылья даны всем детям человеческим. Пер. Е. Корниловой; Страсти под вязами. Пер. Ф. Крымко и Н. Шахбазова; Долгий день уходит в ночь. Пер. В. Воронина; Душа поэта. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова; Хьюи. Пер. И. Бернштейн; Заметки, письма, интервью. Пер. Г. Злобина.

О'Нил Ю. Анна Кристи: Пьеса в 4-х д. Пер. П. Б. Зенкевича и Н. М. Крымовой. М., 1925.

О'Нил Ю. В зоне военных действий. Пер. М. Шерешевской.— В кн.: Американские театральные миниатюры. Л.— М., 1961.

О'Нил Ю. Верева. Пер. О. Холмской.— В кн.: Американская новелла XIX и XX веков. Т. 2. М., 1958.

О'Нил Ю. Душа поэта: Пьеса в 4-х д. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова. М., 1966.

О'Нил Ю. Золото: Пьеса в 4-х д. Пер. Н. М. Крымовой. Обраб. П. Б. Зенкевича. М., 1928.

О'Нил Ю. Королева Атлантики (Ворвань): Пьеса в 1-м д. Пер. и вступит. статья А. Г. Мовшесона. Л.— М., 1929.

То же. Под загл.: Китовый жир. Пер. И. Комаровой.— В кн.: Американские театральные миниатюры. Л.— М., 1961.

О'Нил Ю. Король Джон: Пьеса в 6-ти эпизодах в обраб. Е. Р. Руссат. М., 1926.

О'Нил Ю. Косматая обезьяна: Комедия прошлого и настоящего в 8-ми карт. Пер. Н. М. Крымовой и П. Б. Зенкевича. М., 1925.

То же. Под загл.: Волосатая обезьяна: Комедия древности в современности в 8-ми сценах. Пер. М. Г. Волосова. Л., 1925.

О'Нил Ю. Любовь под вязами: Пьеса в 3-х д. Пер. П. Зенкевича и Н. Крымовой. М.— Л., 1927.

О'Нил Ю. На пути в Кардиф: Пьеса в 1-м д. Пер. Е. Калашниковой.— «Интерн. лит.», 1933, № 5.

О'Нил Ю. Негр (Черное гетто): Пьеса в 3-х д., 7-ми карт. Пер. Н. М. Крымовой. Перераб. П. Б. Зенкевича и А. Таирова. М.— Л., 1930.

О'Нил Ю. О трагедии; Стриндберг и наш театр; Театр и его средства; Письмо в Камерный театр. Пер. Г. Злобина.— В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974.

О'Нил Ю. Там, где помечено крестом. Пер. А. Старцева.— В кн.: Американская новелла XIX и XX веков. Т. 2. М., 1958.

О'Нил Ю. Траур — участь Электры. Пер. В. Алексеева. Ред. и послесл. В. Маликова. М., 1975.

Содерж.: Возвращение; Загнанные; Преследуемые.

Сароян У. Путь вашей жизни: Пьесы. Сост., посл. Я. Березницкого. М., 1966.

Содерж.: В горах мое сердце... Пер. Ю. Абызова; Путь вашей жизни. Пер. Я. Березницкого; Голодные. Пер. И. Эпштейна; Эй, кто-нибудь! Пер. Ю. Абызова; Убирайся, старик! Пер. И. Эпштейна; Джим красавчик, или Голодающий толстяк. Пер. С. Майзельс; Избиение младенцев. Пер. З. Гинзбург; Пещерные люди. Пер. Б. Кандель.

Тредуэлл С. Машиналь. Пер. С. С. Бертенсона. М., 1933.

Уайлдер Т. На волоске от гибели. Пер. Т. Голенпольского и Е. Вишневого. Вступит. статья Т. Голенпольского. Новосибирск, 1970.

Уайлдер Т. Наш городок: Пьеса в 3-х д. Пер. Ю. Родман под ред. В. Воронина. М., 1979.

Фицджеральд Ф. С. Размазня: Комедия в 3-х д. Пер. В. Харитонова и Р. Черного.— «Театр», 1984, № 9.

Хеллман Л. Пьесы. Вступит. статья А. Образцовой. М., 1958.

Содерж.: Настанет день. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова; Лисички. Пер. Л. Большинцовой; Стража на Рейне. Пер. Н. Минц; Порыв ветра. Пер. Л. Рейнгардт; За лесами. Пер. Л. Абкиной; Осенний сад. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова.

Хеллман Л. Игрушки на чердаке: Пьеса в 3-х д. Пер. А. Калугина. Послел. И. Грачева. М., 1967.

Хеллман Л. Лисички. Пер. Л. Большинцовой. М., 1944.

Хеллман Л. Настанет день: Пьеса в 3-х д., 5-ти карт. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова. М., 1957.

Хеллман Л. Осенний сад: Пьеса в 3-х д., 4-х карт. Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова. М., 1955.

Хеллман Л. Свежий ветер: Пьеса в 4-х актах, 6-ти карт. Пер. Н. Сиротенко и А. Мостона. М., 1956.

Хемингуэй Э. Пятая колонна: Пьеса. Пер. Е. Калашниковой и В. Топер.— В кн.: Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М., 1968.

То же.— В кн.: Хемингуэй Э. Избр. произв. В 2-х т. Т. 2. М., 1959.

Шоу И. Бруклинская идиллия (Простые люди): Пьеса в 4-х д., 11-ти карт. Пер. Л. Наврозова и В. Потемкиной. М., 1965.

Шоу И. Убийца: Пьеса в 3-х актах, 10-ти карт. Пер. З. Л. Гинзбург. М., 1962.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х годов XX века. М., 1974.

Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. М., 1975.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966.

Злобин Г. Три американские трагедии.— В кн.: Three American plays. М., 1972.

История американской литературы. Под ред. Н. И. Самохвалова. В 2-х т. М., 1971.

Кратч Дж. В. Американская драма. Пер. Г. Злобина.— В кн.: Литературная история США. В 3-х т. Т. 3. М., 1979.

Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике: Библиография 1776—1975. М., 1977.

Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.

Писатели США о литературе. М., 1974.

Писатели США о литературе. В 2-х т. Сост. и автор вступит. статьи А. Николюкин. М., 1982.

Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978.

Самадова Ш. М. Драматургия США на рубеже 19 и 20 веков: (К проблеме генезиса художественного метода). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1980.

Сивачев Н. В., Язьков Е. Ф. Новейшая история США. М., 1972.

Смирнов Б. А. Театр США XX века: Учеб. пособие. Л., 1976.

Шленкина В. М. Антифашистская драма США 30—40-х годов (1933—1945).

Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1971.

American drama, American nightmares. Ed. by D. Madden. Carbondale — Edwardsville, 1971.

- American drama and its critics. Ed. by A. S. Downer. Chicago — London, 1965.
- American drama criticism: Interpretations 1890—1965 inclusive, of American drama since the first play produced in America. Comp. by H. H. Palmer a. J. A. Dyson. Hamden, Conn., 1967.
- Das amerikanische Drama von den Anfängen bis zur Gegenwart. Darmstadt, 1972.
- Amerikanisches Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Göttingen, 1975.
- Bentley E.* In search of theatre. New York, 1953.
- Bigsby C. W. E.* A critical introduction to twentieth century American drama. Cambridge, 1982.
- Bogard T., Moody R., Meserve W. J.* The Revels history of drama in English. Vol. 8. American drama. London — New York, 1974.
- Broussard L.* American drama: Contemporary allegory from Eugene O'Neill to Tennessee Williams. Norman, 1962.
- Cargill O.* Intellectual America: Ideas on the march. New York, 1941.
- Carpenter F. J.* American literature and the dream. New York, 1955.
- Clark B. H.* An hour of American drama. Philadelphia — London, 1930.
- Cohn R.* Dialogue in American drama. Bloomington — London, 1971.
- Dickinson Th. H.* Playwrights of the American theatre. New York, 1925.
- Discussions of modern American drama. Ed. by W. J. Meserve. Boston, 1966.
- Downer A. S.* Fifty years of American drama. 1900—1950. New York, 1951.
- Dusenbury W. L.* The theme of loneliness in modern American drama. Gainesville, 1960.
- Eddleman F. E.* American drama criticism interpretations, 1890—1974. Hamden, Conn., 1979.
- Fifteen modern American authors: A survey of research and criticism. Ed. by J. R. Bryer. Durham, N. C., 1969.
- Gagey E. M.* Revolution in American drama. New York, 1947.
- Gassner J.* Masters of the drama, New York, 1940.
- Gassner J.* Theatre at the crossroads: Plays and playwrights of the midcentury American stage. New York, 1960.
- Goldberg I.* The drama of transition, native and exotic playcraft. Cincinnati, 1922.
- Gould J.* Modern American playwrights. New York, 1966.
- Krutch J. W.* The American drama since 1918: An informal history. New York, 1939.
- Literary history of the United States. Ed. by R. E. Spiller. In 2 vol. New York, 1974.
- Mantle B.* Contemporary American playwrights, New York, 1938.
- Mayorga M.* A short history of the American drama. New York, 1932.
- Modern American dramas. Ed. by H. Hatcher. New York, 1941.
- Moses M. J.* The American dramatists. Boston, 1925.
- O'Hara F. H.* Today in American drama. Chicago, 1939.
- Phillips E. C., Rogers D.* Modern American drama. New York, 1966.
- Porter Th. E.* Myth and modern American drama. Detroit, 1970.
- Quinn A. H.* History of American drama from the Civil war to the present day. London, 1937.
- Spiller R. E.* The cycle of American literature. New York, 1955.
- Taylor W. F.* A history of American letters. Boston, 1936.
- Theater und Drama in Amerika: Aspekte und Interpretationen. Berlin, 1979.
- Wharton J. F.* Life among playwrights: Being mostly the study of the Playwrights producing company. New York, 1974.

- Who's who in the American theatre. Ed. by W. Rigdon. New York, 1966.
Who was who in the theatre: 1912—1976. Vol. 1—4. Detroit, Mich., 1978.
Wilson G. B. Three hundred years of American drama and theatre. Englewood Cliffs, N. J., 1973.
Woolcott A. Shouts and murmurs. New York, 1922.

ДРАМАТУРГИЯ

МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Клиффорд Одетс

Weales G. Clifford Odets. Playwright. New York, 1971.

