



1. ПУТИ
РАЗВИТИЯ
АМЕРИКАНСКОЙ



А. РОММ



**АМЕРИКАНСКАЯ
ДРАМАТУРГИЯ**

первой половины

XX

века

ЛЕНИНГРАД
„ИСКУССТВО“
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1978

От автора

Предлагаемая книга посвящена кругу художественных явлений, многие из которых мало известны или совсем неизвестны советским читателям. Не вполне изучены они и нашей наукой. Хотя в советской американистике существуют ценные, содержательные работы по литературе США, в том числе и по вопросам драматургии (труды А. А. Аникста, Г. П. Злобина, М. М. Корневой, Б. А. Смирнова и т. д.), в целом процесс научного освоения американской драматургии и ознакомления с нею читателей еще далеко не доведен до конца и многие явления, представляющие несомненный интерес, пока не подвергались достаточному освещению.

Особенно не повезло драматургии первой половины XX века. До сих пор она изучалась главным образом выборочно, и путь ее исторического развития воспроизводится лишь в общих чертах. Между тем именно данный период стал решающей вехой в формировании американской драмы как драмы национально-самобытной. Поэтому знакомство с важнейшими событиями драматургической жизни Америки 1900—1940-х годов представляется необходимым условием для познания как отдельных сторон национального художественного процесса, так и его некоторых общих закономерностей.

Навстречу этим потребностям и идет данная книга. Предметом анализа в ней становятся драматические произведения, многие из которых еще не подвергались у нас даже беглому прочтению. Их систематизация производится по двойному принципу. Помимо серии монографических портретов наиболее значительных драматургов эпохи, в книгу входит три кратких очерка обзорного характера.

Такое построение должно дать представление об общих тенденциях драматургической жизни Америки первой половины нашего столетия и ее ведущих силах. Разумеется, воссозданная здесь картина не обладает исчерпывающей полнотой. Автор включил в книгу материал, имеющий наибольшую историческую и эстетическую ценность.

Критерий отбора определялся прежде всего идейно-художественными качествами пьес, а также той высокой оценкой, которую они получили у американской и мировой общественности (большинство из упоминаемых в книге драм удостоено Пулицеровской

премии). Справедливость этой оценки проверена в ходе времени. Дистанция в несколько десятилетий, с которой мы рассматриваем произведения американской драматургии первой половины XX века, дает возможность их объективного толкования и преодоления той односторонности, которую иногда вносили в их интерпретацию современники.

Конкретный художественный анализ этого материала составляет важнейшую часть авторского задания. Что касается предлагаемой концепции, то ее следует воспринимать не как окончательное и единственно верное решение поставленных проблем, а скорее как возможный вариант их трактовки.

Введение

История американской драмы как национально своеобразного, художественно самобытного явления мировой культуры, в отличие от европейской, не измеряется столетиями. По существу, она принадлежит лишь одному XX веку. Процесс формирования национального искусства, происходивший в Америке на протяжении предшествующего столетия, почти не затронул сферу драмы. В то время как в ходе исторического развития страны ее эпический и поэтический жанры, все больше эмансипируясь от европейских влияний, приобретали черты идейной и художественной самостоятельности, американский театр долгое время жил за счет заимствований и подражаний. Значительную часть его репертуара, наряду с иноземными пьесами, составляли сценические переработки произведений европейской художественной прозы — романов Скотта, Диккенса, Дюма и т. д. Европа, которая почти до самого конца XIX века была литературным арбитром Америки, поставляла ей не только сюжеты и темы, но и формы их драматического воплощения. Под известным влиянием английских и французских авторитетов в США сложился тот культ мелодрамы, который, по мнению многих американских критиков, с течением времени стал своего рода «национальным бедствием». Захватив командные позиции в драматургическо-театральной жизни Америки, мелодрама удерживала их с цепкостью, невиданной даже в Европе. А между тем ведь и там ее царство было достаточно длительным. XIX век — эпоха блистательного расцвета романа — не сделал значительного вклада в драматургическое искусство западного мира. Драматические произведения романтиков Гюго, Мюссе, Байрона господствовали на сцене сравнительно недолго и, сойдя с нее, уступили место своему «побочному детищу» — мелодраме. Приобретя широкую популярность, она без особых усилий сохраняла ее вплоть до конца XIX века. Лишь возникновение мирового драматического движения, известного под именем «новой драмы», вынудило мелодраму несколько потесниться.

Но даже тогда, когда пьесы Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Гауптмана, Шоу, Чехова утвердились на сценах Европы, в театрах Америки продолжалось победное шествие мелодрамы. Причины ее жизнестойкости многообразны, их нужно искать и в условиях исторического развития США, и в затянувшемся

господстве американского романтизма, и в постановке театрального дела, и, наконец, в самих внутренних особенностях этого на редкость гибкого жанра. Нельзя отрицать, что одним из притягательных свойств этой драматической формы является ее ярко выраженная сценичность. Сплетение необычных событий со столь же необычными характерами, борьба демонических злодеев с их ангелоподобными жертвами, предельно обнаженные контрасты добра и зла, неизбежное поражение порока и торжество добродетели — все эти традиционные мотивы мелодрамы превращали ее в эффектное и занимательное зрелище. Прямолинейность идейной концепции в сочетании с подчеркнутой и кричащей театральностью делала мелодраму удобной трибуной для пропаганды всякого рода обязательных истин в их предельно категорической, а вместе с тем и общедоступной форме.

С готовностью идя навстречу меняющимся вкусам зрительской аудитории, мелодрама принимала облик героической, народной, сентиментальной, семейной драмы, легкой развлекательной комедии, и все эти жанровые модификации умудрялись как-то ладить друг с другом, находя почву для совместного существования. Именно внутренняя подвижность, податливость мелодрамы и превращала ее в зеркало, отражающее духовную эволюцию молодой страны, лишь в конце 1860-х годов достигшей своей государственной и экономической зрелости.

Ответвление романтического ствола, мелодрама в условиях Америки первой половины XIX века не вполне утратила кровную связь с ним. В ней жил героический дух европейского романтизма, литературного течения, рожденного под знаком освободительных движений конца XVIII века. Озаренная отблесками революционных пожаров, мелодрама с огромной драматической энергией утверждала новую, внесловную шкалу ценностей, пришедшую на смену иерархическо-феодальной. В полном соответствии с общими принципами революционного романтизма она объявляла героику и добродетель нравственной монополией не одних лишь привилегированных сословий, а обыкновенных рядовых людей. Естественно поэтому, что граждане Америки, недавно сбросившие иго вассальной зависимости от своего сюзерена Англии, оказали героической мелодраме сочувственный прием, увидев в ней выражение демократических устремлений.

Когда атмосфера освободительной войны рассеялась и Америка устремилась на путь капиталистического развития, героическая мелодрама не до конца утратила свою жизненную силу. История создала для нее новую точку опоры в виде национальной революционной традиции. Но рядом с этой разновидностью мелодрамы рождались и другие. Именно они в ходе времени и заняли господствующее место в репертуаре театров США. Стабилизация буржуазного порядка в Европе и Америке привела к смещению внутренних идейных акцентов мелодрамы и изменению ее социальных функций. Из жанра бунтарски революцион-

ного она стала жанром охранительным. С середины XIX века «европейская и американская сцены оказались во власти «хорошо сделанных» пьес, представлявших собою модификацию той же мелодрамы, приспособленную к вкусам буржуазного обывателя.

Французские драматурги Эжен Скриб и Викторьен Сарду — главные мастера развлекательных, «хорошо сделанных» пьес — превратили их в любимое зрелище мецан всех национальностей. Мелодрама в их руках сжалась до размеров камерности. Целиком уйдя в изображение семейно-бытовых и адюльтерных казусов, она отказалась от всяких претензий на социальную остроту. Видя свою главную миссию в том, чтобы развлекать зрителей, не утомляя их, Скриб и Сарду направили усилия на создание напряженной, динамически подвижной интриги и, доведя ее до степени виртуозности, отнюдь не подвергали сомнению идиллическую незабываемость буржуазного образа жизни и не колебали его морально-этических основ. Художественная продукция Скриба и Сарду и близкие к ней по направлению дидактически-назидательные пьесы английских драматургов Пинеро и Джонса, попав на сценические подмостки Америки, надолго сделались эталоном для ее драматургов. Этому содействовала и сама постановка театрального дела в США. На всем протяжении XIX века американский театр занимал по отношению к литературе положение пасынка. Ведя полускитальческую жизнь, не имея ни постоянного исполнительского состава, ни твердого денежного обеспечения, ни, зачастую, даже собственного помещения, театральные группы возлагали все свои надежды на ходкий репертуар. Способность пьесы угодить широкому (хотя бы и невзыскательному) зрителю котировалась выше, чем ее идейные и художественные достоинства. Все это влекло за собою последствия разрушительные не только для драматургии США, но и для самой мелодрамы как явления искусства. Процесс канонизации жанра неизбежно приводил к его художественному вырождению, а следовательно и к превращению в тормоз для развития национального театра. Чудовищный гиперболизм ситуаций, неправдоподобных до нелепости, трескучая риторика диалогов и монологов, наивная схематизация характеров — весь этот набор заштампованных мелодраматических приемов становился паутиной, в которой увязала авторская мысль, так и не обретая выхода к реальным проблемам и конфликтам. Такому мелодраматическому преображению подвергся, например, роман Бичер-Стоу «Жизни дяди Тома».

Драматическая переработка этой знаменитой книги, осуществленная Джорджем Айкеном в 1852 году, утопила ее острейшую социальную тему в потоке безудержной сентиментальности и дешевых сценических эффектов, не совместимых не только с законами жизненного правдоподобия, но и с требованиями элементарного здравого смысла. Достаточно сказать, что в финале драмы два ангела уносили на небеса душу усопшего дяди Тома

и у отверзтых райских врат его встречали отошедшие в вечность земные друзья во главе с маленькой Евой.

Так задача создания национальной драмы оказывалась невыполнимой в условиях господства мелодрамы. А между тем потребность в самобытной, индивидуально своеобразной драме, отражающей реальные конфликты американской действительности, ощущалась многими художниками США уже в начале XIX столетия (Джон Огастес Стоун, Энн Кор Моуатт, Джон Вашингтон Кастис). Однако их поиски были еще очень неуверенными и, как правило, сводились только к обретению этнографически яркого материала. Материалом этим чаще всего служили события национальной истории или эпизоды жизни американского Запада. Суровый, полный опасностей быт фронтирменов,¹ окружающая их богатая первозданная природа, кровавые столкновения с индейскими племенами соответствовали романтическому духу литературы США, а в принципе и цели воссоздания местного колорита. Но даже в драмах, подчиненных такому замыслу («Метамора», 1829, Огастеса Стоуна, 1800—1834), цель эта осуществлялась не в полной мере. Ударение чаще падало на всеобщность и общезначимость изображаемых конфликтов, чем на их национальную самобытность. Так, склад характера Метаморы, равно как и лексическая структура громоподобных речей этого величавого воина, лишь в очень относительной степени выдавал его индейское происхождение. Трудно найти что-нибудь специфически национальное в таком, например, монологе: «Я вскопичил на ноги и испустил пронзительный военный клич. Высокие горы отозвались эхом. Скалы, земля, воздух и океан открыли огромные глотки и закричали вместе со мною: «Восстаньте, краснокожие люди! Свобода, отмщение или смерть!» (Гром и молния. Все содрогаются, кроме Метаморы)». Экзотика «Метаморы», как и других драм подобного типа, носит не столько местный, сколько общеромантический характер. Авторам важнее поднять своих героев-американцев на уровень европейских стандартов героики, чем подчеркнуть местную, локальную окраску их образов. Нельзя отрицать, что и такой подход к истолкованию национальной тематики не лишен известного положительного смысла (поскольку здесь делалась попытка насаждения национальных сюжетов и утверждалось их равноправие с европейскими). Тем не менее резкий перекокс в сторону общечеловеческого притуплял ощущение чисто американского своеобразия изображаемых в пьесе образов и событий. Изменение этого положения вещей в условиях США стало процессом затяжным и трудным. Даже тогда, когда Гражданская война 1860-х годов поставила литературу Америки перед новыми художественными задачами, драма лишь частично приняла участие в их разрешении. Общественные противоречия,

¹ Фронтир — постоянно передвигающаяся пограничная линия, в XIX веке отделявшая освоенные земли от неосвоенных.

возникшие в послевоенной Америке, теперь уже созревшей капиталистической стране, с единым хозяйственным укладом и высоким уровнем технического развития, требовали особых методов художественного освоения.

Конфликты современности нуждались в искусстве, способном отобразить их в реальном, жизненно конкретном облике, со всеми его индивидуально своеобразными чертами. В этом несомненно отдавали себе отчет крупнейшие писатели-реалисты второй половины XIX века. Гонимые всяческой лжи, подлинные демократы и гуманисты Уолт Уитмен, Марк Твен, равно как и их младшие современники Фрэнк Норрис, Хемлин Гарленд, Джек Лондон, стремились воспроизвести Америку «как она есть», в трагической реальности ее подлинного бытия. Открыв новую область художественного познания — обыденную, жизнь во всей ее будничной непритязательности, они утвердили за ней право на то, чтобы стать материалом искусства. А право это в условиях длительного господства романтизма приходилось доказывать и обосновывать. Ведь даже такой последовательный проповедник реализма, как известный романист Уильям Дин Хоуэллс (1837—1920) еще в 1880-х годах полусхусть, полусерьезно называл реальную жизнь «простодушной» и «глуповатой» («О бедная реальная жизнь! — восклицал он. — Как мне добиться, чтобы и другие разделяли то наслаждение, которое я испытываю, глядя на твое глуповатое и простодушное лицо!»).

Великие мастера американского реализма конца XIX века не только добились осуществления программы, изложенной Хоуэллсом в столь парадоксальной форме, но и дали ей принципиально иную редакцию. Они не приносили извинений за будничность и прозаизм реальной жизни, ибо в самой ее прозе нашли неисчерпаемый источник поэзии. Подлинно народные писатели, они поднялись до полного осознания величия простой, обыкновенной жизни рядовых тружеников Америки и их душевной, никем не замечаемой красоты. Тем самым они создали новые эстетические нормы, пока еще доступные далеко не всем современникам. Но и среди них находились единомышленники Уолта Уитмена и Марка Твена. Любопытно, что наиболее полное и точное определение принципов высокого реализма и стоящих перед ним идейно-художественных задач дал представитель драматургии — Джеймс Херн (1839—1901). Непримиимый противник мелодрамы как формы искусственной и насквозь условной, он взял под свою защиту жизненную правду, объявив служение ей высшей целью настоящего искусства. «Искусство, которое служит правде, — утверждал он, — должно прежде всего воплощать великие истины... Его высочайшая цель — продлить жизнь своей эпохи, и поэтому оно увековечивает ее в формах будничной повседневности и, выявляя скромную красоту обыденного, облагораживает труд и открывает божественную природу рядового человека».

Под этой программной декларацией, по всей вероятности, мог бы подписаться не только ее автор. Но дорасти до уровня идеала, пропагандируемого Херном, американские драматурги сумели лишь спустя несколько десятилетий. Пока же, в конце XIX — начале XX века, они с трудом расставались с привычными драматургическими канонами, приспособливая к ним новую тематику. Свидетельством этого может служить не только героическая мелодрама Бронсона Хоуарда (1842—1908) «Шенандо» (1888), построенная на материале Гражданской войны, но и пьесы того же Херна. Даже этому пролагателю путей социальной драмы США не удалось полностью избавиться от мелодраматических штампов. Его лучшая пьеса «Маргарет Флеминг» (1891) — первая в американской драматургии попытка постановки «женского вопроса», при всех несомненных достоинствах идейного замысла, тащила на себе тяжкий груз мелодраматических излишеств. Социальная тема с трудом продиралась сквозь них.

Но и такие в целом еще незрелые опыты построения проблемной драмы в США рубежа веков были сравнительно немногочисленны. Хотя стремление к реализму, характерное для искусства Америки этого времени, по-своему проявлялось и в области драматургии, оно, как правило, приобретало одностороннее выражение. В большинстве пьес жизненная правда отождествлялась с верностью эмпирическим фактам действительности и с пристальным вниманием к деталям повседневного быта. С особой рельефностью эта тенденция обозначилась в одноактных пьесах Хоуэллса «Спальный вагон» (1883), «Мнимое присутствие» (1887), «Мышеловка» (1889). В этом же бытовом аспекте трактовалась и проблема «местного колорита», значение которой во второй половине XIX века заметно возросло.

Задача создания самобытного американского искусства, получившая дополнительную остроту в стране, спянской общностью единого хозяйственного уклада (а потому особенно ощущавшей свое национальное единство), заставляла художников с особой энергией искать средства изображения локального быта и нравов. Представители школы «местного колорита» Френсис Брет Гарт (1836—1902), Жоакин Миллер (1839—1913), Бронсон Хоуард шли к этой цели иными путями, чем их предшественники. В их пьесах национальная экзотика воспроизводилась не в романтически условных, а в подчеркнuto жизнеподобных формах. Локальное не поглощалось общечеловеческим, а, напротив, в ряде случаев полемически противопоставлялось ему.

Теоретическое обоснование этот принцип получил уже в конце XIX — начале XX века у так называемых веритистов (от слова *verity* — истина). «Местный колорит,— писал глава этого направления Хемлин Гарленд,— является источником жизненной силы литературы... нас интересуют прежде всего различия, сходство нас никогда так не пленяет, не вдохновляет, как различия...

Вот почему нам следует ратовать не за вселенские темы, а за красоту и силу воплощения местной тематики». Очевидная узость и однобокость такой концепции, являющиеся своего рода полемическим перегибом, не исключают ее известной творческой плодотворности. За программными установками «веритистов» стояло стремление к демократизации литературы и к ее приобщению к реальным проблемам современности. Хотя драматургия США начала XX века в целом понимала свои задачи и не столь широко, ориентация на бытовую достоверность и жизненное правдоподобие дала некоторые положительные результаты. В косный мир мелодрамы проникли уже не романтически условные, а реалистически убедительные образы грубоватых фронтисменов, бойких продавцов газет, назойливых репортеров, охотников за сенсациями, слуг-негров с их особой, полной диалектизмом, речью.

Некоторая жизненная конкретность была достигнута и в разработке национального характера — проблемы, неизменно волновавшей американскую драму последних десятилетий XIX и первых лет XX века. Заметным шагом в этом направлении, по единодушному мнению американской критики, стала драма Томаса Муди «Глубокая межа» («Сабиньянка», 1906). Создавая два варианта «американского характера» — «восточный» и «западный», Муди строил на их различиях драматический конфликт пьесы. В ней изображались сложные отношения супружеской четы, возникшие на почве диаметрально противоположных условий воспитания: муж — уроженец буйного, неотшлифованного Запада, жена выросла в Новой Англии и прониклась пуританским духом.

Но при всей несомненности подобных (в целом, впрочем, довольно скромных) завоеваний принцип «местного колорита» лишь в очень ограниченной степени мог помочь американской драме в реализации ее главного задания: обретении индивидуально неповторимого, творчески самобытного облика. Внимание к национальной экзотике иной раз выливалось в беспринципную апологию американизма в далеко не лучших его проявлениях. Даже там, где демонстрировались неприглядные стороны американского образа жизни, авторы пьес как бы нехотя любовались взрывами национальной энергии, кипучей жизненной силой «предприимчивой» и «бодрой» страны. Подобный угол зрения преобладает, например, в пьесе Эйота «Техасские методы» (1905) — истории политической карьеры техасского миллионера. Ее активным действенным фоном является повседневная жизнь Техаса со всеми ее привычными атрибутами: непрерывными выстрелами, откровенной до наивности системой подкупа и шантажа, со ставшей буднями поножовщины и т. д. И тем не менее, при всей склонности к этим опасным «заботам», техасцы, по мнению автора, чертовски славные ребята!

Однако даже там, где подчеркнутое внимание к быту носило характер известной художественной объективности, оно не спасало американский театр от наиболее опасных болезней: идей-

ного мелководья, узости горизонтов, отсутствия общественно значимой тематики. А между тем история США создавала поистине неисчерпаемые возможности для выхода искусства к темам огромного жизненного значения. Обострение социальных конфликтов, характерное для эпохи империализма, ставило художников перед трагически сложными проблемами современности, требуя их художественной разработки. Эти зовы времени, на которые живо откликнулись прозаики и поэты (Джек Лондон, Теодор Драйзер, Стивен Крейн, Линкольн Стеффенс, Карл Сэндберг и др.), проникали и в среду драматургов. Многие из них по-своему пытались ответить на запросы современности.

Общая картина деятельности драматургов первого десятилетия XX века — Клайда Фитча (1865—1909), Дэвида Беласко (1891—1930), Перси Маккэя (1875—1956), Огастеса Томаса (1857—1934), Сьюзен Гласпелл (1882—1948), Джозефины Престон Пибоди (1874—1922) — являет собою на редкость пестрое зрелище. В его многоцветном спектре можно различить самые противоположные, трудносочетаемые оттенки. Авторы наиболее популярных пьес этого времени отнюдь не порвали с традицией мелодрамы. Но они заронили в недра этого неистребимого жанра семена самых различных идейно-художественных тенденций символического, романтического, натуралистического толка. Поочередно примеряя все эти «одежды», мелодрама то начинала говорить языком философской символики (пьесы Пибоди «Флейтист», 1907, и Маккэя «Пугало», 1909), то обнаруживала интерес к физиологии и психопатологии (драма Огастеса Томаса «Час колдовства», 1912), то, обращаясь к модным темам дня, высмеивала бракоразводную эпидемию (комедия Лэнгдона Митчелла «Нью-Йоркская идея», 1907) или повальное увлечение фрейдизмом (одноактная пьеса Сьюзен Гласпелл «Подавленные желания», 1912). Однако проблемную глубину этих экскурсов в область «животрепещущих» вопросов современности не следует преувеличивать. В подавляющем большинстве случаев пьесы касались лишь поверхности жизни и, не проникая в ее глубины, устремлялись в русло все той же развлекательной камерной мелодрамы. А она не только по-прежнему царила на сцене американских театров, но обнаруживала известную тенденцию к расширению своего тематического диапазона. Гибкое это растение умело обвиваться вокруг любого ствола. Так, в пьесах Дэвида Беласко (талантливого режиссера, но посредственного драматурга) пресловутый «местный колорит», попав в тенета мелодрамы, изменял своему прямому назначению. Сгущенная до предела экзотика жизни фронтирсменов подавалась в обрамлении столь нелепого, до смешного неправдоподобного, но зато ультразанимательного сюжета, что трудно было уверовать даже в ее узкобытовую реальность.

