# Пристли Джон Бойнтон

**Искусство драматурга**

*(Лекции)*

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

Драматург пишет для театра. Человек, который пишет для чтения, а не для театра,— это не драматург. Драматург имеет в виду не издателя, а театральную труппу, не читателей, а зрителей. Он так же тесно связан с театром, как шеф-повар с кухней. Его конечной целью, хотя он и не может достичь ее сам, является создание так называемого «драматического переживания». Я не собираюсь устанавливать точное значение выражения «драматическое переживание». На это ушел бы целый вечер, мне понадобилась бы помощь невропатолога, двух или трех психологов враждующих направлений, одного или двух метафизиков. Ограничимся

лишь тем, что это своеобразное переживание, которое мы познаем в театре. Сказанное может показаться примитивным, но я считаю, что дальнейшее обсуждение этого феномена поможет понять сущность драмы и искусства драматурга. Кроме того, оно поможет нам избавиться от многих распространенных ошибок во взглядах на Театр, даст возможность уточнить, что разумно и что нелепо в драматургических теориях, а также оценить задачу драматурга во всех ее трудностях и сложностях. Если в течение следующих пятидесяти минут я не смогу разобраться в этих вопросах, значит, я потерпел неудачу.

В значительной мере огрубленный пример драматического переживания сразу докажет нам, что сущность его заключается в простоте и непосредственности. Представим, что мы в Коктауне, в Королевском театре, на представлении старинной мелодрамы. Героиня — молодая, прелестная, невинная — попала в капкан железнодорожной стрелки. Мы слышим стук колес приближающегося экспресса. Остановится ли он, будет ли она спасена? И что же мы предпринимаем? Ровным счетом ничего, разве только чуть-чуть наклонимся вперед, и от волнения у нас участится дыхание. Никому не придет в голову вскакивать с места, бросаться на сцену и останавливать поезд или вызволять девицу. На самом деле, нам прекрасно известно, что никакой настоящий поезд никогда не ворвется на сцену Королевского театра, что на сцене нет настоящих рельсов и что в действительности сама потенциальная жертва — всего лишь жена театрального антрепренера, она уже не молода, не красива, не невинна и ей давно пора оставить подобные роли. Мы хорошо осознаем, что это стареющая актриса бьется среди размалеванных декораций, в то время как помощник режиссера хлопочет за кулисами с шумовыми эффектами, и, если мы знакомы с этой профессией, нам известно, где куплены инструменты для этих шумовых эффектов. Поэтому мы не делаем никаких попыток спасти героиню. Но непонятно, почему мы все-таки сидим в зрительном зале, вместо того чтобы пойти прогуляться или распить бутылочку, почему мы даже слегка наклоняемся вперед и от волнения у нас учащается дыхание, почему мы хлопаем в ладоши, когда в самый последний момент героиню спасают.

Разумное существо с другой планеты — возможно, они у нас уже появились — пришло бы к выводу, что мы не в своем уме. И это существо будет не так уж далеко от истины. В театре мы лишены обычного здравого смысла. Мы умышленно становимся шизофрениками. Одна часть из нас напряженно смотрит на исчезающее в темноте зимней ночи железнодорожное полотно, другая — спокойно сидит, уютно расположившись в креслах партера Королевского коктаунского театра. Мы видим и слушаем людей, о которых знаем, что это актеры и актрисы, остановившиеся в Мидленде, но в то же время это хорошенькие, невинные фермерские дочки и вылощенные богатые прощелыги из больших городов.

На сцене все двусмысленно — и люди и вещи, они представляются в странных бликах света и тени, веры и неверия, они принадлежат к преувеличенной реальности, которая, как нам известно, нереальна.

Это ни с чем не сравнимое ощущение я называю драматическим переживанием, ради которого и существует театр. Я сказал — «ни с чем не сравнимое ощущение», но это не совсем так.

Да, оно ничуть не похоже на обыкновенные ощущения, однако в нашей жизни бывают редкие мгновения (возможно, когда мы физически истощены, но сильны духом или находимся в большой опасности), когда вдруг сама реальная жизнь превращается в драматическое переживание, когда мир — это гигантский театр, а вся наша жизнь — драма, так велико сходство между игрой и неизведанными глубинами действительности. И я подозреваю, что эта странная связь с мгновениями мистической проницательности, присущими театру независимо от того, насколько они могут оказаться мишурными и тривиальными, занимает центральное место в любом цивилизованном обществе и приближает драму к религии.

Наши истинные драматические переживания происходят от едва уловимой связи между верой и неверием, между вымыслом пьесы и реальной действительностью, показанной на сцене. Если равновесие нарушено, нет и следа каких-либо необыкновенных переживаний. Так, если я иду в театр, чтобы убедиться, есть ли у такого-то актера подходящая комплекция для другой роли, посмотреть в действии новую осветительную систему или проверить, не слишком ли медленно поднимают во втором акте занавес,— я ставлю себя вне всяких драматических переживаний. Но, с другой стороны, мы также вне драматических переживаний, когда полностью забываем, что мы в театре, как та простодушная леди, которая во время представления «Отелло» вышла из себя из-за ревнивой подозрительности мавра и закричала: «Ах ты большой черный дурак, неужели ты ничего не видишь?» Говорят, на представлениях мелодрам в первых приисковых городах и поселках Калифорнии и Невады зрители нередко бросались на сцену, чтобы

спасти героиню.

Бытует заблуждение, и притом довольно распространенное, будто зрительный зал, который так реагирует на представление,— это идеал, а подобное представление — триумф драматического

искусства. Возможно, старатели здорово побуйствовали в тот вечер и всерьез атаковали поезд, чтобы спасти девушку, но о такой реакции я бы не мог сказать, что она озарена тем, что я называю драматическим переживанием. Сущность равновесия, основа внутренней связи между пьесой и действительностью была нарушена. Разрешите мне еще раз объяснить вам эту мысль на примере актрисы и героини. Полли Браун, актриса, играет роль невинной фермерской дочки Мэгги Смит. Если я по профессиональным соображениям отправляюсь посмотреть Полли Браун, вне всякой связи с Мэгги Смит и ее несчастьями, я отказываюсь от истинных драматических переживаний. Но если я вовсе не замечаю Полли Браун, а вижу только Мэгги Смит, будто никакой актрисы и не существует, а есть только фермерская дочка, я также лишен какого бы то ни было драматического переживания. Подлинное, ни с чем не сравнимое чувство театра возникает из восприятия «Полли Браун в роли Мэгги Смит». И это очень важное для чувства театра слияние «Полли Браун в роли Мэгги Смит» объясняет наше отношение к актерам и актерской игре. Не имеет значения, насколько сильна их игра, их чары, не имеет значения, как велико их искусство; «звезды», которые теряют это равновесие, которые слишком

Полли Браун или слишком Мэгги Смит, всегда оставляют нас неудовлетворенными. Они не доставляют зрителям истинных переживаний драмы. С другой стороны, актеры, способные нас

удовлетворить, всегда дают нам переживания, которых мы ожидали. Ральф Ричардсон, Лоренс Оливье, Эдит Эванс и Пегги Ашкрофт — это именно те актёры и актрисы, которые в любой роли остаются самими собою и в то же время кем-то еще — «Полли Браун в роли Мэгги Смит». Вот чего добивается театр, если он намерен выполнить свою истинную роль.

Зрители, если это не дети и не простаки, смотрят пьесу, прекрасно зная, что они находятся в театре. Какая-то часть их мозга ни на минуту не забывает об этом факте. Если они об этом забудут, равновесие будет утрачено и драматическое переживание исчезнет. И если мы хорошо знаем Театр — а для переживания это самое существенное,— то различие между отдельными театрами, разные стили авторов, разные постановки и отсутствие сходства в игре актеров — это всего лишь вопрос условностей и вкуса.

Многие считают — и это большая ошибка,— что только один театр, только одна манера письма, только один вид режиссуры, только один стиль актерской игры могут создать истинное чувство театра, а все остальное не дает никаких результатов. У нас могут быть наши личные симпатии, но мы не должны придавать им слишком большого значения.

Любая драма основана на условностях. Одни драматические условности придутся нам по душе, другие нас раздражают; одни могут углубить и усилить наши чувства, другие их только обеднят

и затуманят; мы имеем право разъяснять, восхищаться, защищать то, что нам нравится, но мы никогда не должны утверждать, что только одно направление в искусстве может удовлетворить людей.

Например, сейчас началась непримиримая война против так называемой реалистической, или натуралистической, традиции; с нас довольно, заявляют нам молодые люди, и, если они возьмут верх, все на сцене будет напоминать зрителю, что он находится в театре. Но эти бунтари, к которым я чувствую некоторую симпатию, потому что сам люблю новизну и эксперименты, пишут и говорят ерунду, ибо не понимают — не понимает из них почти никто,— что они предлагают всего-навсего заменить одну театральную условность другой. И не более того, В своих заблуждениях они доходят до утверждения, будто в реалистическом или

натуралистическом театре зрители вообще не видят театрального представления. Ерунда!

Возьмем для примера реалистическую традицию в ее наиболее ярком проявлении .— пьесы Чехова в Московском Художественном театре, пьесы, в которых автору удалось раскрыть свое миропроззрение. В этих спектаклях, которые я видел, все усилия направлены на то, чтобы создать, особенно при помощи звуковых эффектов — пение или крики птиц, удаляющийся шум поезда, еле слышная музыка, стук топора по стволам деревьев,— полную картину окружающей жизни, внешний мир, с которым соотносится данная сцена.

Почему Чехов и Станиславский делали это? Только для того, чтобы быть реалистичными, чтобы замаскировать театр всеми этими световыми и звуковыми эффектами? Может быть, это попытка заставит зрителей забыть, что они смотрят пьесу? По-своёму, совсем наоборот. Цель Чехова (инициатива принадлежала именно ему) заключалась в том, чтобы усилить и, если можно так выразиться, оркестровать (а в действительности это была замена устаревшего театрального оркестра, исполнявшего случайную музыку) определенные эффекты, бесспорно реалистичные, но прежде всего задуманные, чтобы создать определенную атмосферу, чтобы усилить эмоциональное воздействие спектакля. Например, когда в четвертом акте пьесы «Три сестры» мы слышим отдаленные звуки полкового оркестра, то это вовсе не означает, что военные соединения имеют оркестры, под звуки которых они покидают города, и в этом заключается реализм. Нет, но замирающие вдали звуки военного марша невероятно расширяют

и углубляют впечатление пустоты и одиночества жизни сестер.

Затем, в чем смысл этой знаменитой ремарки из «Вишневого сада», которая доставила столько хлопот режиссерам? «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Неужели кто-нибудь может вообразить, что это настоящий реализм, напоминающий нам, что мы находимся в русской деревне, где звук лопнувшей струны, печально замирающий вдали, всегда раздается с неба? Это, несомненно, еще один момент оркестровки, последнее созвучие — лопнувшей струны и разбитого сердца.

Сцена, в которой человек в форме что-то диктует секретарше, сидящей за пишущей машинкой, может быть в плохом или в хорошем театре. Так же как и какая-нибудь сцена, в которой дюжина крестьян с большими румяными кругами на щеках хором восславляют труд на коллективном поле.

Мы идем в театр не для того, чтобы посмотреть, умеет ли актриса печатать на пишущей машинке. Пишущая машинка не аттракцион. Может быть, мы устали от машинисток, и, тем не менее, мы хотим увидеть пьесу о людях нам близких и понятных. С другой стороны, нам могут показать слишком много специфических черт, и тогда мы сочтем это избитым и утомительным. Так случается с молодыми театральными критиками, главным образом потому, что они вынуждены смотреть слишком много скверных пьес, насыщенных этими специфическими чертами. Один из наших критиков, после того как он захлебывался от похвал, детально анализируя непримиримость Брехта к проблеме добра и зла, разругал как скучную, ограниченную, бесцельную новую постановку пьесы «Мистер Болфри», в которой Джеймс Бриди трактует ту же проблему добра и зла с блестящей драматической лаконичностью, мастерством, юмором и красноречием. Если наш критик не сумел оценить все эти качества, то это произошло не просто потому, что Бриди отстал от века (а восхваляя его, не стяжаешь себе громкой славы), но главным образом по причине того, что перед нами критик, который влюблен в одну систему и не благоволит к другой. Ему не возбраняется восхищаться талантом и настойчивостью Брехта как директора, но он должен держаться подальше от теорий, навязывающих нам веру в то, что только благодаря обнаженности построения пьесы и освобождению актера и зрителя от эмоциональной включенности драма может стать средством передачи чистого разума.

Любому индивидууму, занятому поисками чистого разума, пошел бы на пользу совет не сидеть в одном помещении с тысячью других людей, большой труппой актеров и оркестром, а примоститься лучше в укромном уголке своего дома и заняться чтением книг. Даже драматург-марксист, пишущий для исповедующих марксизм зрителей, не ограничивается чистым разумом, да и зачем ему это при полном единомыслии и невозможности поведать зрителям то, чего бы они уже не знали. Никто не ходит в театр ради того, чтобы услышать — что ему следует думать.

Истинное наслаждение, которое дает нам театр, заключается именно в захватывающем переживании, названном мною драматическим переживанием. Это переживание захватывает нас, когда наш мозг одновременно функционирует на двух различных уровнях. И я полагаю, это происходит в том случае, когда работа на двух этих уровнях находится в устойчивом равновесии, причем на каждом из них чутко воспринимается все происходящее. Тогда, и только тогда, драматическое переживание будет полным, жизнеутверждающим, насыщенным или даже экстатическим. Хотя для того, чтобы мы испытали это чувство; должны быть объединены

усилия многих людей, главная роль в этом принадлежит драматургу. Все остальные только воплощают его замыслы; он, как волшебник, создает свою пьесу из ничего, из воздуха. Сейчас в мире появляется все больше и больше людей, которые сами ничего не могут, пока кто-нибудь другой не создаст для них то, над чем они смогут трудиться.

Драматург — благороднейшее существо. Его превосходство находит подтверждение всюду, где театр здоров и жизнеспособен. Если в театре роль драматурга принижена, то это всегда плохой

театр.

Не было случая, чтобы театр создавал эпоху в развитии искусства, не имея своего собственного драматурга, кровно связанного с этим театром. Как бы ни были талантливы режиссеры и актеры, сами они не в состоянии создать первоклассный театр, потому что работа такого театра должна быть новой, важной, высокохудожественной и эта работа должна быть предоставлена театру драматургом. Так, если среди людей, связанных с театром, и есть человек, которому известно, что же, в конце концов, могло бы иметь на сцене успех, то это он, автор произведения.

Театр, который смотрит на произведение драматурга как на сырье, поделку, которую надобно подкрасить и доделывать режиссеру, директору или актеру, даже если эти переделки превращают трагедию в комедию, комедию в фарс,— все равно такой театр никогда не добьется признания публики. Это не театр, а прекрасно налаженное мясо-колбасно-закусочное предприятие. Драматург и его коллеги по театру обязаны обеспечить зрителям двойное переживание, одновременно проходящее на двух различных уровнях сознания. И чтобы успешно выполнить эту задачу, драматург с самого начала должен вести работу одновременно на двух различных уровнях. И, право, не имеет значения, какую театральную условность изберет автор. Если он провалится на одном уровне своей работы или на другом, если он не в состоянии сохранить равновесие этих двух уровней, аудитория в конечном счете вместо ожидаемых драматических переживаний ощутит только фальшь, неудовлетворенность и разочарование. Этим объясняется недоумение публики — почему так трудно написать хорошую пьесу? Обычно упускают из виду либо один, либо другой уровень работы, не удается выстрелить сразу из двух стволов.

Здесь нужен — и я очень подозреваю, что на самом деле так оно и есть,— такой склад ума и такой темперамент, который не назовешь обычным. Нужен настоящий автор, но автор ни на кого не похожий, такой, который не лучше, но и не хуже прирожденного поэта, романиста, очеркиста, но все-таки на них не похожий. Так давайте же рассмотрим его повнимательнее.