Юджин О'Нил

- Аникст А. А.* Юджин О'Нил.— «Театр», 1970, № 1.
Аникст А. А. Юджин О'Нил.— В кн.: О'Нил Ю. Пьесы. В 2-х т. Т. 1. М., 1971.
Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970.
Гроссман Л. Эби Кабот; Элла Дауней.— В кн.: Гроссман Л. Алиса Коонен. М.— Л., 1930.
Днепров И. Проблема нравственного дуализма человеческой природы в поздней драматургии Юджина О'Нила и ее соотношение с художественным методом писателя.— В кн.: Некоторые филологические аспекты американистики. М., 1978.
Злобин Г. Косноязычное красноречие О'Нила.— В кн.: *О'Нил Ю.; Уильямс Т.* Пьесы. М., 1985.
Коонен А. [О постановке пьес «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр» в Камерном театре].— В кн.: Коонен А. Страницы жизни. М., 1975.
Коренева М. Жизнь и творчество Юджина О'Нила в оценке критиков и биографов, 1970-е годы: Обзор.— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1977, № 2.
Коренева М. Неизвестные страницы наследия Юджина О'Нила: Начало 80-х годов. Обзор.— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1986, № 5.
Кратч Дж. Юджин О'Нил. Пер. Г. Злобина.— В кн.: Литературная история США. В 3-х т. Т. 3. М., 1979.
Луначарский А. В. «Косматая обезьяна» в Камерном театре.— В кн.: *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т. Т. 3. М., 1964.
Луначарский А. В. О спектакле «Анна Кристи».— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 3. М., 1964.
Любимова Е. Юджин О'Нил и Джордж Крем Кук — опыт творческого содружества: (Из истории театра «Провинстаун»).— В кн.: Проблемы зарубежного театра и театроведения. М., 1977.
Маликов В. Трилогия О'Нила.— В кн.: О'Нил Ю. Траур — участь Электры. М., 1975.
Медведева Н. П. О жанровом своеобразии пьесы Ю. О'Нила «Странная интерлюдия».— «Сб. научн. трудов Свердловского пед. ин-та», вып. 319. 1979.
Медведева Н. П. Творческие искания Ю. О'Нила 20-х годов и становление американской национальной драмы. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Горький, 1974.
Пинаев С. М. Художественная структура драм Ю. О'Нила: К проблеме конфликта и его драматургического воплощения. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1979.
Сохряков Ю. И. О'Нил — социальный критик: Некоторые проблемы худож. мастерства в драматургии О'Нила.— Учен. зап. Читин. пед. ин-та, 1971, вып. 23.
Сохряков Ю. И. Ранняя драматургия Юджина О'Нила 1913—1924 гг.: (К вопросу о становлении творческого метода). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Горький, 1974.

- Сохряков Ю. И. Трагедия человека в американской драматургии XX века. — «Науч. тр. Кубан. ун-та», Краснодар, 1977, вып. 24. Американская литература. Проблемы романтизма и реализма, кн. 4.
- Таиров А. Я. «Любовь под вязами»: Беседа, ноябрь 1926 г.; «Негр»: Режиссерские примечания, 1930 г.— В кн.: Таиров А. Я. Записки режиссера: Статьи, Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
- Таиров А. Я. Режиссерские примечания.— В кн.: О'Нейл Е. Негр (Черное гетто). М.— Л., 1930.
- Фридштейн Ю. Америка смеющаяся и страдающая.— «Театр», 1977, № 2.
- Фридштейн Ю. Лоренс Оливье в пьесе О'Нила [«Долгое путешествие в ночь»].— «Театр», 1973, № 10.
- Фридштейн Ю. Г. Юджин О'Нил: Биобиблиогр. указ. М., 1982.
- Цимбал И. С. Театр Юджина О'Нила. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. Л., 1977.
- Цимбал И. С. Трагедия отчуждения.— В кн.: Наука о театре. Л., 1975.
- Шамина В. Б. Миф и американская драма: Ю. О'Нил. «Траур — участь Электры»; Т. Уильямс. «Орфей спускается в ад». Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1979.
- Ahrends G. Traumwelt und Wirklichkeit im Spätwerk Eugene O'Neills. Heidelberg, 1978.
- Alexander D. The tempering of Eugene O'Neill. New York, 1962.
- Atkinson J. McC. Eugene O'Neill: A descriptive bibliography. Pittsburgh, 1974.
- Berlin N. Eugene O'Neill. London, 1982.
- Bogard T. Contour in time: The plays of Eugene O'Neill. New York, 1972.
- Boulton A. Part of a long story: Eugene O'Neill as a young man in love. Garden City, N. Y., 1958.
- Bowen C. The curse of the misbegotten: A tale of the house of O'Neill. New York, 1959.
- Braem H. M. Eugene O'Neill. Hannover, 1965.
- Bryer J. R. Forty years of O'Neill. Hannover, 1965.
- Bryer J. R. Forty years of O'Neill's criticism: A selected bibliography.— Modern drama, Lawrence, Kans., 1961, Sept., N 2.
- Carpenter F. I. Eugene O'Neill. New York, 1964.
- Chabrowe L. Ritual and pathos — the theatre of O'Neill. Lewisburg — London, 1976.
- Chotia J. Forging a language: A study of the plays of Eugene O'Neill. Cambridge, 1979.
- Clark B. H. Eugene O'Neill. New York, 1927.
- Clark B. H. Eugene O'Neill: The man and his plays. New York, 1933.
- Coolidge O. Eugene O'Neill. New York, 1966.
- Cronin H. Eugene O'Neill — Irish and American: A study in cultural context. New York, 1976.
- Engel E. A. The haunted heroes of Eugene O'Neill. Cambridge, 1953.
- Eugene O'Neill: A collection of criticism. Ed. by E. G. Griffin. New York, 1976.
- Eugene O'Neill: A world view. Ed. by V. Floyd. New York, 1979.
- Eugene O'Neill at work: Newly released ideas for plays. Ed. by V. Floyd. New York, 1981.
- Falk D. V. Eugene O'Neill and the tragic tension: An interpretive study of the plays. New Brunswick, N. J., 1958.
- Frazer W. L. Love as death in «The iceman cometh»: A modern treatment of an ancient theme. Gainesville, 1967.
- Frenz H. Eugene O'Neill. Berlin, 1965.

- Geddes V.* The melodramatness of Eugene O'Neill. Brookfield, 1934.
- Gelb A., Gelb B.* O'Neill. New York, 1962.
- Leech C.* O'Neill. Edinburgh — London, 1963.
- Long Ch. C.* The role of Nemesis in the structure of selected plays by Eugene O'Neill. The Hague — Paris, 1968.
- Mickle A. D.* Six plays of Eugene O'Neill. London, 1929.
- Miller J. Y.* Eugene O'Neill and the American critic: A summary and bibliographical checklist. Hamden — London, 1962.
- Miller J. Y.* Playwright's progress: O'Neill and the critics. Chicago, 1965.
- O'Neill: A collection of critical essays.* Ed. by J. Gassner. Englewood Cliffs, N. J., 1964.
- O'Neill and his plays: Four decades of criticism. Ed. by O. Cargill a. o. New York, 1961.
- Raleigh J. H.* The plays of Eugene O'Neill. Carbondale; Edwardsville, 1965.
- Reaver J. R.* An O'Neill concordance. In 3 vol. Detroit, Mich., 1969.
- Robinson J. A.* Eugene O'Neill and Oriental thought: A divided vision. Carbondale — Edwardsville, 1982.
- Rogers D.* Review notes and study guide to the major works of Eugene O'Neill. New York, 1964.
- Salisbury W.* A dress suit becomes Hamlet: Why not, if Mourning becomes Electra? New Rochell, 1933.
- Sanborn R., Clark B. H.* A bibliography of the works of Eugene O'Neill: together with the collected poems of Eugene O'Neill. New York, 1965.
- Scheibler R.* The late plays of Eugene O'Neill. Bern. 1970.
- Sheaffer L.* O'Neill, son and artist. Boston; Toronto, 1973.
- Sheaffer L.* O'Neill, son and playwright. Boston; Toronto, 1968.
- ShIPLEY J. T.* The art of Eugene O'Neill. Seattle. 1928.
- Shinner R. D.* Eugene O'Neill: A poet's quest. New York, 1935.
- Tiusanen T.* O'Neill's scenic images. Princeton, N. J., 1968.
- Törnqvist E.* A drama of souls: Studies in O'Neill's super-naturalistic technique. New Haven — London, 1969.
- Twentieth century interpretations of «The iceman cometh»: A collection of critical essays. Ed. by J. H. Raleigh. Englewood Cliffs, N. J., 1968.
- Watson H.* The historic significance of Eugene O'Neill's «Strange interlude». New York, 1928.
- Winther S. K.* Eugene O'Neill: A critical study. New York, 1934.
- Zèraffa M.* Eugène O'Neill dramaturge, Paris, 1956.

Уильям Сароян

- Березницкий Я.* В главной роли — Уильям Сароян.— В кн.: Сароян У. Путь вашей жизни. М., 1966.
- Лебедкина Л. М.* «Легенда человеческого бытия» (К вопросу о природе пьесы У. Сарояна «В горах мое сердце»).— В кн.: Проблемы жанра в зарубежной литературе. Респ. сб. Вып. I. Свердловск, 1976.
- Floan H. R.* William Saroyan. New York, 1966.

Торнтон Уайлдер

- Смирнов Б. А.* Две пьесы Торнтон Уайлдера.— В кн.: Наука о театре. Л., 1975.
- Фридрихейн Ю.* Две Америки Арены Стейдж.— «Театр», 1974, № 1.
- Фридрихейн Ю.* Предисловие.— В кн.: Уайлдер Т. Избранное. М., 1988 (на англ. яз.).

- Фридштейн Ю. Г.* Торнтон Уайлдер: Биобиблиогр. указ. М., 1984.
- Ben Avram K.* The act and the image: Including «Our town» by Thornton Wilder and «Romeo and Juliet» by William Shakespeare. New York, 1969.
- Burbank R.* Thornton Wilder. New York, 1961.
- Edelstein J. M.* A bibliographical checklist of the writings of Thornton Wilder. New Haven, Conn., 1959.
- Goldstein M.* The art of Thornton Wilder. Lincoln, 1965.
- Goldstone R. H.* Thornton Wilder: An intimate portrait. New York, 1975.
- Goldstone R. H., Anderson G.* Thornton Wilder: An annotated bibliography of works by and about Thornton Wilder. New York, 1982.
- Hüberle E.* Das szenische Werk Thornton Wilders. Heidelberg, 1967.
- Haberman D.* The plays of Thornton Wilder: A critical study. Middletown, Conn., 1967.
- Harrison G. A.* The enthusiast: A life of Thornton Wilder. New York, 1983.
- Kuner M. C.* Thornton Wilder: The bright and the dark. New York, 1972.
- Papajewski H.* Thornton Wilder. Frankfurt a. M.—Bonn, 1961.
- Idem.* New York, 1968.
- Schimpf S.* Thornton Wilders Theaterstücke und ihre Inszenierungen auf den deutschen Bühnen. Köln, 1964.
- Simon L.* Thornton Wilder. New York, 1979.