Популярность подобных пьес объяснялась не только незрелостью вкусов зрителей и их обывательским пристрастием к де-

шевым эффектам, но и соответствующей театральной конъюнктурой. В конце XIX века у американских театров появился новый враг. Они попали во власть театрального синдиката, и это во многом осложнило положение передовых драматургов США. Формируя репертуар в соответствии со своими деловыми интересами, владельцы коммерческих театров допускали на их подмостки лишь произведения, способные обеспечить кассовый сбор, то есть ту же развлекательную мелодраму. В этом им оказывали содействие театральные рецензенты. Даже в 1916 году, когда американская драматургия уже стояла в преддверии того периода, который иногда именуется «американским Ренессансом», реакционные критики США с жаром развивали чисто скрибовский тезис: «Сцена не место для наводящих уныние поучений». На пути прогрессивных театральных начинаний вставала стена, о которую разбивались усилия самых талантливых и свободомыслящих художников. Почувствительна в этом смысле судьба острообличительной пьесы Джека Лондона «Кража» (1910). Произведение, представлявшее собою один из образцов ранней социальной драмы США, было единодушно отвергнуто театральными антрепренерами и увидело свет рампы лишь после смерти его автора. И все же передовые драматурги Америки не складывали оружия. Попытки насаждения социальной драмы в условиях США предвоенного времени были не столь уж многочисленными, но они продолжались. Трудный процесс ее рождения совершался в пьесах Эптона Синклера, Джона Рида, Эдварда Шелдона. Пьеса Шелдона «Негр» (1911) являлась ранним, еще очень незрелым опытом драматической разработки негритянской проблемы.

Деятельность пионеров американской социальной драмы поистине требовала геркулесовых усилий. Каждый из них был предоставлен самому себе и в одиночку преодолевал бесчисленные трудности как организационного, так и творческого порядка. Для того чтобы осуществить начатое ими дело, требовалось объединение прогрессивных сил драматургии и театра. Именно их консолидация, начавшаяся в годы, предшествующие первой мировой войне, и создала предпосылки для возникновения социальной (а вместе с тем и подлинно национальной) драматургии Америки.

Зачатки этого процесса обнаружили уже на заре нового столетия. Высококвалифицированные специалисты занялись теоретической подготовкой новых театральных и драматургических кадров. Семинар, созданный при Гарвардском университете профессором Джорджем Пирсом Бейкером (1866—1935), объединил наиболее одаренных деятелей искусства США: Юджина О'Нила, Джона Дос Пассоса, Эдварда Шелдона, Сидни Хоуарда, Филипа Барри, Томаса Вулфа. В дальнейшем движение за обновление драматургии и театра приняло значительно более широкие масштабы. Важным событием в истории американской культуры явилось возникновение так называемых малых театров. Свободные творческие объединения, родившиеся из любительских кружков,

заложили фундамент крупнейших внебродвейских театров: так из группы «Актеры Вашингтон сквера» вырос «Гилд тиэтр» — главный центр передового театрального искусства 20-х годов.

Выдающуюся роль в преобразовании драматургической и театральной жизни Америки сыграли «Актеры Провинстауна». Начав свою деятельность в труднейших условиях (их первые спектакли исполнялись в помещении бывшего рыбного склада), они сумели сплотить вокруг себя талантливых молодых драматургов (в том числе Юджина О'Нила и Джона Рида — будущего автора книги «Десять дней, которые потрясли мир»). Ориентация на никому не известных, начинающих авторов была стержнем глубоко продуманной программы провинстаунцев. Называя себя «театром драматурга», они отвергли бродвейскую систему звезд во всех ее аспектах. Их репертуар строился с расчетом на мыслящего зрителя, который ждал от спектакля не развлечения, а помощи в решении сложных жизненных вопросов. Поэтому, предоставляя трибуну свободомыслящим художникам своей страны, внебродвейские театры широко открывали двери и для передовых драматургов Европы, чьи пьесы, не пользуясь особой популярностью на Бродвее, не вызывали сочувствия и у буржуазной критики.

К важнейшим заслугам прогрессивных театров 20-х годов (в первую очередь «Гилд тиэтр») следует отнести ревностную пропаганду достижений мировой драматургии. Знакомство с пьесами Ибсена, Стриндберга, Шоу, Чехова, Толстого, Гауптмана стало для драматургов США школой драматургического мастерства. Великие представители европейской драмы помогли своим американским собратьям преодолеть провинциальную узость. Их влияние включило американское искусство в то широкое движение, которое у современников получило название «новой драмы». Движение это не во всех аспектах было однородным. Театральная и драматургическая реформа рубежа веков, начатая Ибсеном и продолженная при поддержке крупнейших режиссеров мира — Станиславского, Антуана, Грейна другими выдающимися деятелями мировой драматургии, не подразумевала их полного идейного тождества.

Но мастеров различной творческой индивидуальности объединяло общее внимание к актуальным, жизненно острым проблемам сегодняшнего дня и (что тоже немаловажно) умение разглядеть их не только сиюминутное, но и общечеловеческое и общеполитическое значение. В интерпретации Ибсена, Гауптмана, Чехова самые заурядные явления современности приобретали облик своеобразного микрокосма. В каждой отдельной человеческой судьбе, в семейной драме норвежского мещанина, в унылом прозябании русского интеллигента, в косном филистерском быте немецких провинциалов новые драматурги нашли точку преломления законов истории. В недрах будничной прозы они обнаружили высокую трагедию загубленных человеческих возможно-

стей, подавленных творческих сил, неосуществившихся мечтаний. Это слияние общего и частного, локального и всемирно-исторического и стало одной из предпосылок творческих открытий драматургии конца XIX—XX века. Ведь, как правильно утверждает советский театровед С. Владимиров, «настоящая драма не решает ту или иную частную проблему. Речь в ней, в конечном счете, всегда идет о жизни и смерти, о судьбе человека. Как бы ни был локален ее материал, как бы ни была мала та арена, на которой разворачивается действие, драма всегда представляет целостную модель мира, взятого с точки зрения возможности преобразовать, перестроить его, то есть интерпретировать в образном ключе драматического действия». Именно такой ключ к современной буржуазной действительности и подобрали драматурги «новой школы». С его помощью они сумели развенчать узаконенную ложь и обнажить скрытую за нею истину. Правда, которую искали неутомимые срыватели масок, была не эмпирической правдой факта, а великой правдой широких социально-философских и нравственных обобщений, и они обрели ее не на поверхности жизни, а в ее потаенной глубине. Это движение вглубь, к незамаскированной, подлинной сути явлений и определило художественный строй больших произведений европейской драматургии конца XIX века с их подводными течениями и сложной системой реалистической символики.

Проникнув на сценические подмостки США, пьесы новых драматургов дали дополнительный импульс возникновению национальной драмы. Но при всем том ее рождение, совершившееся уже в послевоенное время, отнюдь не является результатом только иноземных влияний. Творческая ассимиляция достижений мировой драматургии художниками США могла произойти потому, что сам ход истории, принявший широкий глобальный разворот, создал почву для их встречи. Тем самым была предопределена известная общность идейно-философских исканий мирового прогрессивного искусства эпохи. В центре внимания драматургов США встала проблема огромного социального, философского и художественного значения. В самой широкой и приблизительной форме ее можно определить как тему кризиса буржуазной цивилизации, пришедшей в неразрешимое противоречие со своей творческой народной основой. На эту идейно-философскую магистраль, по которой двигалось мировое искусство в лице его величайших представителей — Льва Толстого, Томаса Манна, Романа Роллана, Анатоля Франса, Герберта Уэллса, Генрика Ибсена, с некоторым опозданием вышла и американская драматургия. Именно здесь произошло ее рождение как драмы национальной. Оно было подготовлено и особым характером литературного развития США. Конфликт цивилизации с человеком и природой для американского, как, впрочем, и европейского искусства XX века, был темой далеко не новой. Но своеобразие исторического развития США внесло в ее истолкова-

ние особые нюансы, и в известной степени она могла рассматриваться как тема национальная. В ее движении отразилась трагедия американской демократии на разных этапах исторической жизни страны. Трагедия эта возникла вместе с возникновением США, и ее «эмбрионы» таились уже в войне за независимость. Великое событие в жизни мира — освободительная война конца XVIII века заложила первоосновы революционной традиции, сохранившей свою жизненную силу на всем протяжении истории США. «В американском народе, — пишет В. И. Ленин, — есть революционная традиция [...] Эта традиция — война за освобождение против англичан в XVIII веке, затем гражданская война в XIX веке».¹

При всей значительности своей освободительной миссии, война за независимость не осуществила, да и не могла осуществить всех возлагавшихся на нее надежд. Но ее идеалы не угасли вместе с нею. Их след запечатлелся в трудах «отцов» американской демократии Франклина, Джефферсона, Пэйна и в тех документах, которые явились их политическим экстрактом, — в Декларации Независимости и Конституции США. Эти памятники великих событий конца XVIII — начала XIX века были узаконены в качестве официальной политической программы, и тем самым поддерживалось представление о их жизнеспособности. «Гуманные идеалы Декларации, — пишет известный американский историк В. Л. Паррингтон, — всегда пробуждали живой отклик в сердцах тех, кто мечтал об Америке, отстаивающей дело демократии. Их нельзя было на долгое время забывать, нельзя было начисто их отвергнуть, ибо рано или поздно влияние этих идеалов с новой силой начинало сказываться на повседневной политической жизни страны». Влияние это, составлявшее важный фактор идеологического развития США, не было однозначным.

Став частью революционной традиции страны, программные принципы освободительной войны воздействовали на ее духовную жизнь не только своим социально-политическим, но и нравственно-философским аспектом. За ними стояла целостная концепция жизни и человека, в основе которой лежали общие принципы европейского Просвещения. С этим связана и особая судьба некоторых просветительских идей, получивших в условиях США длительную жизнь, рамки которой отнюдь не ограничиваются XIX веком. Одной из них была идея «естественного человека» и его самой природой санкционированных прав. В опосредованной форме она вошла в текст Декларации. Отцам американской демократии возникшее государство представлялось не только общественным, но и природным установлением, и они вполне искренно верили в его соответствие законам естественного, органического развития человеческой личности. Вера эта находила известную почву и в самих особенностях формирующе-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, с. 58.

гося национального самосознания. Люди, «разбившие политические цепи», а вместе с ними (как подразумевалось) и узы предрассудков и предубеждений Старого Света и приступившие к строительству нового мира на голом (якобы) месте, в кажущейся изоляции от предшествующего опыта человечества, были преисполнены готовности начать историю с начала. Будущее целой страны находилось в их руках.

В условиях Нового Света — этой еще не обжитой территории, с ее богатой нетронутой природой и огромными пространствами неосвоенных плодородных земель — американцы начала XIX века (как и первые переселенцы) и впрямь могли воспринимать самих себя в качестве новых, только что сотворенных людей, в первозданной невинности¹ которых таились возможности еще небывалых творческих свершений. Так рядом с социально-политической утопией и в тесном взаимодействии с нею рождалась утопически наивная и социально незрелая концепция американского национального характера. Природные законы получали опору в лице естественного человека, усовершенствованным образцом которого должен был стать гражданин страны «равных для всех возможностей». Человек здоровых жизненных импульсов и деятельного, практического ума, он был преисполнен бодрости и энергии. Его индивидуалистическое стремление к самоутверждению не противоречило общественной гармонии, напротив — оно являлось ее необходимой предпосылкой. Творческие ресурсы, вложенные в него природой, получали здесь условия для своего полного выявления, и цивилизация, создаваемая его же руками, была призвана содействовать их развитию.

Рожденная под знаком оптимистических надежд начала XIX века, эта «американская мечта» вела жизнь двойственную и противоречивую. Постепенно вырождаясь в философию буржуазного индивидуализма и прагматизма,² она в то же время в некоторых разветвлениях сохраняла изначальную связь со своими демократическими первоисточками. Именно поэтому этот комплекс национальных иллюзий смог стать одной из точек отсчета для измерения дистанции между запрограммированным идеалом и реальной действительностью. А дистанция эта, неук-

¹ В трудах американских историков литературы эта наивная и примитивная концепция национального характера на раннем этапе его исторического формирования нередко соотносится с мифом об Адаме, который используется исследователями в качестве символа рождающегося национального сознания. См., напр: Lewis R. W. B. *The American Adam*. Chicago, 1955; Noble D. W. *The Eternal Adam*. N. Y., 1968.

² Советский историк В. Л. Мальков в своем исследовании «Новый курс в США», характеризуя духовное состояние американского общества XIX века, ссылается на утверждение известного английского социолога Джеймса Брайса, согласно которому «концепция индивидуализма с ее культом так называемых естественных прав человека, частного предпринимательства была возведена в ранг символа национального духа, символа американизма» (Мальков В. Л. *Новый курс в США*. М., 1973, с. 181).

лонно возраставшая до размеров пропасти, возникла уже на заре американской цивилизации. Союз бога, человека и природы, утвержденный Декларацией, распался при соприкосновении с жизненной практикой буржуазной страны. Бог оказался системой пуританских запретов, человек — беспринципным стяжателем, а природа — объектом его хищнической деятельности.

Уже первые шаги американского Адама ознаменовались грубым насилием над природой в самом широком смысле этого слова. Он не только истреблял девственные леса своего новооткрытого Эдема, но и вступил в яростную борьбу с теми народами, которые в просветительской и политической литературе Европы обычно фигурировали в качестве классической нормы естественности. Индейцы и негры, еще не изжившие патриархальных традиций, изгонялись из своих законных убежищ — западных прерий и джунглей Африки, их истребляли в резервациях, истязали на плантациях, ими торговали на невольничьих рынках.

Вся логика развития американского общества то и дело выводила передовую мысль Америки на линию руссоистской антитезы «природа и цивилизация». Не мудрено поэтому, что она пустила глубокие корни в почве национального искусства, и ее жизнь в нем отнюдь не ограничивается пределами одной романтической эпохи. Конфликт «природа и цивилизация» стал постоянным мотивом литературы США.¹ Внося бесконечные поправки в изначальное просветительское содержание национального мифа, история тем не менее закрепляла за ним роль некоей «идеальной схемы», назначение которой состояло в том, чтобы служить напоминанием о несовершенстве возводимой постройки и ее несоответствии первоначальному проекту. Этот тематический ракурс начинает прорисовываться уже у Фенимора Купера. Летописец триумфов буржуазной цивилизации, убежденный в исторической необходимости ее воцарения, он тем не менее отдавал себе отчет в трагических издержках этого процесса. В кушеровском Натти Бумпо, детски-наивном, благородном, великодушном «лесном человеке», сама «американская мечта» подвергалась преследованию деятельных цивилизаторов США. Вытесняемая на «периферию» огромной страны, она находила свое последнее прибежище лишь в вигвамах гонимых и истребляемых индейцев.

У другого американского писателя, Германа Мелвилла, процесс вытеснения «американской мечты» изображается в еще более широких масштабах. Окончательно изгнанная за пределы Америки, гармония поселяется на далеких островах Таити. Только там сумел найти Мелвилл уцелевшие очаги естественности и нравственного здоровья. Враждебный им прогресс искоренял природные начала не только в мире, окружающем чело-

¹ Так, Лео Гурко, автор известной книги «Кризис американского духа», вполне обоснованно указывает, что «Хемингуэй опирается на... тезис Руссо, согласно которому человек, рождаясь хорошим, попадает в уже испорченный мир» (Л. Гурко. Кризис американского духа. М., 1958, с. 269).

лека, но и в его душе. Разные стороны этого процесса изобразили Натаниел Готорн и Эдгар По. Если в романах Готорна люди становились жертвами бездушных законов религии, запрещавших им любить и быть любимыми («Алая Буква»), то в новеллах По они попадали во власть страшных призраков, рождавшихся из логики отношений бесчеловечного общества и из недр их собственного смятенного сознания.

В мире, жившем по закону противоестественности и всеобщей извращенности, и сам человек превращался во внутренне искалеченное, озлобленное существо, и все его природные импульсы приобретали патологически-болезненную форму.

«Американская мечта» — мечта о гармонически целостной цивилизации и о столь же целостной, нравственно неизуродованной личности — терпела поражение на всех фронтах. И все же она продолжала жить, давая то и дело «вспышки», нередко принимавшие, в соответствии с самой ее внутренней сущностью, форму характерной руссоистской антитезы. В такой первоизданной руссоистской наготе демократическая утопия Америки предстала в философско-публицистическом трактате Генри Торо «Уолден, или Жизнь в лесу». Но взрыв руссоизма, произошедший в творчестве мыслителя XIX века, отнюдь не означал реставрации доктрины Руссо в ее классически первоначальной форме. Американец с головы до пят, Генри Торо призывал свою страну не к отказу от цивилизации, а к ее возрождению на единственно здоровой природной основе. Как и все лучшие писатели Америки, автор «Уолдена» не расстаётся с наивной мыслью оздоровить американское общество. Его идеал прогресса, бывший не чем иным, как разновидностью той же «американской мечты», казалось, обретал поддержку в движении национальной истории. Гражданская война 60-х годов возродила веру в реальность национальной утопии — в возможность установления общественного порядка, способного обеспечить личности полную свободу для выявления своих естественных творческих потенциалов и сделать эту личность одновременно целью и средством создания высоко развитой гармонической цивилизации. Возникновение подобной цивилизации на этом этапе представлялось не только задачей истории, но и ее свершившимся фактом.

Подтверждением его реальности служили успехи науки и техники. Бурный технический прогресс, на путь которого устремилась Америка во второй половине XIX века, в течение некоторого времени воспринимался ее населением как своего рода «чудо демократии», как неопровержимое доказательство преимуществ «американского образа жизни». Но именно высокий уровень индустриального развития, достигнутый Америкой в конце XIX — начале XX века, обнажил с огромной рельефностью противоречия буржуазной цивилизации. «Ваша цивилизация, — писал А. М. Горький в своем «Ответе на анкету американского журнала», — это самая уродливая цивилизация нашей планеты,

потому что она чудовищно преувеличила все многообразные и позорные уродства европейской цивилизации».

Вся обстановка американской жизни наглядно иллюстрировала общий закон развития капитализма, четко сформулированный Лениным. «Гигантский прогресс техники [...], — писал В. И. Ленин, характеризуя состояние буржуазного общества на рубеже веков, — колоссальный рост капитала и банков сделали то, что капитализм дозрел и перезрел [...] Он стал реакционной задержкой человеческого развития».¹ Зловещая роль буржуазной цивилизации, ставшей тормозом социального, морального и нравственного развития человечества, остро осознавалась передовыми художниками США. «Я ненавижу ее (цивилизацию. — А. Р.), — признавался Хоуэллс, — и чувствую, что все будет ужасно, если не начать строить цивилизацию заново и на принципах настоящего равенства». Чувства эти разделял и величайший писатель Америки Марк Твен. Его позднее творчество — гневный перечень злодеяний растленной собственнической цивилизации, «разрушившей простоту и спокойствие жизни и заменившей ее радости, поэзию и романтику погоней за наживой».

Под знаком таких инвектив американская литература вступила в XX век, и именно ими был предугадан путь ее грядущего развития. Вплотную подойдя к новой эпохе, литературная традиция США, доселе облакавшаяся в формы эпоса и лирики, продолжила свою жизнь на новой жанровой основе. Развитие эпоса создало опорные точки для возникновения драмы. «Если бы меня спросили, какое понятие наиболее полно характеризует общую тенденцию нашей театральной жизни, — пишет известный американский театровед Джон Гаснер, — то я бы сказал, что это руссоизм». Этим (руссоистским) конфликтом является столкновение собственнической, технически усовершенствованной американской цивилизации с потребностями природного, жизненного развития человеческой личности, поставленной перед угрозой своего духовного, а зачастую и физического уничтожения. Подобная конфликтная ситуация (которая лишь в самых общих моментах может быть сведена к своим изначальным просветительским первоосновам) неизменно присутствует если не в прямом тексте, то в подтексте наиболее значительных произведений американского искусства. При желании ее можно определить и с помощью более современной и привычной терминологии. Трагическая коллизия, о которой идет речь, есть не что иное, как драматическая редакция общей темы прогрессивной литературы США — темы трагедии «американской мечты». Полное развитие этого мотива как мотива драматического произошло в решающий момент жизни XX столетия, когда мировые катаклизмы 1914—1917 годов довели кризис капитализма до еще неведомой человечеству остроты.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, с. 116.