Допустим, некий драматург работает в обычной театральной обстановке наших дней и пишет пьесу о семье Джоунсов в Кенсингтоне. Он много размышляет об этой семье. Они должны обрести жизнь в его воображении. Их радости и печали, надежды и опасения на какое-то время должны стать его собственными. Он обитает с ними в Кенсингтоне, с ними со всеми. Он раздражителен, груб и тираничен, как мистер Джоунс, восторженный и преданный, как миссис Джоунс, чувствительный и мечтательный, как мисс Джоунс, упрям и непослушен, как маленький Дерек Джоунс. Наш драматург, если можно так выразиться, сливается с Джоунсами. И здесь он не многим отличается от добросовестного романиста; правда, на данном уровне ему нет надобности проделывать такую же огромную работу, какую приходится выполнять романисту. Но это только половина задачи драматурга. Он пишет не для чтения, а для представления в театре. В то время как он живет жизнью четырех членов семьи Джоунсов, он не должен забывать и о тех двух актерах и двух актрисах, для которых он пишет роли. Нет, я скажу несколько иначе, потому что мои слова прозвучали слишком пассивно. Он должен не просто создавать персонажей — этих четырех Джоунсов,— он должен также создавать роли: две роли — для пожилых актеров, две — для совсем юных. В то время как половина его мыслей витает в гостиной Джоунсов в Кенсингтоне, другая половина должна постоянно помнить о декорациях с двумя дверьми, выходящими на сцену. Вплотную к проблемам семейства Джоунсов стоят совершенно другие проблемы — сложные технические проблемы театрального представления, ничего общего не имеющие с жизнью средних слоев лондонского общества в наш атомный век. Все имеет двойной смысл. Когда Дерек Джоунс в конце концов доводит отца до того, что тот его высек, это не только болезненный кризис в семье Джоунсов, это еще и кульминационный пункт в сцене между двумя актерами, которая может стать, но может и не стать (это выяснится на генеральной репетиции или в первую же неделю гастролей в Манчестере) заключительной сценой второго акта.

Не следует полагать — как это делают многие, начиная от робких претендентов на звание драматурга и кончая писателями, которые уже прославились в других областях художественной

литературы,— что драматург озабочен только семьей Джоунсов и их судьбой. Этого делать не следует, потому что сами зрители, как мы уже указывали, заняты не только Джоунсами, но и никогда не забывают полностью, что они находятся в театре, слушают и смотрят игру актеров и на самом деле зависят от этого двойного видения, этого двойного восприятия, которое может создавать для них только театр. Словом, драматург только тогда достигает успеха, когда ему с самого начала работы над пьесой удается сохранить это необходимое и трудное равновесие. Этим и объясняется, что столько отличных поэтов и блестящих романистов проваливались в театре. Они недостаточно хорошо выполнили двойную обязанность. Этим же объясняется и то обстоятельство, что ловкий и опытный театральный делец, который знает все сценические трюки, часто не может написать ничего, на что стоило бы потратить время, деньги и внимание. Потому что он проваливается на другом уровне: зная все о театре, он мало знает Джоунсов, и пьеса от этого выглядит фальшивой, надуманной и неубедительной. Истинное драматическое произведение получается в том случае, когда сама жизнь входит в театр, а театр входит в жизнь.

Достигнуть этого очень трудно. Как театральным деятелям, нам слишком часто приходится делать выбор между пьесами, которые написаны сильными, наблюдательными умами, притом пьесами несовершенными, раздражающими, потому что они нам не дают того, что мы ждем от театра на зрелищном уровне,— и пьесами ловких, опытных драмоделов, которые просто создают эффектные трюки из хорошо знакомого театрального материала и не пытаются или почти не пытаются удовлетворить нас на другом уровне, то есть показать живых Джоунсов. Хорошая пьеса должна одинаково удовлетворять зрителя на обоих уровнях: с одной стороны, персонажи, развитие действия и жизненная правда и, с другой, поднятое на большую высоту искусство театральности. И пока драматург не будет работать как органист, играющий одновременно на двух клавиатурах, зрители не получат того, что они хотят получить.

В действительности не имеет значения, какого рода пьесу пишет драматург. Я условно взял реалистическую пьесу об обычных людях по той причине, что это понятный, знакомый пример.

Драматург должен вести работу на двух уровнях, и равновесие не должно быть нарушено, даже если вместо описания жизни семейства Джоунсов из Кенсингтона он пишет о египетской царице Клеопатре или о короле троллей, обитающем в своем подземном дворце. И, как я уже говорил, характер театральной условности не меняет сущности работы драматурга. Он вынужден все время помнить о специфических условиях театра, удовлетворять нас на этом уровне, так же как и на другом, независимо от того, решит ли он сделать гостиную Джоунсов точно такой, какую он на самом деле видел в Кенсингтоне, или ему захочется, чтобы в гостиной

висели черные шторы с белыми кругами и квадратами; будут ли Джоунсы изъясняться обыденной, реалистичной прозой или заговорят на сомнительной смеси сногсшибательного жаргона и изысканных книжных фраз (на этом смешанном языке написаны почти все современные американские пьесы), или рифмованными строчками, или шекспировскими белыми стихами, или ультра белыми стихами, к которым так неравнодушны поэты-драматурги

наших дней. Давайте подробнее остановимся на этом вопросе. Я утверждаю, что выбор той или иной театральной условности не меняет двуплановой, двунаправленной схемы работы драматурга. Но я не утверждаю, что выбор той или иной театральной условности не имеет никакого значения для драматурга. Конечно, имеет, потому что он не гарантирован от провала, если предложит театральный стиль, совершенно чуждый зрительному залу.

Классический китайский драматург может проявить потрясающую интуицию и вникнуть во все особенности жизни Джоунсов, но, если он напишет свою пьесу в классической китайской манере, рядовой западный зритель будет слишком шокирован или изумлен, чтобы правильно понять спектакль. Опять же, измените театральные условности — и то, что вчера было смелым, оригинальным, волнующим, сегодня может оказаться надуманным, скучным, неинтересным. Мы относимся к модным театральным течениям так же, как относимся к модной одежде: мы принимаем, даже с некоторым удовольствием, все изменения, которым подвержена мода, но терпеть не можем старомодных вещей, они вызывают у нас только насмешки, хотя не так давно мы одобряли эту старую моду, это был наш стиль. Очень жаль, что у нас сейчас не проводятся хронологические драматические фестивали, как это было в Мальверне в начале тридцатых годов. На них я наблюдал вполне доброжелательное отношение к театральным условностям и стилям всех веков, кроме девятнадцатого; спектакли этого века лишь потому, что они вышли из моды только что, казались напыщенными, грубыми, надуманными. Но если исключить стиль, который кажется просто старомодным, и, конечно, все абсолютно чуждые условности или такие условности, которые сметают все установившиеся представления о театре, то можно сказать, что достаточно подготовленная аудитория может принять и оценить любой стиль драматурга, режиссера и актеров до тех пор, пока он верен своим собственным условностям и разумно последователен в своем отношении к зрителю.

Прежде чем поближе рассматривать драматурга в процессе работы, давайте взглянем на критиков в свете наших открытий. Надо сразу же отметить, что почти все они безнадежно односторонни, их суждения основаны на одной ложной идее: что дело драматурга — предлагать, а зрителя — принимать. Начнем с академической критики, теперь уже довольно старомодной, но все еще широко читаемой и уважаемой. Обнаружить в ней суждение об одном из двух уровней невозможно — театр как таковой просто исчез. Профессорам почти удалось нас убедить, что драматурги вовсе не связаны с театром и со зрителями.

Нет больше ролей, написанных для актерского исполнения. Персонажи у таких критиков превращены в исторические фигуры, в реальных, живых людей.

«Ну, так чем же был все те годы занят Гамлет?» — вопрошает такой профессор, будто все мы частные сыщики, нанятые королем Клавдием! Они очень интересуются, где и когда было первое свидание Макбетов. Так продолжается до сих пор. Они не могут — или не хотят — примириться с мыслью, что в период между двумя сценическими ремарками — «Гамлет уходит» и «Гамлет входит» — никакого Гамлета не существует; что у Макбетов вовсе не было первого свидания, потому что Шекспир никогда не писал об этом ни одной сцены. Герои драматических произведений существуют только в определенных сценах и нигде больше. Дискуссировать о них, как будто они живые люди,— это милая, наивная ошибка, ставящая наших профессоров в один ряд с теми золотоискателями, которые атаковали сцену, чтобы спасти героиню.

Это также великолепное подтверждение созидательной мощи драматического искусства. Но подобная критика не так безобидна, как может показаться. Она вплотную подходит к своему собственному противоречию. Концентрируя все внимание только на одном уровне, она пытается заставить нас не придавать никакого значения другому. Иными словами, пытается оторвать драматурга от театра. Нельзя быть терпимым к критикам, которые охотно берутся читать курсы лекций о драматургии Шекспира, Кальдерона, Мольера, Расина, Шиллера, Ибсена, Чехова и Шоу и в то же время делают вид, что театры, актеры и актрисы вовсе не стоят

их и нашего внимания. Подобным критикам следовало бы или примириться с существованием театров и постараться их понять, или держаться подальше от драматургии и драматургов.

Другая крайность — разновидность драматической критики, которая не видит ничего, кроме театральных стилей и театральной техники, и едва удостаивает вниманием драматурга как создателя и толкователя жизни. «Разве это пьеса?» — восклицают подобные критики и, если им попадется подлинный шедевр, как «Вишневый сад» или «Дикая утка», безоговорочно решают, что это вовсе не пьеса. Пьеса представляется им забавой, как «Дипломатия» Сарду, но нормальный зритель не верит ни одному слову подобной пьесы. Шоу, который много лет ругал и высмеивал критиков, называл их всех «сардудудистами»... Эта бесплодная критическая школа надолго пережила еженедельные нападки Шоу. Даже сегодня она не исчезла бесследно и, заботливо забальзамированная, может быть вновь открыта — в очень старомодных инструктивных книгах о том, как писать пьесы.

Современная драматическая критика избегает обеих этих крайностей, не принимает ни одного из двух уровней и, более того, как мог заметить озадаченный читатель и театрал, в своих суждениях не опирается на какие бы то ни было общепринятые критические стандарты. Для примера проследим судьбу спектакля «Оглянись во гневе» в Ройал Корт театре. Почти все критики утренних газет назвали ее пьесой, не стоящей внимания. Почти все критики еженедельной прессы признавали ее пьесой редкого достоинства.

Эти предвзятые суждения зачастую бывают сугубо личными и причудливыми — вся наша критика ничего иного собой и не представляет. А эти вопиющие противоречия можно объяснить приверженностью каждой критической группировки одному из двух уровней. По театральным ухищрениям, эффектам, выдумке, темпу «Оглянись во гневе» — это что угодно, только не хорошая пьеса. Она топчется на месте там, где должна развиваться интрига, кульминационные моменты в ней либо не удались, либо утомительно растянуты, одна чудовищно неубедительная сцена сменяет другую, это не что иное, как заурядное театральное клише.

Любой опытный драмодел может до неузнаваемости улучшить ее на этом уровне. Но подобное улучшение может совершенно погубить ее на другом уровне, где, как уведомляют нас именитые рецензенты, в театр входит новая жизнь. Надо отдать должное автору — ему удалось сделать то, что даже не пытались сделать маститые, прославленные драматурги: он открыл для театра, в лице главного персонажа пьесы, героя нашего времени, молодого послевоенного стихийного бунтаря — человека, которого не удовлетворяет существующее положение вещей, разобщенность людей, но при всем этом у него слишком мало ума, энергии и инициативы, чтобы искать и отвоевывать лучшую жизнь. И автор сделал этот персонаж театрально эффектным, несмотря на очевидную слабость содержания и построения; это удалось ему благодаря диалогу, в котором верно схвачены интонация и стиль речи значительной части нашей молодежи. Вы можете услышать неистовые крики восторга, которыми эта молодежь с галерки Ройал Корт театра приветствует реплики, хотя в них нет ни остроумия, ни мудрости, но они близки зрителям, потому что выражают недовольство, бунтарство, присущее современной молодежи.

И это очень хорошо, что бы там ни говорили люди моего поколения, потому что это принесло в театр новую жизнь.

Но что совсем не хорошо, так это распространенное среди критиков Лондона и Нью-Йорка мнение, будто яркого или необычного диалога вполне достаточно, чтобы сделать пьесу самого

высокого класса, даже если все остальное в ней очень плохо или спорно. Нет, недостаточно. Такому диалогу должны соответствовать столь же высоких достоинств персонажи, они должны быть вовлечены в события большой важности и, если возможно, без какого бы то ни было навязчивого символизма убеждать нас в этом. Мы никогда не увидим ни одной хорошей новой пьесы, если молодые драматурги уверуют, что для хорошей пьесы не нужно абсолютно ничего, кроме диалога, в котором чередуются жаргонное буйство и удручающая напыщенность, что присуще некоторым восторженным американцам.

Критики, по-моему, допускают эту ошибку потому, что им приходится просматривать много рутинных пьес и слышать огромное количество бесцветных диалогов. Критик похож на человека, который долгие месяцы питался жидким, остывшим супом, тощей, жилистой бараниной с водянистой картошкой и отвратительными, приторными приправами. Такой человек, единожды получив к столу порцию маринованной селедки, радостно воскликнет: «Какая перемена, какое облегчение!»

Но так же как порция селедки не делает еще хорошего обеда, так и необычный диалог не превращает «В ожидании Годо» в хорошую пьесу.

Теперь давайте снова вернемся к драматургу, который был занят семейством Джоунсов.

Как я уже говорил, он может избрать для пьесы одну из нескольких совершенно непохожих друг на друга театральных форм. Но не следует полагать, что сначала он собирает, так сказать, целую кучу материалов о Джоунсах, а потом гадает, в какую драматическую форму облечь скопившийся материал. Он ведет свою работу на двух уровнях одновременно. Можно сказать, что он с самого начала видит семейство Джоунсов в рамках особых условностей, формы, стиля, которыми он предпочитает пользоваться. Он, как никто другой, знает, что нельзя добиться желаемого результата, работая только на одном уровне. Условности, формы и стили, конечно, не разграничены, возможны и некоторые смешения и совпадения, но в целом каждая форма имеет свои преимущества и недостатки, которые надо учитывать, драматург, используя все достоинства данной формы, пытается свести к минимуму ее недостатки. Сказанное может показаться банальным, но критики и театралы редко понимают значение этого.

Следующие примеры поясняют мою мысль. Вам бы понравилась пьеса, в которой действие стремительно, как внезапно отпущенная тугая пружина, и каждый диалог развивает сюжет, к

тому же все герои пьесы показаны со всех сторон? Да, вам бы такая пьеса понравилась. Мне тоже. Но создать подобную пьесу невозможно. Чтобы выписать большие характеры со всех сторон, нужно широкое полотно и, следовательно, определенная нескованность построения, а это моментально исключает строгую, лаконичную трактовку и стремительность действия. Делайте выбор по своему усмотрению, но не гонитесь, за тем и другим одновременно.

И еще, почему у нас не может быть пьес, в которых наши современники, в своих будничных делах изъясняющиеся сжатой, строгой прозой, затем под влиянием эмоций переходили бы на

дивные стихи, как Гамлет или Клеопатра? Право, почему? Потому, что нет времени, учитывая нетерпеливость западной аудитории, смешивать и склеивать два разных стиля в одно приемлемое целое. Никто в этой области не трудился больше, чем Т.-С. Элиот — и за это он достоин похвалы, каковы бы ни были результаты,— но и ему пришлось принести в жертву почти всю свою поэзию и в то же время чрезвычайно упростить если не основные свои идеи, то и персонажей и действие; он лишил произведение цвета, многогранности, глубины; в результате мы ощущаем, что в его персонажах, в его сюжете меньше поэзии, чем в иных прозаических драмах. И теперь, поскольку мы дошли до термина поэзия, надо разобраться во всей этой путанице, с которой мы свыклись.

Слово поэзия мы употребляем в двух смыслах. Им мы называем стихотворные произведения высокого качества. Мы также употребляем это слово в фигуральном смысле, для обозначения особого чувства или того, что тесно с этим чувством связано. Так, если мы говорим, что в душе у человека нет поэзии, мы имеем в виду не его незнание стихов, а отсутствие возвышенных чувств. Опять же, если мы говорим, что «Берегись, моряк!» — пьеса не поэтическая, это может означать, что она написана не стихами или что ей не хватает этого чувства. Все это приводит к полнейшей неразберихе. Например, нам очень часто твердят критики, что современному театру нужна поэзия. Но о какой поэзии идет речь? О старомодной драме в стихах или об иных пьесах, которые могут быть написаны на основе нашего натуралистического метода, но которые должны затронуть наши поэтические чувства своими богатыми поэтическими образами? Я полагаю, что для нас более существенно второе требование — чтобы наши пьесы независимо от их формы и стиля были насыщены богатыми поэтическими образами.