Лилиан Хеллман

- Воронченко Т. В.* Социально-психологическая драма Л. Хеллман. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1978.
- Образцова А.* Драматургия Лилиан Хеллман.— В кн.: Хеллман Л. Пьесы. М., 1958.
- Смирнов Б. А.* Традиции русской классической драмы и драматургия Лилиан Хеллман.— В кн.: Записки о театре. Л.—М., 1960.
- Holmin L. R.* The dramatic works of Lilian Hellman. Uppsala, 1973.
- Lederer K.* Lilian Hellman. Boston, 1979.
- Moody R.* Lilian Hellman. Playwright. New York, 1972.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Ступников И. В.* Кэтрин Корнелл. Л., 1973.
- American theatre.* Ed. by J. R. Brown and B. Harris. London, 1967.
- Anderson J.* The American theatre. New York, 1938.
- Atkinson B.* Broadway scrapbook. New York, 1947.
- Atkinson B., Hirschfeld A.* The lively years: 1920—1973. New York, 1973.
- Blum D.* A pictorial history of the American theatre, 1900—1950. New York, 1950.
- Brown J. M.* The American theatre in performance. New York, 1930.
- Brown J. M.* Broadway in review. New York, 1940.
- Brown J. M.* Two on the aisle: Ten years of American theatre in performance. New York, 1938.
- Clurman H.* The divine pastime: Theatre essays. New York — London, 1974.
- Clurman H.* The fervent years: The story of the Group Theatre and the thirties. New York — London, 1975.
- Fowler G.* Good night, sweet prince: The life and times of John Barrymore. London, 1962.
- Freedley G., Reeves G. A.* The American theatre. New York, 1945.
- Golden J.* The death of Tinker Bell: The American theatre in the 20-th century. New York, 1967.

- Hewitt B.* Theatre U.S.A., 1668—1957. New York, 1959.
- Himelstein M. G.* Drama was a weapon: The left-wing theatre in New York, 1929—1941. New Brunswick, N. J., 1963.
- Houghton N.* Advance from Broadway. New York, 1941.
- Hughes G.* A history of the American theatre, 1700—1950. New York, 1951.
- McCarthy M.* Sights and spectacles, 1937—1956. New York, 1956.
- Macgowan K., Melnitz W.* The living stage. New York, 1955.
- Moses M. J., Brown J. M.* American theatre as seen by the critics. 1752—1934. New York, 1934.
- Nathan G. J.* House of satan. New York, 1926.
- Nathan G. J.* The magic mirror. New York, 1960.
- Nathan G. J.* The theatre, the drama and the girls. New York, 1921.
- Nathan G. J.* The theatre book of the year 1944—1945: A record and an interpretation. New York, 1946.
- Notable names in the American theatre. Clifton, N. J., 1976.
- Saylor O. M.* One American theatre. New York, 1923.
- Skinner R. D.* One changing theatre. New York, 1931.
- Stratman C. J.* Bibliography of the American theatre. Excluding New York City. Chicago, 1965.
- Weissman Ph.* Creativity in the theatre. New York, 1965.
- Whitman W.* Bread and circuses: A study of Federal theatre. New York, 1937.
- Wilson G. W.* A history of American acting. Bloomington,— London, 1966.

ТЕАТР КАНАДЫ

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

- Гольщева А. И.* Современная англо-канадская литература. М., 1973.
- Тишков В. А.* Страна Кленового листа: Начало истории. М., 1978.
- Тишков В. А., Кошелев Л. В.* История Канады. М., 1982.
- Bellerive G.* Nos auteurs dramatiques. Québec, 1933.
- The Brock bibliography of published Canadian plays in English, 1766—1978. Ed. by A. Wagner. Toronto, 1980.
- The Brock bibliography of published Canadian stage plays in English, 1900—1972. St. Catharines, Ont., 1972.
- Canada's playwrights: A biographical guide. Ed. by D. Rubin a. A. Granmer-Bung. Toronto, 1980.
- The Canadian imagination: Dimensions of a literary culture. Ed. with an introd. essay by D. Staines. Cambridge, Mass.— London, 1977.
- Deschamps M., Tremblay D.* Dossier en théâtre québécois. Jonquièrre, 1972.
- Edwards M. D.* A stage in our past. Toronto, 1968.
- Hamelin J.* Le théâtre au Canada français. Québec, 1964.
- Houle L.* L'histoire du théâtre au Canada: Pour un retour aux classiques. Montréal, 1945.
- O'Neill P. B.* Canadian plays: A supplementary checklist to 1945. London, 1978.
- Pontaut A.* Dictionnaire critique du théâtre québécois. Ottawa, 1972.
- Rinfret E. C.* Le théâtre canadien d'expression française: Répertoire analytique des origines à nos jours. In 3 vol. Montréal, 1975—1977.
- Spotlight on drama: A teaching and resource guide to Canadian plays. Toronto, Ont., 1981.

ТЕАТР ШВЕЦИИ

Тексты

- Муберг В.* Сказочный принц: Комедия о волшебстве в четырех актах, с эпилогом. Пер. К. Телятникова. М., 1967.
- Муберг В.* Сказочный принц. Пер. К. Телятникова.— В кн.: Муберг В. Избранное. Л., 1978.
- Муберг В.* Судья: Трагикомедия в 6-ти д. Пер. Т. Тумаркиной. М., 1960.
- Сёдерберг Я.* Гертруда: Драма в 3-х д. Пер. Ю. Балтрушайтиса. М., 1908.
- Сёдерберг Я.* Амог-Отпиа. Любовь — все: Пьеса в 3-х д.— В кн.: Фиорды: Датские, норвежские, шведские писатели в переводах А. и П. Ганзен. Т. 1. Спб., 1909.
- Хедберг Т.* Гергард Грим: Драматическая поэма в 5-ти д. Пер. А. Ганзен. М., 1904.
- Хедберг Т.* Михаил: Драма в 4-х д.— В кн.: Фиорды: Датские, норвежские, шведские писатели в переводах А. и П. Ганзен. Т. 6. Спб., 1910.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

- Безрукова М. И.* Шведское искусство XIX — XX вв.— В кн.: История Швеции. М., 1974.
- Ерхов Б. А.* Художественная литература скандинавских стран в русской печати: Библиогр. указ. Вып. 1: Древнеисландская литература; Шведская литература. М., 1986.
- Мысливченко А. Г.* Философская мысль в Швеции. М., 1972.
- Неустроев В. П.* Литература Скандинавских стран 1870—1970. М., 1980.
- Arpe V.* Das schwedische Theater. Stockholm, 1969.
- Beijer A.* Dramatik och teater. Lund, 1966.
- Beijer A.* Teatermuseet på Drottningholm och Gripsholm. Stockholm, 1937.
- Beijer A.* Teaterrecensioner 1925—1949. Stockholm, 1954.
- Bergman G.* Den moderna teaterns genombrott. Stockholm, 1966.
- Bergman G.* Nya teaterhistoriska studier. Stockholm, 1957.
- Beyer N.* Skådespelare. Stockholm, 1945.
- Beyer N.* Teaterkvällar, 1940—1953. Stockholm, 1953.
- Brandell G.* Svensk litteratur 1900—1950. Stockholm, 1958.
- Dramaten 175 år: Studier i svensk scenkonst. Stockholm, 1963.
- Dramatik tryckt på svenska, 1914—1962. Uppsala, 1970.
- Engel P. G., Janzon L.* Sju decennier: Svensk teater under 1900-talet. Stockholm, 1974.
- Hallingberg G.* Radioteater i 40 år: En bok om svenska dramatiker från 20-talet fram till 60-talet. Stockholm, 1966.
- Hilleström G.* Drottningholmsteatern förr och nu. Stockholm, 1956.
- Hjern K.* Teater vid Götaplatsen: Göteborgs stadsteater, 1934—1959. Göteborg, 1959.
- Lignell I., Wettergren E.* Teater i Sverige sista 50 åren. Stockholm, 1940.
- Österling A.* Tio års teater, 1925—1935. Stockholm, 1936.
- Personne N.* Svensk teatern. Bd 1—8. Stockholm, 1913—1927.
- Perspektiv på teater: Ur svensk regi- och iscensättningshistoria: Dokument och studier saml. av U. Gran och U. B. Lagerroth. Stockholm, 1971.
- Svensk teater: Strukturförändringar och organisation, 1900—1970. Under red. av G. M. Bergman. Stockholm, 1970.
- Törnqvist E.* Svenska dramastrukturer. Stockholm, 1973.

ДРАМАТУРГИЯ

МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Яльмар Бергман

Axberger G. Den brinnande skogen: En studie i Hjalmar Bergmans diktning. Stockholm, 1960.

Linder E. H. Hjalmar Bergman. New York, 1975.

Wirmark M. «Spelhuset»: En monograf över Hjalmar Bergmans drama. Stockholm, 1971.

Пер Лагерквист

Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970). М., 1980.

Павлов И. Г. Драмы Пера Лагерквиста 1930-х годов.— В кн.: Скандинавский сб., Таллин, 1969, вып. 14.

Bergman G. M. P. Lagerkvists dramatik. Stockholm, 1928.

Fredén G. Pär Lagerkvist. Stockholm, 1934.

Hörnström E. Pär Lagerkvist. Stockholm, 1946.

Oberholzer O. Pär Lagerkvist: Studien zu seiner Prosa und seinen Dramen. Heidelberg, 1958.

Spector R. D. Pär Lagerkvist. New York, 1973.

Вильгельм Муберг

Mårtensson S. Vilhelm Moberg. Stockholm, 1956.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

En bok om Per Lindberg. Stockholm, 1944.

Boken om Pauline Brunius. Stockholm, 1941.

Eklund E. I lust och nöd. Stockholm, 1965.

Ekman H. Gösta Ekman. Stockholm, 1938.

Eriksson G. Alf Sjöberg. Stockholm, 1966.

Gerhard K. Katt bland hermeliner. Stockholm, 1957.

Gerhard K. Med mitt goda minne. Stockholm, 1964.

Lindberg P. Gösta Ekman. Stockholm, 1943.

Lindberg P. Regiproblem. Stockholm, 1927.

Sjöberg A. Teater som besvärjelse: Artiklar från fem decennier. Stockholm, 1982.

ТЕАТР НОРВЕГИИ

Тексты

Болстад Э. Патриоты: Пьеса в 4-х д. Пер. В. С. Морозовой. М., 1957.

То же. М., 1958.

Гарборг А. Учитель. Непримиемые: Собр. соч.: Т. 7. Пер. под ред. Я. Сигал. М., 1912.

Гарборг А. Проповедник: Пьеса в 5-ти д. Пер. А. Чеботаревской. М., 1909.

Григ Н. Пьесы. Пер. под ред. К. Телятникова. Предисл. Вл. Лидина. М., 1960.