1



**ПУТИ РАЗВИТИЯ
АМЕРИКАНСКОЙ
ДРАМЫ
(1914—1945)**

ЛИЧНОСТЬ И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Затяжной и трудный процесс становления национальной драматургии Америки вступил в свою решающую стадию в период социально-политических потрясений 1914—1917 годов, преобразовавших жизнь человечества. Самобытная национальная драма США родилась под знаком двух всемирно-исторических событий: мировой войны 1914 года и Великой Октябрьской социалистической революции. Конфликты, к осознанию которых ощущую двигалась американская драматургия довоенных лет, на новом этапе истории приобрели столь огромные масштабы, такую остроту и непримиримость, что их драматургическое освоение стало своего рода эстетической и художественной необходимостью. Мировая ситуация, сложившаяся в результате исторических катаклизмов, была драматической в самом непосредственном смысле этого слова. Черта, разделившая надвое земной шар, проходила сквозь все области общественной и частной жизни. По одну сторону пребывало прошлое — обреченное общество собственников, по другую — только что рожденное будущее — молодая Советская республика. Борьба этих двух антагонистов, определившая судьбы человечества XX века, обусловила характер его искусства. «Вступление России на путь социализма, — писал Теодор Драйзер, — озарило существующее в Америке социальное неравенство таким ослепительным светом, что наряду с книгами, имеющими единственную цель — развлечь читателя и старательно обходящими социальные проблемы, неизбежно должны были появиться другие книги, показывающие необходимость изменения общественного строя».

Беспощадные лучи маяка, зажженного на Востоке, высветили многое, ранее еще не до конца увиденное и осознанное. Озаренное светом, идущим из будущего, буржуазное общество предстало во всей своей внутренней исчерпанности и исторической обреченности. Этот мир без завтрашнего дня, казалось, жил лишь по закону механической инерции. Именно окаменение буржуазной цивилизации, ее превращение в тормоз человеческого развития и стало общей темой прогрессивного американского искусства 20-х годов. А между тем образ жизни этой деятельной, преуспевающей буржуазной страны в 20-е годы по видимости должен был служить наглядным подтверждением его жизнеспособности и внутренней прочности. Разбогатев на поставках

оружия, правительство США и поддерживающие его промышленные магнаты испытывали прилив жизненной энергии. Однако влияние Октябрьской революции, результатом которой была активизация демократических сил страны и возникновение Коммунистической партии США (1919), породило тревогу в правящих кругах США. Но экономический подъем, достигший своей кульминации во второй половине 20-х годов, внес некоторое охлаждение в раскаленную политическую атмосферу. Социальные бури на время улеглись, и для Америки начался период делового «процветания» (просперити). Она стала царством самодовольного, цинически-откровенного бизнеса. («Бизнес — дело Америки!» — провозгласил президент Кулидж). Всепроникающий дух наживы, испепеливший остатки иллюзий, еще не истребленных войной, сделался катализатором глубочайшего духовного кризиса, во власти которого оказалась буржуазная интеллигенция Америки 20-х годов. Никогда еще «американский дух» не погружался в такую бездну скептицизма и неверия, как в эпоху наивысшего «процветания» страны.

Ощущение обреченности буржуазной цивилизации, ее духовной мертвенности, рожденное великими мировыми потрясениями, питалось атмосферой национальной жизни, в которой носились флюиды социального и нравственного разложения. В царстве материального изобилия буржуазной Америки происходил процесс наступления на человека. Силы, ему угрожающие, надвигались на него со всех сторон.

В индустриальном монополистическом обществе США процесс нивелировки личности развивался по всем линиям. Сам механизм денежных отношений обесцвечивал человеческую индивидуальность, стирая все признаки ее живой неповторимости. «Раз деньги превращаются в критерий жизни,— пишет Лео Гурко,— на наши достоинства автоматически наклеиваются ярлыки с ценами». Средствами нейтрализации личности служили, казалось, и великие научные открытия машинного века. Технический прогресс, обернувшийся во время войны оргией тотального разрушения, сохранял свои человекоубийственные функции и в условиях мирного времени. В обществе, которым распоряжались огромные монополистические объединения, закон отчуждения принял поистине мистические формы. Машина — этот предмет национального культа — стала требовательным и неумолимым фетишем, и поклонение ей приняло видимость подлинного богослужения. Подчинив своей тиранической власти людей, она как бы стремилась фабриковать их по своему образу и подобию. «Мы слушаем машинную музыку, мы путешествуем с помощью машин. ...Американцы поглощены машинами настолько, что мне кажется, будто только машины могут заставить их плакать или смеяться», — писала известная романистка Уилла Кэзер.

Другой видный деятель американской литературы, Синклер Льюис, заявивший в 1927 году на страницах журнала «Нью Мэс-

сис», что «тенденция к обожествлению машин губительна для жизни», сформулировал мысль, которая стала «навязчивой идеей десятилетия». В глазах поколения, прошедшего сквозь опыт мировой войны, машина — это создание обезчеловеченной, мертвой цивилизации — стала орудием не только физического, но и духовного истребления людей. Ее отпечаток — клеймо стандарта — они находили на всех предметах своего материального и духовного обихода. Омертвевая, застывшая машинная цивилизация навязывала своим рабам штампованные мысли, неподвижные догматизированные моральные истины, удручающе одноликие нормы жизненного поведения. Живая, движущаяся, развивающаяся жизнь пришла в противоречие с системой господствующих духовных и материальных ценностей. Этим и диктовалась необходимость их переоценки, остро ощущаемая американской интеллигенцией в 20-х годах. «Сказать правду об американской цивилизации, о ее подлинной сущности» — таково одно из программных заданий десятилетия, сформулированное специальным симпозиумом, организованным в 1922 году по инициативе журналиста Гарольда Стирнса. В 20-е годы «американский миф» подвергся пересмотру на самых различных уровнях — социальном, научном, этически-религиозном, историко-философском и т. д.

Процесс низвержения идолов, проходивший по принципу цепной реакции, распатал все традиционные устои американизма: пуританизм, прогресс, науку, технику, «успех» и, наконец, самую демократию. «Американская демократия, — иронически отмечал Синклер Льюис, — отнюдь не означает равенства богатств, а только требует здоровой однородности в мыслях, нравах и словаре». Под перекрестным огнем беспощадной критики все заветные святыни буржуазной Америки предстали в виде системы искусственных установлений, единая цель которых состояла в подавлении естественных начал жизни личности. «Вся цель американской демократии, — писал известный критик и теоретик американского искусства Генри Менкен, — заключалась в том, чтобы низвести человечество на уровень посредственности и заставить людей идти наперекор требованиям собственной природы». Выводы эти имели отношение не только к современности. Они распространялись на исторический опыт США. Вся история Америки, включая и ее сегодняшний день, в восприятии американцев 20-х годов («потерянное поколение») являлась актом многолетнего насилия над личностью, умерщвления ее живых, творческих импульсов. Центральной фигурой американского исторического процесса оказался человек, жизнь которого была насильственным отторжением от самого себя и заменой своих естественных природных стремлений искусственным набором механических реакций, сфабрикованных по некоему общему образцу.

Именно протест против искусственности, неорганичности всех господствующих жизненных установлений, их враждебности человеческому развитию и стал одним из общих импульсов десяти-

летия. Его испытывали художники самых различных школ и направлений. Их реакции на искусственность современной жизни были разнообразны и во многих отношениях полярны. В художественном спектре эпохи различимы самые разнообразные, внутренне несочетаемые оттенки. Тяга к первичному, естественному, природному у некоторых деятелей 20-х годов оборачивалась той же искусственностью, возведенной в утреннюю степень. Простота становилась изысканным и снобистским примитивизмом (Гертруда Стайн), ненависть к штампам приводила к формалистическим экспериментам, за которыми ничего не стояло, кроме давящего ощущения внутренней пустоты. Прямо противоположный характер носили искания передовых художников. Их общим стимулом стало стремление к защите жизни — защите естественных прав человеческой личности от грозящей ей опасности физического и морального уничтожения. Нет сомнения, что и увлечение натурализмом, дань которому отдали такие выдающиеся представители американского критического реализма, как Теодор Драйзер, Шервуд Андерсон, Эптон Синклер, рождалось из протеста против нивелирующих тенденций машинного века. Биологический человек (сколь бы ни был он скомпрометирован позитивистскими и фрейдистскими теориями) в произведениях крупнейших мастеров 20-х годов становился своего рода антитезой робота, живым созданием природы и в качестве такового имел право на внимание тех, кому были дороги его естественные человеческие права. Но ключ к его трагедии писатели-реалисты искали не в общих неизменных законах бытия и не в логике имманентного развития прогресса. Судьба затравленной личности в их интерпретации становилась прямым результатом собственных отношений. Драйзер увидел в ней трагедию социального неравенства, Шервуд Андерсон — скорбную повесть человеческого одиночества, Синклер Льюис — трагикомедию стандартизированного обывателя. От безликого дельца Бэббита до социально обездоленного, материально и духовно ограбленного, а затем и физически уничтоженного Клайда Гриффитса — таков диапазон колебаний эпохальной темы в произведениях литературы критического реализма 20-х годов.

Эта же тема подверглась разработке и в творчестве лучших драматургов 20-х годов. Рождение национальной драматургии произошло в русле духовных исканий эпохи, и именно она свела их в единый узел.

В творчестве крупнейших драматургов десятилетия были найдены идейные и художественные мотивы и формы, надолго оплодотворившие американскую драму. Она обрела свой особый, индивидуально своеобразный облик. Впервые он предстал в произведениях величайшего драматурга США — Юджина О'Нила. Этим именем и открывается история национальной, художественно самобытной драматургии Америки. Именно О'Нил — богато одаренный, глубоко оригинальный художник — нашел тот

особый драматический поворот, в котором национальное скрестилось с мировым. При всем богатстве и разнообразии сюжетов, равно как и форм их драматургического воплощения, его творчество движется в русле одной большой социально-философской темы, разные грани которой попеременно оказываются в центре внимания драматурга. Ее метафорическим определением может служить характерное высказывание О'Нила 40-х годов. Художник глубоко трагического склада, он усмотрел в жизненной практике своей страны прямую иллюстрацию евангельского текста: «Какая польза человеку в том, что получит он весь мир и потеряет свою душу?» Эта трагедия утраты души (иначе говоря, духовных и моральных издержек американского материального и делового прогресса) в пьесах О'Нила предстает в сложном социально-философском и психологическом истолковании. На ее основе драматург создает произведения большой обличительной силы и критической остроты. Направленные против всей системы господствующих собственнических установлений, они несут в себе дух бунта и мятежа. Насыщая их острейшей современной проблематикой, О'Нил находит для нее драматургическое решение, подсказанное как конкретными условиями американской и европейской жизни 20-х годов, так и развитием национальной и мировой литературной традиции. Внутренним драматическим стержнем его пьес становится конфликт между буржуазной цивилизацией в ее специфически национальном варианте («американский образ жизни») и человеческой личностью во всем многообразии ее противоречивых стремлений и страстей.

Черта, разделяющая природу и цивилизацию, в драмах О'Нила («За горизонтом», «Император Джонс», «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами») проходит не только сквозь все сферы общественной жизни США, но и сквозь внутренний мир человека. Его душа превращается в фокус разнонаправленных тенденций жизни. В ней поселяется хаос противоборствующих страстей. Разрушительные силы живут и в мире, окружающем героя, и в глубинах его собственного смятенного сознания. Вся его жизнь есть не что иное, как отчаянный поединок с «демонами», осаждающими его извне и изнутри. Стремясь уйти из-под тиранической власти этого рока, протагонисты О'Нила мечтают вернуться к некоему состоянию изначальной целостности, обрести свою утраченную природную, неизуродованную индивидуальность, и именно эта «американская мечта» поднимает их над жестокой реальностью. Возвращение к себе в постановке О'Нила означает нечто большее, чем акт самоутверждения. Это шаг в направлении усовершенствования бытия, к установлению общественной гармонии. Лишь обретя свое истинное «я», во всем богатстве его неизращенных творческих ресурсов, человек может «проявить себя в действиях извечных сил, направляющих и формирующих жизнь». Исполненная высокого нравственного

пафоса и жгучего социального гнева, концепция О'Нила плодотворна и в чисто драматургическом отношении. В его пьесах найдена точка скрещения путей конкретного, национально определенного американского характера со столь же исторически и социально типичными тенденциями жизни его страны. В этом открытии таился богатейший источник подлинного драматизма. Центр тяжести в пьесах О'Нила переместился с интриги на личность в ее сложных отношениях с миром и самой собою, и драма получила внутренний психологический стимул для своего самодвижения. С точки зрения становления американской драматургии столь же перспективными оказались и поэтические новации О'Нила. Смелый экспериментатор, он обогатил отечественное искусство множеством находок. Его пьесы поражают свежестью и оригинальностью драматических форм, избытком неожиданных, впервые найденных (а в ряде случаев заимствованных из арсенала мировой драматургии и внутренне переосмысленных) художественных приемов.

Все это и определило огромное значение творчества О'Нила как важнейшего фактора развития национальной драматургии. Ассимиляция его художественных открытий, возникших в результате постоянных экспериментов с драматической формой, происходила постепенно, и полное их освоение осуществилось лишь в творчестве выдающихся драматургов последних десятилетий (Теннесси Уильямс, Эдвард Обли). Что касается современников О'Нила, то они восприняли его методы лишь частично. Хотя синтетическая многогранность системы О'Нила осталась недоступной для большинства художников 20-х годов, многие из них освоили ее отдельные стороны. Их искания отнюдь не во всем совпадали с драматургическими экспериментами О'Нила. Но общая конфликтная ситуация его творчества, изображающая борьбу личности за свою душу с омертвляющим механизмом, именуемым «американским образом жизни», получила многообразные отзвуки в современной ему и позднейшей драматургии. Освоение ее совершалось на разных путях, каждый из которых вел прогрессивных художников США к единой цели: созданию идейно значимой, социально острой, национально своеобразной драматургии Америки.

Тенденция к экспериментированию, к демонстративному разрушению привычных канонов, к поискам новых художественных решений составляла лишь одну сторону американского драматургического процесса 20-х годов. Наряду с ломкой традиционных форм предпринимались и попытки их внутреннего переосмысления и приспособления к требованиям эпохи. Такой переработке, в первую очередь, подвергся наиболее распространенный и популярный жанр семейной мелодрамы (во всех его разновидностях: трагической, трагикомической, комической).

Его трансформация, начавшаяся еще на рубеже веков, в 20-е годы приобрела особенно интенсивный характер. Разработка острых злободневных проблем современности в это время стала не только потребностью, но и модой, вызвав тем самым определенную реакцию даже у театральных дельцов. Проявляя истинно коммерческую гибкость в подборе репертуара, бродвейские менеджеры охотно включали в него пьесы, шедшие на сценах внебродвейских театральных объединений (разумеется, лишь в тех случаях, когда эти пьесы приобретали степень популярности, необходимую для солидного кассового сбора).

Вместе с тем и развлекательная пьеса обнаруживала известную готовность идти в ногу со временем. Она явно пыталась вовлечь в свой маленький мир раскаленный материал современности. Лишаясь своего трагизма, самые мрачные явления эпохи становились иллюстрацией неизбежности и гармоничности существующего миропорядка. Характерным образцом подобной бродвейской «идиллии» может служить пьеса Бута Таркингтона «Кларенс» (1919). Ее герой, только что вернувшийся с фронта солдат, ведет себя так, словно он возвратился с увеселительной прогулки. Страшный опыт войны не оставил никаких следов в сознании милого, жизнерадостного, наивного чудака Кларенса, исполненного чисто американского оптимизма. Бодрый, энергичный, благожелательный, он, вдобавок ко всему, оказывался своего рода «переодетым принцем» этой американской «сказки». Выясняется, что под его солдатской униформой скрывается знаменитый ученый. Бескорыстный и демократичный, как и подобает американскому «принцу», он отвергает выгодную партию и женится на скромной гувернантке.

На фоне подобных пасторалей легче оценить достижения таких драматургов, как Сидни Хоуард, Филип Барри, Джордж Келли, Марк Коннелли, Сэмюэл Берман, сумевших изнутри преобразовать камерную драму и внести в нее известную критическую остроту. Постоянной мишенью для их сатирических выпадов стали канонические нормы религии и морали. Подчеркивая их условность и необязательность, авторы наиболее ярких семейно-бытовых пьес 20-х годов утверждали право личности на свободный выбор жизненного пути, даже если этот путь отклоняется от узаконенной, привычной магистральной. Показателем в этом смысле успех, выпавший на долю пьесы Сидни Хоуарда «Они знали, чего хотели» (1924). Многозначительное название очень точно определяет идейную направленность комедии, герои которой с большой целеустремленностью отстаивают свой идеал счастья. В этом идеале нет ни романтики, ни героики. Он подчеркнута прозаичен, будничен и обыкновен. Обыкновенны и ничем не замечательны его носители — шестидесятилетний фермер Тони Статуччи и его молодая нареченная. Оба они хотят одного и того же: семьи, детей, домашнего уюта. Но даже за эту столь непритязательную мечту им приходится бороться. Ее реализация требует известной

твердости духа: готовности идти наперекор укоренившимся представлениям о должном и нормальном. На этот путь борьбы за свое маленькое человеческое счастье и встает скромная чета. Молодая женщина, оценив доброту и сердечность шестидесятилетнего жениха, охотно выходит за него замуж, он с такой же искренней готовностью усыновляет ее еще не родившегося ребенка, отцом которого является другой человек. Так привычная адюльтерная схема используется, вопреки традиции, не для укрепления норм пуританской морали, а для полемики с ними. При всей беззлобности и безобидности, пьеса несла в себе мысль, чрезвычайно актуальную для 20-х годов: чтобы добиться удовлетворения самых естественных человеческих стремлений, люди должны действовать не в согласии, а в противоречии с господствующими стандартами поведения.

В целом, однако, пьеса Хоурда, во многих отношениях типичная для драматургии 20-х годов, отнюдь не может рассматриваться как высшая точка в развитии ее оппозиционных настроений. В бунте против канонов американизма драматурги заходили и значительно дальше. В ряде случаев они поднимались до развенчания морали буржуазного чистогана и связанной с нею концепции жизненного успеха. Со стороны чисто драматургической новаторская сущность подобных пьес проявлялась в особенностях их композиции. Небогатые внешними событиями, они были драмами не интриги, а характеров. Идейная концепция реализовалась не в сложных фабульных перипетиях, а в психологическом содержании драматических образов и в принципах их расстановки, призванной отражать борьбу живых начал американской жизни с ее унифицирующими, омертвляющими тенденциями. В соответствии с таким замыслом конфликтной основой пьес чаще всего становилось столкновение людей свободного духа с бездушными и расчетливыми дельцами и стяжателями — «Нищий в седле» (1924) Джорджа Кауфмана и Марка Коннелли, «Счастливчик Сэм Маккавер» (1925) и «Серебряные пути» (1926) Сидни Хоурда, «Жена Крэга» (1925), «Взгляни на жениха» (1927) Джорджа Келли и Сэмюэла Бермана, «Второй человек» (1927), «Царство животных» (1932) Филипа Барри и т. д.

Стремление художников 20-х годов к естественности и простоте проявилось в создании особого комедийного характера, характера простака. Этот распространенный тип героя, генезис которого следует вести от традиций национального юмора и от ранних рассказов Марка Твена, самой полной жизнью зажил на киноэкранах, куда его привел гений Чарли Чаплина. Образ маленького смешного чудака, блуждающего в лабиринтах огромного индустриального города, стал самым наглядным выражением одной из главных тем американского искусства 20-х годов. Бесконечно одинокий, до ужаса не приспособленный к законам жизни холодного делового мира, смешной и трогательный одновременно, он призван был служить напоминанием об отвергнутой, полуза-

бытой человечности. Драматургические параллели этого кинообраза неизмеримо беднее его. Но, не обладая трагической глубиной фильмов Чаплина, американские комедии о чудаках и простаках выполняют функции, отчасти сходные с произведениями гения современного кино. Герои пьес Сидни Хоуарда, Джорджа Келли, Филипа Барри, Джорджа Кауфмана и других комедиографов 20-х годов предназначены служить комической антитезой стандартизированным людям всех образцов — дельцам, коммерсантам, бизнесменам, всем тем, кто добровольно уложил свою личность в прокрустово ложе пресловутого американского благополучия. Противоестественность обездуховленных Бэббитов, сфабрикованных по общему эталону, становится особенно ясно видимой, когда в роли их антиподов выступают бескорыстные, иногда даже глуповатые в своей наивности дети природы, чудом сохранившие способность к непосредственному восприятию бытия. Таким естественным человеком, смешным, ребячливым, надоедливым, но по своему привлекательным является, например, Обри Пайпер — герой комедии Келли «Бахвальство» (1923). Скромный клерк с неподдельным наслаждением выдает себя за крупного бизнесмена, внося в исполняемый им невинный спектакль ту наивную веру в реальность своего перевоплощения, которая столь свойственна детским играм.

Американский родственник гоголевского Хлестакова, Обри Пайпер и сам верит своим фантастическим измышлениям и разглагольствует о якобы достигнутых им деловых успехах с подлинным вдохновением. Множество комических неудач, сопровождающих каждый шаг наивного враля, не смущает его и не лишает веры в собственную значительность. И сколь ни парадоксально, из самодовольно-хвастливой болтовни Пайпера действительно рождается нечто настоящее. Сам того не понимая и не замечая, он подсказывает изобретателю, работающему над техническим открытием, путь реализации его замысла. И хотя вдохновенный взрыв фантазии Пайпера совершается без всякого содействия разума, он свидетельствует о том, что в его непосредственности и наивности таятся некие творческие ресурсы. Именно на эту мысль и падает зачастую акцент многочисленных комедий о простаках. Эти комические варианты американского Адама имеют нечто общее с традиционным фольклорным дураком, глупость которого есть наивысшее проявление природной, естественной мудрости. Разумеется, юмористические истории их приключений далеко не всегда обладают последовательной критической направленностью. Более того, иногда они стихийно перерастают в апологию делового духа Америки и становятся панегириками во славу американского прагматизма.