Что еще более запутывает положение у нас, в Англии, так это то, что наш лучший поэт и наш лучший драматург — один и тот же удивительный человек. Величайший гений появился в величайшую эпоху, когда язык и театр созрели для него,— и мы получили Шекспира. Ошибочно предполагать, что поэт в какой-то степени является драматургом, и, если провести поэта в театр через актерский подъезд, он начнет создавать великолепные драматические произведения. Посмотрим на факты. В девятнадцатом веке, почти все наши лучшие поэты — от Колриджа, Байрона и Шелли до Теннисона, Браунинга и Суинберна — пробовали свой силы в драматургии и в большей или меньшей степени проваливались. Наш величайший поэт двадцатого века Йейтс потратил много лет на служение театру Аббей в Дублине, и все-таки ни одна из его бесчисленных пьес, хотя они представляют собой великолепную поэзию, сегодня не идет на сцене и ни одна из его пьес не выдерживает сравнения с лучшими прозаическими драмами Синга или О'Кейси. Что же скрывается за длинным списком неудач? Жалкое состояние современного театра? Пожалуй, нет. Дело в том, что, следуя своему поэтическому таланту, современный поэт отворачивается от драмы — он занят внутренними переживаниями, а не окружающей действительностью, пытается проникнуть в глубины своего внутреннего мира, а не внешнего, его ум занят собственным «я», а не дворцами, сенатами, базарами, тавернами. Кто из елизаветинских поэтов привлекает Йейтса? Не Шекспир, не Марло, не Чапмен, не Мидлтон, не Деккер, а Джон Донн, этот тонкий, метафизический, мучающийся интеллект, который не укладывается в рамки театра. Я не собираюсь утверждать, что современная стихотворная драма невозможна. Мы были свидетелями изящных попыток мистера Элиота и мистера Фрая. Мы также очень скорбели о том, что три наших поэта, у которых были все данные для успеха, — Джеймс Флекер, Руперт Брук (обратившийся к драматургии), а теперь еще Дилан Томас — умерли очень молодыми. Я хочу сказать, что не следует слишком уж упрощать эту проблему, воображать, что Шекспир не уникальный гений, а всего лишь идеал, убеждающий нас, что поэты как таковые могут спасти нашу драму. Только драматурги, которые могут быть, но могут и не быть поэтами, способны служить театру, но даже и они не в силах что-нибудь сделать, если театры, как, например, наши театры в данное время, не организовали себя, чтобы лучше использовать услуги драматургов. Но надлежащая организация театра, хотя и представляет огромный интерес для драматурга, выходит за пределы

данной лекции.

Самым последним, вероятно, самым сильным и, бесспорно, самым активным защитником поэтической драмы выступает мистер Уолтер Керр, театральный критик «Нью-Йорк геральд трибюн», в своей книге «Как не следует писать пьесы». Пусть вас не пугает довольно дешевое название. Эту книгу, теперь уже переизданную здесь, стоит прочесть. Я не согласен со многими ее положениями, но я искренне рекомендую ее вашему вниманию. Тезисы мистера Керра гласят, что театр утратил власть над людьми, что появилась опасность окончательной гибели театра и все это происходит вовсе не по тем причинам, которые обычно выдвигают, а потому, что серьезная современная драма не только не дает того, что нужно публике, но не дает даже того, в чем нуждается театр, а именно — волнующей истории, сильных характеров, возвышенной речи, стремительности действия, богатых красок, хорошего вкуса. Он считает, что наличие всех этих качеств в лучших американских мюзиклах делает их столь популярными и что отсутствие этих качеств в серьезных, но статичных, вялых прозаических пьесах приводит к тому, что они садятся на мель из-за тривиальности «проповедей» и псевдоглубины, а также из-за того, что они заполнены серыми, безликими персонажами,— и это отпугивает публику от так называемого серьезного театра. Если уменьшается круг зрителей, утверждает он, уменьшается и значение театра — его деятельность, его влияние, его охват. И никто, кроме драматургов, в этом не виноват. Но здесь я должен заметить, что, подобно большинству театральных критиков, мистер Керр преднамеренно забывает, что драматургия — коллективное искусство, что драматург беспомощен, пока в его работу не включается театр и актеры. Слишком уж часто он делает вид, будто между рукописью драматурга и зрителем ничего нет. Хотя на Бродвее — а мистер Керр пишет исключительно с позиции Бродвея — между драматургом и публикой существует сложнейшая коммерческая машина, которая регулирует вопросы постановки спектаклей и финансовые вопросы. Мистер Керр не может обвинить нас, драматургов, в том, что мы не делали смелых экспериментов на сценах Бродвея; просто до сих пор на Бродвее не шла ни одна пьеса, в которой мы экспериментировали. Он должен винить Бродвей, с его баснословными расходами, с его истерической атмосферой успехов и провалов,

с его нелепой зависимостью от мнения трех или четырех театральных критиков! Разве в таких условиях может подлым цветом расцвести какое-нибудь искусство? Я разделяю утверждение мистера Керра, что слишком многие наши прозаические драмы вялы, скучны, в них недостаточно действия, живости, остроты текста. Но затем он утверждает, что порочен сам этот стиль, что настало время заменить его поэтической драмой, а с этим я не могу согласиться. Ему не удалось понять очевидный факт — каждая форма имеет свои преимущества и недостатки.

Дело в том, что драматургу реалисту-прозаику очень трудно выразить моменты сильных душевных эмоций (а если драматург — англичанин, то для него это будет еще труднее, потому что англичане предпочитают молчать и не устраивать сцен, то есть не делать именно того, что должен сделать драматург), в то время как драматург-поэт упивается подобными моментами, однако все неэмоциональные сцены у него становятся вымученными, помпезными. И если драматургия не сторонится окружающей нас реальной жизни, поэт-драматург обязательно найдет для этой повседневной жизни не слишком уж нелепый стиль. Некоторые юные гении, насколько нам известно, пытаются развивать такой стиль — подлинно поэтический и в то же время театрально гибкий. Но очевидно, стиль этот должен отличаться от того, который больше всего нравится современной публике; он не должен зависеть от стертых образов, затасканных идей, разбавленных сосредоточенным на самом себе символизмом, не должен быть чрезмерно запутанным и туманным, иначе никто не поймет, о каком персонаже идет речь. С другой стороны, если стихи будут сразу понятны зрителям, ученые мужи от литературы не преминут провозгласить, что это вовсе не поэзия, что нашему вниманию предложили нечто совершенно непохожее на истинную поэтическую драму. Итак, вся эта затея ввести в театре вместо прозы поэзию гораздо труднее, чем нас уверяют критики вроде мистера Керра.

Пусть никто не подумает, что я не люблю драму в стихах, прекрасную, возвышенную речь, магическую силу великой поэзии. Право, мне жаль, что Шекспира и других елизаветинцев слишком часто ставят и слишком переигрывают, отчего дивные фразы становятся для нас совершенно будничными. Я бы меньше старался ради внешнего оформления и гораздо больше — ради умственного восприятия, ведь пьесы Шекспира в некоторых послевоенных постановках напоминают либретто, предназначенные для балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс». Не сомневайтесь, что у нас есть поэтическое восприятие, говорю я, и оставьте хотя бы что-нибудь нашему воображению, а всех этих солдатиков, пляшущих девушек, массовые сцены оставьте для « Метро-Голдуин-Майер» и «Виста-Вижн». Позвольте повторить то, что обязательно должно быть повторено: все охватить невозможно. Если мы сохраним одни эффекты, другие будут утеряны. В первом же монологе «Ричарда Третьего» Глостер говорит о том, как и почему

ему суждено стать злодеем. Это великолепно в рамках избранной условности, когда драматургу не приходится волноваться за слишком вялое развитие идеи, за медленное раскрытие характера,

когда он при желании может ограничиться только возвышенным стилем и неожиданными сногсшибательными эффектами. Но даже мистер Керр, который умоляет нас изменить форму драмы, был бы поражен и опечален, если бы одна из наших пьес о современной жизни начиналась монологом вице-председателя правления: «Я мерзавец. Начальнику не нравится форма моего носа.

Так что же? Я натравил друг на друга председателя и управляющего». Это, несомненно, изменило бы театр, это превратило бы его в толкучку. В одних драмах действие развивается быстро, в ярком свете, но есть драмы другого рода, драмы нашего века, в которых события происходят постепенно, в мягком, медленно движущемся свете, так, будто мы осматриваем темную комнату с помощью электрического фонарика.

Каждый из этих двух видов драмы имеет свое собственное очарование. Ограниченная узкими рамками современная прозаическая драма, скованная реализмом и достоверностью, не может достичь суровой, поразительной красоты величественной поэтической драмы, но сама по себе может доставить восприимчивому уму интеллектуальные наслаждения. И ей присуща поэзия, своя собственная поэзия, отличная от величественной поэзии стихотворного произведения, к которой благосклонны как читатели, так и театралы. (Здесь я должен добавить, что если вам как читателю достаточно хорошо известно какое-нибудь великое драматическое произведение в стихах, то, став зрителем, вы всегда будете чувствовать себя в большей или меньшей степени разочарованным.) Это поэзия иного рода, она не имеет ничего общего с литературой, никогда не будет замечена читателем, она раскрывается только в театре, рожденная постановкой пьесы на сцене. Почитайте «Вишневый сад» — и вам покажется, что это просто нагромождение унылых речей, но посмотрите эту пьесу в хорошей постановке — и ее театральная поэзия очарует ваш ум и смягчит ваше сердце. Отдельные моменты такой зрительной поэзии есть во всех хороших современных пьесах, и чаще всего они более волнующи, потому что эта поэзия извлечена из нашей грубой, прозаической действительности.

Время истекает, а я не дал вам ни одного правила, как писать пьесы. Но вы найдете их сколько угодно в книгах по этому вопросу, особенно в старых, где зачастую все проблемы сведены к одной точной формуле. Но пользы это не сулит. Однако есть еще тома дискуссий и советов; исследования искушенных практиков, таких, как Ван Друтеи и Рональд Джине, в которых рассматриваются вопросы мастерства и необходимой сдержанности при создании реалистических пьес в прозе; вот они — отличные пособия. Краткие советы, которые я могу дать, будут самыми общими и касаются в основном условностей и стиля. Начинающему драматургу я скажу: «Запомни прежде всего, что ты не можешь доставить зрителям драматического переживания, о котором я говорил, пока твоя работа не будет протекать одновременно на двух уровнях.

Вноси жизнь в Театр и Театр в жизнь. Ты должен мыслить категориями действия, потому что, хотя пьеса и состоит почти только из диалога, речь в ней должна быть подчинена действию. Остерегайся приравнивать сочинение драмы к сочинению повестей, это приносит много вреда, ибо техника написания в этих случаях совершенно различна.

Усвой раз и навсегда, что дискуссионная драма по авторскому праву безраздельно принадлежит Шоу, так что не заставляй персонажей спорить об атомной бомбе, если у одного из них нет этой бомбы и он не собирается ее применить. Постарайся наполнять свою драму целой цепью различных маленьких драм; способность таким образом создавать произведения — отличительное качество прирожденного драматурга. Никому не подражай, драматургия — это умение передать аудитории свои собственные мысли. Избегай всей этой чепухи, связанной с

чаепитиями и коктейлями на сцене, всей мертвечины английского театра. Пытайся напомнить о реальной жизни, которая течет вне изображенных тобой сцен; в жалких, худосочных пьесах персонажи на сцене кажутся единственными людьми, оставшимися в мире. Если ты не верующий в бога гений, не вводи в пьесу действующих лиц, которые напоминают ангелов или демонов.

Уснащай пьесу легкими сюрпризами, но знай, что только главная тема держит зрителя и утоляет этот интерес. Постоянно помни о зрителе — у него своя собственная роль в театральном представлении, но, внося изменения, не угождай ему во всем, ибо, только руководя им, принесешь больше пользы.

И наконец, занимаясь поисками нового в жизни на одном из уровней, следует неустанно искать новые театральные формы, новый стиль, условности на другом; необходимо найти то, что лучше всего выражает эту новизну и что более всего подходит к твоему складу ума. Ты можешь создать новую условность. Так, Бертольт Брехт благодаря своему марксистскому мировоззрению и стремлению оторвать драму от частной жизни людей, придать драме исторический размах, связать ее с судьбой целых классов создал свой, так называемый эпический театр, в котором отсутствует почти все, что мне хочется видеть в театре. Если бы мне пришлось начинать сначала, я бы шел в противоположном направлении — по пути более детальной разработки сюжета и даже большей интимности при небольшом количестве персонажей, находящихся в сложных взаимосвязях. Чтобы сосредоточиться на идее произведения, на языке, на интимности содержания, я бы начисто отказался от обрамленной, как картина, сцены, со всем нагромождением холстов, декораций, ковров и занавесей, оставив все это для кинофильмов. Я бы писал для театра с круглой сценой в центре зала, театра, полностью отличного от кино с его тратами и своеобразием, для театра, где все, за исключением четких и ясных лиц и фигур исполнителей, дорисовывается воображением зрителей. Я уже не раз повторял — нельзя объять необъятное, приобретая что-то, мы одновременно и что-то теряем. Чувство веры в происходящее и воображение возвышают и углубляют то, что я назвал драматическим переживанием. Я считаю — мы крайне нуждаемся в этом чистом, глубоком, облагораживающем чувстве. Драматическое переживание, вспыхивающее где-то между двумя уровнями сознания, зачастую пробуждает странные, почти неуловимые ощущения, нашептывает, что вся наша жизнь не что иное, как призрачный спектакль, с более глубокой реальностью, стоящей за ним. Я верю, что театр может дать людям новые силы, может помочь им отделаться от сомнений и разочарований, присущих нашему веку.

Вот и все, что я хотел сказать об искусстве драматурга.

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

1

Драматическое переживание

Родители, которые водили маленьких детей в театр, должны хорошо понимать, что я подразумеваю под драматическим переживанием. Малышей, не имеющих понятия о театре, поражает то, что они видят на сцене. И они воспринимают это так, как будто бы все происходит на самом деле. А если это не волнует их, им становится просто скучно и они либо засыпают, либо перестают обращать внимание на спектакль и начинают забавляться чем-нибудь сами. Проходит год, эти же дети привыкают к мысли, что они находятся в театре, наблюдая, как актеры притворяются, и в то же время с волнением следят за развитием действия. Потом оно захватывает их, восхищает — удивительная публика! Основываясь на изложенной ранее точке зрения, нетрудно понять, почему так случается. Дети обычно полностью воспринимают все на

обоих уровнях. Они не только в полной мере сопереживают происходящему на сцене — я, конечно, имею в виду, что то, что происходит на сцене, должно быть приемлемо для детей,— но и оказываются гораздо сообразительнее взрослых: чтобы не вовлечься в игру физически, они помнят, что сидят в плюшевом кресле, надежно и уютно устроившись рядом со своей матерью или няней. Поэтому здесь можно допустить, что восприимчивыми к этому волшебству Театра нас делает именно ребенок, который находится внутри нас. Мужчины и женщины, которые совершенно далеки от детства, которым по той или иной причине пришлось задушить в себе ребенка, обычно не любят Театр и, как правило, неохотно ходят туда и бывают невосприимчивыми зрителями. Будучи отцом пятерых детей и дедушкой еще большего количества внуков, я часто вынужден был, чтобы их развлечь, становиться клоуном. (Возможно, мой успех в качестве семейного развлекателя частично и объясняет, почему я смог в течение продолжительного времени развлекать зрителей.) В таких случаях драматическое переживание приходит сразу. Маленькая девочка пяти лет, нетерпеливая и возбужденная, с широко раскрытыми глазами, требует, чтобы вы превратились в некое фантастическое существо вашего или ее изобретения. И вы входите в роль. Что же происходит? Вы сразу же замечаете страх в ее глазах, как только ее уютный старый дедушка вдруг становится этим чудовищем, и в ее возгласе поощрения уже звучит нотка неуверенности. Если в этот момент вы перестараетесь и зайдете слишком далеко, она отпрянет от вас, а то расплачется и убежит. И тут вы начинаете разъяснять ей, что это вы, ее дедушка, и что вы просто пытаетесь сыграть маленькую роль, что она сама хотела этого; стоит вам продолжить играть эту роль — и тут уж, что бы ни было, она больше не воспринимает игру односторонне, она воспринимает ее на обоих уровнях и теперь наслаждается истинным драматическим переживанием. Вот здесь, я думаю, и получается настоящий Театр в миниатюре.