Содерж.: Но завтра... Пер. М. Агатова и М. Гарибяна; Поражение. Пер. В. Якуба и В. Батанина.

Григ Н. Атлантический океан. Авториз. пер. Г. Александрова. М., 1935.

Григ Н. Наша слава и наше могущество: Пьеса. Авториз. пер. с рукописи М. А. Полиевктовой. М., 1936.

То же. Под загл.: Наша честь, наше могущество: Пьеса. Пер. Н. Крымовой.— В кн.: Григ Н. Избранное. М., 1953.

Крог Х. Мы великие: Комедия в 4-х д. Пер. В. Морозовой. М., 1958.

Хейберг Г. Собр. соч., т. 1—2. Пер. Р. Тираспольской. М., 1911.

Хейберг Г. Балкон: Пьеса в 3-х д. Пер. К. Д. Бальмонта.— В кн.: Северные сборники, вып. 6. Спб., 1909.

Хейберг Г. Балкон; Тетя Ульрика: Пьесы. Пер. Ю. Балтрушайтиса. М., 1910.

Хейберг Г. Главный выигрыш (Власть золота): Драма в 4-х д. Пер. Н. Миревич. М., 1911.

Хейберг Г. Трагедия любви: Драма в 4-х д. Пер. А. и П. Ганзен. М., 1906.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

Григорьева Л. Г. Литература норвежского Сопrotивления.— В кн.: Литература антифашистского Сопrotивления в странах Европы 1939—1945. М., 1972.

Гуревич А. Я., Храповицкая Г. Н., Кан А. С. Литература.— В кн.: История Норвегии. М., 1980.

Неустроев В. П. Литература Скандинавских стран (1870—1970). М., 1980.

Фиш Г. Норвегия рядом. М., 1963.

Aarseth A. Den Nationale Scene 1901—1931. Oslo, 1969.

Anker Ø. Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid. Oslo, 1968.

Bødker S. Kristiania-premierer gjennom 30 aar: Theater-artikler. Bd 3. Oslo, 1929.

Dalgard O. Det Norske Teatret, 1913—1953. Oslo, 1953.

Dalgard O. Sosialt. teater. Oslo, 1936.

Drama-analyser fra Holberg til Hoem: Analyser av ti norske skuespill. Red. av L. Longum. Bergen, 1977.

Elster K. Teater, 1929—1939. Oslo, 1941.

Heiberg H. Mest om teater. Oslo, 1979.

Houm Ph. Norsk litteratur efter 1900. Stockholm, 1951.

Houm P. Norges litteratur fra 1914 til 1950-årene. Oslo, 1955.

Liestøl K., Stang E. Norges litteraturhistorie. Oslo, 1938.

Det Norske Teatret: Dei fyrste femogtjuge års 1913—1938. Oslo, 1938.

Det Norske Teatret femti år 1913—1963. Oslo, 1963.

Steen E. Det norske nasjonalhistoriske drama 1756—1974. Oslo, 1976.

ДРАМАТУРГИЯ

МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Арне Гарборг

Thesen R. Arne Garborg: Bd. 1—3. Oslo, 1933—1939.

Нурдаль Григ

Крымова Н. И. Нурдаль Григ: Очерк жизни и творчества. М., 1965.

Неустроев В. П. Нурдаль Григ. В кн.: Неустроев В. П. Литературные очерки и портреты. М., 1983.

Пьеса Нурдаля Грига о Парижской коммуне.— «Интерн. лит.», 1937, № 8.

Храповицкая Г. Н. Основные принципы творческого метода Н. Грига — драматурга.— «Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина», 1970, № 382.

- Borgen J.* Nordahl Grieg. Oslo, 1945.
Egeland K. Nordahl Grieg. Oslo, 1953.
Engberg H. Nordahl Grieg og tidens drama. København, 1946.
Grieg G. Nordahl Grieg — slik jeg kjente ham. Oslo 1958.

Сигурд Кристиансен

Kielland E. Sigurd Christiansen i liv og diktning. Oslo, 1952.

Хельге Крөг

- Морозова В.* Хельге Крөг.— В кн.: Крөг Х. Мы великие. М., 1958.
Храповицкая Г. Н. Индивидуальная психология и социальная проблематика в творчестве Х. Крөга (1920—1930-е годы).— В кн.: Скандинавский сб., Таллин, 1973, вып. 18.
Haurevold F. Helge Krog. Oslo, 1959.

Гуннар Хейберг

- Храповицкая Г. Н.* Гуннар Хейберг — драматург.— В кн.: Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1978.
Skavlan E. Gunnar Heiberg. Oslo, 1950.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Central Teatret, 1902—1952. Oslo, 1952.
Elster K. Halldan Christensen: 40 års jubileum.— In: Teater, 1929—1939. Oslo, 1941.
Erbe B. Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater. Bergen, 1976.
Gjesdahl P. Premierer og portretter. Oslo, 1957.
Norman A. Det Nye Teater: 25 års jubileum, 1929—1954. Oslo, 1954.
Rønneberg A. Nationalteatret gjennom femti år. Oslo, 1949.

ТЕАТР ДАНИИ

Тексты

- Современная датская пьеса. Вступит. статья А. Погодина. М., 1974.
Содерж.: Мунк К. Нильс Эббесен; Абелль К. Силькеборг. Пер. С. Белокри-
ницкой; Браннер Х. К. Фермопилы. Пер. Л. Горлиной; Сэндербю К. Восстание
женщин. Пер. Н. И. Крымовой. Ольсен Э. Б. Куда ушла Нора... Пер.
Н. И. Крымовой. Огород С. Сочная вырезка для фрекен Авсениус. Пер. Ю. По-
спелова.
Абелль К. Анна Софи Хедвиг. Пьеса в 3-х актах. М., 1963.
Абелль К. Потерянная мелодия: Пьеса. Пер. Ю. Яхниной. М., 1960.
Андерсен-Нексе М. Люди с Дангора: Драма в 3-х актах. Пер. Ю. Яхниной.—
В кн.: Андерсен-Нексе М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М., 1953.
То же. М., 1954.
Сойя К. Э. Паразиты: Пьеса в 5-ти актах. М., 1959.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

- Кристенсен С. М.* Датская литература 1918—1952. Пер. Н. И. Крымовой и
А. Я. Эмзиной. М., 1963.

- Куприянова И. П.* Датская драма в начале XX века.— «Учен. зап. Ленингр. ун-та», № 399. «Сер. филол. наук», 1978, вып. 78.
- Куприянова И. П.* Датская драматургия первой половины XX века. Л., 1979.
- Неустроев В. П.* Литература Скандинавских стран (1870—1970). М., 1980.
- Погодин А.* Датские драматурги нового времени.— В кн.: Современная датская пьеса. М., 1974.
- Engberg H.* Dansk teater i halvtredserne. København, 1958.
- Henriques A.* Modern dansk dramatik. Stockholm, 1942.
- Kistrup J.* Det moderne drama. In.: Dansk litteratur historie, Bd 4, 1966.
- Kristensen S. Møller.* Dansk litteratur, 1918—1950. København, 1950.
- Mitchell P. M.* A history of Danish literature. Copenhagen, 1957.
- Nielsen F.* Dansk litteratur-og teaterkritik: En antologi. København, 1948.
- Rask E.* Trolden med de tre hoveder. Den kongelige Teater siden 1870. København, 1980.
- Schyberg F.* Dansk teaterkritik. København, 1937.
- Schyberg F.* Teatret i krig (1913—1948). København, 1949.
- Schyberg F.* Ti aars teater, 1929—1939. København, 1939.
- Thomsen E.* Dansk litteratur efter 1870. København, 1935.
- Wamberg N. B.* Teatret i Nørregade. Folketeatrets historie, 1857—1982. København, 1982.

ДРАМАТУРГИЯ

МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Къелль Абелль

- Куприянова И. П.* Антифашистская тема в драматургии Къелля Абелля.— В кн.: Скандинавский сб. Вып. 9. Таллин, 1964.
- Куприянова И. П.* «Маленький человек» в ранних комедиях Къелля Абелля.— В кн.: Проблема личности в современных зарубежных литературах. Л., 1971.
- Abell K.* Teaterstrejf i Paaskevej. København, 1962.
- Schyberg Fr.* Kjeld Abell. København, 1947.

Кай Мунк

- Куприянова И. П.* Драма Кая Мунка «Идеалист».— В кн.: История и современность в зарубежных литературах. Л., 1979.
- Куприянова И. П.* Итоги сомнений и поисков: (Заметки о последнем периоде творчества Кая Мунка).— В кн.: Скандинавский сб., Таллин, 1970, вып. 15.
- Henriques A.* Kaj Munk. København, 1945.
- Larsen J. K.* Kaj Munk som dramatiker. København, 1941.

Карл Эрик Сойя

- Куприянова И. П.* Драматическая тетралогия К. Э. Сойи «Игра в жмурки, или Так может случиться».— В кн.: Скандинавский сб., Таллин, 1973, вып. 18.
- Куприянова И. П.* Новые пути датской драмы: Ранние произведения Сойи.— В кн.: Реализм в зарубежной литературе XIX и XX вв. Саратов, 1979. (Межвузовский сб., вып. 6).
- Hjorth-Moritzsen A.* Soya: En moderne dramatiker. Stockholm, 1942.
- Wamberg N. B.* Soya. København, 1966.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Bogen om Poul Reumert: Skrevet af venner. København, 1963.
Erichsen S. Det frie teater. København, 1953.
Kragh-Jakobsen S. Bodil Ipsen: 1889—1909—1959. København, 1959.
Larsen Th. Minder om mennesker. København, 1965.
Pontoppidan C. Est liv-mange. Bd. 1—2, København, 1965—68.
Poulsen A. En skuespillers erindringer. København, 1961.
Reumert P. Masker og mennesker. København, 1939.
Reumert P. Teatrets kunst: Erindringer og betragtninger. København, 1963.
Schyberg F. Danske skuespiller portraetter. København, 1959.
Schyberg F. Skuespil kunst. København, 1962.