Диалектика подобных взаимопереходов (за которыми порой скрывается своего рода деляческая беспринципность) с особым постоянством и неизменностью проявлялась у известного драматурга первой половины XX века Джорджа Кауфмана.

Любимец Бродвея, он поставлял бродвейским театрам пьесы и критического, и апологетического характера, с одинаковой готовностью идя навстречу любым литературным вкусам. По удачному выражению Джона Гасснера, «умение держать нос по ветру» никогда не изменяло этому способному драматургу, и хотя в ряде случаев он «преодолевал свой цинизм», его пьесы нередко становились «облатками, заключающими в себе деловую мораль». Известная двусмысленность его позиции раскрывается в таких комедиях, как «Дульчи» (1921) и «Поставщик масла и яиц» (1925). (Первая из них написана в соавторстве с Коннелли).

Характер Дульчи (Дульсинеи), стоящий в центре одноименной пьесы, может считаться классическим образцом простака. Наивная, бесхитростная женщина-дитя, не без умысла названная авторами Дульсинеей, изо всех сил стремится помочь своему мужу в его попытках сделать карьеру. С этой целью она собирает у себя в доме общество нужных людей во главе с видным коммерсантом Форбсом, от которого зависит будущее Гордона — супруга Дульчи. Полная готовности поддержать любимого человека, героиня пускает в ход целый арсенал маленьких наивных хитростей.

С энергией, достойной лучшего применения, она интригует, сводя дочь Форбса Анджели с пустейшим болтуном сценаристом Личем, а молодую жену Форбса — с псевдомиллионером Вандиком.

Так возникает комическая путаница, которая лишь каким-то чудом оборачивается ко благу всех присутствующих. Похитителем Анджели, вопреки планам хозяйки дома, становится не Лич, а давно влюбленный в нее брат Дульчи Уильям Паркер. Что касается миссис Форбс, то, убедившись, что ее поклонник просто-напросто сумасшедший маньяк, она возвращается под крыло своего мужа. К счастью, «деревянный», деляческий склад ума мистера Форбса тормозит его человеческие реакции и мешает ему понять истинный смысл всего происходящего. Воздав должное уму, хитрости и организаторским талантам простодушной Дульсинеи, он возобновляет свой прерванный было деловой контакт с Гордоном.

Обличение дельцов завершается аккордом во славу делового преуспеяния.

Большую ясность эта панегирическая тональность приобретает в комедии «Поставщик масла и яиц» — истории наивного провинциала, который под давлением обстоятельств преобразуется в ловкого бизнесмена.

Обманутый театральными предпринимателями, этот простак усваивает их мошеннические методы и сам превращается в преуспевающего дельца, способного обставить кого угодно.

Но в ряде случаев драматические истории о «простодушных» написаны в более серьезной и критически вдумчивой тональности, в них звучит явственный протест против всего, что стано-

вится на горло живой жизни. Нередко этот мотив преобразует жанровую природу семейной мелодрамы, приближая ее к высокой комедии.

Образцом подобной жанровой трансформации может служить пьеса Барри «Праздник» (1928). Ее герой Джонни Кейд, человек живого, эмоционального склада, не стремится к приумножению своего небольшого капитала и хочет просто жить, наслаждаясь природой, покоем, любовью. Эта программа кажется Джонни настолько естественной, что он не сразу догадывается о ее принципиальной несовместимости с нормами жизни деловой Америки. Влюбленный в дочь крупного бизнесмена Сетона, Кейд в угоду невесте и будущему тестю добросовестно пытается пойти на компромисс со своим внутренним «я». Но ему не удается преодолеть сопротивление собственной природы. «Я не хочу жить в соответствии с тем, что они называют установленными образцами», — заявляет герой и во исполнение принятого решения уходит из дома Сетонов, чтобы никогда в него не возвращаться. Такой путь типичен для многих героев рождающейся социальной драмы.

На стезю разрыва с традиционными автоматизированными формами американского делового и частного быта становятся и люди искусства — персонажи многочисленных пьес, посвященных миру богемы: «Нищий в седле» Джорджа Кауфмана и Марка Коннелли, «Царство животных» Филипа Барри, «Покойный Кристофер Бин» Сидни Хоуарда и др. Характерная для этих пьес идеализация артистической среды не лишена известного бунтарского оттенка. Их герои — художники, актеры, писатели, люди свободные уже в силу самого своего творческого призвания — пытаются стать свободными во всех своих действиях и поступках. Их внутренняя раскованность проявляется прежде всего в откровенном пренебрежении нормами филистерской морали. Не считаясь с требованиями буржуазной морали, они живут в ладу с самими собою, сохраняя при этом доброжелательный интерес и к другим людям, — качества, выгодно отличающие людей богемы от окружающих их озлобленных, ханжески нетерпимых обитателей обывательского «царства животных» (название пьесы Филипа Барри).

В более глубоком психологическом осмыслении коллизия естественного и искусственного предстает в комедии Самюэла Бермана «Второй человек». Полемика борьбы этих двух начал становится внутренним миром героя. Конфликт двух разнонаправленных стихий душевной жизни превращает беллетриста Кларка Стори в двуликого Януса, сочетающего и человека тонких эмоций, и избалованного эгоиста, превыше всего ценящего комфорт и покой. «Внутри меня, — говорит он, — живет некий второй человек, циничный и насмешливый, он всегда наблюдает за мною, всегда прислушивается к тому, что я говорю, и со своей вечной усмешкой никогда не оставляет меня в покое». Дабы показать колебания Кларка между полюсами его внутренней жизни, Берман ста-

вит его в положение буриданова осла, заставляя сделать выбор между двумя женщинами. Обе они как бы являют разные ипостаси его личности. Если брак с богатой миссис Кендл Фрейм сулит ему привольное существование и возможность бесконтрольного наслаждения жизненными благами, то юная бесприданница Моника Грей манит его своей молодостью и красотой. Подавить это стихийное влечение помогает ему сама Моника, раскусившая своего избранника. «Вчера ночью,—говорит она,—я поняла, как ты на самом деле. Я увидела твою душу — развалившееся в кресле жирное существо, внутри которого, как заведенные часы, тикал мозг». Несмотря на оскорбительность такой характеристики, Кларк выслушивает ее с чувством великого облегчения: ведь он-то хорошо знает, что в браке с Моникой его ждет нищета. «Тикающий», автоматизированный мозг наполовину омертвело-художника уже не способен создать что-нибудь творчески живое, его писательская деятельность давно стала фикцией, прикрывающей полную непригодность к какому бы то ни было труду. Психологическая тонкость и глубина в раскрытии этой мысли поднимают пьесу Бермана на уровень высокой комедии — жанра, которым он мастерски владел на протяжении всей творческой жизни.

Так в мир камерной драмы входит отнюдь не камерная тема разрушения личности, получая у ведущих комедиографов трагикомическое звучание, а в ряде случаев и большую сатирическую остроту. Примерами сатирических трагикомедий могут служить такие пьесы, как «Счастличик Сэм Маккавер» Сидни Хоуарда, его же «Серебряные пути», «Жена Крэга» Джорджа Келли.

Исчерпывающее представление о герое первой из названных пьес дает характеристика, вложенная в уста одного из персонажей пьесы, называющего самодовольного, преуспевающего дельца Маккавера «бродвейским Бэббитом» и «хладнокровным убийцей».

Вслед за Синклером Льюисом Сидни Хоуард раскрывает бэббитовскую сущность своего героя там, где она всего очевидней, — в сфере его интимной жизни. Брак содержателя бара Маккавера с аристократически утонченной Карлоттой Эш имеет не только лирическую, но и деловую подоплеку: расчетливый бизнесмен хочет использовать широкоизвестное имя жены для рекламы своего торгового предприятия. Для Карлотты, к несчастью для себя, полюбившей своего «сильного духом» супруга, открытие истинного характера его «страсти» к ней равносильно гибели. В последней сцене она умирает от болезни сердца, и эта мелодраматическая ситуация дает возможность Маккаверу предстать во всем блеске своего бездушия. Оставшись наедине с покойницей, он вспоминает о назначенном им на сегодня деловом свидании и после некоторого колебания спешит на него. Впрочем, как иронически отмечает авторская ремарка, «расходы по погребению он возьмет на себя» и тем исполнит супружеский долг перед убитой им женщи-

ной к вящему успокоению своей совести (если допустить, что он обладает ею). Не доказывает ли вся эта поучительная история, что истинным мертвецом является не Карлотта, а ее преуспевающий супруг?

Таким же мертвенным холодом веет и от миссис Крэг («Жена Крэга») — другого варианта стандартизированного человека. Ее стремление к «такому, как у всех», благополучию стоит ей семьи. Сотворив кумира из комфорта, она приносит ему в жертву свой семейный очаг. Все духовные силы миссис Крэг уходят на создание комфортабельной квартиры, которая постепенно превращается для нее в некую самоцель. В восприятии героини даже ее муж — мистер Крэг становится придатком к комфорту. Его роль сводится исключительно к функции добытчика и поставщика дорогих и изысканных предметов обстановки, которыми его жена украшает нарядную гостиную. Столь противоестественный характер семейных отношений приводит супругов к разрыву. Муж уходит от миссис Крэг, и в ее гостиной, обставленной по последнему слову моды, воцаряется холод одиночества.

Духовной сестрой миссис Крэг является другая стяжательница — миссис Фелпс из комедии Сидни Хоурда «Серебряные пути». Собственнический инстинкт, осложненный фрейдистскими комплексами, заставляет ее идти наперекор чувствам и стремлениям сыновей. Она препятствует их вступлению в брак, ненавидит их избранниц и видит в невестках соперниц и конкуренток. В результате один сын порывает с ней, а жизнь другого, Роберта, непоправимо искалечена матерью.

Так идея глубокой извращенности и противоестественности собственнических отношений преобразует внутреннюю природу семейной камерной драмы, сообщая ей пафос обличения. Сам принцип камерности нередко становился несовместимым с потенциальной широтой ее идейного содержания.

Параллельно с семейной драмой и комедией возникали пьесы более сложной стиливой и жанровой структуры. Именно они, наряду с произведениями О'Нила, и стали крупнейшими драматургическими достижениями десятилетия.

Среди драматургических новшеств, введенных О'Нилом в обиход национальной драмы, одним из наиболее устойчивых оказалась тяга к эксперименту. Она соответствовала самому духу 20-х годов. Стремление к преодолению драматургических стандартов, к поискам новых художественных решений заставляло драматургов предпринимать самые рискованные и парадоксальные художественные опыты. Они объединяли, казалось бы, несовместимые стили, приемы, образы, искажали пропорции изображаемых явлений, сокращали или удлиняли перспективу. Пригоняя друг к другу трудносочетаемые материалы, драматурги старались не сгладить углы, а, напротив, заострить и выдвинуть их. Такой способ изображения действительности помогал воссозданию образа углава-

того, сконструированного мира, все части которого объединяются по принципу механических сцеплений. На таких путях и происходила встреча драматургов США с экспрессионизмом, литературным движением 20-х годов, получившим в условиях Америки этого времени особую популярность, не совсем заглохшую и в последующие эпохи жизни страны. В 20-х годах в орбите влияния этого направления находились виднейшие деятели американской литературы: Юджин О'Нил, Элмер Райс, Джон Говард Лоусон, Теодор Драйзер, Эгтон Синклер, Джон Дос Пассос и другие. Их интерес к этому литературному движению, кроме художественно-эстетических, имел известные идейные основания. Мрачное порождение отчаявшейся буржуазной мысли XX века, экспрессионизм был одним из первых литературных течений послевоенного времени, возвестивших о наступлении машинного века и о связанных с ним социальных катастрофах. Родоначальники экспрессионизма — немецкие драматурги Толлер, Кайзер, Верфель — внесли в изображение общественных противоречий XX столетия особую пронзительную остроту рисунка и гнетущую мрачность колорита, усиливших ощущение глубокого трагизма и неразрешимости социальных конфликтов современности. Широко пользуясь драматически условной формой как средством обобщения античеловеческих тенденций современной жизни, экспрессионисты представили их с той беспощадной оголенностью, которая свойственна анатомическому срезу. Их прозекторский нож обнаруживал не только то, что жизнь этого мертвого тела иссякла, но что она фактически никогда в нем и не присутствовала. На анатомическом столе лежал не труп, а распавшийся на части робот, и его механические составные были приведены в состояние хаотического беспорядка. Буржуазное общество в интерпретации экспрессионистов становилось царством взбесившейся геометрии. Среди бушующего вихря разрозненных изломанных линий, угловатых плоских форм, вытянутых по вертикали, и сам человек терял свою выпуклость и многомерность. От его вдавленного, сплюсченного лица оставался только профиль. Низведенные до полной утраты человеческой индивидуальности, персонажи экспрессионистских драм не обладали правом даже на собственные имена, и знаками различий между ними служили только их профессиональные признаки (рабочий, хозяин, инженер и пр.).

Остро чувствуя дисгармоничную природу буржуазного мира, экспрессионисты изображали его в состоянии глубокого внутреннего распада, в антагонистическом противоборстве всех частей и частиц. Подобному деструктивному заданию и подчинена их поэтика. Нарочитая хаотичность построения, разрушение внутриобразного единства, рассечение драматического целого на отдельные пласты, исключение полутонов, отсутствие светотени, гротескная заостренность сценического рисунка, отрывистость и резкость ритмов, музыка режущих слух диссонансов — таков далеко не полный перечень тех приемов, с помощью которых дра-

матургия экспрессионизма воссоздавала облик свихнувшегося, обезумевшего мира. Американские художники находили его отражение не только в пьесах немецких драматургов, но и в других зеркалах. Искаженное болезненной судорогой лицо страшного мира смотрело на них со страниц произведений Августа Стриндберга, прямого предтечи экспрессионизма, чье творчество пользовалось в США особой популярностью.

Автор странных причудливо-хаотических пьес, Стриндберг одним из первых ввел в обиход драматургии мотив мирового безумия. Именно этот «мрачный швед», населивший свой художественный мир бредовыми видениями и создавший в нем атмосферу кошмарного сна, вывел многих американских драматургов (в том числе и О'Нила) на орбиту экспрессионизма. Но, кроме Стриндберга, у американского экспрессионизма имелись и другие союзники. Едва ли не самым сильным из них явилось кино, как известно, в условиях Америки обладающее особой силой гипнотического воздействия на зрителей.

Так, в частности, согласно свидетельству современников, сильнейшим толчком, направившим американское искусство в русло экспрессионизма, послужил известный фильм «Кабинет доктора Калигари». Огромный успех этой кинокартины во многом объяснялся тем, что она дала наглядное выражение экспрессионистской идее безумия как общего состояния человечества XX века. Идея эта здесь воплощалась и непосредственно в сюжетной интриге, предлагаемой как плод фантазии сумасшедшего, и в обрамляющих ее сценах (местом действия которых являлась клиника для душевнобольных), и в общем оформлении фильма, и в самом стиле игры Конрада Фейдта, актера, чей фантазмальный облик нес на себе печать автоматизма, доведенного до иступленности. Построенный на изломанных линиях и острых углах, особенно оттеняемых черно-белой графикой экрана, фильм создавал осязаемое, яркое до жути представление о мире, все суставы которого вывернуты, сочленения разорваны, жилы обескровлены. Зловещий этот образ, во многом отвечающий настроениям американской творческой интеллигенции 20-х годов, вполне способен был послужить посредником в установлении связи между нею и экспрессионизмом. В ряде случаев экспрессионизм воздействовал на художников США не столько своей идейно-философской, сколько художественно-эстетической стороной. Поэтика экспрессионизма помогала драматургам Америки усилить символическую обобщенность образов и ввести предельную резкость акцентов в наблюдательную тему искусства 20-х годов — тему унификации человека.

Экспрессионистские редакции этой темы в Америке были довольно многочисленны и в смысле своей идейной направленности далеко не однородны. Поэтика экспрессионизма использовалась для создания мрачных драм, заставлявших вспомнить греческие трагедии рока. Такими «драмами судьбы», наряду с произведениями О'Нила, где ориентация на античную традицию состав-

ляла часть авторского замысла, являлись и пьесы Элмера Райса «Счетная машина» (1923) и «Подземка» (1929). Особенно важную роль в становлении национальной драмы Америки сыграла первая из них, своеобразная трагикомедия механизированной личности. Трагическая судьба человека-арифмометра, бухгалтера Зеро, окончившего жизнь на электрическом стуле, трактуется Райсом как закономерный итог развития технической цивилизации, поставившей человечество перед угрозой полного вырождения.

Несколько иное использование получили экспрессионистские приемы у Юджина О'Нила («Косматая обезьяна», «Император Джонс», «Великий бог Браун»). Добавив экспрессионистские краски к своей художественной палитре, он с их помощью дал наглядное, визуально воспринимаемое воплощение внутренних коллизий, раздирающих сознание современного человека.

В психологическом стриндберговском ключе строится и драма Каммингса «Он» (1928). Но стриндберговская система здесь явно перерастает в модернистскую. Судьба художника в мире, враждебном искусству, его борьба с этим миром и с собственным разорванным «я» в пьесе Каммингса изображается в столь ультразашифрованной форме, что вся драма воспринимается как явление драматургии абсурда. Благополучный финал пьесы не согласуется с ее зловещей атмосферой и не проясняет ее. Возведенная Каммингсом драматическая постройка становится (как бы помимо воли самого драматурга) мрачным символом непреодолимого отчуждения. Законы экспрессионистской поэтики как бы самостоятельно распоряжаются пьесой, беспрепятственно вытесняя из нее автора. Но подобный парадокс в драматургии США 20-х годов не столь уж частое явление. Как правило, драматурги преодолевали инерцию экспрессионистской символики и нередко обращались к экспрессионизму — этому мрачному воплощению тупикового состояния европейской интеллигенции — в сатирических и даже комедийных целях.

Та же тема судьбы художника и искусства в условиях механического царства бизнеса в пьесе «Нищий в седле» Кауфмана и Коннелли — двух известных комедиографов 20-х годов — решена в сугубо комедийном плане. Зрелище механизации искусства, открывающееся перед погруженным в сон композитором Нилом Макреем, облечено в формы веселой буффонады. Вся пьеса выглядела как забавный парад марионеток, и это зрелище наталкивало зрителей на мысль о несерьезности угрозы, нависшей над творческой жизнью человечества, о легкости, с которой она может быть устранена. О возможности преодоления этой угрозы говорят и экспрессионистские пьесы Эптона Синклера, Синклера Льюиса и Джона Говарда Лоусона (отнюдь не преуменьшая, впрочем, ее опасности для человечества).

Обостренное ощущение катастрофизма жизни, ее общего неблагоприятия сближало столь различных художников, как Юджин

О'Нил, Каммингс и ранний Элмер Райс, с одной стороны, и Эптон Синклер и Джон Говард Лоусон — с другой. Но по том и кончалось сходство между ними. Объединенные общей ненавистью к собственнической цивилизации, они, однако, расходились в оценке перспектив ее дальнейшего развития. Поэтому мотив «мирового безумия» приобретал у них диаметрально противоположное звучание.

Если анархические бунтари — Юджин О'Нил и Элмер Райс (раннего периода) не видели путей преодоления социального зла, то художники социалистической ориентации (Эптон Синклер, Дж. Г. Лоусон) были преисполнены веры в возможность победы над ним. Отсюда особая мажорная интонация таких пьес, как «Тюремные соловушки» и «Ад» Эптона Синклера или «Процессия» Джона Говарда Лоусона. Изображаемый в них «ад», в отличие от дантовского, оставлял место для надежды, и она изнутри разрушала его мрачные экспрессионистские своды. Социалистические убеждения Синклера и Лоусона фактически выводили их за пределы философии экспрессионизма, и их союз с этим литературным течением, как правило, носил временный и случайный характер. Названные пьесы являлись лишь эпизодами в творческой биографии их авторов, значительно полнее выразивших себя в произведениях, построенных по нормам реалистической поэтики. Впрочем, столь уж резко противопоставлять экспрессионистские и реалистические тенденции американской драматургии следует далеко не во всех случаях. Отношения между ними строились не только по принципу взаимоотталкивания, но и взаимопритяжения. Подтверждение этого можно найти как в творчестве О'Нила, так и в других художественно значительных явлениях драматургии 20-х годов. Лучшие образцы социальной драмы эпохи часто создавались на основе поэтики реализма, осложненной разнообразным художественным опытом XX столетия («Любовь под вязами» Юджина О'Нила, «Машиналь» Софи Тредуэлл, «В лоне Авраамовом» Пола Грина).

По такому принципу строится одна из лучших драм десятилетия — «Машиналь» Софи Тредуэлл (1929), возникшая на стыке экспрессионизма и реализма. Тредуэлл мастерски использует художественную технику этих направлений. С их помощью писательница создает гротескный образ стандартизированного, механизированного жизненного уклада, который она именует «машиналью». Одним из главных средств художественного обобщения темы здесь, как и в пьесах О'Нила и Райса, становится драматический ритм. Ритм и есть самое точное и краткое определение машины. Машиналь представляет собою не что иное, как определенный и обязательный жизненный ритм. Он складывается из множества элементов: однотонного стука пишущих машинок, коротеньких, словно обрубленных реплик персонажей, отстукивающих, подобно деревянным молоточкам, монотонную музыку совершенно одинаковых суждений, мнений, высказываний. На всем

протяжении пьесы зритель как бы слышит скрип некоего конвейера, проплывающего перед его глазами в виде экспрессионистски разрозненных драматических картин, изображающих события жизни ее главной героини — Эллен Джонс. Трагедия жизни этой скромной молодой женщины заключается именно в том, что она втянута в неумолимый ход автоматического устройства, именуемого машиналью, и вынуждена двигаться в его удручающе монотонном ритме, выпаста из которого ей помогает только смерть.