Последняя пьеса, которую мне довелось увидеть, прежде чем я начал писать эту книгу, была «Тимон Афинский», поставленная в театре «Олд Вик» с сэром Ричардсоном в роли Тимона. Она состояла из двух актов; в первом Тимон — великолепный хозяин, богатый простак, и заканчивается этот акт его разочарованием. Второй акт показывает его мизантропом, раздраженным отшельником. Я остался недоволен первым актом, потому что воспринимал его полностью на одном уровне. Я не сопереживал Тимону. Я слишком хорошо видел игру Ричардсона. И на это были свои причины: мы с ним старые друзья и долго вместе работали в театре. Я сразу же заметил, что он в полной мере использовал некоторую манерность, доводя ее почти до абсурда, для того чтобы поскорее пронестись через эти первые сцены, где Тимон представляется простофилей, которого каждый может обмануть. Он почти не пытался вжиться в образ, в какой-то мере отождествить себя с ним и делал этот акт не более как подготовкой к следующему, в котором он вдруг раскроет нам молчаливого полусумасшедшего мизантропа. Происходит это все потому, что эта схематичная пьеса, которую Шекспир, вероятно, набросал вчерне, пребывая, по всей видимости, в скверном настроении, и не потрудился впоследствии закончить, ставит перед исполнителем главной роли, от которого зависит все, очень сложную задачу. Тимон меняется так быстро и резко, что если актеру и удается создать образ одного Тимона и отождествить себя с ним, то при создании образа другого Тимона он обязательно потерпит неудачу. Если Тимон в Афинах пленит ваше воображение, то Тимон в ссылке лишен этой способности, он будет для вас просто невыносимо скучен. И понятно, что Ричардсон, используя манерность, создавая образ человека, который ходит и говорит, словно он в трансе, решил принести Тимона первой части в жертву Тимону, появляющемуся во втором акте, для убедительного сценического завершения пьесы. Этим и объясняется, почему я в первом акте лучше осознавал задачу Ричардсона и ее возможное решение, нежели во втором, когда Тимон покинул Афины, и почему мое восприятие вначале было почти полностью на одном уровне. Во втором же акте ко мне пришло истинное драматическое переживание, ибо почти в течение всего этого действия Тимон в своем новом положении и Ричардсон, теперь совершенно живой, вдруг изумительно слились воедино. Ум мой воспринимал все происходящее на сцене на обоих уровнях, жадно и остро, и эта слабая пьеса принесла мне драматическое переживание исключительной ценности. Но это глубокое удовольствие, доходящее до восторга, могло быть вызвано только восприятием на обоих уровнях, ибо в жизни я почти или совсем не сочувствую

обанкротившимся заправилам, грызущим корни в пещерах: именно «Тимон в изгнании» плюс «ричардсоновские личность и техника исполнения этой роли» сделало чудо.

Колридж во вступлении к написанной им книге «Лекции о Шекспире» приблизился к пониманию того, что драма преподносит нам особый, уникальный тип переживания, и он сделал ценный вклад, показав, что ум охотно принимает театральную иллюзию, отказываясь понимать, что это не действительность. Он понимал, что одинаково неверно было бы настаивать, что сценическая иллюзия есть не что иное, как фактическое заблуждение (вину он приписывает французскому критицизму), или вовсе ее отрицать, как это сделал доктор Джонсон. И далее он продолжает: «Ибо мы не только не бываем полностью в заблуждении или в любом другом подобном этому состоянии, но сама попытка насколько только возможно ввести в заблуждение чувства тех, кто сидит в театре, является грубой ошибкой, присущей только людям с низкими умственными способностями; понимая, что им никак не удается все время воздействовать на сердце или ум, они стремятся вызвать у зрителя кратковременное расположение. Боли должно быть не больше, чем наслаждения, и это полностью компенсируется мыслью».

Позднее он подходит еще ближе к сути переживания: «... преимущество театра, которое невозможно переоценить, если бы только актеры были такими, какими, мы знаем, они были,— превосходное и до сих пор наиболее эффективное средство от тупого, паралитического состояния общественной мысли. То, что показалось бы нелепым, смешным в книге, воспринимается как действительно происшедшее, когда это преподносится нам как реальность и не противоречит здравому смыслу. В этом и заключается преимущество великого актера над великим поэтом».

Но потом Колридж упускает эту ценную идею: он полагает, что это преимущество объясняется нехваткой у нас времени задать вопрос или высказать критическое замечание, он говорит, что мы «захвачены сильным волнением». Все это, на мой взгляд, звучит слишком уж пессимистически. И на самом деле это не объясняет причины, по которой наши переживания в театре очень отличаются от любых других переживаний. В конце концов, многие вещи могут захватить нас молниеносно, но добровольный отказ от сомнения — явление, присущее не только Театру. Если бы Колридж посвятил театру больше времени, он понял бы, что театр внес гораздо больший вклад в духовную жизнь общества, нежели он предполагал, и что наше восприятие на уровне драматической условности, наше сознательное понимание того, что мы принимаем участие в театральном представлении, наша связь (о которой мы всегда помним), связь зрителя с актером, являются такими же необходимыми компонентами для осуществления драматического переживания, как и воображаемое расположение к персонажам и событиям пьесы. Именно одновременное, двойное восприятие делает это переживание непохожим ни на какие другие.

Не лучше, не хуже — мы этого не оспариваем,— но просто совершенно другое, особое, единственное в своем роде переживание.

2

Исполнение роли

Здесь было бы полезно кое-что добавить к тому, что я уже сказал об актерах, исполняющих главные роли. Возможно, мне следовало бы подчеркнуть в своей лекции, что драматическое переживание и развлечение — это не одно и то же. Одно время я очень любил представления мюзик-холла, по крайней мере я был увлечен ими до того момента, пока их не заполонили изготовители граммофонных пластинок и деятели радио и телевидения. Но от этих представлений я не ожидал драматических переживаний. С моей точки зрения, стоило бы включить сюда же, в число различных увеселений, и постановку пьес, которые зачастую имеют

большой коммерческий успех, но от которых нельзя ждать никакого драматического переживания. За редким исключением они никогда и не пытаются претендовать на восприятие на двух уровнях. Если и кажется, что в пьесе есть какая-то жизнь, то актеры, исполняющие главную роль, через пять минут после появления на сцене уничтожат все живое. Это происходит потому, что эти исполнители не играют, не действуют на уровне воображения, они

просто разрабатывают типы крупных, сильных, забавных личностей. Ситуации в пьесе являются поводом для разных привычных номеров, наподобие тех, что разыгрываются в мюзик-холле или в программах кабаре. Личность вроде мистера Роберта Морли внезапно обрушивается на нас, разбивая вдребезги хрупкое строение пьесы, и то, что из этого следует, может быть вполне забавно, но все это ни в коем случае не принесет нам истинного драматического переживания. Потерян один необходимый, жизненно важный уровень.

С другой стороны, актер, исполняющий главную роль, должен сохранять свою индивидуальность, в противном случае пропадает другой уровень. В тридцатые годы очаровательная американская актриса Кэрол Гуднер исполняла множество прекрасных ролей в

Лондонском театре. Она всегда казалась мне такой многоликой, ее так трудно было узнать в каждой новой роли, что мне, чтобы удостовериться, кто же играет данную роль, приходилось всякий раз заглядывать в театральную программу. У нее было все, кроме, как мне кажется, уникального, единственного в своем роде (и присущего только ей) кэрол-гуднеровского качества, которое нужно было пронести через всю пьесу, часть за частью. Она привносила в каждую пьесу все, кроме некой изюминки, некой особенности себя. И конечно же, существует множество других хороших актрис и актеров, которые оставляют такое же впечатление. Теперь многие думают, что полное и непостижимое перевоплощение и отождествление себя с персонажем и есть вершина и триумф актерской игры, которая им представляется как воплощение, потрясающая мимикрия. И все-таки те же самые люди фактически никогда не признают таких актеров «звездами» и никогда не ходят в театр лишь ради того, чтобы увидеть этих актеров. На деле же, не в теории, а в жизни, они требуют, чтобы актера можно было узнать, чтобы он постоянно сохранял свою индивидуальность, то есть, как я уже говорил, «именно тех актеров и актрис, которые в любой роли остаются самими собой и в то же время кем-то еще — «Полли Браун в роли Мэгги Смит». И на дело верной оказывается практика наших театралов, а не их теория.

Как театралы, они совершенно бессознательно требуют именно двойного восприятия. Исходя из своей теории игры на сцене, они хотят большего, нежели удачного воплощения и мимикрии. Да и сам выбор ими актеров для исполнения главной роли указывает на то, что им прежде всего нужны исполнители, сохраняющие индивидуальность, то есть игра, которая удовлетворила бы их на обоих уровнях.

Разумеется, в этом вопросе могут быть также личные вкусы. Мы можем быть более критичны на одном уровне, нежели на другом, можем лучше понимать, чего недостает более на одном уровне, чем на другом. Я знаком с одной умной актрисой, которая утверждает, что Эдит Эванс никогда не удается создать на сцене образ, потому что она слишком озабочена лично собой в исполняемой роли; так что для нас, то есть для моей знакомой актрисы, необходимый баланс всегда бывает нарушен. Я с этим не согласен, так же как я не согласен с подобными критическими замечаниями сэра Ральфа Ричардсона; но когда я слишком хорошо вижу, что делает в своих современных ролях Джон Гилгуд на одном уровне в ущерб другому уровню, то это мое личное восприятие. С другой стороны, два таких чудесных, обладающих творческим воображением актера, как мистер Алек Гиннесс и мистер Майкл Редгрейв, похоже, более склонны нарушать равновесие в другую сторону, порой слишком уж отождествляя себя с образом, не давая нам возможности достаточно насладиться ими самими в роли. Какое-то отношение к умению соблюсти равновесие имеет и возраст. Например, несмотря на свой огромный талант, мистер Чарлз Лафтон никогда не достигал равновесия, работая в Лондонском

театре, потому что в то время он был еще слишком молод и его возможности были значительно шире накопленного опыта.

Великий актер, я думаю, должен быть одаренной и яркой индивидуальностью, но это еще не все; для полного завершения необходимо то, что и предлагает ей Театр,— роль, произведение, аудитория; тогда она и обретет все, что необходимо для ее полного самовыражения. Он или она не просто хотят изображать кого-то. Имитаторы и мимы еще не есть великие актеры, хотя последним порой и недостает забавных приемов, голоса и жеста. (Как известно, этого недоставало Ирвингу.) Представителям некоторых профессий, особенно государственным деятелям, юристам, врачам, часто приходится играть, и удачно, для того, чтобы держаться a persona, но эта игра не есть игра великого актера в театре. Последний нас никак не обманывает — а политики, юристы, врачи непременно должны нас обманывать,— актер играет, осторожно заполняя гибкий полупрозрачный сосуд особенным и обязательным веществом Бе или Его индивидуальности, которая, несмотря на блестящие дарования, нуждается в таком вместилище. Такая индивидуальность не выставляет себя, а выражает себя на сцене перед публикой. И поэтому неправильно полагать, как это делали и сейчас охотно продолжают делать многие люди, что в жизни великий актер бывает гораздо очаровательнее и прекраснее, чем на сцене; и в равной степени неверно удивляться и огорчаться из-за того, что личная жизнь актера или актрисы не устроена, беспорядочна, что он или она в жизни бывают равнодушными к принятому стандарту образа жизни добропорядочного гражданина. В жизни исполнитель роли обладает достаточной волей, дисциплиной, искренним и упорным прилежанием, чтобы поделиться ими с полудюжиной примерных, образцовых граждан, но именно Театр, а не общество имеет на них права. Быть членом общества на хорошем счету, полезным членом комитета, произносить речи на официальных завтраках и обедах, открывать базары — это просто дополнительная нагрузка для великого актера, который в этих случаях играет другую роль, при дневном свете и без драматурга, который написал текст... В связи со всем этим и необходимо было сделать некоторые замечания о расхожем представлении об актере. Что, на мой взгляд, не подлежит никакому сомнению, так это то, что существенная особенность индивидуальности великого актера, несовершенной за пределами Театра и обретающей все для полного самовыражения на сцене, подтверждает теорию драмы, которую я здесь обрисовал. Драматург может испытывать чувство ревности и зависти, потому что зрители в первую очередь жаждут, чтобы их увлек, над ними властвовал великий актер; но это так и должно быть при условии, что великий актер в свою очередь считает драматурга основным двигателем, признает его творчество, а не представляет себя (см. ниже — «Автор в театре») почти совершенно самостоятельным и единственным, основным поставщиком драматического переживания.

3

Реализм на английской сцене

Бесспорно, современный Лондонский театр почти всем, и хорошим и плохим, обязан трем деятелям — драматургу Т. У. Робертсону и супругам Бэнкрофт, актерам — руководителям театра. Их общий успех, сначала в маленьком Театре принца Уэльского и затем в «Хеймаркете», открыл новую веху в истории театра. Пьесы, которые Робертсон писал специально для Бэнкрофтов, в то время казались триумфом натурализма; их враги называли эти пьесы «школой Чашки и Блюдца». Сжатый диалог-стаккато, еще и до сих пор широко используемый Ноэлем Коуардом и другими авторами легких комедий, впервые появляется в пьесах Робертсона. Именно Робертсон, как продюсер своих собственных пьес (хотя данный термин тогда еще был неизвестен), впервые настоял на том, чтобы каждый жест, движение, все, что происходит на сцене, было тщательно прорепетировано в той манере, которой мы придерживаемся до сих пор. До этого актеры, исполнявшие главные роли, репетировали свои партии абы как, преднамеренно скрывая от своих коллег то, что они собирались преподнести уже в день премьеры... И именно у Робертсона его друг У. Ш. Гилберт, наблюдавший часто за его работой, научился строгой дисциплине, необходимой режиссеру-постановщику.

Тщательную подготовку все более и более детально продуманной постановки этих робертсоновских пьес могла взять на себя только администрация, уже не связанная с какой-нибудь акционерной компанией и пьесами, подготовленными для одного сезона (с легко перевозимыми декорациями, состоящими из задника и кулис, с незначительным количеством мебели). Теперь спектакли финансировались и ставились в надежде, что пьесы будут идти на сцене долгое время. И именно Бэнкрофты, успешно поставившие Робертсона, разместили в зрительном зале театра максимальное число комфортабельных кресел, сократили программу таким образом, что спектакль начинался позже и заканчивался раньше,— в общем, «улучшили и усовершенствовали обстановку в театре» и, так сказать, ввели и его (театр) и себя в Общество. Отныне леди и джентльмены заботливо развлекали других леди и джентльменов каждый вечер в восемь тридцать, кроме воскресенья. И хотя представители низших классов по-прежнему еще могли попасть на задние ряды партера, на душную галерку, отныне платили и задавали тон «кресла». Толстосумы были в театре, а тощие кошельки — вне. Многое искусственное, нелепое, недоделанное или переигранное исчезало навсегда, уйдя в более отдаленные провинциальные города, но со всем этим, я думаю, ушла магия волшебства, которую больше уже не смог вернуть себе этот осторожный, благовоспитанный театр.

«Интересно будет вспомнить,— пишет Бэнкрофт,— огромное удивление, вызванное в те дни такими незамысловатыми реалистическими эффектами, до той поры еще неизвестными, как, например, падающие на сцене осенние листья или, скажем, снежинки, влетающие в комнату всякий раз, когда на сцене открывается дверь хижины».