ТЕАТР ФИНЛЯНДИИ

Тексты

- Финская драматургия XIX—XX веков. Вступит. статья А. Мантере. Л.—М., 1960.
Из содерж.: Лассила М. Мудрая дева. Пер. И. Венцеля и А. Володина; Йотуни М. Под каблучком у жены. Пер. А. Мантере и О. Терентьевой; Вуолийоки Х. Женщины Нискавуори. Пер. В. Богачева; Синерво Э. Мир еще молод. Пер. А. Мантере и О. Терентьевой.
Вексель Ю. Даниель Юрт. Пер. С. Петрова.— В кн.: Вексель Ю. Избранное. М.—Л., 1960.
Вуолийоки Х. Дом на скале (Молодая хозяйка Нискавуори): Пьеса в 3-х д., 6-ти карт. Пер. и сцен. ред. А. Кукконен. М., 1973.
То же. Под загл.: Молодая хозяйка Нискавуори: Драма в 3-х д. М., 1978.
Вуолийоки Х. Женщины Нискавуори: Пьеса в 3-х д. с прологом. Пер. В. Богачева. М., 1956.
То же.— В кн.: Мария Йотуни; Хелла Вуолийоки. [Избранное]. М., 1979.
Вуолийоки Х. Каменное гнездо: Пьеса в 4-х д. Пер. В. Стюфа и Ю. Стабового. М., 1957.
Вуолийоки Х. Хлеб Нискавуори: Пьеса в 3-х д., 4-х карт. Пер. В. Богачева. М., 1957.
Вуолийоки Х. Юстина: Пьеса в 6-ти карт. Пер. А. Кукконен. М., 1958.
То же. М., 1959.
Йотуни М. Ребро Адама. Пер. А. Мантере и О. Терентьевой.— В кн.: Мария Йотуни; Хелла Вуолийоки [Избранное]. М., 1979.
Лейно Э. Пентти Пяккёнен. Пер. В. Лугового; Соль земли. Пер. Л. Виронлайн.— В кн.: Лейно Э. Избранное. М.—Л., 1959.

Пособия

ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРУ

- Карху Э.* История финской литературы. Л., 1979.
Карху Э. Очерки финской литературы начала XX века. Л., 1972.
Карху Э. Финляндская литература и Россия. 1850—1900. Л., 1964.
Мантере А. Финская реалистическая драматургия.— В кн.: Финская драматургия XIX—XX веков. Л.—М., 1960.
Савутие М. Финский театр — северный филиал мирового театра. Хельсинки, 1980.
Aspelin-Haapakylä E. Suomalaisen teatterin historia. Т. 1—4. Helsinki, 1906—1909.
Koskimies R. Suomen Kansallisteatteri. Т. 1—2. Helsinki, 1953—1972.

- Salmelainen E.* Parivaljakko: Tampere teatterikaupunkina. Helsinki, 1963.
Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat. Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja. Helsinki, 1950.
Tiusanen T. Teatterimme hahmottuu. Näyttämötaiteemme kehitystie kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun. Helsinki, 1969.
Veistäjä V. Viipurin ja muun Suomen teatteri. Helsinki, 1957.

ДРАМАТУРГИЯ

МАТЕРИАЛЫ ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ПИСАТЕЛЯХ

Хелла Вуолийоки

- Виролайнен Л.* Хелла Вуолийоки.— В кн.: Мария Йотуни; Хелла Вуолийоки [Избранное]. М., 1979.
Ammond J. Niskavuoren talosta Juurakon torppaan: В кн.: Jyväskylä, Hella Wuolijoen maaseutunäytelmien aatetausta. Helsinki, 1980.
Lahri V. Hella Wuolijoki näytelmäkirjailijana. — В кн.: Suomen kirjallisuuden vuosikirja. Porvoo — Helsinki, 1947.

Мария Йотуни

- Niemi I.* Maria Jotunin näytelmät. Helsinki. 1964.

Ильмари Турья

- Räty-Hämäläinen A.* Ilmari Turjan näytelmät. Porvoo, 1981.

Юхани Хейкки Эркко

- Хурмеваара А.* Творчество Ю. Х. Эркко и «Калевала». Петрозаводск, 1957.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Kivijärvi E.* Adolf Lindfors. Helsinki, 1923.
Kivimaa A. Unessa ja elämässä. Helsinki, 1983.
Kivimaa A. Ystäviä: Toinen sarja kasvoja valohämystä. Helsinki, 1977.
Salmelainen E. Tarina teatterista. Helsinki, 1960.
Salmelainen E. Teatterin naisia. Helsinki, 1968.
Salmelainen E. Teatteriväkeä lähikuvassa. Helsinki, 1965.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аалберг И. 386—389
Аалто А. 396
Аалтонен В. 390, 396
Абба М. 30, 34, 60, 66, 69
Абелль К. 319, 342, 347—354, 356, 359, 360, 363, 365—367, 369
Адамус А. 123
Адлер Л. 224
Адлер С. 224
Александров Н. Г. 69
Алесси Р. 63
Аллан Т. 239
Альберти Р. 84—88, 118, 122—125
Альварес Кинтеро С. 114
Альварес Кинтеро Х. 114
Альваро 55
Альтолагирре М. 124
Амендола Дж. 11
Амель 62
Андерсен-Нексе М. 324, 338
Андерсон, Джон 212
Андерсон, Джудит 216, 217, 229
Андерсон М. 131, 137, 172—179, 199, 214, 215, 219
Андерсон Ш. 130, 187
Андерссон Д. 267
Андреев Л. Н. 62, 82, 115
Анисфельд Б. 282
Ан-ский С. А. 202
Антонелли Л. 17
Антуан А. 323
Ануй Ж. 193, 194, 230, 256, 367
Аполлинер Г. 55
Аппиа А. 50
Аракистан Л. 83
Арконада С. 83
Арлен М. 208
Арничес К. 114
Архентинита 115
Арчыбашев М. П. 67
Асанья М. 78, 79, 83, 114, 117, 122
Асклунд Э. 268
Ауб М. 122, 124, 125
Афиногенов А. Н. 229
Байрон Дж.-Н.-Г. 374
Бак Т. 262
Бакст Л. С. 282
Баланчин Дж. 348
Балла Дж. 47, 49, 55
Банг Х. 269, 338
Барберо Э. 122
Барбюс А. 267
Бардем А. 114
Бароха П. 114
Баррес Э. 123
Баррет Э. 209
Барри Дж. 216, 231
Барри Ф. 130, 131, 196
Барримор Дж. 205, 206
Барримор Э. 166
Басс Ф. 123
Батай А. 62
Бати Г. 55, 393, 396
Бахтин М. М. 98
Безье Р. 209
Бейер А. 284, 286
Бейкер Дж.-П. 140, 196
Бейн А. 134
Беляев Ю. Д. 67
Бенавенте Х. 79, 114—116, 118, 203
Бенасси М. 58, 64, 66, 69
Бенелли С. 37—39.

- Берг Л. 328, 331
 Бергбум К. 385—391
 Бергбум Э. 387
 Бергман И. 347
 Бергман К. 327, 329—331
 Бергман Я. 268, 271—274, 281, 292
 Бергнер Э. 212
 Бергсон А. 294
 Берджес-Томсон К. 258
 Берман С. 130, 131, 133, 136, 137, 196
 Бернар С. 217, 241, 250
 Бернари К. 12
 Бернини Л. 225
 Берти Э. 47
 Бесеков С. 369, 370
 Бетти У. 39—41
 Бетховен Л. ван 313, 314
 Блазетти А. 45, 57
 Бланк М. 327, 330
 Блехман Б. 193
 Блитстайн М. 134
 Блок В. 364
 Блумберг Э. 267
 Блэнкферт М. 136
 Богданов 69
 Бойе К. 267, 268
 Болеа Х. 123
 Бомарше П.-О.-К. де 256, 386
 Бонстель Дж. 207
 Бонтемпелли М. 18, 19, 66
 Борбони П. 32, 66
 Борберг С. 337, 339, 340, 342, 360, 365, 367, 369
 Борген Ю. 299, 300, 315
 Борелли А. 66
 Боррас Э. 116, 117
 Боссе Г. 288
 Боччони У. 49
 Брагалья А.-Дж. 52—55, 66
 Брайант Л. 198
 Бракко Р. 64
 Брамс И. 370
 Брандес Г. 301, 337
 Брандес Э. 337, 362
 Браун Дж. 215, 216
 Бредсдорф Э. 350
 Брехт Б. 93, 271, 299, 307, 313, 357, 363, 369, 396
 Бриссоли А. 59
 Бротен О. 294, 317, 321, 322, 325, 329
 Брукнер Ф. 363
 Бруниус П. 288
 Бруссар Л. 179
 Брэнд'Амур И. 254
 Брэндон Д. 208
 Бунюэль Л. 79, 101
 Бурсос Х. 83
 Бушци Б. 47
 Буш Т. 245
 Бьёрнсон, Бьёрн 317, 327—331
 Бьёрнсон, Бьёрнстерне 297, 299, 301, 313, 316, 317, 320, 323, 325, 327, 328, 330, 337, 338, 345, 365, 386
 Бэй Г. 222
 Бюгге С. 299
 Бюллер О. 320
 Валери П. 79
 Валтари М. 392, 394
 Валь А. де 288
 Валь Э. 331
 Валье Э. дель 124
 Валье-Инклан Р. дель 79, 89—101, 114—116, 118, 124, 125
 Ван Друтен Дж. 188
 Варен М. 394
 Вахтангов Евг. Б. 221
 Вегенер П. 289
 Ведекинд Ф. 19, 55, 331
 Вексель Ю. 373, 374, 385
 Вельхавен Ю.-С. 314
 Верга Дж. 25, 35
 Вергеланн Х.-А. 295, 314
 Верлен П. 89
 Вернлунд Р. 267, 279
 Верфель Ф. 199, 200
 Вершинин И. 229
 Весос Т. 299, 300, 325
 Вессель Ю.-Х. 317
 Веттердаль С. 288
 Вивинани Р. 42—45
 Видборг Э. 291
 Вилхо О. 387
 Виола Ч.-Дж. 16, 67
 Вит М. 370
 Витторини Э. 12
 Вишневский Вс. В. 123
 Вольтер 193, 250
 Вольф Ф. 319, 325
 Вугт Н. 318
 Вулф Т. 153
 Вуолийоки Х. 381—384, 394, 396
 Вырубов А. А. 69
 Габриэльсен Х. 346, 360, 367, 369
 Газенклевер В. 299
 Гамсун К. 294, 295—297, 316, 328
 Гарбо Г. 115
 Гарборг А. 295, 320—325, 328
 Гарборг Х. 321
 Гарсиа Лорка Ф. 79, 100—113, 115, 117—121, 124, 125, 256, 326, 369
 Гаскон Ж. 256
 Гауптман Г. 199, 299, 326, 367
 Гаш С. 104
 Гашек Я. 363
 Гереро М. 116
 Герхардт К. 281