А между тем ее живое, трепетное сердце бьется не в лад этому гигантскому метроному. Из всех персонажей пьесы она единственная, в ком еще не погас огонь живой жизни и подлинно человеческих чувств. Построенный по законам реалистической поэтики, объемный, пластически выпуклый образ Эллен противостоит плоским, однолинейным, экспрессионистским фигурам, составляющим ее жизненное окружение. Экспрессионизм и реализм в пьесе Тредуэлл как бы становятся формой воплощения противополоствующих жизненных принципов. (Московский Камерный театр, на сцене которого исполнялась «Машиналь», сделал эту борьбу стилевых тенденций основой спектакля, придав ей осязаемую наглядность. Лирическая многокрасочность игры А. Г. Коноен, резко диссонировавшая с черно-белыми однотонными декорациями, доносила до зрителя основную тему пьесы — тему трагедии живого человека, заброшенного в мир марионеток).

Жизненное окружение Эллен — ее подруги, сослуживцы, мать, муж, любовник — это разновидности унифицированного человека, различающиеся по внешнему виду, но внутренне похожие друг на друга, как близнецы. Жизнь для них — комплекс механических реакций, только дыхание, а смерть — всего лишь отсутствие дыхания. Эту философию роботов исповедует не только муж героини, которому принадлежат приведенные афоризмы, но и ее мать. «Мы должны, — говорит умудренная опытом женщина, — есть, пить, одеваться и снова раздеваться, стареть и, наконец, умирать. Вот что такое наша жизнь».

Вынужденная приспособляться к господствующим законам поведения, Эллен покорно следует им. Она послушно выходит замуж за нелюбимого человека и добросовестно пытается перестать чувствовать, думать, желать. Но, идя в ногу с заводными куклами и принаравливаясь к их размеренному шагу, Эллен в глубине души мечтает о полете. Музыкально-лирическая фраза, которую она произносит, глядя на пролетающий над тюрьмой самолет: «Человек летит, у него есть крылья, но он не свободен!» — точная формула ее жизненной трагедии. Ей не приходит в голову, что крылья, на которых летит современный человек, растут не из глубины его души. Как и все другие создания машинали, они представляют собою автоматическое устройство, предназначенное для движения по наглухо замкнутой орбите современной жизни. Попытавшись взлететь, Эллен, словно Икар, разбивается о жесткую землю.

Тоска по высоте толкает ее в объятия красивого и, как кажется ей, непохожего на других обитателей омертвело мира Гарри Росторпа. Уступив своему чувству, Эллиен не замечает, что ее взлет над машинально отливаеся в узаконенные формы пошлого адюльтера и что герой ее романа — разновидность механической куклы. «Американское счастье» героини пьесы, как тонко заметил Н. Я. Берковский, «тащит ее, как паровоз жертву, застрявшую между его колесами». Машиналь подстерегает Эллиен на каждом повороте ее жизни, дабы привести к предустановленному и неизбежному финалу — электрическому стулу. Из ее порыва к жизни рождается смерть: убив мужа, она погибает сама. Электрический стул выступает здесь в роли мрачного символа господствующего миропорядка. Механическое существование завершается механической смертью. Электрическая энергия, вместо того чтобы освещать жизнь, гасит ее. Атрибуты индустриального общества становятся гасителями жизни во всех ее духовных (а зачастую и физических) проявлениях. Эта же мысль, лежащая в основе экспериментальной драмы Тредуэлл, делается стержнем и других пьес, построенных по нормам реалистической поэтики.

Стремление к расширению внутреннего диапазона пьесы, к общению закономерностей современной жизни уже в 20-е годы толкало драматургов на путь преодоления камерности и создания драм коллективного действия. Пьесы эти строились в виде своеобразных драматических срезов американской действительности. Их действие, не замкнутое стенами частных жилищ, выносилось на улицу (пьеса Райса «Уличная сцена», 1929) или прикреплялось к помещениям делового, государственного назначения (редакция в пьесе Бена Хекта и Чарльза Макаргура «Последняя страница», 1928). В центре внимания зрителей оказывалась не влюбленная пара, а целая группа людей, драматизм положения которых определялся их сложными отношениями с господствующими социальными законами. Именно эти законы и являлись главными (хотя и не всегда явными) антагонистами героев пьесы. Сколь бы ни были драматически активными непосредственные противники протагониста, ему (как в «Машинали» или в большинстве пьес О'Нила) противостоят не отдельные люди, а установившийся, автоматизировавшийся порядок вещей. Получив видимость некоей самостоятельности, бездушная, отчужденная сила распоряжается судьбами героев не менее властно, чем античный рок.

Подобный тип драматического конфликта (введенный в обиход мирового искусства еще Генриком Ибсеном) для людей 20-х годов приобрел особую зловещую наглядность благодаря событиям первой мировой войны. Не случайно поэтому одной из первых подлинно национальных драм Америки (с которых американские литературоведы обычно ведут летосчисление «новой эры») стала антивоенная пьеса Максвелла Андерсона и Лоренса Столлингса

«Цена славы» (1924). Девальвация военной героики осуществляется в пьесе особыми средствами. Тема ужасов войны проходит в ней стороной, по боковым ее путям. Акцент падает не только на братоубийственную кровавую сущность войны, но и на мертвый автоматизм этой страшной машины уничтожения, как бы полностью эмансипировавшейся от человеческой воли. В тональности едкого сарказма авторы повествуют о трагикомическом положении людей, попавших во власть отчужденного социального механизма. Обернувшись гигантской мировой мясорубкой, он не только лишает людей жизни, но, даже оставляя их до поры до времени в живых, низводит на положение марионеток. В «Цене славы» мысль эта облекается в формы иронического трагифарса. Трагедия прячется в глубине пьесы, а на ее переднем плане разыгрывается пошлая комедия любви и ревности.

События пьесы, происходящие в 1914 году, развертываются в маленьком французском городке, где расположились части недавно прибывшей сюда американской армии. Их начальник, бравый капитан Флэгг, затевает любовную интрижку с дочерью владельца таверны Коньяка Пета — Шармен. Любовь эта, вначале развиваясь по установленным издревле законам, осложняется появлением соперника. Им оказывается сержант Кверт — доблестный вояка, у которого уже имеются кое-какие старые счета с Флэггом. Без особых усилий завоевывая благосклонность Шармен (от всего сердца готовой любить одновременно обоих своих поклонников), Кверт попадает в довольно затруднительное положение: отец его возлюбленной при поддержке мстительного Флэгга требует, чтобы сержант женился на соблазненной им девице. Но от этой опасности Кверта избавляет... война. Властно распоряжаясь своими марионетками, она перебрасывает их на другую территорию. Воля этого божества поистине неисповедима. Когда, по прихоти той же войны, отряд возвращается на прежнее место, соперники вновь оказываются в непосредственной близости от кабака Пета и обитающей в нем обольстительницы. Поэтому неожиданно для них самих убогая эпопея их любви и ревности получает возможность своего дальнейшего развития. Страсти вновь разгораются. Флэгг и Кверт с прежней энергией добиваются монопольного права на обладание любвеобильной Шармен. Но ход военных действий опять требует передвижения отряда, и, получив соответствующий приказ, герои пьесы послушно делают «налево кругом» и прекращают свои амурные дела с покорностью истинных автоматов. Так даже столь робкие попытки найти какое-то русло для своих частночеловеческих эмоций оказываются несостоятельными перед лицом бездушного и безликого фатума, именуемого войной.

Идея эта, утверждаемая всем внутренним движением пьесы, облекается здесь и в формы прямых деклараций.

«Чего стоит слава? — вопрошает рядовой Мур, обобщая смысл пьесы. — Почему, во имя самого господа бога, мы не можем вер-

нуться домой? Кому нужен этот паршивый французский городишко, кроме горсточки нищих ублюдков, обитающих здесь?»

И как ответ на эти недоуменные вопросы звучат заключительные слова Флэгга: «Что-то есть глубоко гнилое в самой этой профессии, нечто от какой-то гнусной религии, от которой вы не можете отделаться. Когда вам говорят, что вы должны умереть, вы обязаны повиноваться, даже если вы стоите большего, чем те, кто вам приказывает сделать это!»

Эта емкая формула имеет отношение не к одной лишь войне. По существу, она охватывает и всю жизненную практику буржуазной Америки не только в условиях войны, но и мира. Война и мир подчиняются одним и тем же законам. Человек попадает во власть неких безличных враждебных ему сил, и от них зависит его судьба и сама жизнь. Полностью обесцененная, жизнь эта приносится в жертву канонизированной системе отношений, и каждая из обожествленных форм общественного и частного быта требует от личности самопожертвованного, религиозного служения. За всеми установлениями американской демократии скрывается трагедия затравленного человека, жизнь и счастье которого ценятся неизмеримо дешевле, чем любой, самый, казалось бы, незначительный атрибут господствующего порядка вещей. Так, в пьесе Бена Хекта и Чарльза Макартура «Первая страница» (1928) кроважидным фетишем становится... газетная статья. Авторы изображают кулисы демократической печати США, ее кухню, в которой изготавливается очередная сенсационная стряпня, предназначенная стать «первой страницей» завтрашнего выпуска популярной американской газеты. Внимание репортеров, собравшихся в редакции, приковано к судебному процессу, героем которого является некий Эрл Уильямс, обвиняемый в подрывной деятельности. Трагическая судьба этого бедняги, заклеивенного (без достаточных оснований) именем «красного» и приговоренного к смертной казни, вызывает у представителей американской печати лишь сугубо профессиональный интерес. Им хорошо известно, что «дело Уильямса» — фальшивка, сфабрикованная по заданию определенных политических кругов. Но все это трогает их лишь в относительной степени (предстоящая казнь не устраивает их главным образом потому, что она назначена на слишком ранний утренний час). Их равнодушные отнюдь не является следствием жестокосердия, а скорее формой профессионального отношения к жизни, безразличием жрецов, которые, служа своему владыке, бизнесу, уже давно утратили способность сострадать жертвам, возлагаемым на его алтарь.

Виновен или невиновен Уильямс, он должен умереть во славу богов американского Олимпа: его демократии, его правосудия, его свободной, неподкупной печати и, наконец, «первой страницы», которую во что бы то ни стало необходимо изготовить по установленному образцу. Интерес к привычному ритуальному акту «жертвенного заклания» пробуждается только тогда, когда в на-

рушение всех обычаев обреченная на заклятие жертва пытается бежать. Будничная рутина газетного быта преобразуется в охоту на человека и, принимая характер азартной игры, выводит драматическое действие из состояния мертвой неподвижности. Монотонный ритм взрывается, события пьесы следуют друг за другом в бурно возрастающей динамике, на сцене воцаряется суета, страсти накаляются до предела, и пьеса приобретает сходство с «Вальпургиевой ночью». «Первая страница» становится фасадом американской цивилизации, за которым разыгрывается борьба эгоистических интересов, осуществляемая в полном соответствии с правилами «свободной конкуренции». В соответствии с этими же правилами решается и вопрос, «жить или не жить» Эрлу Уильямсу. Одним «игрокам» (шерифу и его клике) нужно, чтобы он умер, другие (газетная братия во главе с редактором) предпочитают сохранить ему жизнь. В отчаянной борьбе, которая перерастает в столкновение двух враждующих политических группировок, используются все виды оружия — подкуп, шантаж, обман, грубое насилие.

Впечатление дьявольского шабаша усиливается, когда наконец среди визга и воя распоясавшихся темных сил по чистой случайности победителем оказывается редактор Уолтер Барнс — этот «черт, а может быть, сам Сатана», как его аттестовывает сценическая ремарка. Победа Барнса обеспечивает и жизнь Эрлу Уильямсу. Но кому интересен Эрл Уильямс? Вытесняя скромного, маленького человечка за пределы драматического действия, на авансцену выдвигается внушительная фигура главного редактора, и финальные эпизоды пьесы разрастаются в его иронический апофеоз. Вздох повествуя о новых и новых мошеннических проделках этого ловкача, авторы комедии, видимо, и сами не знают, осуждать им своего героя или восхищаться им. Ведь он добился успеха, а это и есть единственный критерий для оценки его личности. Как бы подтверждая справедливость подобного вывода, Бен Хект и Чарльз Макартур, сами в прошлом репортеры, в примечании к пьесе с оттенком ностальгического лиризма исповедуются в нежных чувствах, якобы испытываемых ими к славной журналистской братии. Поистине принцип дьяволиады приобретает характер универсальности, становясь всеобъемлющей метафорой национального сознания. Как выясняется, «частица черта» сидит даже в тех, кто проник в самые глубины американской преисподней и, оставив на дне все свои демократические иллюзии, досконально изучил ее таинственный механизм.

Так, становясь конструктивной основой реалистической драмы 20-х годов, мотив «затравленного человека» разрастается в ней вширь и вглубь.

Внутренние возможности этой драматической концепции особенно полно раскрываются в тех пьесах, где трагедия гонимой человечности трактуется в национально-расовом аспекте и объектом разрушительного воздействия буржуазной цивилизации ста-

новится не только отдельная личность, но и целая этническая группа населения США, угнетение которой является узаконенным принципом американского образа жизни. Под таким углом зрения совершалось освоение негритянской темы. Поворачиваясь разными своими гранями в литературе 20-х годов, она нередко устремлялась в русло драматической коллизии «природа и цивилизация». Подобный ракурс разработки негритянской темы определил содержание яркой и своеобразной пьесы Марка Коннелли «Зеленые пастбища» (1929). Выдержанная в светлых тонах, эта комедия представляет собою попытку перевода библейских сказаний на язык «дядюшки Римуса» — известного персонажа негритянского фольклора. Марк Коннелли читает Библию глазами негритянских ребятишек, изучающих священное писание под руководством цветной учительницы, почти столь же простодушной, как и ее ученики. Преломляясь сквозь их неискушенное сознание, библейские легенды приобретают совершенно особую, наивно-свежую окраску. Остраненность драматического рисунка (возникающая и в результате широкого использования негритянского диалекта) приводит к обновлению привычных, обесцвеченных представлений о боге и религии, и в библейских мифах открывается нечто новое. В этом и состоит цель Коннелли, который в предисловии к своей пьесе утверждает, что только «простые люди любой расовой принадлежности способны проникнуть в самую сердцевину истины». Для них, согласно дальнейшему ходу авторских рассуждений, «не существует понятия прогресса, время стоит на одном месте», и поэтому они видят Библию в ее первозданной наготе. В их восприятии она становится детски мудрой, патриархально-наивной, несколько смешной. Коренным образом преобразуется сам библейский бог. Суровый, карающий, мстительный, он здесь принимает облик добродушного отца, хлопотливого педагога, вечно озабоченного поисками методов наилучшего руководства своей беспокойной «космической школой».

Увы, старый добряк не понимает, сколь эфемерна его просветительская программа. Подобно греческим богам, бог Коннелли не до конца свободен в своих действиях. Он находится в плену некоей мировой необходимости, предписывающей ему разрушить Вавилон, захлестнуть землю водами вселенского потопа, распять Иисуса Христа. Райская мечта о свободе, братстве, любви людей друг к другу, о чистой, светлой жизни на лоне природы обречена, и именно сознание ее обреченности вносит трагическую ноту в наивную негритянскую идиллию, созданную Коннелли.

В другой негритянской пьесе 20-х годов — драме «Порги» (1927; в 1935 году на ее основе Джордж Гершвин создал оперу «Порги и Бесс») этот подспудно звучащий мотив разрастается уже в целую мелодию. Тема гибнущего патриархального мира, разрушаемого белой цивилизацией, приобретает здесь подлинно обличительную остроту. Изображая негритянский квартал большого американского города, авторы пьесы Дюбос и Дороти Хей-

урд далеко не во всем идеализируют его нравы. Они показывают, что и в этот простой и целостный мир проникли неизбежные спутники буржуазной цивилизации: стяжательство, обман, ненависть и преступление. Вкрапленные в эту картину элементы идиллии лишь подчеркивают ее сумеречный колорит. Притаившейся в уголке цивилизованной Америки идиллии разрешается существовать лишь на птичьих правах; носителем целостных, подлинно человеческих чувств здесь является нищий калека Порги, чье единственное достоинство составляет запряженный в тележку козел. Обиженный судьбою пария, Порги обнаруживает не только способность к глубокому самопожертвованию, но и романтическую готовность к борьбе за свое чувство. Глубина и сила его любви поднимают проститутку Бесс до подлинной нравственности. В отвергнутом всеми существе пробуждается женщина, способная на глубокую привязанность к безногому Порги и материнскую любовь к осиротевшему соседскому ребенку. Когда трагическое стечение обстоятельств разрушает эту составленную из обломков семью, Порги без всяких колебаний устремляется на поиски своей подруги. В финале драмы тележка выезжает на широкие пространства враждебного мира. Где-то в этой огромной тюрьме томится Бесс, и Порги отыщет ее, хотя судьба дала ему для этого только одно средство: силу искренней, самоотверженной любви. Окажется ли это оружие достаточно действенным, чтобы с его помощью отстоять гибнущие человеческие ценности? Пьеса не дает ответа на этот вопрос.

Драматическая открытость финала драмы как бы подчеркивает неразрешимость поставленных в ней проблем. С иных позиций к их осмыслению подходит видный драматург 20-х годов Пол Грин (род. 1894) — автор ряда пьес, посвященных трагедии американских негров. Началом этой серии служит драма «В лоне Авраамовом» (1927), по праву занявшая почетное место в драматургической истории США.

В отличие от Коннелли, Грин не впадает в умиление по поводу идиллически-патриархальных нравов негритянского населения США. В его восприятии пребывание в «Авраамовом лоне» невежества и темноты является не благословением, а проклятием, одним из звеньев той цепи, которой скованы освобожденные негры. И в условиях своей новообретенной «свободы» они продолжают оставаться рабами. Относя события пьесы ко второй половине XIX века, Пол Грин делает попытку подвести итоги недавней войны Севера и Юга. Материалом для этого служит судьба молодого мулата Абрахама. Его история является своего рода трагедией утраты иллюзий. Разбуженный событиями недавнего освободительного движения, способный и самолюбивый потомок рабов наивно поверил в реальность свободы, дарованной его народу. Опыт всей жизни убеждает Абрахама в том, что блага цивилизации, к которым он пытается приобщить своих невежественных и темных собратьев, не предназначены для них. В итоге многочис-

ленных испытаний — нищеты, издевательства, травли Абрахам познает горькую истину: щедрость, с которой белая цивилизация одаряет всех жаждущих приобщиться к ее завоеваниям, избирательна. Вся система государственной жизни США удерживает освобожденных негров в их патриархальном «Авраамовом лоне», и деятельность одиночки просветителя Абрахама, даже в столь скромных масштабах, как обучение грамоте негритянских ребятишек, заранее обречена на неудачу.

Талантливый самоучка, он в своих попытках самообразования и образования других подвергается гонениям с двух сторон. На него ополчаются не только белые господа, заинтересованные в том, чтобы держать негритянское население во мраке невежества, но и его цветные собратья. Рабство вросло в их душу, и они цепляются за свою темноту и безграмотность не только из страха перед белыми, но и потому, что многолетние унижения и издевательства затоптали в них вместе с чувством человеческого достоинства и искру Прометеява огня — стремление к знанию и культуре.

Война бушует у семейного очага самого Абрахама. Старуха тетка, заменившая Абрахаму мать, испытывает жгучую неприязнь ко всем его просветительским затеям. Хорошо представляя себе связанные с ними опасности, она в то же время совершенно искренне полагает, что негры вполне могут довольствоваться тем, что является их законным национальным «культурным» достоянием: игрой на банджо и темпераментными танцами. Воспитанный этой невежественной женщиной, сын Абрахама вырастает принципиальным бездельником и хулиганом. От отца он наследует только ощущение своей отверженности в белом мире. Но из этого болезненного чувства не рождается ничего, кроме слепой ярости и ненависти, которая распространяется и на отца, принимающего, как кажется юноше, законы белых людей. Находясь в состоянии непримиримой вражды со всем миром, Абрахам борется и с самим собой. Этот потомок библейских патриархов несет двойное бремя, возложенное на него происхождением. В душе Абрахама свет борется с осаждающей его со всех сторон тьмою деспотических наклонностей, унаследованных от белого отца и усиленных дикарским темпераментом негритянки матери. Обуреваемый темными страстями, он не всегда может удержать их в узде, под их влиянием он вопреки своим педагогическим принципам совершает акт грубого насилия: избивает своего ученика. Не случайно в роковой момент жизни Абрахама, когда он, доведенный до иступления систематическими издевательствами белых и глухой неприязнью цветных, убивает своего сводного брата — белого плантатора, к нему являются тени его родителей.

Трагическая судьба героя пьесы (как и судьба о'ниловского императора Джонса) была predeterminedена еще до его рождения. Участь Абрахама подготовлена всей историей его народа. Негри-

тянское население США и после Гражданской войны живет по законам рабовладения. Власть этих законов далеко выходит за пределы отношений белых и черных. В истолковании Грина рабство есть нечто большее, чем юридическое установление. Его нельзя отменить правительственными декретами. Глубоко пустив корни в экономике страны, оно стало частью ее жизненного уклада. Подпочвой американской цивилизации является насилие над человеком со своими неизбежными спутниками: беспощадной грубостью нравов, темнотой и невежеством. Исполненная горечи и гнева, пьеса Пола Грина уже прямо открывает выход в следующую эпоху политической и литературной жизни США — в «красные» 30-е годы.