Но это было умение привлечь внимание, а не попытка убедить зрителей в том, что они находятся не в театре. В конце концов, если бы те же самые зрители были приглашены посетить Риджентс-Парк специально с целью увидеть, как падают осенние листья или идет снег, они отказались бы туда пойти. Они получали удовольствие именно оттого, что сидели в театре и видели падающие листья, а когда открывалась дверь хижины, в нее влетали снежинки. Более того, эти робертсоновские пьесы, лишенные всякой развлекательности, преподносящие один-два сюрприза зрителю, как никакие другие, нуждались в хороших, прочных декорациях, реалистически обставленной сцене, множестве эффектов, ибо действие в них происходило не на таинственных пустошах или на морском берегу Багамы, а в обстановке, в той или иной степени публике знакомой. Это были не драматические поэмы, а прозаические полотна, настолько естественные, насколько Робертсон мог этого достичь. А чтобы эти пьесы могли быть рентабельными и вполне сценичными, нужно было их ставить в чисто реалистическом плане. Шестьдесят лет спустя мистер Бэзил Дин осуществлял постановку Голсуорси с такой же тщательностью в воспроизведении реалистических деталей и, делая это, был совершенно прав, ибо тип пьесы Голсуорси требовал от постановщика именно такого отношения. Бели пьеса написана в реалистической или натуралистической традиции, то и сама постановка, игра должны придерживаться этой традиции.

А критику дано право заявить, что ему надоела эта особая театральная условность, хотя, думаю, если бы этот критик был безупречно честен, то признал бы, что ему просто надоело видеть слишком много плохих примеров этого стиля; но критик не должен пытаться делать вид, что все это недопустимо для Театра, что на сцене можно носить королевскую корону или размахивать мечом, а вот передать чашку чая или закурить сигарету — ни в коем случае.

Нет, виноваты не старательные постановщики реалистических пьес, и не они нанесли вред нашему театру. Это Ирвинги, Бирбомы Три и им подобные являются преступниками в этом отношении. Они умышленно спутали две различные условности, и до сих пор сохраняется их дурное влияние. Мы до сегодняшнего дня читаем восторженные ссылки на то, с какой тщательностью Ирвинг относился к своим постановкам шекспировских произведений, на то, как он прибегал к помощи Королевской академии, Общества антикваров и Британского музея, а также специалистов по доспехам, оружию и костюму. С какой целью? Не для того, чтобы ставить такие пьесы, как «Наши» или «Каста» Робертсона, реалистические произведения, имеющие точное место и время действия, а с целью постановки пьес совершенно другой поэтики, драматических поэм, вневременных и не имеющих определенного, точного места действия. Ставить Шекспира так, словно это Робертсон, описывающий события Крымской войны,— серьезное оскорбление Театру. Это изъятие вымысла из вымышленного произведения. Это превращает короля Лира, Макбета и Гамлета в восковые фигуры. Когда мы докатимся до настоящего песка в «Буре», настоящей воды и гондол в «Венецианском купце», живых зайцев, бегающих в шекспировских сказочных лесах,— мы достигнем предела глупости. Две различные условности и две поэтики столкнулись друг с другом лбами. Театр заболел шизофренией. И именно глупость, а не честный реализм, который осуществляется в пределах своей обусловленности, нужно было бы изгнать из Театра.

4

Драматурги идей

Если то, что я говорю о чистом разуме в театре, верно, то что же станется с нами, «драматургами идей»? Я не знаю, как мои коллеги, но я никогда не претендовал на то, чтобы быть «драматургом идей». Несколько лет назад, просматривая книги в одном книжном магазине Нью-Йорка, я обнаружил в одной из них нападки на себя, заканчивающиеся тем, что меня с презрением назвали «драматургом идей». Шоу, говорилось в ней, был настоящим, а я — мошенник. Критик, который писал это,— думаю, это был мистер Эрик Бентли, но сейчас точно не помню г— мог бы так же нелестно сравнить мою бороду с бородой Шоу. Но Шоу, конечно, является человеком совершенно особым, это уникум в театре.

Пристрастие к идеям, интеллектуальная тяга к дискуссиям, великолепный полемический стиль, выработанный им, живое чувство юмора, которое приходило к нему естественным образом (частично потому, что он менее подвержен эмоциям, чем большинство писателей),— а это бесценное качество лучших комедий — и, наконец, прирожденное чувство театра позволили ему создать новый тип драмы. И в этом роде драмы он не знает себе равных в своих лучших произведениях и терпим — в худших.

Называйте его, если это доставляет вам удовольствие, «драматургом идей», но оставьте этот термин для него и не разбрасывайтесь им направо и налево, а самое главное — не применяйте его ко мне. Кроме всего этого, чтобы не выходить за рамки здравого смысла, не вешайте эту этикетку на мою шею, чтобы потом еще и обвинять меня, что цвет этой этикетки не гармонирует с костюмом, который я ношу.

Не эгоистические побуждения, хотя я, возможно, и не лишен их, заставляют меня сейчас обсуждать этот вопрос с точки зрения моей собственной работы. Свои пьесы я знаю достаточно хорошо и еще не забыл, что хотел сказать, когда писал их. Никакая чепуха, вроде «драматурга идей», не имела к этому никакого отношения. Возьмем мои пьесы, касающиеся Времени. В течение нескольких лет я занимался проблемой Времени — эта проблема всегда волновала меня,— а тут случилось так, что я был одним из первых рецензентов «Опыта со Временем» Данна, а вскоре и познакомился с ним самим. Я написал об этом, получил много писем, отвечал на них, бесконечно обсуждая вопрос Времени.

Как я уже где-то упоминал, одной странной чертой этой проблемы является то, что она очень резко разделяет людей на тех, которые чувствуют, что проблема исключительно важна, и не могут не беспокоиться и не говорить о ней, и на тех, которых раздражает любая ссылка на проблему Времени и которые считают или хотели бы считать, что на самом деле такой проблемы не существует и что мы, интересующиеся вопросом Времени, делаем много шума из ничего. Прекрасно это понимая, я никогда не пытался использовать театр для того, чтобы привить людям какой-то особый взгляд на Время, которого придерживался сам; не думал я и о том, чтобы превратить театр в лекционный зал, в котором я выявлял бы сложность этой проблемы. Более того, я ставил пьесы, будучи компаньоном владельца театра, и вынужден был заботиться, чтобы это был обычный коммерческий театр. И быть «драматургом идей» тогда, когда идеи эти были сами по себе неимоверно сложны,— а я очень хорошо знал, что большинство критиков и зрителей либо не интересовались этими идеями, либо они их просто раздражали,— значило бы навлечь на себя беду. Зачем же тогда писать и ставить такие пьесы?

Ответ таков, что сам подход к понятию «драматург идей» неверен. Это понятие хорошо соотносится с Шоу по причинам, которые я уже изложил, но никоим образом — не со мной. Как я и указывал в своей лекции, задача драматурга — приблизить к Театру жизнь, а Театр — к жизни. Проблема Времени, увлекшая меня, была частью жизни, которую я хотел принести в Театр.

У меня не было никакой надежды осуществить это интеллектуально, на уровне дискуссии, как бы это сделал Шоу; но, с другой стороны, целый комплекс чувств, связанных со Временем,— независимо от того, увлечены мы или раздражены самой проблемой,— делает нас добровольными союзниками любого драматурга, способного представить действие, серию театральных ситуаций, которые прояснят эти чувства. Почти каждый испытал жестокую иронию Времени, ту иронию, которую я раскрыл во втором и третьем актах пьесы «Время и семья Конвей», или испытал навязчивое чувство, будто он уже был здесь прежде; это чувство составило основу пьесы «Я уже был здесь раньте». Я не говорю, что во все это не вложено никакой идеи, что все это чистые эмоции. Но что я действительно хочу сказать, так это то, что разбор этой темы ведет только к неразберихе, той самой путанице, которая сопутствует любому разговору о «драматургах идей». Гораздо полезнее думать о других затронутых мною в лекции проблемах, например о «Жизни и Театре», о «двух уровнях». В чем мне действительно повезло, так это в том, что мне удалось создать эти две пьесы на обоих уровнях одновременно, достаточно быстро и успешно разрешив трудности на втором уровне, принадлежащем Театру. (Я уже где-то говорил, насколько быстро и легко я писал второй акт пьесы «.Время и семья Конвей», который, как я понял позже, сулил несчетное количество ловушек.) Хорошая постановка этого акта окрасилась нашим понятием о Времени, и в результате мы испытываем драматические переживания, которые несколько отличаются от тех, что мы знали раньше. Подобно этому две другие пьесы, экспериментальные на втором уровне,—«Джонсон за Иорданом» и «Музыка в ночи» — заключали в себе несколько «идей». И я хотел, чтобы они подсказали мысль о жизни вне Времени, каким мы обычно его представляем, о своего рода свободе четвертого измерения, которая приходит к нам в сновидениях, когда события не имеют хронологической последовательности, детство и время зрелости перебивают друг друга,— все это может принести пронизывающую сладостность, странную остроту и, вновь, драматическое переживание, немного отличное от тех, которые мы знали раньше. Но такие намерения не имеют ничего общего с «идеями», драматургом которых, как предполагается, я являюсь.

5.

Автор в театре

Эти замечания, о положении автора в театре, требуют более подробного пояснения. Позвольте мне сразу же сказать, что у меня нет личных причин быть недовольным тем, как со мной обходились мои коллеги по работе в театре; но ведь, прежде чем написать свою первую пьесу, я уже был известен как романист и эссеист. Я не застенчив и не робок, я готов высказать свое мнение в любое время и во всех случаях; любому руководителю театра, режиссеру, актеру, исполняющему главную роль, который попытается игнорировать меня как автора произведения, придется нелегко. В коммерческом английском театре существует, однако, очень неприятная традиция, и робкий молодой драматург должен быть готов бросить ей вызов. По этой традиции на автора смотрят как на какого-то бедолагу, который на цыпочках входит и выходит из зала во время репетиций, надеясь, что его заметят, то есть он представляется человеком, слепившим тяп-ляп какую-то чепуху, коей администрация, режиссер, актеры благодаря своему опыту и превосходным знаниям могли бы придать форму пьесы. К нему еще могут обратиться, чтобы он добавил или убрал несколько строчек, в противном же случае ему лучше сидеть и помалкивать. Такому автору надлежит быть счастливым, если его имя будет обозначено в театральной программе где-нибудь в конце, набранное самым мелким шрифтом, или упомянуто в газетных объявлениях о пьесе. Если автор полагает, что такое обращение в порядке вещей и что он не имеет права претендовать на более высокое положение, тогда, по-моему, он вообще не драматург. А театр, который обращается с ним подобным образом, нельзя принимать всерьез, ибо в этом случае это предприятие развлекательной индустрии, и ничего более.

Эта дурная традиция получила широкое распространение благодаря нашим актерам — руководителям театра в XIX веке, когда богемствующим литературным поденщикам платили от пятидесяти до ста фунтов за то, что они перелицовывали «что-нибудь французское» в угоду и на потребу актера-«звезды». Из сезона в сезон такие критики, как Шоу, Бирбом Три, Арчер, нападали на эту систему актера — руководителя театра, пока наконец около пятидесяти лет назад не возник новый тип театра, не театр «звезд» с созданными специально для них поделками, а театр авторов с именами, режиссерами и составом актеров, таких актеров, которых требовала новая драма,— театр, который вошел в жизнь. За последние несколько лет наблюдались признаки поворота к старой системе актера — руководителя театра, и некоторые

критики громко приветствовали этот поворот, который, как они нас мягко увещевали, обещал вновь вернуть театр актеру. Таким критикам удалось найти множество союзников среди новых

зрителей послевоенного времени, которые были в значительной степени воспитаны на кино с его преклонением перед кинозвездами и которых больше интересовали ведущие актеры и их игра, нежели сами пьесы. Теория драмы, которую я вкратце изложил в лекции, показывает, что я отнюдь не недооцениваю важности чисто театрального элемента, без которого, как я понимаю, драма просто не может существовать. Ни Театр, ни драма — таково мое убеждение. Драматург, постановщик, актеры объединяются, чтобы создать драматическое переживание. И если бы я сейчас говорил нечто, из чего можно было бы заключить, что драматург — существо особенное, а все остальные всего лишь куклы, я бы противоречил всему, что уже высказывал и предполагал. Короче, я на стороне актера. Но это не значит, что я вместе с этими новыми критиками считаю, что театр нужно вернуть актеру, что я приветствую это возвращение к актеру-руководителю. Нет и нет.

Мыслящие актеры — я это везде подчеркивал — обычно бывают превосходными судьями и критиками тех пьес, которые они видели на сцене. Но, предоставленные самим себе (как, вероятно, и актеры — руководители театров), они не сумеют из данных им рукописей выбрать для себя пьесу высокого качества и необычную. Строго говоря, они ищут не пьесы, а сочные, жирные роли, либо подобные тем, которые они уже исполняли, и исполняли успешно, либо же выбирают роль, которая удовлетворяла бы их причудливое желание — появиться на сцене в роли кардинала, детектива, слепого музыканта или Принца Руританского. И даже если у них отличный вкус, даже если они и в самом деле в состоянии увидеть в рукописи пьесу, которую действительно они должны сыграть, их чувство неуверенности, их боязнь провала (которая обычно увеличивается по мере роста их успеха) могут склонить их к решению остановиться на безопасной пьесе второго сорта. А иногда тщеславие подстрекает их поставить на сцене совершенно плохую пьесу, чтобы доказать, что они обладают магической силой и могут превратить все, что угодно, в успешный спектакль. Кроме того, известные и высоко ценимые актеры превращаются в то, что мы называем представительными фигурами: они гости на дворцовых торжествах, на банкетах Королевской академии, званых обедах, надежные, добропорядочные личности, и поэтому они могут посчитать неудобным связываться с остросатирическими, подрывными, легкомысленными пьесами — произведениями тех, кого никогда не пригласили бы на подобные официальные и важные встречи. Наконец, диктатор в театре, как и диктаторы в любом другом месте, вскоре будет окружен людьми, которые боятся высказать то, что они думают, скрывают от него правду, которые никогда не рискуют попробовать что-либо оригинальное и опасное. Все это кажется мне основательными причинами, из-за которых актеры не должны управлять театром. Лучшие из них должны иметь свое мнение в делах управления, но театральная политика не должна полностью находиться в их руках, особенно в вопросе выбора новых пьес.

Молодой драматург должен знать, что даже тогда, когда театр считает его своим ценным приобретением, ему все равно предстоят неприятности. Драматург и актеры зависят друг от друга и, подобно другим зависящим друг от друга людям, неосознанно тянут в разные стороны. Каждый в душе желает чего-то, чего не хочет другой. И окончательный результат, триумф, который они планируют и о котором так мечтают, для одних — один, для других — другой. Всегда наличествует некоторое эго. И здесь всегда есть напряжение. Но это напряжение, поскольку оно не слишком велико, скорее помощь, чем помеха на пути к драматическому переживанию. Это помогает, я думаю, придать последний штрих, тон, темп, ритм тому, что происходит на сцене. Драматург, как я уже констатировал, должен иметь ясное представление о том, что в конечном счете увидят зрители на сцене, но все это весьма относительно. То, что он себе представляет, должно быть подтверждено тем, что режиссер и актеры считают это возможным. А если в данном случае пропасть во взглядах безмерно велика и если представление автора о том, что должно быть создано, совершенно нереально и невозможно, в этом случае он (драматург) не справился с работой.