- Гете И.-В. 386
 Гийон Л. 241
 Гилгуд Дж. 206
 Гилдер Р. 202, 216
 Гимер А. 116, 123
 Гласпелл С. 197
 Глебов А. Г. 324, 325
 Гледич Г. 332
 Гобетти П. 11
 Гоголь Н. В. 325, 386
 Годо А. 251
 Гойя Ф. 98, 99
 Голд М. 134, 136, 179
 Голсуорси Дж. 195
 Гольдони К. 69
 Гонсалес М. 123
 Гордин Я. 67
 Горький А. М. 55, 123, 158, 167,
 187—189, 229, 270, 325, 377, 384,
 389, 390
 Гофмансталь Г. фон 116, 117, 330
 Гоци К. 69
 Грабов К. 288
 Граматика И. 60, 64, 65, 67
 Граматика Э. 62—66
 Грамито К. 20
 Грамши А. 6, 10, 24
 Гревениус Г. 272
 Греч В. М. 69
 Григ Н. 299, 300, 306—316, 318, 319,
 330, 331, 366
 Григ Х. 318
 Григ Э. 115
 Грильпарцер Ф. 386
 Грин П. 132, 136, 219
 Гроув Ф.-Ф. 238
 Грул Ж. 256
 Грюневальд И. 283
 Гюго В. 250, 251
- Дали С. 79, 101
 Д'Амиго С. 12, 57, 64, 69, 70
 Д'Аннунцио Г. 5, 9, 38
 Дарно Р. 89
 Даулинг Э. 231
 Де Кьяра Г. 73
 Де Роза Р. 72
 Де Филиппо Э. 45, 62
 Дебюсси К. 115
 Дейн К. 207
 Делл Ф. 198
 Деперо Ф. 47
 Дерен А. 282
 Джакоза Дж. 64
 Джеймс Д. 140
 Джентиле Дж. 9
 Джерманетто Дж. 11
 Джефферс Р. 217
 Джонс Р.-Э. 206
- Джойс Дж. 184
 Ди Джакомо С. 42, 44
 Диас де Мендоса Ф. 116
 Диес Канедо Э. 117
 Диккенс Ч. 249
 Дисента Х. 123
 Дитерле У. 194
 Дишеполо А. 72
 Дойнцер И. 334
 Домарши Ж. 225
 Доминго М. 83
 Достоевский Ф. М. 16, 55, 153, 199,
 269, 393, 396
 Драблс Э. 321—323, 326
 Драйзер Т. 130, 132, 158, 189
 Драммонд У. 238
 Дузе Э. 62, 66, 386
 Дуун У. 294
 Дэвин Н. Ф. 247
 Дэвис Б. 194
 Дюбвад Ю. 317—319
- Еврипид 216, 217, 327
 Ермолова М. Н. 388
- Жарри А. 55
 Желина Г. 252, 253, 255
 Жирар Б. 254
 Жирар Р. 241
 Жироду Ж. 256, 369
 Жерэн-Лажуа А. 241
- Золя Э. 115, 116, 387
 Зудерман Г. 62, 116, 388
- Ибаньес Б. 106
 Ибсен Г. 15, 16, 22, 39, 62, 114, 165, 199,
 200, 204, 231, 242, 259, 271, 287,
 290, 295—297, 299, 301, 302, 305,
 312, 313, 315 — 317, 320, 323, 326,
 328, 330—332, 337, 338, 343, 348,
 359, 361, 362, 364—366, 369, 377,
 386, 387, 391, 394
 Иварсон В. 328
 Иконен А. 394
 Индж У. 230
 Ипсен Б. 365, 366
 Ирвинг В. 176
 Ирвинг Г. 250
 Иффланд А.-В. 361
- Йеров Р. 281
 Йетс У.-Б. 100

- Йон-Анд Й. 285
 Йотуни М. 377—379, 391, 394
 Йурт-Йенсен Э. 332
- Каарла Л. 394—396
 Каваккиолли Э. 17, 18
 Казан Э. 221, 224, 230
 Казелла А. 18
 Кайзер Г. 115
 Кайнц Й. 387
 Калима Э. 389—394
 Каллаган М. 239
 Кальдерон де ла Барка П. 96, 116, 120, 123, 290
 Камберленд Р. 257
 Канджулло Ф. 47
 Кант М. 375—377, 386
 Карнабуччи 32
 Карновский М. 224
 Картье Ж. 232
 Карху Э.-Г. 376
 Касона А. 118, 121, 122
 Катаев В. П. 124
 Кауфман Дж. 130, 131, 188
 Квистгор Б. 370
 Кеведо Ф. 124
 Кедрова 69
 Кей Э. 267
 Келли Дж. 130, 131
 Кер Б. 370
 Керзон С. А. 246
 Кеснел Ж. 239, 240
 Киви А. 371, 373—375, 377, 385, 386, 391
 Кин Ч. 249
 Кин Э. 217, 249
 Кингсли С. 194, 220, 221
 Кинк Х. 295—297
 Киструп Й. 342, 853
 Клаусен С. 339, 341, 342, 356, 360, 369
 Клейст Г. фон 394
 Клермен Г. 165—167, 218—224
 Клифт М. 200
 Кнутсон П. 349, 369
 Кобб Л. 224
 Коклен Ж. 250
 Кокто Ж. 114, 219, 256
 Колетт К. 314
 Колийн Г. 284, 289
 Комиссаржевская В. Ф. 62
 Коннелли М. 130, 131
 Коонен А. Г. 212
 Копо Ж. 59, 201
 Корбин Дж. 195
 Корнелл К. 206—215, 229, 230
 Корнель П. 249, 250
 Корси М. 74
 Коршунов 69
 Косогоров А. 67
- Коста О. 59
 Кох М. 267
 Кошебу А.-Ф.-Ф. 361, 365
 Кремази О. 236, 237
 Кристенсен Х. 317, 319, 321
 Кристиансен Э. 338
 Крог П. 325
 Круг Х. 299—306, 316—318, 323, 329, 330
 Крофорд Ч. 224, 230
 Кроче Б. 10, 23
 Круз Р. 188
 Крыжановская М. А. 69
 Крэг Э.-Г. 50, 114, 274, 291, 324, 365
 Ксиргу М. 115—119, 122, 125
 Кук Дж.-К. 196—199, 223
 Кульбин Н. 14
 Кьеркегор С. 81
 Кьярелли Л. 17
 Кэмпбелл У. 244
 Кэрролл Л. 231
- Лагерквист П. 268; 269, 271, 274—278, 281, 289, 291, 292, 332
 Лагерлёф С. 267, 324
 Ланге С. 337, 339
 Лангнер Л. 196, 198, 199, 206, 210, 218
 Ланди С. 37
 Лант А. 200
 Лассаль Ф. 79
 Лассила М. 372, 377
 Лауринг Г. 370
 Лахденсуо Я. 389
 Ле Гальенн Е. 200, 203, 204, 206, 229, 231
 Ле Гальенн Р. 203
 Лего Э. 255, 256
 Лейно Э. 376, 391
 Лёмэ П. 237, 241
 Ленин В. И. 133, 165, 266, 325, 371, 372
 Леон М.-Т. 119, 122, 123
 Лескарбо М. 249
 Лессинг Г.-Э. 394
 Летондаль А. 243
 Ликок С. 238
 Линарес Ривас М. 114
 Линдберг А. 290
 Линдберг П. Ю. 281, 290—292, 332
 Линделёф Х. 392
 Линдсей Х. 188
 Линдстрём Р. 281
 Линдурм Э. 267, 279
 Линдфорс А. 386, 389
 Линнанкоски Й. 376
 Лодовичи К. 61
 Лодовичи Ч.-В. 16
 Локридж Р. 210
 Лопе де Вега 100, 120, 123
 Лопе де Руэда 115, 120, 125

- Лоранже Ф. 254
 Лоусон Дж.-Г. 132—135
 Луначарский А. В. 25, 31, 150
 Лундквист А. 268
 Лу-Юханссон И. 267
 Льюис С. 130, 137
- Макдональд У. 238
 Макнавелли Н. 24, 225, 245, 297
 Маккензи У. 234
 Мак-Клинтик Г. 208—213, 215, 225, 229, 230
 Макленнан Х. 239
 Мальберг Б. 281
 Мальдачеа Н. 43
 Мальмевист С. 290
 Мальц А. 133, 134, 136, 165
 Мамульян Р. 200
 Манн Т. 202, 298, 299
 Мариво П. 256
 Маринетти Ф.-Т. 9, 13—15, 46—48, 55
 Марк, братья 258, 259
 Маркс К. 79, 80, 95, 133, 168, 293, 299
 Марло Дж. 195
 Марло К. 226
 Мартини Ф.-М. 15, 16, 61
 Мартинсон М. 267
 Мартинсон Х. 268
 Мартольо Н. 42
 Марч Ф. 200
 Маттеотти Дж. 6, 38
 Маршал Г. 194
 Маурстад А. 332
 Маурстад Т. 325, 326
 Мачадо А. 79, 80, 119—122, 125
 Маэсту Р. де 79
 Мейерхольд Вс. Э. 221, 318, 319
 Мейр Ч. 245
 Мелато М. 66
 Мендельсон Ф. 58
 Менкен Г. 129
 Мёллер Кристенсен С. 352
 Мериме П. 201
 Мерсье-Гуэн И. 243
 Метерлинк М. 19, 39, 62, 195, 199, 202, 276, 389, 391
 Мийо Д. 79
 Милзинер Дж. 210, 212
 Миллер А. 231, 369
 Мильян Астрай П. 114
 Миньони 115
 Мирвольд Д. 324
 Моллер Ф. 210
 Молсон Дж. 257
 Мольер Ж.-Б. 45, 201, 240, 249—251, 255, 256, 321, 367, 386, 394
 Мольнар Ф. 200
 Монтале Э. 12
 Монтень Ф. 225
- Моравиа А. 12, 45
 Моррисон 258
 Мортенсон И. 321
 Моффит Дж. 137
 Муберг В. 268, 280, 281, 331
 Мувинкель А. 319, 324, 325, 326, 332
 Муландер У. 281, 290
 Муне-Сюлли Ж. 250
 Мунк К. 325, 342 — 348, 354, 360, 363—367, 369
 Муньос Сека П. 114
 Муско А. 25
 Мюссе А. де 38, 256
- Назимова А. 200
 Нансен Б. 363, 369
 Натансен Х. 339, 369
 Неллемосе К. 351, 360, 370
 Немирович-Данченко Вл. И. 66, 69, 200, 201, 229
 Неустроев В. П. 269
 Никкодеми Д. 27
 Нильсен Р. 299, 331
 Нильсен Х.-Я. 325, 326, 330, 332
 Ниссен Ф. 301
 Ницше Ф. 294
 Норманн Я.-К. 362
- Одес К. 133, 140, 165—172, 187, 193, 218, 221—224, 263
 Оливер Ф. 83
 Олкотт Л. 207
 О'Нил Ю. 55, 123, 130, 132, 140—164, 184, 187, 188, 196, 198—200, 202, 203, 216, 223, 252, 292, 369
 Онтаньонес С. 123
 Ориольс А. де 83, 123
 Орленев П. Н. 68, 200
 Орса М. 288
 Ортега-и-Гассет Х. 79—81, 118
 Осен И. 320
 Островский А. Н. 62, 64, 387, 390
 Охлопков Н. П. 318
- Павлов П. А. 69
 Павлова Т. П. 12, 19, 66—69, 71
 Пальмер К. 69
 Пальмьер 251
 Пандольфи В. 42
 Паннаджи И. 55
 Паньоль М. 62
 Папино Л. 234
 Паркер Н.-Г. 208
 Пекканен Т. 393
 Пенн А. 194
 Перес Гальдос Б. 114—116, 122, 123
 Перссон Ф. 267