СОЦИАЛЬНАЯ ДРАМА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

В истории каждой страны бывают периоды, когда первоосновы национальной жизни обнажаются до предела, когда подспудные течения вырываются на поверхность и скрытые противоречия приобретают небывалую резкость. Для Америки таким периодом были 30-е годы XX века. Отмеченные кризисом, забастовками, стачками, они недаром получили название «красного десятилетия». Цепь социальных потрясений вывела страну из мнимого равновесия. Новую страницу в истории США открыл небывалый по глубине кризис перепроизводства (1929—1934). Наступившая вслед за ним затяжная промышленная депрессия обрушила на трудовое население лавину бедствий: безработицу, голод, нужду. (В одном только Нью-Йорке в 1931 году зарегистрировано две тысячи случаев смерти от голода). Все эти трагические события жизни страны довели оппозиционные настроения ее демократических кругов до высочайшей степени внутреннего накала. Руководимые Компартией и многочисленными профсоюзными организациями, активность которых стремительно возрастала в обстановке «грозовой декады», американские трудящиеся стойко боролись за свои жизненные права. По США разлилась мощная волна забастовочного движения, особенной высоты достигшая после всеобщей стачки в Сан-Франциско (1934). «Процветающая» Америка стала ареной ожесточенных классовых битв. В их ходе росло и крепло революционное сознание народных масс, естественной опорой которого становилось марксистское учение. Его популярность, стимулировавшаяся успехами социалистического строительства в СССР, и поныне вызывает замешательство некоторых буржуазных историков и критиков, вынужденных искать объяснение этому «идеологическому парадоксу».

Между тем широта распространения социалистических и революционных идей в самых различных кругах общества определялась тем, что они не навязывались извне (как утверждала реакционная печать), а вырастали на почве американской действительности. Преломляясь сквозь реальный опыт десятилетия, истины марксизма подтверждались логикой жизненного развития и воспринимались не как теоретические абстракции, а как «голоса» самой жизни. К их познанию люди 30-х годов приходили не столько умозрительным, сколько эмпирическим путем. Их подтверждением становились факты живой повседневности: и небы-

важный рост забастовочного движения, и успехи социалистического строительства в СССР, и деятельность Коммунистической партии — единственной политической партии США, которая делила с народом его голод и нужду, возглавляла его освободительную борьбу, являя собой пример героической стойкости, мужества и бескорыстия. «Либералы толковали о разнице между полной и пустой кладовой,— писал критик-коммунист Джозеф Норт,— но они не маршировали в одних рядах с голодными, не стучались в двери законодательных собраний. Коммунисты это делали».

Величайшее духовное завоевание эпохи — историзм («Ленин,— писал критик-марксист Джон Говард Лоусон,— вернул нам чувство истории») был не академическим тезисом, а мироощущением. Диалектика классово-борьбы, представшая перед художниками в формах зримой и осязаемой реальности, дала возможность не только понять, но и ощутить историю во всей непосредственности ее подлинного бытия. Правда истории облеклась в живую плоть, и именно поэтому она смогла стать правдой искусства. Одна из заслуг крупнейших писателей 30-х годов заключалась в том, что они раскрыли органическую связь социалистических идей с человеческим развитием, обнаружив ее источники в самых простых и естественных побуждениях людей, в их истинно человеческих стремлениях. Связь идеи и жизни в литературе эпохи предстала во множестве своих живых средостений, психологических, бытовых, социальных, и писатели «красного десятилетия» увидели в ней органическое воплощение законов исторического развития человечества. В искусстве возникла тема жизни народа как сферы непосредственного бытия истории. Идеологические и художественные последствия этого открытия (по значению своему поистине равного Колумбову) трудно переоценить.

В произведениях писателей 30-х годов народ изображался уже не только как жертва социального гнета, но и как созидательная сила жизни и истории. В его труде и борьбе таились неисчерпаемые запасы творческой энергии, и лучшие мастера искусства США сумели их обнаружить.

В эти решающие годы осуществилось пророчество известного писателя Фрэнка Норриса, который еще в начале века утверждал, что наступит время, когда «муза американской литературы... здоровая крепкая женщина с руками работницы», поведет своих читателей в мир рабочих, с их грубой речью, решительными действиями и сильными страстями, прямо в сердце новой жизни, на грань нового времени, и там, только там «она познакомит их с материалом, из которого будет создана американская литература будущего».

Трактат «Культура и кризис», изданный в 1932 году авторским коллективом, в состав которого входили такие выдающиеся культурные деятели, как Теодор Драйзер, Шервуд Андерсон, Эрскин Колдуэлл, Линколн Стеффенс, содержит в себе следующие

знаменательные слова: «Мы,— заявляют авторы трактата,— становимся на сторону рабочих, ибо все, что есть здорового и полезного в американской жизни, создано двумя классами: нашим классом работников умственного труда и «низшим» классом работников труда физического. Мы пожимаем руки нашим соратникам и вместе с ними отстаиваем право жить и работать. Мы утверждаем,— гласит далее трактат,— что думать — наша прямая обязанность, и мы не позволим дельцам учить нас нашему делу. В качестве интеллектуальных рабочих мы действуем заодно с открыто революционной Коммунистической партией — партией рабочих».

Разумеется, такие заявления следует принимать с известными оговорками. Степень идейной стойкости составителей декларации была далеко не одинаковой, и многие из них в дальнейшем отошли от декларируемых ими принципов. Да и принципы эти они понимали по-разному. Пестрая гамма идейных настроений интеллигенции США включает в себя множество оттенков: от либерально реформистского до последовательно революционного. И все же их общая демократическая ориентация явилась тем фактором, который произвел решающие сдвиги в области искусства. Открыв перед ним новую сферу художественного познания, она привела к восстановлению его гуманистических первооснов.

Национальные идеалы Америки в 30-е годы не угасли, а предстали в новой исторически конкретной форме. Мечта о гармонически совершенной цивилизации, о творческом расцвете личности и реализации ее природных ресурсов в сознании крупнейших мастеров искусства 30-х годов (Фолкнер, Стейнбек, Хемингуэй и др.) нередко объединялась с революционными идеями современности. Этот «симбиоз» (носивший в ряде случаев и противоречивые формы) не означал разрыва с национальной традицией, а, напротив, совершался в направлении, предугазанном ею. Узел, соединяющий литературу 30-х годов с предшествующими периодами литературной истории США, завязался уже в конце XIX века в произведениях великого родоначальника американского реалистического искусства Марка Твена. Хемингуэй, который вел генезис литературы своего времени от «Гекльберри Финна», с большой точностью указал ее первоисточки. В вершинном произведении Твена впервые в истории американской литературы произошло слияние народного с общечеловеческим, и буржуазная цивилизация выступила в роли душиителя того и другого. Характерная руссоистская антитеза «природа и цивилизация» в «Гекльберри Финне» приобрела социальную определенность. Мир собственнической цивилизации с его искусственными, противоестественными отношениями оказался на одном полюсе Америки, а все живое, нравственно здоровое, подлинно демократическое — на другом, и черта, разделяющая их, прошла вдоль береговой линии Миссисипи. Стихия раскованной вольной природы легла естественным водоразделом между двумя Америками, сделавшись

одновременно законным и единственным прибежищем людей, отвергнутых буржуазной цивилизацией.

Подобный принцип распределения нравственных ценностей был окончательно узаконен передовой литературой 30-х годов. Тема «демократии сердца», разработанная Твенном (наряду с его современником Уолтом Уитменом¹), стала одним из ведущих мотивов искусства «грозового десятилетия». Прямыми «потомками» Гекльберри Финна оказались многочисленные «земляные» и «лесные» люди — персонажи социальных романов 30-х годов (например, Джоуды из «Гроздьев гнева» Стейнбека или старик Ансельмо из романа Хемингуэя «По ком звонит колокол»). Они действуют в союзе со свободной и мощной природой, и их гражданское самосознание рождается в логике развития естественных, природных устремлений. Недаром одной из самых читаемых книг десятилетия была горьковская «Мать», отзвуки которой можно уловить в самых различных произведениях прогрессивной литературы эпохи, начиная с романа Майкла Голда «Еврейская беднота» (1930) и кончая эпопеей Стейнбека «Гроздьев гнева» (1939). История простой полуграмотной женщины, пришедшей в революцию под влиянием самого естественного из всех человеческих чувств — материнской любви, глубоко созвучна исканиям «красных тридцатых». Передовые художники эпохи нашли живой очаг нравственного здоровья, душевной чистоты, глубоких и свежих чувств и отношений в повседневной жизни народа. Сила реалистического искусства «грозового десятилетия» во многом зависела от его способности обнаружить высокое нравственное содержание в самых будничных, прозаически непритязательных проявлениях народного быта и увидеть в них плодотворную почву для дальнейшего развития жизни и истории.

Освободительное движение народных масс в изображении прогрессивных писателей предстало как движение в защиту жизни, и именно на этом основаны многие художественные достижения эпохи. Процесс демократизации литературы привел и к ее эпизации. Тенденция эта проявилась и в широте охвата жизненных явлений, и в укрупненности образов, и в преодолении стилевых и жанровых границ. Стремление к художественному синтезу, характерное для эпоса, сделалось одним из преобладающих признаков искусства «красных тридцатых». Поэзия срасталась с прозой, реализм с романтикой, литература стремилась навстречу музыке, публицистика тянулась к лирике, и в результате этой жанровой и стилистической диффузии возникали монументальные полотна Стейнбека, Хемингуэя, О'Нила, эпико-музыкальные драмы Лоусона, лирически взволнованные статьи Драйзера и Голда. В про-

¹ «Демократия,— писал Уолт Уитмен,— включает в себя все моральные силы страны... демократия живет, глубоко скрытая в сердцах огромного количества простых людей, американцев...» (цит. по кн.: Корней Чуковский. Мой Уитмен. М., 1966, с. 222).

изведениях передовой литературы разноречивые художественные тенденции уживались вполне органически, и их единство скреплялось общностью лежащего в их основе социального и эстетического задания. Сдвиги, произошедшие в художественном сознании эпохи, с большой ясностью запечатлелись и в сфере эстетики.

Объединение различных, индивидуально своеобразных художников на основе общности демократической ориентации и ненависти к капитализму помогало им найти пути решения самых актуальных проблем эстетики. При всей разнохарактерности своих политических убеждений они были тверды в едином стремлении к превращению искусства в оружие. Эта общая установка предполагала прежде всего усиление его гражданской роли. Искусство должно было содействовать разрешению насущных задач современности. Ему вменялась в обязанность пропаганда прогрессивных идей, способных вооружить народные массы в их борьбе за свои жизненные права. Эта программа, с большой последовательностью претворявшаяся в жизнь, привела к значительным преобразованиям художественных форм литературы и драматургии. Мысль, высказанная известным критиком Джералдом Рабкиным: «Они (драматурги десятилетия. — А. Р.) гораздо более думали о том, что сказать, чем о том, как выразить свои мысли», — верна лишь в ограниченной степени и по отношению далеко не ко всем художникам радикального лагеря. В сознании крупнейших мастеров прогрессивного искусства (равно как и его теоретиков) идейный и художественный аспекты стоящей перед ними задачи были неразделимы. (Доказательство этого можно найти в одном из самых значительных теоретических трудов эпохи — книге Лоусона «Теория и практика создания пьесы», 1936).¹ Они отдавали себе отчет в том, что их идейно-философские концепции требовали новизны художественных форм. Поэтому эксперименты с драматической поэтикой, начатые еще в 20-х годах Юджином О'Нилом, были с не меньшей интенсивностью продолжены и в следующем десятилетии. Хотя их результаты с точки зрения художественной значимости не равноценны, в целом они бесспорно обогатили американскую драматургию.

В процессе решения идейных задач, поставленных самой жизнью, драматурги приходили и к чисто художественным находкам. Новаторская перестройка традиционных форм искусства США, произошедшая во всех его сферах, с большой рельефностью проявилась в области театра и драмы. Теоретик драмы Френсис Фергюссон прав, когда пишет, что «искусство театра по самой своей природе не может быть «чистым», и оно так же близко к политике, как к поэзии, музыке и живописи». Поэтому поступь истории здесь оставила особенно заметные следы, разглядеть которые помогает сама специфика жанра.

¹ См. характеристику указанного труда в данной книге, с. 162—164.

Борьба за демократизацию сценического искусства, а в отдельных случаях и за его пролетаризацию началась в Америке еще в 20-х годах. Уже в это время делались попытки создания рабочего театра, предназначенного стать орудием политического и эстетического воспитания широких масс американских трудящихся. Некоторые шаги в этом направлении были предприняты такими творческими объединениями, как «Лига рабочей драмы» (1926) или так называемая группа «Новых драматургов» (1927), в составе которой находились столь видные деятели литературы и драматургии, как Джон Говард Лоусон, Майкл Голд, Джон Дос Пассос. Хотя реформаторские опыты этих коллективов были незрелыми, а само их существование — кратковременным, они наметили путь радикальных преобразований в области театра и драмы, осуществление которых стало непосредственной задачей драматургов, актеров и режиссеров следующего десятилетия.

Борьба за обновление сценического и драматического искусства в 30-е годы приобретает массовый характер. Она втягивает в свое русло множество людей, не имеющих прямого профессионального отношения к театру, но движимых искренней любовью к нему и объединенных общим стремлением к превращению его в оружие. Это широкое движение, в орбите которого оказались все сколько-нибудь значительные деятели драматургии и театра, вынесло на своем гребне не только такие крупные профессиональные объединения, как «Юнион тиэтр» и «Груп тиэтр», но и множество самодеятельных театральных коллективов, не располагавших собственными помещениями и вынужденных исполнять свои спектакли на улицах, площадях, у заводских ворот и т. п.

Некоторые из этих стихийно возникших любительских групп в ходе жизни переросли рамки самодеятельности и преобразовались в настоящие театры, занявшие видное место в искусстве «красных тридцатых». Наиболее значительными из них были «Пролетбюне» («Пролетарская сцена»), на сцене которого шли спектакли на немецком языке, и особенно «Рабочий экспериментальный театр», впоследствии переименованный в «Экшн тиэтр», вокруг которого группировались видные мастера литературы и сцены (Альфред Сакс, Пол Питерс, Мосс Харт, Джордж Скляр, Альберт Мальц, Джон Говард Лоусон, Ленгстон Хьюз и другие). Эти театры, прямо ориентировавшиеся на рабочего зрителя, создали совершенно особую разновидность драматического искусства, получившую названия «агитпропов» и «живых газет». В составе этих первичных форм пролетарской драматургии можно различить элементы многообразных художественных влияний: «Синей блузы», Мейерхольда, Вахтангова, Эрвина Пискатора и, наконец, музыкальных ревю. Сценический рисунок «агитпропов» и «живых газет», складывавшийся из переплетения самых различных художественных компонентов — музыки, пантомимы, танца, скандируемого текста, хорового и сольного пения, световых эффектов, своей угловатостью и резкостью напоминал дра-

матизированный плакат. Гротескная гиперболизация образов, отчетливо тяготеющих к маскам, усиливала публицистическую остроту спектакля, подчеркивала боевую направленность его содержания. Именно обнаженная публицистичность и была источником огромной популярности «агитпропов». Молниеносно реагируя на все волнующие события дня, они подвергали рассмотрению самые различные явления политической и общественной жизни.

Травмы американской печати («Газетчик»), процесс Эрнста Тельмана («Свободный Тельман»), трагедия негритянских юношей, приговоренных к смертной казни за преступление, которого они не совершили («Скотсборо» Ленгстона Хьюза), безработица, голод, нужда американских трудящихся («Америка! Америка!» Альфреда Креймборга) — весь этот обжигающе горячий материал, хлынувший на сценические подмостки, впервые становился достоянием театрального искусства Америки. Приковывая внимание зрителей к политическим лозунгам дня, «агитпропы» давали этим лозунгам (как правило, скандировавшимися на сцене) эмоциональную окраску. В динамически бодром темпе, в страстно негодующей, иронически-гневной интонации слышался прямой призыв к действию, сопротивлению, борьбе. Раскаленная стихия, разливавшаяся по сцене, размывала «четвертую стену», отделявшую сцену от зрительного зала, и превращала зрителей в участников спектакля. Одна из заслуг рабочих театров заключалась и в том, что они бесконечно расширяли не только исполнительский, но и зрительский коллектив, познакомили с театральным искусством людей, не имевших возможности покупать билеты по бродвейским ценам.

Значительным шагом в этом направлении явился и проект федеральных театров, субсидируемых правительством, возникший в порядке осуществления нового курса президента Рузвельта как одна из мер ликвидации безработицы среди актеров и режиссеров. Многочисленные театры (около 160), возглавленные способными и деятельными людьми (одним из них был известный прогрессивный драматург Элмер Райс), в подборе репертуара ориентировались на массового зрителя и ставили пьесы, отвечавшие его жизненным интересам. Их программа отличалась широтой и разносторонностью: в нее, наряду с классическими и современными драмами, балетами, операми, пьесами для детей, входили и «живые газеты» («Сила», «Треть нации»). Воспитательная и познавательная роль федеральных театров несомненно была значительной. Достаточно сказать, что за немногие годы своего существования (1935—1939) они познакомили с театральным искусством более тридцати миллионов людей, ранее знавших о нем лишь понаслышке. (Об этом свидетельствуют и письма зрителей. Одно из них, опубликованное в «Журнале федерального театра», гласит: «Мы, сто тысяч молодых людей, никогда раньше не посещали театральных представлений. Мы — студенты колледжей,

домохозяйки Бронкса, лесорубы Орегона... Мы — это Америка, и это наш театр»). Не мудрено, что деятельность новых театральных объединений вызывала острое раздражение владельцев коммерческих театров. На протяжении всей своей недолгой жизни федеральные театры вынуждены были обороняться от влиятельных и сильных врагов и в конце концов погибли под их ударами. Руководители театров предстали перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, и одно из самых плодотворных творческих начинаний эпохи было раздавлено реакцией.

Однако деятельность федеральных театров, равно как и других прогрессивных сценических коллективов 30-х годов, оставила глубокий след в истории американского искусства. Их новаторские искания обогатили театр и драму не только идейными, но и художественными открытиями. Они окончательно убедили как исполнителей, так и режиссеров, что свет может обладать голосом, звук — зримым обликом, а жесты и паузы способны говорить громче, чем слова. Всепроникающее влияние «агитпропов» и «живых газет», определившее художественный почерк таких драматургов, как Джон Говард Лоусон, Клиффорд Одетс, Пол Сифтон, Джордж Скляр, Пол Питерс, ощутимо сказалось и в деятельности двух крупнейших театральных объединений 30-х годов — «Юнион тиэтр» и «Груп тиэтр». Как явствует из манифестов этих театров, оба они ставили перед собою сходные задачи. Но к общей цели они шли разными путями: путь «Юнион тиэтр» был прямым и целеустремленным, путь «Груп тиэтр» — более сложным. Ультрарадикальный, крайне левый «Юнион» как по особенностям своего творческого метода, так и по характеру теоретических установок наиболее близок принципам революционного театра. Ставя перед собою цель прямой и непосредственной политической пропаганды, его коллектив избрал в качестве художественного ориентира клубные драматические кружки, «агитпропы» и театры, исполняющие спектакли на иностранных языках. На практике эта установка проявилась прежде всего в подборе репертуара, включавшего в себя, помимо пьес левых американских драматургов — Альберта Бейна, Пола Питерса, Джорджа Скляра, Альберта Мальца, Джона Говарда Лоусона и т. д., и такие произведения, как «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова, «Матросы из Каттаро» Фридриха Вольфа и «Мать» Бертольта Брехта.

Художественные искания «Груп тиэтр» имели несколько иную направленность. Талантливый творческий коллектив, состоящий главным образом из представителей радикально настроенной интеллигенции, понимал задачи политического театра иначе, чем деятели «Юнион тиэтр» (с которыми у «Груп тиэтр», впрочем, было гораздо больше согласия, чем разногласий). Его руководители Гарольд Клерман, Ли Страсберг и Черил Кроуфорд, ранее работавшие в «Гилд тиэтр» и порвавшие с ним из-за его постепенного сближения с Бродвеем, находились под сильнейшим воздействием Станиславского и созданной им системы сценического

реализма. Одна из их заслуг заключалась именно в том, что они стали главными проводниками русских драматургических и театральных влияний. Следует оговориться: в этом отношении они отнюдь не были первооткрывателями. К моменту возникновения «Групп театр» русская культура уже имела в Америке стойкую традицию в качестве одного из значительных факторов духовного развития страны. Творчество великих деятелей русского искусства — Горького, Чехова, Станиславского еще в 20-е годы служило эстетическим и нравственным эталоном для лучших представителей интеллигенции Америки. Если Чехов привлекал их сумеречным колоритом своих пьес и общей атмосферой духовной неудовлетворенности, то Горький был идеалом писателя-борца и революционера. «Мастерство Горького,— писал один из первых американских пропагандистов его творчества Джек Лондон,— это мастерство реалиста. Но его реализм более действен, чем реализм Толстого или Тургенева...»

Система Станиславского в США воспринималась как явление, возникшее в точке скрещения магистральных линий развития русской культуры. Две гастрольные поездки МХАТ в США (в 1923 году) стали важным событием в театральной истории Америки. Воздействие Станиславского уже на этом этапе оплодотворило американскую сцену, что в первую очередь сказалось в деятельности «Гилд театр». Но если «Гилд» сделал ударение на чеховском аспекте системы русского режиссера, то «Групп театр» сумел увидеть в психологическом реализме Станиславского прямое и органическое выражение революционных идеалов. «Более всего меня поразила,— писал Клерман, суммируя свои впечатления о МХАТ,— их способность привести зрителей в состояние внутреннего подъема, пробудить в них вдохновенную энергию...»