Нам часто задают вопрос, следует ли драматургам ставить свои собственные пьесы. Мне это приходилось делать не раз, но не по собственному желанию, ибо, в отличие от многих моих коллег, высококвалифицированных работников театра, я нахожу, что лучше, если автор пьесы поручает постановку своего произведения кому-нибудь другому. Привлечь к постановке пьесы еще одного деятеля — все равно, что осветить предмет под другим углом, достигнув, таким образом, другой оценки драмы. А авторам обычно свойственно влюбляться в отдельные сцены из произведения, отдельные монологи, которые, может быть, на самом деле следовало бы выправить. Более того,— и это, конечно же, непосредственно относится ко мне — драматург редко бывает так же терпелив и тактичен в обращении с исполнителями, как опытный режиссер-постановщик, который не склонен, подобно мне, раздражаться и выходить из себя, слыша, как монолог, который я написал и который мне дорог, произносится плохо снова и снова или просто передается всего лишь как набор слов, если актеры запомнили текст только наполовину. Но этот постановщик, которого я сейчас предпочитаю автору как инспектора репетиций, должен чувствовать себя слугой пьесы, так же как и хозяином ее постановки. Он не должен воображать себя, как это делает большинство режиссеров, своего рода Наполеоном в театре, которому дано право использовать всех и вся лишь как средство для выражения своей удивительной личности, которая, как он полагает,— единственное, что интересует зрителя. И хотя у него могут прорываться случайные вспышки гения, рано или поздно этот в высшей степени эгоистичный постановщик останавливает рост возможностей театра, подсекает их под корень. Он делает это потому, что забывает: именно драматург, как я уже сказал,— основной создатель, основной двигатель. И если драматург перестает выполнять эту функцию, он должен быть заменен другим, который справится с задачей.

6.

Драматург за работой

По этому вопросу могут быть полезны несколько замечаний. Конечно, я не знаю, что происходит в головах других драматургов, я могу попытаться описать только собственную работу. Давайте покончим с семьей Джоунс, которая и так уже слишком много поработала в лекции, и назовем просто весь этот уровень, представляющий жизнь, которую необходимо привнести в театр, буквой Ж. Другой же уровень, принадлежащий непосредственно Театру, назовем Т. Я утверждаю в своей лекции, что с самого начала драматург должен работать одновременно на обоих уровнях — Ж и Т. Но это может ввести в заблуждение. Давайте разделим весь процесс творчества на три периода. В первый вы вынашиваете идею. (Возможно, придется проделать настоящее исследование, но все это связано с разработкой идеи.) Здесь вы имеете дело гораздо больше с Ж, чем с Т. Далее, во втором периоде вы начинаете планировать пьесу, и тут уже главенствует больше Т, нежели Ж. Наконец, вы приступаете к написанию самого произведения, и уж теперь-то вам приходится независимо от того, получается у вас что-нибудь или нет, работать на подлинной Ж плюс Т основе, на обоих уровнях сразу. В одно и то же время вы думаете о своих персонажах как о действующих лицах той вымышленной жизни, которую вы описываете, и о многочисленных самых разнообразных ролях, которые будут исполнены актерами и актрисами в соответствующих декорациях. По крайней мере, так происходит со мной, и я отказываюсь верить, что у других драматургов бывает по-другому.

Некоторая разница, конечно, должна быть. Например, я знаю драматургов, которые тратят большую часть времени на второй период, или, как мы его называем, период планирования пьесы, в то время как в моей практике этот период обычно очень короткий и бывали даже случаи, когда можно было сказать, что для меня этот период вовсе не существовал. То есть, я не осознавал его как отдельную ступень работы. Это было в тех случаях, когда первый период (вынашивание идеи) продолжался необычайно долго и в него входило очень много Т уровня, а я это Т не всегда хорошо ощущал. Но в таких случаях последняя стадия, то есть само написание пьесы проходило исключительно легко и быстро, потому что основу Ж плюс Т я находил моментально. И когда по какой-либо причине я ловил себя на том, что у меня в произведении много Ж, а Т отсутствует настолько, что нужно было осторожно переключиться с Ж на Т, результат никогда не был так удачен. И чувствуешь себя уверенным и даже вдохновенным именно в том случае, когда происходит быстрое движение между этими уровнями—Ж переходит в Т, Т переходит в Ж. Позвольте дать вам пример из геометрии и алгебры, чтобы конкретизировать мою мысль. Многие зрители — а у меня есть основания не сомневаться в этом — были глубоко взволнованы заключительной сценой «Джонсона за Иорданом». В этой сцене Джонсон, когда последнее воспоминание о счастливых днях покинуло его, остается наедине со Смертью; она снимает ужасающую маску, обнажает мудрое, доброе лицо и говорит Джонсону, что ему пора идти. Джонсон прощается с нашим миром, с нашей жизнью; он — маленькая, одинокая, но не потерявшая достоинства фигура — направляется к необъятной, неведомой вселенной. Здесь каждый впечатляющий Т-эффект (сцена, пустеющая вначале от людей, а затем от обстановки, угасание теплого света, истинно драматическая обнаженность, огромная оголенная сцена, предполагаемая глубина позади и затем, в мерцании звезд, медленная поступь актера в котелке и с небольшим чемоданом в руках, вступление одного за другим инструментов оркестра, исполняющих торжественную мелодию) не был добавлением чего-то к тому, что уже ранее было продумано на уровне Ж. Это пришло спонтанно на уровне Ж, и это было именно то, что и должно было произойти на сцене; таким образом, создание, этой заключительной сцены, для которой были даны детальные указания в рукописи,— удачный пример Ж плюс Т.

Следует помнить: говоря это, я имею в виду только свой собственный вклад.

Драматическое переживание, охватывающее современную аудиторию, во многом обязано исключительной эрудиции и изобретательности Бэзила Дина, игре Ричарда Эйнли и больше всего потрясающему сэру Ральфу Ричардсону в роли Джонсона.

И здесь мы снова касаемся вопроса — драматург за работой.

Один член моего маленького «семинара» при Совете по искусствам спросил меня, целесообразно ли писать пьесу на основе тщательно и детально разработанного конспекта, синопсиса. Я ответил ему, что я бы не стал этого делать, и объяснил почему.

Конспект такого типа пишется хладнокровно, его можно было бы назвать продуктом одной части сознания, занятого разработкой темы. Мой опыт показывает, что страсть и напряжение вовлекают в работу другие части, они заставляют работать воображение, соединяют Ж и Т в одном фокусе. Поэтому драматург, который делает больше, нежели использует короткий конспект в качестве сомнительного путеводителя и указателя, драматург, который связывает себя во время написания пьесы с тем, что было постигнуто только частью его души, вряд ли достигнет высокого, вдохновенного творчества и каких-либо ценных художественных взлетов. И хотя пьесы должны быть ладно скроены (то, к чему как раз и стремятся авторы синопсисов), более важно, чтобы они были ярки, богаты поэтическими образами. Более того, ум, творческая фантазия, работающие в полную силу, могут успешно решить технические проблемы, зачастую сбивающие с толку хладнокровного драмодела, который старательно делает перекрестные ссылки от Ж к Т и от Т к Ж, вместо того чтобы заставить их работать вместе. Возможная причина того, почему пьесы, переделанные из романов, редко бывают высокого качества, заключается в том, что их вряд ли можно воспринимать на уровне Ж плюс Т. Инсценировщик считает, что все составляющее Ж использовано до него, его же задача — лишь осторожно прибавить к этому Т, а это далеко от того, чем на самом деле является Ж плюс Т, которое я здесь описал.

Другой член «семинара», как выяснилось, думал, что мой взгляд на процесс творчества на двух уровнях, равно как и мои более поздние замечания относительно персонажей драматурга, существующих только в сценах, которые он для них написал, может быть, успешно опровергнут ссылкой на Ибсена и других драматургов, которые делали тщательно продуманные биографические заметки о своих персонажах. Но когда Ибсен делает эти заметки, он не пишет пьесу, творческий процесс еще не начался, он занят в первом периоде, обдумывая идею, и на этой стадии еще не важно, вынашивает ли он просто образы действующих лиц или предпочитает писать их биографии.

Но если пишешь на настоящем Ж плюс Т уровне, если работаешь на обоих уровнях сразу, часто облегчаешь свой труд среди прочего еще и тем, что поддаешься требованиям обстоятельств.

Вот относительно простой пример. Приезжает женщина, небрежно или даже плохо одетая, ее не беспокоит собственная внешность, выглядит она непривлекательно. Она уходит, чтобы переодеться, и, когда возвращается, это совершенно другое существо — она ослепительно хороша. Писателю, который не работает на уровне Т, скорее всего, захочется как можно быстрее показать, что же происходит после преображения, и он не отведет актрисе достаточно времени на переодевание, смену парика, грима, даже если она делает это тут же за кулисами. Старый мастер Т не сделает подобной ошибки и завоюет благодарность актрисы, дав ей достаточно времени; но вместе с тем, признавая необходимость этого, он не почтет это за благо, ибо, пока актриса отсутствует, действие пьесы будет замедлено, напряженность ситуации ослаблена. Но если он в состоянии работать на уровне Ж плюс Т, то более чем вероятно, что, вместо того чтобы пускать действие на самотек, пока актриса меняет одежду, он осознает, как использовать эти десять минут, чтобы сделать сцену ее нового появления гораздо более эффектной...

Наконец, насчет написания ролей для определенных, конкретных актеров. Я настолько далек от того, чтобы этому противостоять, что рассматриваю отсутствие такой возможности как слабость Лондонского театра, в котором новые пьесы редко исполняются постоянными театральными труппами, выступающими в одном театре. Написание ролей для определенных актеров не нужно путать с совершенно отличным от этого явлением, а именно с продажной практикой обеспечения актеров — руководителей театров, обычно по их предложению, поделками для выражения их таланта. В этом случае автор пишет не ту пьесу, которую он хочет написать, а ту, которую требует от него актер — руководитель театра. Здесь он работает не в сфере творчества, а в сфере обслуживания. Но человек может писать роли, имея в виду определенных актеров, и при этом создать драматический шедевр.

То, что было вполне приемлемым почти для любого великого драматурга, начиная с Шекспира и кончая Чеховым (см. его письма), вполне приемлемо и для нас, остальных. В сравнительно немногих случаях, когда я мог последовать их примеру — ибо имировизационность постановок в Лондонском театре делает это почти невозможным,— я нашел, что это достойно внимания, такой подход стимулирует и, в конечном счете, вознаграждает. Эта направленность помогает, как я уже отметил, на обоих уровнях, даже если целиком замыкается рамками Т. Но чтобы я мог успешно работать с постоянной театральной труппой, она должна быть гораздо больше (скажем, давала бы на выбор тридцать исполнителей для десяти персонажей), нежели наш настоящий современный театр может себе позволить. Тем не менее даже на нашей коммерческой основе со всей необходимой заботой об экономике, если бы какая-нибудь администрация избрала определенную политику и учредила компанию, которая придерживалась бы этой политики, она достигла бы определенных результатов, вместо того чтобы топтаться на месте. Так, хотя старые олдуичжие фарсы не были шедеврами остроумия и юмора и актеры — почти постоянная театральная труппа, которая исполняла их,— не блистали талантом, эти постановки в «Олдуиче» занимали видное место в жизни Лондона двадцатых годов и были прибыльны. Их до сих пор вспоминают с благодарностью, тогда как сотни театральных постановок были забыты только потому, что и политика, и театр, и автор, и компания сразу же были тесно и нерасторжимо связаны. Театральная работа при любых обстоятельствах вряд ли может избежать трудностей и случайностей, но сейчас мы сделали ее в десять раз более трудной и рискованной, чем ей следовало быть. Много энергии и внимания, которые надо было бы направить на работу, тратится впустую на всякие предосторожности. У Театра есть свои собственные существенные трудности, и нам незачем устраивать для него еще и бег с препятствиями.

7

Ученые мужи и драма

Я хотел бы кое-что добавить к моим замечаниям о профессорах.

Будь моя воля, в наших университетах драма была бы изъята из курса английской литературы или какой-либо другой литературы, кроме, может быть, греческой. Что нам действительно нужно, так это то, чем в большом количестве располагают американские университеты, а именно — самостоятельные драматические школы, которые имеют свой собственный театр, настоящий театр, где ставятся пьесы и зрители платят за то, чтобы их посмотреть.

Если бы такая драматическая школа имела курсы драматургии, от этого не было бы большой беды, поскольку сам театр находится прямо за углом. В школе такого типа мог бы быть заложен прекрасный фундамент для успешной будущей работы в Театре. Но к драматургии в рамках английской литературы я отношусь глубоко подозрительно, и тому есть причина. Курсы лекций часто читают профессора, которые очень гордятся тем, что редко посещают театр. Они могут, конечно, передать определенное количество полезной информации и случайно сделать одно-два удачных замечания, но в общем их влияние скорее вредное, чем полезное.

Они рассматривают драму и оценивают ее совсем в другой атмосфере: рыба, вытащенная из воды, умирает. Большинство из них охотно согласились бы с Генри Джеймсом (их первый любимец), когда он пишет своему брату: «Вся гнусность заключается в связи между драмой и театром. Первое восхитительно, потому что интересно и трудно, второе [театр] — отвратительно само по себе...» Вот так-то!

Большинство из нас, пишущих для Театра, проклинали его дольше и громче, чем Генри Джеймс. Мы прокляли все, что с ним связано: актеров, постановщиков, художников, директоров, владельцев театров, администрацию театральных касс, билетные агентства, маклеров, зрителей и все на свете. Случалось, мы повторяли себе, что никогда в жизни не будем больше писать пьес для этих слабоумных. Мы надрывались по ночам, дрожа от холода, зевая, голодные, полубольные, обкурившиеся, пытаясь заставить некоторых из них понять нас. Мы репетировали и переписывали, переписывали и вновь репетировали до тех пор, пока не начинало казаться, что пьеса утратила смысл и значение.

И даже в наши более спокойные и обнадеживающие периоды мы слишком хорошо знали, что здесь или где-либо в другом месте надо разобрать театр на составные части, а потом осторожно

собрать их снова. Мы выкуривали фунты табака и выпивали ящики виски, пока решали, как должен быть реформирован театр. Разумеется, неприятная, жуткая штука ночной кошмар драматурга и сердечный приступ. Что бы там ни говорил Генри Джеймс, я мог бы сказать куда больше. Но ему не стоило пытаться отделить драму от театра. Это столь же абсурдно, как попытка отделить симфонию от оркестра и концертного зала. Если нет театра, то нет и драмы, останется лишь нечто пригодное для чтения. Если театр столь претенциозен, если он слишком непристоен, вульгарен и вообще отвратителен — значит, драма не для вас. Конечно, все может значительно улучшиться и вся его условность может измениться, но он остается Театром, в котором актеры как-то играют на сцене, а зрители сидят молча, когда они увлечены, смеются, если их развеселили, и кашляют, когда им скучно. И не важно, насколько силен и оригинален талант драматурга — он вынужден принять все условия театра, иначе он не будет драматургом.

Именно это пытается отрицать типичный английский профессор литературы, говоря о драме. Потому что он не принимает Театра, держит драматурга в библиотеке, не понимает того, что я назвал драматическим переживанием, а его оценки и суждения — сплошной сумбур. Мнение любого мало-мальски талантливого актера или актрисы гораздо более основательно, нежели мнение большинства этих ученых критиков. Именно подход английской литературы к этому вопросу приносит вред. И я не могу избавиться от чувства, что современный английский театр страдает от влияния, которое оказывают эти университетские критики (сказанное не распространяется на некоторых преподавателей в Оксфорде и Кембридже). Ибо значительное число мыслящих юношей и девушек, которые могли бы искренне увлечься Театром, а то и работать для него, испортили свой вкус и суждения под тлетворным влиянием курса лекций по драматургии в отрыве от театра.

Итак, повторяю, наши университеты должны либо учредить настоящие драматические школы с собственными театрами, либо вообще не вводить в программу этот предмет как специальную дисциплину.

8

Бродвей

Крайне необходимы некоторые добавочные замечания о театральной жизни Бродвея. Все, наверное, заметили, что успешные постановки на Бродвее пользуются признанием во всем западном мире, чего никогда не было, даже перед войной. Не потому ли это происходит, что на Бродвее сейчас лучшие драматурги, лучшие директора и актеры, лучшие критики и зритель? Причину успеха часто видят именно в этом, особенно американские деятели театра и журналисты; по моему мнению, это предположение ошибочно. Конечно, на Бродвее и вокруг него есть много замечательных талантов. Там, я полагаю, больше театралов, жаждущих хороших новых пьес, чем в Лондоне (здесь я имею в виду узкий круг зрителей, приносящих большой успех, а не толпу, которая валом валит на спектакль, следуя моде; и равно как в Лондоне, так и в Нью-Йорке этот театральный круг поразительно мал, в Лондоне же он меньше, чем был раньше). Но есть две причины, по которым Бродвей сейчас пользуется таким немыслимым признанием. Во-первых, потому что сама Америка в настоящее время считается одной из самых богатых и наиболее мощных держав в мире. Ее ценности и стандарты признаются все большим и большим количеством людей за пределами Америки. Она считается

военным, экономическим и (несмотря на многие возражения, к которым следует отнестись критически) общественным и культурным лидером в западном мире. И Бродвей является театральной Меккой этого обширного, поражающего своим великолепием континента. Он связан с Голливудом, который по сию пору господствует на экранах Западной Европы и во многих других странах, и может показать нам чеки на миллион долларов, вручаемые за право съемок какого-либо успешного бродвейского шоу. До чего же жалкими после всего этого кажутся нам наши собственные маленькие дела в фунтах стерлингов, франках, лирах и песетах!