- Петиклэр П. 240
 Петролини Э. 70—75
 Пикассо Л. 30, 60
 Пинеро А.-У. 207
 Пиранделло Л. 12, 20—37, 45, 46, 48, 55, 59, 60, 66, 115, 184, 363, 369, 392, 396
 Питерс П. 133, 134, 165
 Питоев Ж. 396
 Питоева Л. 212
 Пихляямьяки Х. 392
 Платон 181
 По Э. 153
 Поллок А. 207
 Понтопидан К. 351, 365—367
 Понтопидан Х. 338
 Попова Л. 50
 Поул У. 323
 Поульсен Й. 365, 368
 Поульсен О. 365
 Поульсен Э. 362, 365
 Поше Осен А. 321
 Прайс Дж. 370
 Прамполини Э. 14, 47, 50—52, 54, 55
 Пратолини В. 12
 Прокофьев В. 98
- Рабле Ф. 98
 Равель М. 79
 Райс Э. 131, 132, 134, 140
 Рангстрём Т. 289
 Рандоне С. 66, 67
 Ранфт А. 282, 284, 285
 Расин Ж. 249, 250, 256, 285
 Расмуссен Р. 321—323
 Рассел Б. 79
 Рашель 217
 Раэн О. 261
 Разрсон С. 262
 Реенберг Х. 346
 Рейнхардт М. 58, 202, 274, 282, 289, 365, 389, 391, 395
 Рейнхардт П. 370
 Рёмерт П. 365—368
 Ренау Х. 122
 Ривас Чериф С. 79, 114, 115, 117, 122
 Ригелли Дж. 45
 Рид Дж. 198
 Ридланн 323
 Ринг Г. 317
 Ринне И. 392
 Риос Ф. де лос 79, 119
 Рипеллино А.-М. 45
 Ристори А. 250
 Риттер Х. 323
 Риччарди А. 52—55
 Робертс Ч. 238
 Роблес Э. 193, 194
 Робсон П. 200
- Роветта Дж. 64
 Рогер-Хенриксен Г. 350
 Роде Х. 338
 Роде Э. 370
 Роллан Р. 124, 290, 391
 Ромен Ж. 369
 Росс С. 239
 Росс Э. 231
 Россо Ди Сан Секондо П.-М. 18—20, 42
 Ростан Э. 256, 321
 Ру Ж.-Л. 256
 Рубенс П. 225
 Рудерман М. 229
 Руджери Р. 34, 58
 Рунeberg Ю. Л. 386
 Руссоло Л. 49
 Рутье А. 243
 Рэа 251
 Рэйнольд М. 264
- Саблоньер Б. де ля 251
 Салмелайнен Э. 396
 Салминен У. 393, 394
 Сальвадор Сьерра 123
 Сальвини Т. 217, 250
 Сандаль К. 329, 330
 Сандберг У. 288, 291
 Сандгрэн Г. 268, 279
 Саральт Р. 124
 Сарду В. 242
 Сароян У. 133, 138—140
 Сегельке Т. 318, 330
 Сёдерберг Я. 268—270
 Сёмме А. 299
 Сен-Дени М. 59
 Сен-Санс К. 283
 Сендер Р. 123
 Сервантес С.-М. де 114, 120, 123—125, 225
 Сержуда Л. 124
 Сеттимелли Э. 47
 Сивертс С. 268, 279, 280
 Сигнеус Ф. 385
 Симони Р. 61
 Симонов К. М. 229
 Синг Дж.-М. 114
 Синклер Э. 132, 165
 Скавлан Э. 318
 Скляр Дж. 133, 134, 136, 165
 Скрам Э. 362
 Скриб Э. 71, 242, 361
 Скрибл С. 246
 Скьольборг Й. 338
 Снойльский К. 267
 Сояя К.-Э. 277, 342, 354—360, 364, 367, 369
 Соррилья Х. 97
 Сотерн Э. 195
 Софокл 216, 256, 292, 326, 386

- Станиславский К. С. 12, 68, 114, 201,
 202, 219, 221, 230, 316, 323, 333,
 388—390
 Стаунинг Т. 335
 Стейнбек Дж. 133
 Стендаль 206
 Стенстрём В. 282
 Стивенсон Ф. 133
 Стирнс Г. 129
 Столлинге Л. 131, 173
 Страсберг Л. 218—221, 230
 Стрём К. 290
 Стриндберг А. 15, 39, 55, 69, 153, 199,
 269, 271, 276, 281, 284, 286—291,
 330, 337, 348, 362, 365, 367, 389, 392
 Сьерра Грегорио М. 115
 Сэлинджер Дж.-Д. 200
 Таиров А. Я. 51
 Тейлор Л. 231
 Терри Э. 250
 Тертерян И. А. 106
 Тидблад И. 281
 Тильгер А. 46
 Тинторетто Я. 225
 Тирсо де Молина 117, 120
 Толлер Э. 292, 319, 363, 369, 395
 Толстой А. К. 391, 392
 Толстой Л. Н. 115, 199, 204, 205, 324,
 329, 331, 362, 389
 Томассен Г. 326, 328
 Томассен Т. 325, 329—331
 Топелиус Ц. 373, 385—387
 Торндайк С. 212
 Тревизани Дж. 43
 Тремэйн У. 248
 Третьяков С. 263, 332
 Туленхеймо Л. 391
 Турья И. 393
 Уайлдер Т.-Н. 137, 179—187, 230
 Уайлер У. 194
 Уайльд О. 55, 89, 116, 366
 Уильямс Т. 230, 231
 Улссон Х. 381
 Унамуно М. де 79—83, 112, 115, 118
 Унсет С. 295, 296
 Уолкотт А. 204
 Уоллес Дж. 238
 Уотсон С.-Дж. 244
 Уоттс Р. 227
 Уппдаль К. 294
 Уэбстер М. 200, 231
 Уэксли Дж. 133, 134, 263
 Уэл Л. 243
 Уэллс Г. 79
 Уэллс О. 225—227
 Фальк А. 284
 Фальк Э. 299
 Фалькбергет Ю. 294, 295
 Фанген Р. 299, 300, 306, 317, 329
 Фаулер Дж. 206
 Фелиу-и-Кодина 116
 Фильон Ж.-П. 251
 Финкелстайн С. 147
 Финне Я. 389
 Флэнаган Х. 224—226
 Фокин М. М. 282
 Фолкнер У. 133, 153, 187
 Фонтанн Л. 200
 Фрейд З. 79, 153, 340
 Фрешетт Л.-О. 237, 241, 242, 251
 Фридергорд Я. 267
 Фриес Я. 330
 Фрэнсис Х. 262
 Фуллер Х. 247, 248
 Фурье Ш. 79
 Хаал Я. 389
 Хаарла Л. 379—381, 393
 Хаксли О. 70, 72
 Халибёртон Т. 237
 Хальворсен Ф. 319
 Ханнес Х. 321
 Ханникайнен Р. 391
 Хансон Л. 281
 Харт М. 188
 Хастинге М. 263
 Хауард С. 130, 131, 196
 Хауге Й. 324
 Хаусман Л. 214
 Хедберг Т. 268—270, 287
 Хеджвист И. 288
 Хейберг А. 323
 Хейберг Г. 297—299, 301, 313, 323, 330
 Хейберг, Йохан Людвиг 348, 361
 Хейберг, Йоханна Луиза 361
 Хейдон, Дж. 231
 Хейес Э. 200, 214—216
 Хейс Д. 194
 Хеллман Л. 133, 140, 187—194
 Хель С. 308
 Хемингуэй Э. 133, 139, 140, 153
 Хеннингсен Б. 362, 365
 Хепберн К. 200
 Хепберн О. 194
 Хергель К. 326
 Хертц Х. 361, 366
 Хессель Л. 391
 Хёст И.-Л. 333
 Хёст Л. 333
 Хирдман М. 267
 Хлумберг 392
 Холанн И. 324, 325
 Хольберг Л. 317, 322, 323, 325, 327,
 331, 336, 361, 364, 365, 368, 369
 Хопкинс А. 199, 205, 206
 Хосе Кастро Х. 119

- Хоструп К. 348, 361
Хоффман Г. 255, 256
Хуль С. 299
Хультер Б. 324
Хупрекстад У. 297, 323, 326, 329
Хэвиседж Ч. 244
- Чаленте Р. 66, 69
Чапек К. 324, 325, 369
Чаплин Ч.-С. 141
Челлгрэн Ю. 267, 268
Чернэльд С. 281
Чехов А. П. 15, 16, 19, 114, 122, 165,
167, 192, 199, 203, 204, 229, 270,
324, 326, 389
Чехов М. А. 206
- Шамплен С. 232
Шанхе И. 329
Шаров П. П. 59, 66—68
Шекспир В. 32, 58, 59, 64, 195, 201,
202, 204—207, 210, 211, 216, 225—
227, 231, 244, 250, 253, 286, 290,
291, 316, 324, 330, 366, 386, 387,
392, 394
Шелдон Э. 196
Шервуд Р. 133, 137
Шеридан Р.-Б. 195, 258
Шестрём В. 271, 283, 346
Шиллер Ф. 326, 366, 386, 387, 392
Шницлер А. 69, 115, 366
Шопен Ф. 251
Шоу Дж.-Б. 22, 62, 64, 117, 184, 199,
208, 210, 212—214, 231, 252, 259,
297, 301, 362
- Шоу И. 133, 136, 140, 218, 219, 223,
263
Штеффин М. 313
Шумлин Г. 194
Шюберг Р. 362
- Эванс М. 212
Эгед-Ниссен Г. 315
Эйде Э. 317, 328
Эймз У. 195, 207
Эйнштейн А. 79
Экман Й. 281
Экстрем М. 281
Эленшлегер А. 323, 361
Элиот Т.-С. 100, 267
Эло К. 395, 396
Эль Греко Д. 225
Энгельс Ф. 80, 95
Энсин Х. дель 120
Эриксон Й. 286
Эркко Ю. 376, 387
Эрнандес М. 84, 87, 88
Эрьясэтер Т. 295, 324, 326
Эскола У. 396
Эсман Г. 338
- Юнг К.-Г. 153
Юнсон Э. 268
Юсеффсон Р. 279
Юстандер Э. 384
Юстас М. 207
- Янг С. 202