Восприняв опыт МХАТ (на который наслонилось и частичное влияние Мейерхольда, чьим горячим поклонником был Ли Страсберг), режиссеры и актеры «Групп театр» стремились к глубокой психологической разработке социально значимых тем и старались комплектовать свой репертуар из пьес, сочетавших в себе жизненно острую проблематику с живыми многомерными драматическими характерами. Их главным и любимым драматургом был лирически вдохновенный Клиффорд Одетс. Постановка его ранней пьесы «В ожидании Лефти» вошла в историю «Групп театр» как один из величайших триумфов этого театрального объединения. Наряду с пьесами Одетса на подмостках «Групп театр» шли пьесы драматургов реалистов 30-х годов: Пола Грина, Ирвина Шоу, Роберта Одри, Пола Сифтона, Лилиан Хеллман и других. Из-под крыла театра вылетело не одно поколение талантливых мастеров сцены, и Гарольд Клерман не ошибался, когда в середине 50-х годов утверждал, что большинство режиссеров этого времени развивалось на основе метода Станиславского, освоенного ими или в процессе непосредственного общения с «Групп

тиатр», или с помощью режиссеров и актеров, работавших в нем. «Групп театр», — пишет Клерман, — имеет немалое количество внуков». Это резюмирующее заключение вполне может быть распространено и на другие рабочие театры 30-х годов. Все они имеют преемников и потомков.

Хотя очаги новой театральной культуры США и не завершили полностью начатого ими дела (большинство из них утало в конце 30-х годов), их деятельность внесла важную лепту в сокровищницу прогрессивного искусства США. В чисто организационном отношении их заслуга заключалась в том, что они лишней раз подтвердили необходимость передачи театра из рук дельцов и коммерсантов в руки людей, всерьез озабоченных судьбами национального искусства. Став центром притяжения крупнейших мастеров сцены, новые театры сгруппировали вокруг себя самых ярких и одаренных драматургов современности. «Ни один из авторов, подвизавшихся когда-либо на Бродвее, не вернется к нему после того, как его пьесы были сыграны на сценах радикальных театров», — утверждал известный поэт Арчибальд Мак-Лис.

Союз передовых художников литературы и сцены оказал определенное воздействие и на судьбы драматического искусства. Он был одним из факторов, содействовавших окончательному формированию социальной драмы США.

30-е годы стали знаменательной вехой в истории социальной драмы Америки. Процесс ее становления завершился, и к этому решающему рубежу она пришла благодаря соединенным усилиям самых различных художников как первого, так и второго поколения. В «грозовую декаду» драматургия Америки пополнилась новыми силами: наряду с художниками 20-х годов — Полом Грином, Элмером Райсом, Сидни Хоуардом, Филипом Барри, Джорджем Келли, Сэмюэлом Берманом, Джоном Говардом Лоусоном, в ней работала плеяда молодых талантливых драматургов — Лириан Хеллман, Клиффорд Одетс, Джордж Скляр, Пол Питерс, Джон Уэсли, Альберт Мальц, Филип Стивенсон, Уильям Сароян, Роберт Шервуд, Ирвин Шоу.

Писатели различного художественного склада, они отличались друг от друга и характером своих идейных настроений, в пестрой гамме которых различимы самые разнообразные оттенки, от умеренно либерального до последовательно революционного. Разумеется, их умение держать руку на пульсе времени реализовалось в формах далеко не однородных. Острая социальная проблематика осмыслялась ими по-разному и входила в их творчество с разными акцентами. Но и для радикально настроенной Хеллман, и для крайне левого Одетса, и даже для умеренно либерального Бермана экономические, политические, социальные проблемы «красных тридцатых» были, как и для крупнейших романистов эпохи — Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека, проблемами человеческой совести, решение которых диктовалось потребно-

стями нравственного развития человечества, и в ряде случаев под ударением оказывался именно этот аспект.

Подобный ракурс, как правило, усиливавший критическую остроту художественных произведений, помогал таким мастерам, как Хеллман, создать драмы большой реалистической силы и психологической глубины и раскрыть в них внутреннюю связь между моральным состоянием буржуазного общества и его экономической природой. Однако в некоторых случаях сосредоточенность на внутренних коллизиях являлась и результатом запутанности и противоречивости авторской позиции. Пристальное внимание к сложным психологическим процессам иногда объяснялось трудностями, возникавшими при попытках согласовать новые обстоятельства исторической жизни общества и рожденные ими новые идеи с традиционным, классически американским представлением о демократии как об общественном порядке, основой которого является полная раскованность личности, не связанной в своих действиях никакими обязательствами, кроме тех, какие диктуются ее внутренним голосом. Отсюда характерные этические контраверзы — «политика и человечность», «гуманность и насилие», обсуждение которых стало прямым заданием таких драматургов, как Сэмюэл Берман, Филип Барри и особенно Максвелл Андерсон и Роберт Шервуд. Путь нравственных исканий, которым шли герои их пьес (а в равной мере и сами их авторы), в отдельных случаях становился подлинным путем на голгофу. Эта субъективная трагедия имела исторически определенный смысл. Преодолеть противоречия, объективной основой которых являлся общий кризис буржуазной демократии, можно было, лишь выйдя за рамки этой демократии. Именно на таких предпосылках строилась деятельность художников, группировавшихся на крайнем левом фланге драматургии 30-х годов и выступивших в роли пролагателей путей новой пролетарской драмы и внутренне соответствовавшего ей художественного метода социалистического реализма. Писатели коммунистической и прокоммунистической ориентации — Майкл Голд, Альберт Мальц, Джон Говард Лоусон, Джордж Скляр, Пол Питерс, Альберт Бейн, Марк Блитстайн и близкие к ним по идейным настроениям представители левых кругов радикальной интеллигенции были сильны прежде всего своим знанием «трагической Америки» и способностью жить ее интересами. Для их пламенных, вдохновенных, вызывающе бунтарских пьес характерен особый пафос документа и факта. Идя по пятам реальных жизненных происшествий, они воспроизводили их с точностью газетной информации. Тенденция эта, берущая свое начало в «Драмах протеста» Джона Рида (1913), в драматургии 30-х получила прямое продолжение и развитие. Созданные по следам живых событий, пьесы левых драматургов воспроизводили повседневную хронику «трагической Америки» во всем ее будничном драматизме. Так, пьеса Уэксли «Они никогда не умрут» (1930) представляет собою драматизацию процесса Сакко

и Ванцетти, драма Питерса и Скляра «Грузчик» (1934) является прямым откликом на стачку портовых рабочих, драма Мальца и Скляра «Мир на земле» (1933) предупреждает о грозящей военной опасности.

Конфликты рабочих и предпринимателей, забастовки, митинги, массовые аресты, трагедия безработных, тюремный и лагерный быт — все это обилие нового, предельно острого жизненно-материала обобщалось с прямым прицелом на решение конкретных практических задач сегодняшнего дня. Сохраняя боевую направленность «агитпропов», возбуждая в зрителях чувства гнева и негодования, призывая их к участию во всенародной борьбе, прогрессивная драматургия эпохи (во всех своих разновидностях) осуществляла и еще одно чрезвычайно важное идейно-художественное задание: она представляла жизнь народа в ее единстве и монолитности, в эпической широте и внутренней целостности. Драма 30-х годов эпична как по своему внутреннему смыслу, так и по охвату жизненного материала и особенностям композиционной и образной структуры. В ней, как и в произведениях повествовательного жанра, проявилась тенденция к панорамному, эпическому развороту событий.

Эпоха, ознаменовавшаяся появлением таких грандиозных эпических полотен, как «Гроздь гнева» Стейнбека, романы Фолкнера и Томаса Вулфа, тяготела к монументальности и укрупненности образного рисунка, которые органически сочетались с документально точным воспроизведением деталей и мелочей быта. Стремление к эпизации в сфере драмы не привело к таким значительным художественным открытиям, как в сфере романа (наиболее приспособленного к эпически-широкому воспроизведению жизненных событий). И все же стихийное, а иногда и вполне осознанное равнение на эпос, столь характерное для драматургии 30-х годов, во многом обогатило ее.

Тяга к эпизации и монументализации содействовала преодолению камерности, максимальному раздвижению сюжетных, композиционных, образных границ произведения. Тенденцию эту, обозначившуюся в отдельных драмах 20-х годов, можно уловить не только в структуре драматического целого, но и отдельных образов. Их внутреннее напряжение доходит до такой крайней точки, что они как бы становятся «больше самих себя». Выходя за рамки своего непосредственного содержания, они накладываются на целые пласты действительности.

Подобную манеру построения образа (которую Гасснер называл «символическим реализмом») следует отнести и за счет усилившихся влияний Горького, Чехова, Станиславского.

Найдя точку опоры в традициях русского реализма и в тенденциях развития национальной художественной прозы, американские драматурги создали ряд многозначных, емких образов, каждый из которых, помимо своего прямого задания, осуществляет еще и «сверхзадание».

Такую «суперзадачу» выполняет, например, образ тюрьмы — один из самых распространенных в драматургии 30-х годов. В пьесах из тюремного быта — «Последняя миля» (1930) Уэксли, «Гимн восходящему солнцу» (1936) Пола Грина — жизнь тюрьмы воспроизводится в столь «вершинных» проявлениях, что становится метафорой всей американской действительности. Логика образного построения пьесы Уэксли, изображающей бунт приговоренных к смерти заключенных, наталкивает на мысль, что вся Америка есть не что иное, как гигантская камера смертников, тщетно отстаивающих свое право на жизнь. К аналогичному выводу подводит и одноактная пьеса Пола Грина «Гимн восходящему солнцу», местом действия которой является концентрационный лагерь. Средством расширения внутреннего образного диапазона пьесы здесь становятся и сама сюжетная посылка драмы, и особое музыкальное оформление. События пьесы приурочены к Дню Независимости, аккомпанементом им служит исполняемый заключенными национальный гимн. Под этот гордый напев людей бьют, терзают, убивают. Тем самым как бы обобщается реальный смысл американской демократии с ее показной официальной «свободой», под которой скрывается рабство.

Необычайная интенсивность жизни образа иногда приводит его на грань гротеска. Такое сгущение в гротеск происходит, например, в пьесе Стейнбека «Люди и мыши», созданной писателем по мотивам его одноименной повести. Трагедия двух обездоленных тружеников изображается в ней с таким внутренним нажимом, что их образы становятся символами «трагической Америки», у которой отнимают ее самое священное и несомненное право на полноценную человеческую жизнь.

Внимание к жизни народа, в ее единстве и всеобщности, с наибольшей остротой проявилось и в принципах драматического построения. Одним из главных достижений прогрессивных драматургов эпохи стало преодоление камерности и создание драмы массового действия — драмы улицы. Улица в пьесах 30-х годов являлась не только местом их действия. Сам ее образ служил символом роевой, массовой жизни народа. У улицы было свое лицо, свой особый жизненный ритм, свой голос (часто — музыкальный).

Одним из главных пролагателей путей для драмы улицы в Америке стал Элмер Райс, чья пьеса «Уличная сцена» послужила отправной точкой для развития массовой драмы 30-х годов. Но произведения драматургов этого времени внесли существенные нюансы в содержание массовой, уличной драмы. Если пьеса Райса, еще кровно связанная с 20-ми годами, в основном направлена против стандартов обывательщины, то драма Сидни Кингсли «Тупик» (1936) говорит о классовых антагонизмах буржуазной Америки. Уже вводная ремарка, подробно характеризующая местоположение уличного тупика, в котором происходят события пьесы, есть нечто большее, чем топографическая справка.

Две соседствующие улицы — красивая нарядная Террас Апартамент и нищенский квартал с его убогими лачугами — это две магистрали американской жизни, в точке их скрещения и образуется тот тупик, к которому она приведена логикой своего социального бытия.

Облик улицы воспроизводится здесь самым сюжетным построением. От центральной сюжетной магистрали во все стороны бегут переулки и закоулки. Все это создает впечатление суетливой жизни огромного муравейника. Синхронность разрозненных действий его обитателей помогает воссозданию целостной картины американской жизни 30-х годов с ее докрасна раскаленной атмосферой. Электрический заряд сидит в каждой клеточке американского быта, и в любой из них ежеминутно может произойти взрыв. В пьесе Кингсли искрой, из которой возгорается пожар, становится детская ссора двух мальчиков — богатого и бедного. Их столкновение вызывает на поверхность ту клокочущую стихию классовой ненависти, которая является подпочвой американской жизни. Вулканическая вспышка социального антагонизма ярко освещает бездну, на краю которой оказывается молодежь Америки: одни из ее представителей развращены сознанием своих социальных привилегий, другие подвергаются опасности насильственного превращения в преступников — путь, на который их толкает сама законодательная система США.

Драма Кингсли является своеобразным предупреждением. Автор хочет привлечь внимание общества к тем опасностям, которые создаются отношениями социального и имущественного неравенства. Под угрозой оказывается будущее страны, ее завтрашний день.

В пьесы пролетарских драматургов улица чаще всего входила под знаком стачек и забастовок. Она становилась боевым плацдармом для объединенных действий американских тружеников, центром, к которому сбегались многочисленные радиусы массового демократического движения. Вдоль нее двигались демонстрации бастующих рабочих, на ней происходили их столкновения с полицией, она служила трибуной организованных митингов и стихийных ораторских выступлений. Живя одной жизнью с бурной, кипучей жизнью народа, улица помогала зрителям воспринять внутреннюю спаянность народных масс, единство их общих целей.

«Люди шли и пели, — пишет Джозеф Норт, суммируя свои воспоминания об уличной демонстрации, — словно сам тот факт, что они вынесли свой голод на улицу, вновь поднял их человеческое достоинство».

Одно из художественных завоеваний левой драмы заключалось в умении воссоздать собирательный образ народа, донести до зрителя ощущение единства его жизни, возникающего на основе общности классовых интересов. Образ этого коллективного героя конструировался с помощью самых разнообразных художествен-

ных средств. Многосюжетность пьес, их уличный фон, изобилие действующих лиц, широта пространственного разворота событий, общая хоровая интонация, а в ряде случаев и включение в текст музыки и песен (по типу брехтовских зонгов) — все это вызывало в сознании зрителей представление о некоем титане, все движения которого являются естественными проявлениями его мощной жизни. Эффект этот во многом зависел и от музыкально-звуковой стороны произведения. Массовая драма 30-х годов — это драма сильнейшего музыкального импульса. Мелос присутствовал в драме и в своей непосредственной форме, в виде элементов вокала, джаза, игры на различных музыкальных инструментах и т. д., и в опосредованной, воплощаясь в принципах драматической композиции. Организованная по типу хорового ансамбля, массовая драма полифонична и многоголосна. В ней звучит великое множество голосов, музыкальная согласованность которых возникает на основе точно соблюдаемых законов контрапункта. В этой ориентации на музыку можно видеть результат влияния самых различных факторов: «живых газет», мейерхольдовского театра и, наконец, мюзикла. Чисто американское драматическое явление, рожденное на подмостках бродвейских театров, мюзикл, несомненно, по-своему участвовал в формировании столь далекой от него по своей идейной направленности массовой «стачечной» драмы. Некоторые из образцов этой жанровой разновидности («Колыбель будет качаться» Марка Блитстайна, 1938) прямо строятся по типу мюзикла. Идейные функции музыкального начала в новой драматургии «красного десятилетия» многообразны. Главное назначение музыки, как одной из составных частей драматического целого, заключалось в том, чтобы служить общим «языком» единой мощной народной души. В освободительном движении народных масс жила музыка раскованной жизни, и сами принципы драматической организации массовой драмы воспроизводили эту музыкальную стихию. Музыка во всех ее обликах становилась общей основой той структурной модели, по которой, с большей или меньшей степенью приближения, строилось большинство массовых драм «бунтарской декады». Их композиционной метафорой может служить образ стремительного потока, в русло которого вливается множество притоков. По такой схеме создаются массовые драмы «Мы, народ» (1932) Элмера Райса, «Пусть звенит свобода» (1935) Альберта Бейна, «Маршевая песня» (1937) Джона Говарда Лоусона, «Колыбель будет качаться» (1938) Марка Блитстайна, «Грузчик» Джорджа Скляра и Пола Питерса и т. д.

В каждой из них отправной точкой драматического действия становится некое локальное событие народной жизни, чаще всего единичный акт социальной несправедливости, жертвой которого является сравнительно узкий круг людей (так, в пьесе Лоусона «Маршевая песня» таким частным проявлением антинародной сущности господствующих законов является трагедия рабочей

семьи, выброшенной на улицу и лишившейся крова). Это «незначительное» событие дает толчок движению протеста, которое в ходе пьесы приобретает все более широкий массовый характер и в конце концов перерастает в столкновение двух миров. Сила стремящегося по сцене человеческого потока нарастает, становясь стимулом драматического развития пьесы. Классическим примером такого построения может служить пьеса Питерса и Скляра «Грузчик». Стачка докеров, изображенная в ней, демонстрирует классовую солидарность белых и черных рабочих, чьим общим делом является защита жизни молодого негра грузчика Лонни Томсона, обвиняемого в изнасиловании белой женщины.

Начавшись в доках, движение протеста постепенно разрастается, в него втягиваются все новые и новые силы.

Динамика этого процесса, раскрытого в его стадийном развитии, доводит действие пьесы до кульминационной точки: гибели главного героя, убитого во время столкновения с полицией. Но это трагическое событие не означает поражения участников восстания — напротив, оно укрепляет в них волю к борьбе и сознание единства своих классовых интересов.

Так движение, начавшееся по частному поводу, приобретает открыто политический характер, и в его процессе происходит не только консолидация народных сил, но и рождение нового, революционного сознания. Тем самым открывается выход и к решению другой узловой проблемы левого искусства — проблемы связи всеобщего и индивидуального, личности и общества. Одна из важнейших заслуг авторов пролетарской драмы заключается в том, что они сделали попытку представить судьбу личности в неразрывном единстве с судьбой народной и именно в этой неразрывности увидели предпосылки духовного и нравственного обновления человечества.

Простая истина о взаимосвязанности человека и человечества в 30-е годы словно впервые стала достоянием искусства, получив значение его важнейшего конструктивного тезиса.

Гарольд Клерман выражал не только свое мнение, когда в письме к директорам «Гилд театр» утверждал, что «индивидуализм... сделавший «эго» единственной и абсолютной реальностью жизни, разрушает личность» и что ее самореализация может произойти лишь на путях сближения с «теми, кто близок ей по духу».

На таких путях и велись поиски нового героя. Они приводили драматургов в разные сферы общественной жизни, выбор которых в конечном счете определялся характером их идейной ориентации. Заметным событием в драматургической жизни «красного десятилетия» стали сходные по тематике пьесы «Люди в белых халатах» (1933) Сидни Кингсли и «Желтая лихорадка» (1934) Сидни Хоуарда. Обе они являются гимном во славу врачей — бескорыстных, скромных деятелей науки. Их готовность к самоотречению и жертвам носит подчеркнуто непритязательный характер. Героям пьесы как будто не приходит в голову, что они

совершают высокий гражданственный подвиг, требующий огромных нравственных сил.

Это сочетание простоты и героизма (в естественности которого художники 30-х годов не без основания видят один из ведущих признаков нового сознания) в наибольшей степени свойственно персонажам «Желтой лихорадки», пьесы, получившей высокую оценку у теоретика драмы Джона Говарда Лоусона. Ее главную особенность Лоусон увидел «в стремлении раскрыть борьбу с желтой лихорадкой как процесс, в котором принимают участие и отдельные люди, и вся эпоха».

Действительно, тема героизма здесь далеко выходит за рамки единичной профессии. Наряду с работниками медицины, на путь героического самопожертвования становятся и другие персонажи пьесы — простые солдаты. Они добровольно отдают себя в распоряжение врачей-экспериментаторов, ищущих средства борьбы с желтой лихорадкой. По существу, драматург приближается к выводу о героической природе народного сознания. Если писатели умеренных настроений пытались обнаружить ростки нового сознания у честных и самоотверженных служителей науки, то представители пролетарского искусства и близкие к нему художники находили носителей своих нравственных и политических идеалов на улице, в гуще народной жизни, с ее трудом и борьбой.

Вливаясь в океан народной жизни, герои обретают самих себя, ибо, как говорит один из персонажей драмы Дос Пассоса «Трасса воздушных дорог», «океан бушует и в глубинах их собственных душ». Этот процесс вставания единичного во всеобщее, находящий свое отражение в таких пьесах, как «Мы, народ» Элмера Райса, в драматической трилогии Филипа Стивенсона «Великий ветер» (1932), в пьесе Скляра «Жизнь и смерть одного американца» (1939), большую четкость приобретает в пьесе Клар и Пола Сифтонов «1931» (1931). Широкая драматическая панорама строится на последовательном чередовании эпизодов, одни из которых имеют непосредственное отношение к личной жизни героя — рабочего Адама, а другие — к его общественному опыту. Линии эти, постепенно сближаясь, наконец сливаются воедино, и их слияние служит графически наглядным выражением сдвигов, которые произошли в сознании героя.

Проследившая становление нового сознания, драматурги в то же время пытались показать и готовые результаты этого процесса, воспроизвести это сознание в уже сложившихся формах и найти его реальных носителей. Материал для таких решений им иногда давала революционная традиция прошлого (так, пьеса Майкла Голда и Майкла Блэнкфокта «Боевой гимн» (1936) посвящена аболиционисту Джону Брауну). Но, как правило, пролетарские художники искали своих героев в настоящем: среди общественных деятелей современности. В идеале новое сознание должно было стать зрелым революционным сознанием, а его по-

сители явить собою гармоническое сочетание подлинной человечности с боевыми качествами закаленного бойца.