Размах, сила, богатство — там есть все! И небывалая до сего времени реклама. Это раскрывает перед нами вторую причину.

Американские журналы, такие, как «Тайм», «Лайф» и остальные, издаются и широко читаются во многих странах, так что все большее и большее число людей узнает о последних сенсационных спектаклях Бродвея. Одна столица за другой раболепно воспроизводят мюзиклы отнюдь не лучшего качества. Пьесы, которые принесли состояние на Бродвее, считаются мировыми театральными шедеврами. Ибо напору такой рекламы трудно противостоять, особенно в изменчивом и ненадежном мире шоу-бизнеса. Такова сила и мощь рекламы.

Приведем конкретный пример, как это происходит. Пока я пишу свои заметки, новый Театральный клуб в Лондоне успешно поставил последнюю пьесу Артура Миллера, и на него и на его пьесу было обращено большое внимание нашей прессы, радио и телевидения, редко оказываемое кому-либо или чему-либо связанному с театром. Здесь я должен добавить, что никакой враждебной критики в адрес самого мистера Миллера не было.

Его пьесы — хорошие пьесы, стоящие того, чтобы их ставили повсюду; это писатель незаурядного дарования и честности; он хорошо повел себя в трудной ситуации, с завидным здравым смыслом, которому можно было только позавидовать. Но факт остается фактом: он очутился в свете рекламы, потому что появился здесь как муж Мэрилин Монро, известной всему миру благодаря методам рекламы Голливуда как легендарной красавицы-кинозвезды, каждое движение которой фиксируется (по причинам, хорошо известным им самим и непостижимым для многих из нас) на первых полосах даже британских газет.

И нельзя сказать, что этим внезапным непосредственным вниманием он обязан не своим собственным значительным заслугам, а лишь влиянию Бродвея, Голливуда и вездесущему американскому журнализму. И это не его вина, да никто его и не винит. Но это пример того, как так называемая «машина американской пропаганды» начинает воздействовать на нас.

Сейчас главная опасность для нас заключается в том, что, пока мы не узнаем Бродвей лучше, мы будем принимать его театр за образцовый. В действительности именно это и доказывает мистер Керр в своей книге. Он утверждает, что Театр, каким он знает его на Бродвее, есть Театр нашего времени и мира. Ничего подобного! Многие из его критических статей не касаются других театров. Я уже говорил в своей лекции, что он не может нас винить за то, что мы не проводим экспериментов,— дело в том, что наши экспериментальные пьесы никогда не ставятся на Бродвее. (Например, среди пьес, написанных мною, которые никогда не ставились на Бродвее, есть такие, как «Джонсон за Иорданом», «Музыка в ночи», «На караванном пути», «Они пришли к городу», «С райских времен», «Сон в летний день» и, наконец, так часто, но тщетно предлагаемая пьеса «Уберите глупца». Я не говорю, что мистеру Керру непременно понравились бы эти пьесы, если бы он их посмотрел. Но, по крайней мере, вряд ли он смог бы меня упрекнуть в том, что я пишу старомодные пьесы и по старинке.)

И, как я уже сказал в своем обзоре его книги, мистер Керр не принимает во внимание фантастические условия и климат Бродвея. Ибо даже растянутые, унылые, мнимо глубокомысленные пьесы, которые он осуждает, являются неизбежным продуктом, реакцией на мишурный блеск коммерческой драматургии, нездоровую атмосферу, неправильные отношения и отвратительные условия, на «шумные успехи или провалы» Театра, существование которого зависит от мнения трех-четырех критиков. Просто идиотизм, что постановка пьесы признанного достоинства, с одной декорацией и маленьким составом актеров может стоить восемьдесят тысяч фунтов стерлингов и затем, только потому, что мистеру Керру и двум-трем его коллегам эта пьеса не понравилась, она снимается со сцены после нескольких представлений. Это театр в сумасшедшем доме. Постановки не должны столько стоить, их нельзя опрометчиво оценивать, либо приравнивая к мировым шедеврам, либо называя макулатурой: театр не могут улучшить те, у кого высокая температура или кто ведет себя так, будто сидит за игорным столом в два часа ночи. Театру не нужны большие траты денег на постановки, увеличение мощностей прожекторов, нахальные спекулянты театральными билетами, шумиха, все более резкое разграничение драматургов на гениев и идиотов, все эти постановки, которые либо снимаются после трех представлений, либо идут с успехом в течение трех лет, не нужна все возрастающая глупость и истерия. Что стало бы с музыкой и живописью, если бы композиторам и художникам пришлось жить и работать в такой атмосфере? Что стало бы с книгами, если бы опубликование каждой из них стоило сто тысяч фунтов стерлингов и давало либо миллион прибыли, либо одни убытки?

В этом бродвейском климате наиболее процветают два типа пьес. Один из них — это приглаженные, пустопорожние, отлакированные, целлофанированные изделия театрального торжища. Каждую пьесу обычно делают несколько авторов, как и большинство фильмов. (Голливуд позаимствовал эту практику у Бродвея.) Как только пьеса отправляется в турне, она переписывается снова и снова. Главный герой может страдать от неизлечимой болезни в Филадельфии, быть тяжело больным в Бостоне, его жизнь может находиться под угрозой в Нью-Хейвене, он может быть просто не в настроении, когда пьеса, наконец, прибудет на 42-ю авеню. Я не отрицаю, что этот метод проб и ошибок позволяет создать отличные увеселительные зрелища — он особенно хорош для фарса,— но вряд ли таким образом можно создать хорошую драму.

Гораздо большие претензии предъявляются другому типу пьес, создаваемых авторами значительного таланта,— примером может служить сногсшибательный успех отмеченной премией «Кошки на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса. Ею восторгались так, будто бы это был второй «Король Лир». И, что бы ни говорили об оригинальности этого драматурга и его

одаренности, я беру на себя смелость утверждать, что Бродвей причиняет ему больше вреда, чем пользы. Бродвей подстрекает его разыгрывать фальшивые страсти, эпатировать, писать целые сцены с надрывом, ошеломлять публику и заискивать перед ней в расчете на восхищение трактовкой своих персонажей и ситуаций, которые не отличаются ни оригинальностью, ни утонченностью. Поскольку всегда есть опасность, что зрители, покидая ослепляющий и оглушающий бродвейский театр, сочтут все, кроме самой острой начинки, спадом в спектакле, мистер Уильяме преподносит им всестороннюю трактовку рака, алкоголизма, гомосексуализма, импотенции — весь эпатажный набор. Моя собственная теория не позволяет мне объявлять здесь свое суждение, ибо эту пьесу я внимательно читал, но еще не посмотрел. Поэтому я не знаю, какого рода драматические переживания она вызывает в театре, хотя нетрудно представить ее неприятное воздействие на нервную систему. Но вот что мне не понравилось и вызвало настороженность при чтении пьесы, так это не существенные изъяны у самого драматурга, а влияние Бродвея. Будем надеяться, что наши театральные букеты вскоре будут состоять не только из прекраснейших цветов одной этой теплицы.

9

Англичане и театр

Теперь несколько замечаний по поводу ранее высказанного мною суждения: «...а если драматург — англичанин, то для него это будет еще труднее, потому что англичане предпочитают молчать и не устраивать сцен, то есть не делать именно того, что должен сделать драматург...» Критики, кажется, редко понимают, насколько трудно бывает драматургу, работающему в реалистической манере, написать высоко театральную и яркую пьесу о современных англичанах. Вся беда в том, что, в отличие от истерически драматичных американцев, образно четких ирландцев, критичных и остроумных французов, англичане не помощники драматургу. Они делают все возможное, чтобы избежать каких-либо сцен. Вся их драма спрятана глубоко в уме, потеряна в тайных снах. Если вдруг им приходится высказать свое мнение, то они либо бормочут что-либо общепринятое, либо уходят. Характерной чертой их речи может быть все, что угодно, но только не красочность и драматичность. Это все равно как если бы вам пришлось устраивать целый банкет с рисовым пудингом и компотом из груш. Смертельно устав от такой пищи, наши молодые критики требуют теперь диалога, в котором было бы множество красок, остроты, силы и блеска. Вполне справедливо. Даже некоторые из нас, старых авторов, не говоря уж о более молодых и нетерпеливых, не утратили способность написать такой диалог. Но как его сочетать с созданием достоверных образов современных англичан? Ясно, что некоторые наши молодые драматурги избегают этой дилеммы, уходя в прошлое, перенося место действия в какую-нибудь Руританию или одну из соседних с ней стран, отказываясь при этом полностью от реализма. Вряд ли их можно в чем-либо обвинять. Это, быть может, лучший выход из положения. Тем не менее, некоторые пьесы просто необходимо писать языком типичных современных англичан, и, если им надлежит вести себя и разговаривать так, как это делают современные англичане, тогда перед драматургом встает неимоверно сложная задача. Я четверть века пытался разрешить эту проблему и сейчас готов утверждать, что счастливы те драматурги, будь то американцы, ирландцы, французы и другие, если им невдомек, какие театральные препятствия может перед ними поставить национальная принадлежность.

Например. Сразу же после войны я написал пьесу об английской семье среднего класса, которую назвал «Дерево Линдена». И сейчас у меня хватило бы ума и изобретательности для создания семьи из удивительно цельных, пылких, эксцентричных людей, которые могли бы между собой разыгрывать самые необычные сцены, блистая такими диалогами, которые почитаются молодыми критиками непременными для нашего театра. Но это была бы уже не та пьеса, которую я в ту пору хотел написать,— пьеса о семье, живущей вблизи любого провинциального университета. Цельные, пылкие, эксцентричные люди просто перестали бы быть Линденами. Если бы я, имея целью произвести театральный эффект, позволил им ссориться, я потерял бы определенную ситуацию, которую мне хотелось показать. Пока мы не узнаем и не примем Линденов, мы будем только в полную силу развлекаться и ничто из того, что задумано мною в пьесе, не заденет нас за живое. Ни Линдены, ни пьеса.

Избрав такую семью, я оказался перед проблемой, как сделать персонажей более драматичными и живыми, наиглавнейшей проблемой, от которой всегда болит голова у любого английского драматурга, еще не отрекшегося полностью от реализма. И я решал эту проблему, насколько вообще я в состоянии ее решить, при помощи множества ухищрений и изобретений.

Старый Линден — профессор, поэтому он может высказывать свои мысли темпераментно и горячо, особенно находясь под угрозой вынужденного ухода с работы. Я не мастер в изображении юных, симпатичных девушек (они всегда получаются у меня слишком игривыми), но я все-таки отважился создать для этого профессора младшую дочь, которая обучается игре на виолончели и не покидает родного дома потому, что ей предстоит успокоить отца. Миссис Линден гневается; потому что она уже дошла до предела. Прислуга может быть немного не в себе, как это часто бывает. Трое старших детей Линденов возвращаются домой после того, как все они шли разными путями, каждый вносит определенное количество взрывного материала.

И именно в этих интимных семейных сценах узнают себя представители средних классов английского общества, их это трогает, особенно если самим им приходится жить вдалеке от родного дома и воспоминания о далеком детстве вдруг неожиданно охватывают их... Я мог бы говорить и говорить о том, каким образом можно решать проблему создания театрально эффективных образов современных англичан, но ограничусь последним, важным замечанием. Эту пьесу, так же как и несколько других моих пьес, я открываю абсолютно реалистическим тривиальным диалогом, который любой английский зритель хорошо знает по своему опыту, затем я начинаю постепенно отходить в речи от этого полного натурализма, с тем чтобы в последние полчаса персонажи пользовались гораздо более богатым и ярким языком, часто произнося тексты, которые невозможны для них в реальной жизни. Я делал это снова и снова—и никто этого никогда не замечал.

Но если жизнь средних слоев английского общества столь не благодатна для драматургов, почему бы не оставить ее и не пойти вниз или вверх по социальной шкале? Герцоги или мусорщики. Ответ таков: драматург-реалист, пишущий о современной Англии, вряд ли найдет лучший материал за пределами среднего класса. Если бы мы вернулись назад лет на пятьдесят или сто, мы могли бы, вероятно, встретить характерно-своеобразную речь как на верхней, так и на нижней ступеньке общественной лестницы, но только не сегодня. С точки зрения драматурга, все англичане в наши дни говорят плохо. Их речи не хватает фантазии, изюминки, сердечности и красок.

Большинство разговоров безнадежно скучны. Это значит, что если английский драматург желает показать своих соотечественников реалистично, ему придется работать в два раза больше, чтобы создать гениальную драму, чем это делают драматурги в других странах. Однако некоторые изысканные цветы зачастую появляются на свет на почве, не подававшей никаких надежд.

10

Шекспир. Как погубить и как использовать его, чтобы развалить английский Театр

Большинство постановок Шекспира после войны можно было бы назвать комедией ошибок и бесплодных усилий любви. Мы начинаем хоронить Шекспира, а не прославлять его, хоронить под тяжким грузом театральных декораций, костюмов и реквизита. Мы предпочитаем его произведения, потому что лучшие из них являются великими драматическими поэмами, а после этого, ко всеобщему удовольствию и удовлетворению, так обходимся с ними, будто бы это все, что угодно, но только не великие драматические поэмы. Энергичные режиссеры-постановщики, одним глазом нацелившиеся на балет, особенно склонны брать на себя постановку Шекспира, и никого не волнует, если они сокращают лучшие строчки его произведения для того, чтобы выкроить время на появление танцовщиц, трубачей, придворных и смешанной толпы. Не раз в конце школьных летних занятий я изнемогал от духоты в нашей гимназии, слушая доносящиеся из ватных усов и бород прекрасные стихи, и в те моменты я чувствовал себя гораздо ближе к сердцу и уму Шекспира, нежели в зрительном зале, на самых роскошных профессиональных постановках. Беда вся в том, что в большинстве постановок режиссеры стараются приглушить воздействие слова. Они не верят словам. Они думают, что поэзия денег не принесет. Таким образом, упор делается на все, кроме поэзии. Или позвольте мне сказать так. Ошибка состоит в предположении, что любая шекспировская пьеса не есть особый тип пьесы, предназначенной для определенного типа театра и рассчитанной на особого рода воздействие, а всего лишь некое

подобие огромной рождественской корзинки, из которой можно извлекать, кому что нравится; в результате то, что прекрасно и чудодейственно у Шекспира, теряется в беспорядке красок, холстов, деревянных декораций, париков, шелка и сатина, оружия и доспехов, балетных танцев, шествий, имитации звуков лютни, труб (тогда как настоящий оркестр находится внизу) и актеров, играющих до упаду. А зрители бывают так заняты, разбираясь во всем этом, получая сполна за уплаченные деньги, что пленительные, волшебные слова проносятся мимо незамеченными. Так что все связанные о постановкой пережили бурное время, не было только духа Шекспира.

Рискуя показаться весьма неблагодарным по отношению к организаторам этой лекции, я осмелюсь сделать еще несколько замечаний. Политика, при которой большая часть фондов, выделяемых для поддержания существования Театра, тратится на постановку произведений Шекспира, ошибочна. Шекспир не нуждается в деньгах, они лишь поощряют большие траты, ведут к слишком скрупулезным и слишком дорогим постановкам; они не только не нужны, но совершенно пагубны. Поставленный так, как он и должен быть поставлен, Шекспир легко окупит себя.

«Гамлет» и «Отелло» веками переполняют партеры и балконы.