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Ф.-Т. Маринетти. Рис. Н. Кульбина	14
Э. Прампolini. Эскиз костюма к спектаклю «Король Кутеж». 1926 г.	14
Э. Прампolini. Эскиз костюма к спектаклю «Король Кутеж». 1926 г.	16
Луиджи Пиранделло	21
Сцена из спектакля «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло. Театр Одескальки. 1925 г.	28
Марта Абба и Ламберто Пикассо в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло. Театр Одескальки. 1925 г.	30
Паола Борбони — Фульвия Джелли в спектакле «Как прежде, но лучше, чем прежде» Л. Пиранделло. Труппа Борбони — Карнабуччи. 1934 г.	32
Руджеро Руждери в роли Генриха IV в спектакле «Генрих IV» Л. Пиран- делло. Труппа Абба — Руждери. 1922 г.	34
Э. Прампolini. Многомерное пространство. Эскиз	50
Э. Прампolini. Занавес к спектаклю «Огненные барабаны». Коммуналь- ный театр. Пиза. 1922 г.	51
А.-Дж. Брагалья на репетиции	53
Марта Абба	60
Ирма Граматика	61
Эмма Граматика в роли Екатерины Медичи в спектакле «Екатерина Медичи» Р. Алесси. Труппа Э. Граматики. 1935 г.	63
Мемо Бенасси — Макбет, Ирма Граматика — леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира. Труппа Бенасси — Граматика. 1938 г.	64
Эмма Граматика в роли Иоанны. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Труппа Э. Гра- матики. 1937 г.	65
Эмма Граматика в роли Терезы. «Ад» Ч.-Дж. Виолы. Труппа Э. Граматики. 1937 г.	66
Сальво Рандоне	67
Татьяна Павлова на репетиции. Римская Академия театрального искус- ства. 1930-е годы	68
Татьяна Павлова — Адриенна. Аннибале Бетроне — Морис Саксонский. «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба. Труппа Бетроне — Павлова. 1934 г.	70
Афиша к концерту Этторе Петролини	71
Этторе Петролини — Джиджетто-хулиган. 1920-е годы	72
Этторе Петролини — Мустафа. «Мустафа — торговец коврами» А. Дише- поло и Р. де Роза. 1930-е годы	72
Этторе Петролини в концертной программе. 1930-е годы	75

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

Мигель де Унамуно	81
Рафаэль Альберти и Мария-Тереса Леон	85
Федерико Гарсиа Лорка	101
Сцена из спектакля «Марьяна Пинедя» Гарсиа Лорки. Театр Фонтальба. Труппа Маргариты Ксиргу	117
Гарсиа Лорка (в центре) среди участников труппы Ла Баррака	120
Выступление Театра педагогических миссий в деревне	124

АМЕРИКАНСКИЙ ТЕАТР

Юджин О'Нил	141
Клиффорд Одетс и Этель Барримор. 1944 г.	166
Максуэлл Андерсон	173
Торнтон Уайлдер	180
Лилиан Хеллман	188
Сьюзен Гласпелл	197
Кэтрин Корнелл в роли Кандиды. «Кандида» Б. Шоу. Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтика. 1937 г.	209
Кэтрин Корнелл в роли Джульетты. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтика. 1935 г.	211
Кэтрин Корнелл в роли Жанны. «Святая Иоанна» Б. Шоу. Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтика. 1936 г.	213
Кэтрин Корнелл в роли принцессы Опарр. «Бескрылая победа» М. Андерсона. Труппа К. Корнелл и Г. Мак-Клинтика. 1936 г.	215
Труппа театра Групп	218
Сцена из спектакля «Простые люди. Бруклинская идиллия» И. Шоу. Постановка Г. Клёрмена. Театр Беласко. 1939 г.	219
Сцена из спектакля «Люди в белых халатах» С. Кингсли. Постановка Л. Страсберга. Театр Групп. 1933 г.	220
Г. Клёрмен, Черил Крофорд и Ли Страсберг	221
Сцена из спектакля «Ракета на Луну» К. Одетса. Постановка Г. Клёрмена. Театр Беласко. 1938 г.	222
Сцена из спектакля «Золотой мальчик» К. Одетса. Постановка Г. Клёрмена. Театр Беласко. 1937 г.	224

КАНАДСКИЙ ТЕАТР

Грасьен Желина в спектакле «Тик-Ток»	252
Грасьен Желина в роли Генриха. «Генрих V» В. Шекспира	253
Иветт Брэнд'Амур и Бенуа Жирар в спектакле «Один дом... Один день» Ф. Лоранже. Театр Ридо Вер. Монреаль. 1940-е годы	254
Сцена из спектакля «Тик-Ток»	254
Ги Хоффман в роли Аргана. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера. Театр Нуво Монд. Монреаль	255
Зрительный зал Шекспировского фестивального театра (Современная адаптация театра елизаветинских времен)	263

ШВЕДСКИЙ ТЕАТР

Пер Лагерквист	275
Эскиз декорации 2-го акта оперы «Самсон и Далила» К. Сен-Санса. Художник И. Грюневальд. 1921 г.	283
Декорация к спектаклю «Федра» Ж. Расина. Художник Й. Йон-Анд. Драматический театр. Стокгольм. 1927 г.	285
Декорация к спектаклю «Венецианский купец» В. Шекспира. Художник Й. Эриксон. Стокгольм. Театр Драмы. 1919 г.	286
Сцена из спектакля «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки. Стокгольм. Театр Драмы. 1944 г.	287
Сцена из спектакля «Игра грез» А. Стриндберга. Постановка О. Муландера. Стокгольм. Театр драмы. 1935 г.	290

Сцена из спектакля «Человек без души» П. Лагерквиста. Постановка П. Линдберга. 1937 г.	291
Рональд Фанген	300
Хельге Крoг .	300
— Нурдаль Григ .	307
— Нурдаль Григ и Сигурд Хель .	308

НОРВЕЖСКИЙ ТЕАТР

Халфдан Кристенсен (в центре) в роли Сирано де Бержерака в спектакле «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Театр Национальная сцена. Берген. 1923 г. .	320
Хульда Гарборг	321
Оскар Бротен	322
Расмус Расмуссен .	322
Бьёрн Бьёрнсон (четвертый слева) в роли Пауля Ланге в спектакле «Пауль Ланге и Тура Парсберг» Бьёрнстjerne Бьёрнсона. Театр Национальная сцена. Берген. 1928 г. .	327
Томас Томассен	329
Кристиан Сандаль	329

ДАТСКИЙ ТЕАТР

Кай Мунк	343
Кьель Абелль	348
Клара Понтопидан и Карин Неллемосе в спектакле «Анна Софи Хедвиг» К. Абелля. Королевский театр. 1939 г. .	351
Карл Эрик Сойя .	355
Карин Неллемосе и Хольгер Габрильсен в спектакле «Две нити» К.-Э. Сойи. Королевский театр. 1943 г.	360
Бодиль Ипсен и Поуль Рёмерт в спектакле «Копилка» Х. Хертца. Королевский театр. 1948 г. .	366
Йоханнес Поульсен и Поуль Рёмерт в спектакле «Жан де Франс» Л. Хольберга. Королевский театр. 1912 г. .	368

ФИНСКИЙ ТЕАТР

Алексис Киви	375
Минна Кант .	375
Майю Лассила .	377
Мария Йотуни .	377
Хелла Вуолийоки	382
Каарло Бергбум	386
Ида Аалберг	386
Ида Аалберг в роли Магды в спектакле «Родина» Г. Зудермана. Сезон 1909/11 г.	388
Ида Аалберг	388
Эйно Калима	392
Сцена из спектакля «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Постановка Э. Калимы. 1917 г. .	393
Сцена из спектакля «Враг народа» Г. Ибсена. Постановка Э. Калимы. Сезон 1917/18 г. .	394

ОГЛАВЛЕНИЕ

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

(М. М. Молодцова, С. К. Бушуева)

Исторические условия развития (М. М. Молодцова) .	5
Драматургия (М. М. Молодцова)	13
Сценическое искусство (С. К. Бушуева)	45

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

(В. Ю. Силунас)

Исторические условия развития .	77
Драматургия	78
Валье-Инклан	89
Гарсиа Лорка	100
Сценическое искусство	113

ТЕАТР США

(А. С. Ромм, Б. А. Смирнов, И. В. Ступников, Е. Н. Любимова)

Исторические условия развития (А. С. Ромм)	126
Драматургия (А. С. Ромм)	129
О'Нил (А. С. Ромм) .	140
Одетс (А. С. Ромм) . . .	165
Андерсон (А. С. Ромм)	172
Уайлдер (А. С. Ромм) . . .	179
Хеллман (Б. А. Смирнов)	187
Сценическое искусство (И. В. Ступников, Е. Н. Любимова) .	194

ТЕАТР КАНАДЫ

(А. Н. Михеева)

Исторические условия развития .	232
Драматургия	239
Франко-канадская драматургия	239
Англо-канадская драматургия .	244
Сценическое искусство франко-канадского театра .	249
Сценическое искусство англо-канадского театра	256

ТЕАТР ШВЕЦИИ

(Т. Н. Суханова, Г. Н. Храповицкая, Д. М. Шарыпкин)

Исторические условия развития (Г. Н. Храповицкая, Д. М. Шарыпкин)	266
Драматургия (Г. Н. Храповицкая, Д. М. Шарыпкин) .	269
Сценическое искусство (Т. Н. Суханова)	281

ТЕАТР НОРВЕГИИ

(Г. Н. Храповицкая)

Исторические условия развития .	293
Драматургия	294
Сценическое искусство	314

ТЕАТР ДАНИИ
(И. П. Куприянова)

Исторические условия развития .	334
Драматургия	336
Сценическое искусство	361

ТЕАТР ФИНЛЯНДИИ
(Л. А. Виролайнен)

Исторические условия развития .	371
Драматургия	373
Сценическое искусство	384

ПРИЛОЖЕНИЕ

Основная библиография	397
Указатель имен	420
Перечень иллюстраций .	428

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ТЕАТРА

ТОМ 8

Редактор *В. Е. Шац*
Художник *В. М. Вовнобой*.
Художественный редактор *Г. К. Александров*.
Технический редактор *Н. Г. Карпушкина*.
Корректор *О. Г. Завьялова*.

И. Б. № 2718

Сдано в набор 12.10.87. Подписано в печать 8.09.88. А09541. Формат издания 60×90/16. Бумага офсетная №1 Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 27. Усл. кр.-отг. 27. Уч.-изд. л. 29.972. Изд. № 4104. Тираж 9000. Заказ 826/663. Цена 1 р. 40 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Диапозитивы изготовлены в Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29.

Отпечатано с диапозитивов в Ленинградской типографии № 6 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 193144, г. Ленинград, ул. Моисеенко, 10.