Крайне нуждается в субсидировании именно современная драма более серьезного и экспериментального характера, поскольку она вряд ли может сразу себя окупить и принести коммерческий успех. Страны с щедро субсидированными государственными и городскими театрами не ограничивают себя лишь заботой о классике; наряду с этим они создают условия для современных драматургов, исключающие зависимость от моды и коммерческого диктата. Как драматург, который находился за границей в таком благоприятном положении, я увидел, что там трудно заставить людей, работающих в театре, понять, что же происходит в Лондоне. Итак, мы губим Шекспира не тем, что ставим его произведения упомянутым образом, а тем, что используем его, чтобы погубить наш современный театр. Если бы подобная система практиковалась в последние годы правления королевы Елизаветы, то у нас никогда не было бы Шекспира. И опять, если бы я думал, что сосредоточение на этом Барде — результат большой и новой страсти к драматической поэзии, я был бы рад, но, как мы видели, от этого слишком часто страдает поэзия. Я не думаю, что послевоенная Англия увлечена Шекспиром, грубым комическим и жестоким трагическим поэтом. Шекспир, этот памятник культуры, надежный автор, драматург, который не будет вас беспокоить губительными идеями,— вот кто в фаворе.

Елизаветинский писатель на хорошем счету, а с нами дела обстоят неважно не потому, что мы пишем не так хорошо, как Шекспир (никто лучше нас этого не знает),— вся беда, что мы все еще живы.

Другая ошибка заключается в том, что мы ограничиваемся в наших субсидированных поездках за границу исключительно постановками Шекспира. Принято считать, что другие страны хотят от нас только Шекспира. Сам я не имел возможности убедиться в этом на опыте, но я регулярно встречаюсь с некоторыми театральными деятелями за границей. Они тоже ставят пьесы Шекспира, и хотя, естественно, готовы приветствовать и восхищаться такими актерами, как Пегги Ашкрофт и сэр Джон Гилгуд, но отнюдь не думают, что мы ставим Шекспира лучше, чем они. А если это жители Центральной Европы, то они знают, что у нас гораздо больше, чем у них, современных драматургов, больше пьес о мире, в котором все мы живем, и удивляются, как мы обращаемся с этими драматургами и их пьесами. Они не верят, каким бы гениальным и универсальным ни был Шекспир, что с него начинается и им заканчивается Театр. Не верю и я.

И хотя нам довелось увидеть несколько замечательных шекспировских постановок за последние десять лет, нам следует отнестись к этому послевоенному шекспиропоклонничеству

с подозрением. В этом поклонении есть что-то установившееся, официальное, надоевшее. Современный театр проигрывает, но не выигрывает и Шекспир. На деле происходит то, что у Английского театра забирают тот стимул, который ему нужен.

И если бы у нас был объявлен запрет в течение семи лет на постановки шекспировских пьес, мы гораздо лучше бы себя чувствовали, и Шекспир тоже.

11

Театрально-драматургические приемы

Если бы я знал, когда писал лекцию, что на следующий вечер мне придется проводить семинар, я бы не стал упоминать в ней о театрально-драматургических приемах. На эту тему надо было говорить или много, или ничего. У меня была большая, толстая американская книга — ее кто-то, должно быть, взял и не вернул,— в которой написание драматического произведения рассматривалось как своего рода чуть ли не техническая работа. Предлагался даже общий шаблон, который подходил ко всем произведениям — от «Троянок» до современного пустячка. Эта ерунда могла бы причинить молодому писателю больше вреда, нежели пользы. Другие книги, как, например, «Создание пьесы» Уильяма Арчера, «Драматургический метод» Гренвилла Баркера, «Смотря пьесу» С. К. Мунро, и две другие работы, упомянутые в лекции (это не библиография, а всего лишь перечень, сделанный наугад), могут принести меньше беды

и, более того, оказаться полезными.

Насколько можно обучиться? Я не знаю, никогда не был ни учителем, ни учеником. Возможно, основной ценностью курса, подобно известному курсу Баркера в Гарварде, являлось не столько само обучение, сколько взаимный разбор произведений членов учебной группы, что помогало каждому научиться высоко понимать и чувствовать проблемы драмы. Создание mystique[[1]](#footnote-2) вокруг построения пьесы и театрально-драматургической техники обычно идет не от великих драматургов, обладающих художественным воображением, а от второстепенных личностей, которые высокого мнения о своих знаниях и опыте, то есть от тех, кого называют «ученые драматурги».

С другой стороны, должен признаться, меня всегда удивляло, когда умные писатели, не имеющие опыта в драматургии, теряют здравый смысл, берясь писать пьесу. Кажется, само предприятие кружит им головы. И в итоге они представляют на рассмотрение рукопись трехактной пьесы, которая займет сцену не более чем на полчаса, предпосылают сцене, продолжительность которой пять минут, декорации, на установку которых двадцати пяти мужчинам понадобится двадцать минут. Они требуют невозможного от всех. Если умные люди способны поглупеть до такой степени, то, уверяю вас, это значит, что Театр не для них, они просто не в состоянии понять, что это такое.

Люди, потенциально способные писать хорошие пьесы, на первых порах могут допустить ряд незначительных технических ошибок, но, как правило, они обладают чувством жанра и, как правило, сразу начинают работать на обоих уровнях.

Здесь уместно сделать несколько замечаний, касающихся меня лично. В молодые годы я очень любил Театр, лет в пятнадцать я даже подумывал о том, чтобы стать актером; но в более поздний период, в течение приблизительно десяти лет, когда я писал, чтобы заработать на жизнь (но еще не начал создавать пьесы), я не могу сказать, что был особенно предан Театру, постоянно ходил на спектакли, читал и думал о нем. После того как мне исполнилось семнадцать лет, у меня не было периода «помешательства сценой», того периода, когда все, что касается театра, приводит в восхищение. И после того как я уже стал драматургом, я никогда не был завзятым театралом, то есть не посещал всех премьер, не толкался возле артистических уборных, не посылал всем и каждому по любому поводу телеграмм, не обменивался сплетнями на поздних званых ужинах... И стоило мне на время прекратить работать в Театре, как появлялось желание отойти от него, быть вне его атмосферы.

Его знаменитые чары особенно действовали на меня где-то до 1911 года, когда я стоял в очереди у двери, ведущей на сцену Королевского театра в Брэдфорде, и наблюдал с удивлением, радостью, даже с завистью, как актеры шли на сцену и на их завитых и напомаженных волосах были надеты высоко сидящие фетровые шляпы, а чрезмерно длинные накидки чуть ли не стелились по полу — легендарные существа, далекие от торговли шерстью, которой я тогда занимался. Именно тогда и там, и никогда больше, я вкусил свою порцию райского нектара и млека. Театр, в котором я работал двадцать лет спустя, был совершенно другим.

Моя первая работа, к которой я на самом деле не был подготовлен, состояла в сотрудничестве с Эдуардом Ноблоком — мы инсценировали мой роман «Добрые товарищи». Ноблок много работал. Он был «ученый драматург». От него я узнал ряд полезных технических приемов — повременить с выходом здесь, поспешить с уходом актера со сцены там и так далее,— но в это время я сделал открытие, которое для меня было более важным. В конце инсценировки у нас была сцена (думаю, что первоначально идея была моя, но утверждать не буду): Оукройд садится на пароход, который повезет его в Канаду к дочери, это было его сокровенное желание. Так вот, для этой короткой сцены я отказался писать диалог. Я доказывал, что, когда гудит пароход, когда играет наш оркестр, а зрители хлопают в ладоши, диалога не будет слышно; если эту слишком шумную сцену нельзя оставить без диалога, то лучше вообще убрать весь эпизод. Ноблок не соглашался, но я все-таки продолжал настаивать, и он обратился к нашему режиссеру-постановщику Джулиану Уилли, который без колебаний стал на его сторону. У них, мол, большой опыт, а я новичок, я должен быть более благоразумным и тому подобное. Но я не сдавался: на этот раз я был совершенно уверен, что я прав, а они ошибаются. Итак, после долгого покачивания головами, кои были старше и мудрее моей, эпизод вышел именно таким, каким я хотел, без всякого диалога. И случилось то, что я им и предсказывал: пароход гудел, оркестр играл, зрители аплодировали и рукоплескали, а маленький человек поднимался по сходням на большой пароход. Тогда я пришел к выводу, что в те моменты, когда мое воображение было напряжено, я был захвачен тем, что делал, у меня сработал инстинкт, чутье, интуиция, стоящие больше нескольких лет опыта и знания всех технических приемов.

Когда после долгих размышлений я очень быстро написал пьесу, которая называлась «Опасный поворот», она не понравилась критикам ежедневных газет. Не понравилась она и Ноблоку, ибо я хорошо помню, как столкнулся вдруг с ним в театре в тот вечер, когда шло второе или третье представление, и он посмеивался над моей робкой попыткой работать независимо, без его опыта и знаний, без того, что делать и чего не делать, и едва ли потрудился скрыть свою насмешку, когда увидел меня. (Из этого можно было бы предположить, что человек он неприятный, но он не был таким: в жизни он был вежлив, дружелюбен и полезен, но крылось в нем некое коварство, которое благодаря работе в Театре выявилось и обострилось.)

Однако пьеса, отнюдь не из любимых мною, с тех пор ставится и идет, буквально от Арктики до Амазонки, и я мог бы теперь, если бы того захотел, смеяться последним. Возможно, странное поведение Ноблока в тот вечер — ведь он действительно не был невоспитан или глуп — на самом деле было самообороной, он был старомодным специалистом, Театр которого быстро отошел, так что его насмешки маскировали его уныние.

Теперь, когда я пишу эти строки, за моими плечами четверть века работы в Театре, и в этой профессии существует мало приемов, которые мне неизвестны. Каков же результат?

Мне теперь приходится составлять планы и строить сюжеты гораздо тщательнее, чем я делал это двадцать лет назад; я пишу наполовину медленнее; мне приходится переписывать заново целые сцены, тогда как в свое время я мог не изменить даже и сотни слов во всей рукописи, и, несмотря на это, я путаюсь и допускаю ошибки, которых прежде мне удавалось легко избежать. И это не имеет никакого отношения к общей потере сил или утрате способностей — это касается только моей драматургии. Со всем этим опытом и знанием техники создания драмы, которые меня поддерживают, мне, чтобы написать пьесу, требуется больше времени, и делаю я это с большей трудностью, нежели в то время, когда у меня не хватало ни опыта, ни знаний. Причина этого, я полагаю, вот в чем: в силу разных обстоятельств у меня больше нет той глубокой эмоциональной тяги к творчеству для театра, которая у меня была прежде, а без этого стимула, по-моему, гораздо труднее работать быстро и уверенно на обоих должных уровнях сразу. И эта работа на двух уровнях требует большей затраты сил, нежели мое настоящее отношение к театру может мне дать. Только поймите меня правильно: я не хулю то, в чем заинтересован сам!

С пьесами, когда я их заканчиваю, все в порядке. Но весь мой опыт и знания, накопленные годами, вознаграждают меня меньше — даже по их собственной шкале,— чем прежде, когда я был одержим лишь одним желанием — завоевать театр.

И если бы я обращался к группе молодых драматургов, пишущих прозой, я бы сказал им: «Больше всего старайтесь избегать никчемных диалогов, пустопорожних, как беседа на званом обеде. Ничто так не убеждает умных людей в банальности и скучности нашей драмы в прозе, как они. Не ведите себя по отношению к зрителям так, словно вы — вежливая хозяйка, которая чувствует, что ей нужно как-то поддержать разговор. Если понятно, что ваши персонажи замышляют что-то, позволяйте им временами молчать или быть немногословными.

Если они чувствуют себя не очень хорошо, пусть не болтают без умолку. В случаях же, когда они захвачены эмоционально, позвольте им быть красноречивыми, дайте им живую, сочную, яркую и богатую речь. Больше молчаливых поступков, больше сжатых, выразительных простых речей, сведенных к минимуму, больше внезапных вспышек красноречия,— да-да, больше всего этого и поменьше, меньше, как можно меньше полувежливого разъяснительного диалога, не сжатого, не красноречивого, то есть материала, который идет не от головы, не от сердца, а от светскости, от застольных разговоров. Но не думайте, что если вам удастся это сделать, то у вас получилась пьеса. Вам еще нужны люди, люди, вовлеченные в важные действия. Когда вы выведете людей, постройте важное действие, этот метод обращения с диалогом освободит вас от неразборчивого, назойливого гула, от этих условностей традиционной атмосферы званых сборищ, на что жалуется большинство наших критиков. Именно отсутствие этой атмосферы в сочинениях лучших американцев побуждает этих критиков перехваливать их. Они не замечают у американцев — то ли потому, что не хотят замечать, то ли потому, что не имеют хорошего слуха,— фальшивых нот, неистовых страстей и грубого сленга, внезапно переходящего в нежную, прекрасную речь. Критики также не знают, насколько труднее для нас бормочущий, ненавидящий сцену старина английский, чтобы написать захватывающую реалистическую пьесу о нас самих. Как бы то ни было, это наша, а не их проблема. В следующий раз мы обсудим тему, которой наши критики всячески избегают — то ли боятся ее, то ли истинно верят (совершенно ошибочно), что их это не касается. А именно — правильная организация Театра, без которой рано или поздно мы не сможем существовать. Лекция окончена!

Театр с круглой сценой

Заключительные замечания

В лекции я сказал: «Если бы я начал сначала»; но я открою вам секрет. Мне нравится напускать на себя скромность в разговоре, иначе я бы прямо сказал, как делаю это сейчас, что не может быть и речи о каком-либо «начинании сначала».

Предоставьте мне театр с круглой сценой в районе Пиккадилли — и я возьмусь руководить им, писать для него и нанести его на карту не только английского, но и мирового театра. Он будет вмещать около пятисот зрителей, в нем будет сцена-арена размером около тридцати футов в диаметре, он будет иметь первоклассное освещение, все полагающиеся службы и удобства, он будет построен так, что на скрытых галереях, где работают осветители, можно будет разместить телевизионные камеры.

Его не придется строить как-то по-особенному — на это не уйдут лишние деньги. Но что действительно нужно, так это цокольный этаж или подвал; если здание достаточно высокое, подобно зданиям Уэст-Энда, то его вполне можно приспособить. Кресла на пятьсот человек займут удивительно мало места, если они будут расставлены почти вокруг всей сцены, вместо того чтобы помещаться напротив ее переднего края. Несколько лет назад мне нарисовали план, соответствующий моему описанию.

Он был согласован с архитектором, принимавшим во внимание все правила Совета Лондонского графства относительно выходов и тому подобного; и я был рад, обнаружив, насколько небольшим и компактным мог бы быть такой театр. Его можно создать с затратами меньшими, чем это принято сейчас, стоит всего лишь немного повозиться с верхним ярусом и балконами одного из наших старых вестэндских театров.

Если богатые и читают когда-нибудь то, что я пишу, они все равно не дадут мне об этом знать; но я надеюсь, что эти строки привлекут внимание какого-нибудь человека, имеющего деньги, которые он может вложить в дело, и который не видит причины, почему бы ему не поразвлечься этим. Я не пытаюсь спасти его душу. Я не прошу его интересоваться искусством — я сам позабочусь об искусстве. Я предлагаю ему самое выгодное, какое только может предложить Сити в этом году, капиталовложение. Цену мы можем обсудить в узком кругу но, чтобы заманить его в наш узкий круг, позвольте мне здесь указать, что в театре-арене, который я задумал, будут более низкие текущие расходы по сравнению с обычным театром, он сможет менять репертуар с меньшими хлопотами и меньшими затратами, из этого театра может передаваться по телевидению любое представление, и для этого не потребуется разрушать обычную постановку и изгонять из зрительного зала публику, как обычно, оплачивающую свои места. Пройдет немного времени, и этот Театр очарует людей и будет держать их в плену, так как он победит их первоначальный скептицизм своей восхитительной интимностью, свободой постановочной фантазии, своей сосредоточенностью на том, что является истинным театром.

И если вы спросите меня, какое это имеет отношение к Искусству Драматурга, я должен ответить: «Отношение прямое. Только это принадлежит ко второй части предмета — «Что Делать с Вашей Пьесой После Того, Как Вы Ее Написали». Это значит, что, так или иначе, мы прошли с вами до конца первой части, которую я взялся читать, так что мы можем закончить эти дополнительные разрозненные заметки.

1. Тайна (франц.) [↑](#footnote-ref-2)