Правда, следует сказать со всей объективностью, что задачу воссоздания этого героя отнюдь нельзя считать решенной до конца. Тема гармонического единства индивидуального и коллективного в массовых драмах 30-х годов в ряде случаев получает скорее музыкальное, чем драматическое воплощение. Одно из назначений музыки (понимаемой широко) в этих пьесах заключалось именно в том, чтобы служить метафорой коллективного сознания и вносить лирическую стихию в эпическое целое, усиливая ощущение его гармонического единства. Что касается чисто драматической интерпретации проблемы частного и общего, то она не всегда бывала художественно убедительной. Точка зрения критика-марксиста Лоусона, который, пользуясь материалом пьесы «Грузчик», утверждал, что «чрезмерное упрощение образов... можно встретить в большинстве пьес на тему о жизни рабочего класса», имела некоторые реальные основания. Тема нового сознания не во всех случаях получала глубокую психологическую разработку. Авторам пролетарской драмы, как правило, удавалось изображение массовой, а не индивидуальной психологии. Эта болезнь роста не миновала и тех драматургов, непосредственной целью которых было изображение внутренних конфликтов, связанных с процессом идейной перестройки политически незрелых людей (например, пьеса Мальца «Черная яма», 1935, — история терзаемого муками совести штрейкбрехера — или драма Мальца и Скляра «Мир на земле», 1935, чьим героем является либеральный профессор, переходящий на позиции рабочего класса).

Быть может, наиболее убедительное решение проблемы нового героя давали пьесы, в которых его образ, отодвинутый в глубину событий, воспринимался в некоем временном и пространственном отдалении, что позволяло видеть в нем не только живую реальность жизни, но и высокую цель, навстречу которой движется история. Такое построение характерно, например, для знаменитой пьесы Клиффорда Одетса «В ожидании Лефти». Хотя коммунист Лефти так и не появляется в пьесе, его «профиль», сделанный несколькими штрихами, вырисовывается на фоне происходящих в ней событий. Смутный образ самоотверженного борца, погибшего за общее дело (Лефти убит по дороге на собрание), незримо присутствует на сцене. Его героическая смерть служит одним из решающих стимулов действия людей, собравшихся для обсуждения вопроса об организации забастовки. Поистине пролетарская драма находилась «в ожидании Лефти», своего подлинного героя — человека зрелого революционного сознания и огромной боевой энергии, и заслуга художников левого лагеря заключалась в том, что они указали направление, в котором надо было его искать. Их художественные поиски произвели сдвиги в структуре драматического жанра. В 30-е годы возник жанр героической драмы, во многом новый для искусства США.

ПРОТИВ ВОЙНЫ И ФАШИЗМА

В конце 30-х годов американская драма вступает в новую стадию своего исторического развития. В ней происходит тематический сдвиг, отражающий ход событий американской и мировой жизни. Депрессия шла на убыль, и вместе с нею убывали радикальные настроения буржуазной интеллигенции. Сложность политической обстановки внесла некоторое замешательство и в ряды крайне левого лагеря. Угасает пламя революционного гнева Одетса, отрывается от своих былых идеалов Кингсли. «Сейсмографом», отмечающим колебания идейного климата, может служить творчество Джорджа Кауфмана, обогатившего (в соавторстве с Моссом Хартом) репертуар коммерческих театров искрометно веселыми драматическими бестселлерами: «Вы не можете забрать это с собой!» (1936) и «Гость, приглашенный к обеду» (1939). «Прагматический принц Бродвея», еще в 20-х годах удивлявший критиков резкостью и крутизной своих идейных поворотов, Кауфман остался верен себе и в условиях нового десятилетия. Создавая радикальные комедии одной рукой, он другой писал развлекательные пьесы. Этот автор драматизированных политических памфлетов («О тебе я пою», 1931) даже попытался превратить эскепизм в своего рода жизненную философию, подчинив такому заданию свою широкоизвестную комедию «Вы не можете забрать это с собой!». В форме веселого циничного фарса он заявил во всеуслышание, что жизнь есть не что иное, как милая детская игра, и призвал зрителей не принимать ее всерьез. Именно по такому рецепту и ведут себя персонажи его комедии — члены эксцентрического семейства Сикаморов. Все они одержимы всевозможными хобби: мать семейства пишет романы, ее старшая дочь совершает открытия в области кулинарии, престарелый дедушка разводит змей. В одном ряду с их невинными увлечениями стоят причуды мистера Сикамора, его сына и зятя. Трое взрослых мужчин с наивным самозабвением предаются игре... в политику: в шутку разбрасывают листовки с прямо противоположными политическими «максимами»: «Бог — это государство, государство — это бог!», «Взрывайте Белый дом!», изготавливают динамит и т. д.

Все это несомненно соответствует задачам развлекательной комедии, но Кауфман претендует на нечто большее. В его «здоровом развлечении для филистеров» (как называет пьесу Джош Гаспер) есть и «философия», и притом специфически американская.

Автор пьесы призывает людей «вернуться к себе», снова стать детьми, ибо только таким образом может спастись современное человечество. Ведь все его беды, как утверждает мудрый патриарх семьи — старый дедушка Сикамор, происходит оттого, что мы делаем не то, что нам по душе. Милые чудачки Сикаморы — единственные раскованные люди в скованном мире. Освободив себя от ответственности за его дела и беды, сделал их предметом своей увлекательной и невинной игры, они не только нравственно возродились, но превратили свой дом в оазис первозданной гармонии. Каждый заглянувший сюда переживает чудо возрождения и нравственного омоложения.

Не мудрено, что появление подобной «американской идиллии» на подмостках Бродвея вызвало вздох облегчения реакционной критики, оценившей это событие как симптом банкротства социальной драмы. Но то, что представлялось некоторым критикам крахом жанра, на деле было процессом его тематической рестройки. Расгущая опасность фашизации Европы привела к тому, что на передний план выдвинулись вопросы международной политики. Первоочередной задачей всей американской общественности стало определение места и роли Америки в создавшейся мировой ситуации. Поэтому на пороге нового десятилетия социальная драма США преобразуется в драму антивоенную и антифашистскую. Этот тематический поворот совершился не сразу и, хотя он подготавливался на всем протяжении «грозовой декады», был связан с известными трудностями. Для страны, отделенной Атлантическим океаном от сферы непосредственных военных действий, трагические события жизни Европы — война, развязанная фашизмом, равно как и сам фашизм, — до определенного момента казались чужими и загадочными. Не умев найти объяснение этим зловещим социальным феноменам, отдельные представители американской буржуазной интеллигенции нередко впадали в настроения мрачного фатализма. Война представлялась им и фатальной неизбежностью, и результатом нравственного одичания современного человечества, и возмездием за утрату бога и религии. Этот последний угол зрения не только насаждался изнутри, но и транспортировался извне, из стран Европы. Одним из его источников были драмы Томаса Стирнса Элиота: «Убийство в соборе» (1935), «Семейная встреча» (1939), «Вечеринка с коктейлями» (1949).

Облеченные в поэтическую форму, пьесы эти являли собою экстракт религиозно-мистической философии Элиота, предпосылки которой сложились еще в его произведениях 20-х годов. В самих названиях его поэм — «Полые люди» и «Опустошенная земля» (1922) — дана исчерпывающая формула их идейно-философского содержания. В восприятии Элиота современный мир — мертвая пустыня, такой же пустыней являются и души населяющих его внутренне опустошенных людей. Потеряв бога (а бог для Элиота есть понятие, включающее в себя, помимо нравствен-

но-философского, и прямое религиозное содержание), люди пришли в состояние духовного вакуума, и в их полом внутреннем мире осталось в качестве последнего реликта духовности ощущение виновности перед самими собой и перед всем страдающим, глубоко несчастным человечеством. Древние богини Эриннии обрели широкое поле деятельности в XX веке. Став постоянными спутниками людей, они поселились у их домашнего очага. Присутствие этих страшных гостей сделалось привычным и в силу привычности не всегда замечаемым.

Во власти богинь-мстительниц оказались не только те, кто, подобно графу Роберту (пьеса «Семейная встреча»), совершил преступление в обычном смысле этого слова (Роберт убил свою жену). В XX веке преступен всякий и каждый, ибо каждый несет ответственность за злодеяния, которыми переполнен мир. Подобный ход мысли (вызывающий ассоциации с романами Кафки) приводит Элиота к модернизации принципов христианства.

Вершиной нравственного восхождения человечества для него является голгофа. Лишь поднявшись на нее, личность может искупить свою трагическую вину и сбалансировать счета с богом и с самой собою. Акт добровольного мученичества, возглашает поэт устами одного из своих героев — Томаса Бекета («Убийство в соборе»), «предписан самим богом, дабы предостеречь людей и вернуть их себе».

Этим путем и идут герои Элиота. Они гибнут, отдают себя на крестные муки как в переносном, так и буквальном смысле. Не только архиепископ Томас Бекет, но и молодая англичанка Селия Коллстон («Вечеринка с коктейлями») совершает подвиг самопожертвования. Отправляясь в качестве медицинской сестры в дебри Африки, она умирает на кресте, к которому ее пригвозждают канибалы. Так в истории английской леди из «хорошего общества» воскресает евангельская легенда о распятом человеколюбце Иисусе Христе. Но, сколь ни парадоксально, педантически точное воспроизведение буквы Нового завета совершается у Элиота в известном противоречии с его духом. Акт самопожертвования у его героев носит не столько импульсивный, сколько императивный характер. Их альтруистические подвиги рождаются не из любви к человечеству (к нему они до странности равнодушны), а из неосознанного стремления к самореализации, в которой отказала им жизнь. За их влечением к смерти прячется столь свойственный модернизму страх перед жизнью, и эту жизнеобязнь они окружают ореолом святости.

Подоплеку мистических вдохновений Элиота с наивной откровенностью обнажают его последователи, в творчестве которых можно уловить отзвуки элиотовской философии морального искупления. Такое эхо звучит, например, в ультрамрачной пьесе Оуэна и Дональда Дэвисов «Итан Фроум» (1936). Ее герои, потерпев поражение в борьбе за счастье, ищут прибежище в смерти, но и она не принимает их в свое лоно. Развивая философию беспро-

светного фатализма, авторы пьесы ничего не могут предложить зрителям, кроме морали смирения и самоотречения. А рядом с драмами отречения и непротивления, в тесном союзе с ними рождались драмы смерти, в которых уже закладывались основы некрофильского культа, столь характерного для драматургии модернизма. В качестве одного из примеров может быть названа пьеса Пола Осборна «Время взаймы» (1937), где гуманный мистер Бринк (смерть) объявляется благодетелем человечества — единственным прибежищем от всевозможных бед. Беспомощные, одинокие, затравленные герои пьесы — старик и ребенок обретаю покой лишь тогда, когда, доверившись мистеру Бринку, уходят за пределы земного существования. В интерпретации драматургов, затронутых модернистскими веяниями, смерть становилась не только опорой жизни, но и объектом иронической игры. В изящной комедии Джозефа Кессерлинга «Мышьяк и старые кружева» (1941) милые викторианские старушки с наивным увлечением коллекционировали покойников, присоединяя к своей коллекции всех тех, кто заглядывал в их уютный дом.

Драматурги прогрессивной ориентации сильны уже своим умением противостоять этим некрофильским мизантропическим и пораженческим настроениям. Они не только не утратили веры в жизнь и человека, но и поднялись до осознания необходимости борьбы за них. Общее дело демократического искусства, дело защиты жизни перешло в руки художников — гуманистов и антифашистов. Процесс внедрения антифашистской темы в социальную драму «красного десятилетия» легко проследить на материале пьесы Мальца и Скляра «Мир на земле» (1935). Характерная для драматургии 30-х годов сюжетная схема — история интеллигент-одиночки, переходящего на позиции рабочего класса, в ходе органического развития сюжета начинает служить целям антивоенной пропаганды. Сознание военной опасности, возникшей в результате действий правящих кругов США, побуждает профессора Оуенса искать сотрудничества с народными массами. Но их объединенные усилия, натолкнувшись на противодействие реакционных кругов, не могут преградить дорогу войне. Стихия хаоса и безумия, развязанная своекорыстием собственников, захлестывает планету. Ее вторжение в пьесу отмечено резким стилистическим сдвигом. Реалистическая драма внезапно преобразуется в экспрессионистскую. Бредовые видения, обступающие Оуенса в его предсмертный час, доносят до зрителя бредовую атмосферу жизни мира, попавшего во власть безумия и смерти. Но в пьесе Мальца и Скляра мировое безумие рождается не из иррациональных законов бытия. Оно есть не что иное, как оборотная сторона расчетливого прагматизма собственников. Изнанкой их холодного своекорыстия является стихия разрушительного хаоса, и она выплескивается наружу вместе с войной.

В дальнейшем развитии антифашистской драмы мысль эта не всегда предстает в столь обнаженном выражении. Но, и уходя

в «подполье» драматических произведений, она продолжает жить в них и, расплываясь по образной ткани, заявляет о себе голосом гротеска и фантастики. Мотив «мирового безумия», идущий по пятам военной темы, нередко вызывает рецидивы экспрессионизма, побуждая авторов пользоваться его испытанными приемами, дабы с их помощью воссоздать атмосферу бредового сна наяву.

Идея кошмара, ворвавшегося в живую жизнь, определяет содержание и поэтику одного из лучших драматических произведений эпохи — пьесы Ирвина Шоу «Похороните мертвых» (1936). Сотканная из зловещих символов, пьеса преисполнена подлинно бунтарского пафоса. Ее персонажи — убитые солдаты — отказываются принять свою гибель и примириться с нею. Они не хотят лечь в уготованную им могилу и, бросая вызов загубившим их жестоким силам, стоят в вырытой для них яме во весь рост.

Изуродованные мертвецы утверждают свое право на жизнь вопреки всем и всему: могилщикам, военному командованию, своим родным и друзьям и даже страшному закону природы — смерти. Напрасно командиры всех чинов и рангов требуют от них повиновения. Сломленные невыносимым горем женщины — матери, жены, невесты — тщетно умоляют их смириться с неизбежным. Умершие непоколебимы. Простить нельзя! Смириться нельзя! И вот обезображенные трупы, потерявшие уже человеческий облик, шеренгой выходят на улицу, взывая к совести и разуму живых. Таким оно и должно войти в сознание человечества — страшное лицо войны, лицо ожившего кошмара, самим видом демонстрирующее свою злодейскую чудовищную сущность.

И живые не остаются глухими к призыву мертвых. Откликаясь на него, они идут вслед за убитыми солдатами. Шествие, возглавленное жертвами войны, выливается в мощную демонстрацию народных масс против навязанной им братоубийственной бойни. Постепенно нарастая, человеческая лавина катится по улицам и площадям, становясь символом живой жизни, идущей на штурм твердынь, воздвигнутых на ее пути.

Так, по воле народа, сама смерть служит орудием защиты жизни и, подчиняясь велениям жизни, идет в одном строю с нею, наперекор самой себе.

Чудовищный парадокс — война подсказывала американским драматургам остропарадоксальные сюжеты. Разве не является трагическим парадоксом судьба рядового американского солдата Джонни Джонсона — героя одноименной пьесы (1937) Пола Грина? Отказавшись участвовать в кровавом фарсе, именуемом войной, он в результате своего прозрения попадает в сумасшедший дом. Врачи, признавшие его безумным, далеки от мысли, что этот диагноз определяет не его, а их душевное состояние. Это они свихнулись, как свихнулись судьи, судившие Джонсона, повиннически настроенные обыватели, затравившие его, невеста, отрекшаяся от него, как свихнулся весь мир, санкционировавший

подобное надругательство над человеком и объявивший его актом высокого патриотизма и гуманности. На превращенной в бедлам планете единственным оазисом здравомыслия оказывается больница для душевнобольных. Лишь в ее стенах Джонсон получает признание в качестве истинного героя. Только обитатели сумасшедшего дома в состоянии понять, что подлинный героизм в обезумевшем мире есть не что иное, как умение противостоять его безумию.

Конкретный жизненно практический и социально-политический смысл этой постановки вопроса раскроется на следующей стадии развития антивоенной пьесы, когда она, повинаясь логике исторического развития, преобразуется в пьесу антифашистскую. Десятилетний период в истории американской драмы (1935—1945) отмечен почти безраздельным господством этой жанрово-тематической разновидности. Ее эволюция определялась как внешним ходом событий, так и общими установками прогрессивного искусства. Наряду со всей передовой общественностью США, оно было поставлено перед задачей создания единого демократического фронта, требовавшей для своего решения не только политической, но и нравственной оценки возникшей мировой ситуации. С этим связаны многие особенности американской антифашистской драмы как драмы героической. Для ее авторов война с фашизмом была прежде всего войной за человека, и в этом заключалось ее высшее нравственное оправдание.

«Все мы ненавидим фашизм, и все мы верим в человека, верим, что он заслуживает того, чтобы жить, жить на земле»,— говорит один из персонажей драмы Ирвина Шоу «Убийца» (1944).

На такой предпосылке и зиждется внутренний пафос героической драмы. Общим предисловием к обширной группе пьес, написанных на рубеже 30—40-х годов, могло бы служить воззвание 92 деятелей американской литературы и искусства (среди которых были такие выдающиеся мастера драмы, как О'Нил, Лоусон, Хеллман).

Авторы возвания призывали художников США к созданию произведений, способных показать все «величие борьбы человечества против фашизма». К этой цели и шли прогрессивные драматурги Америки. Их путь, приводивший к множеству находок, был сопряжен и с некоторыми неизбежными потерями. Исполненные высокого нравственного пафоса, их пьесы зачастую лишены аналитической основы. Хотя крупнейшие драматурги 30-х годов (Хеллман, Берман, Райс) в основных своих пьесах приблизились к пониманию социально-политической природы фашизма, в целом сила американской антифашистской драмы не в глубоком философском истолковании трагических проблем истории, а в гуманистическом протесте против «коричневой чумы», в боевом стремлении противодействовать ее злодеяниям.

Первый этап в истории антифашистской драмы складывается под знаком напряженных исканий, споров, дискуссий. Общей

целью прогрессивных художников США на этой стадии являлось преодоление изоляционистских настроений и приобщение Америки к мировому антифашистскому движению. Заслуга драматургов-антифашистов конца 30-х годов — Синклера Льюиса, Сэмюэла Бермана, Ирвина Шоу, Элмера Райса, Максвелла Андерсона, Роберта Шервуда и других — в их умении преодолеть представление о локальности зловещего социального феномена, именуемого фашизмом, и указать своим согражданам потенциальную возможность его возникновения в США. С предельной, почти плакатной резкостью эта истина возвещалась в пьесе Синклера Льюиса и К. Моффита «У нас это невозможно» (1935), созданной на основе одноименного романа Льюиса. В противоречие со своим названием, этот ядовитый драматизованный памфлет доказывал, что «у нас» (то есть в Америке) это возможно, ибо и здесь есть почва, на которой того и гляди взойдут пышные всходы фашизма.

В той же тональности предупреждения (хотя и без памфлетной остроты) написаны пьесы известного комедиографа Сэмюэла Бермана, близкие по форме построения к драме дискуссии в духе Бернарда Шоу. Избранный Берманом принцип организации драматического материала помог ему воспроизвести состояние духовного разброда, соответствовавшее как настроениям американского общества в целом, так и самого драматурга, путь которого во многих отношениях типичен для либеральной интеллигенции США.

«Красное десятилетие» поставило Бермана лицом к лицу с рядом вопросов, решение которых было трудно совместимо с его позицией буржуазного либерала. Как видно из комедии «Биография» (1932), в начале 30-х годов Берман еще питал иллюзии по поводу возможности сохранения позиции «над схваткой». Героиня комедии, терпимая и гуманная художница Марион Фроуд, будучи вынужденной сделать выбор между двумя своими поклонниками — ультракрасным радикалом и консервативным кандидатом в сенаторы, в конце концов отвергает и того и другого. Как и автор пьесы, она не отдает предпочтения ни одной из борющихся партий. Возросшая опасность фашизации Европы и Америки заставила Бермана пересмотреть свою идейную ориентацию и прийти к выводу о необходимости участия в политических битвах современности. С этих позиций и написаны его антифашистские драмы: «Дождь с небес» (1934), «Конец лета» (1936), «Метод Толли» (1938), «Не время для комедии» (1939), «Дочь Даннигана» (1940), «Якобовский и полковник» (1944).

Одной из наиболее примечательных пьес этой серии является «Дождь с небес». Частное жилище, дом леди Лаэл, здесь преобразовано в своего рода дискуссионный клуб. В нем происходят жаркие дебаты между группой персонажей, представляющих идейные настроения европейского общества середины 30-х годов. Главная роль в этом поединке принадлежит двум носителям противоположных взглядов — бизнесмену Элдриджу и немецкому

журналисту Гуго. Их политические воззрения, возникшие на основе полярных социально-классовых предпосылок, сформулированы с максимальной четкостью и с несколько чрезмерной прямолинейностью.

«Мы все обречены, мы богатые люди!» — в порыве откровенности восклицает Хоббарт Элдридж. С исчерпывающей ясностью декларирует свои позиции и Гуго, делая при этом конструктивные выводы. «Пока вы пытаетесь разгадать врага, — доказывает он присутствующим, — он уничтожит вас. Его надо опередить... Дабы возродить человечество, нужно уничтожить бесчеловечность... Цивилизация, милосердие, прогресс, терпимость — все эти обиходные понятия нуждаются в переосмыслении». Свои установочные принципы Гуго подтверждает действиями. Отказываясь от счастья с любимой женщиной — леди Лаэл, он уходит из ее дома. Его место среди тех, кто сражается с врагом не с помощью слов, а оружием.

В более усложненном психологическом рисунке та же тема поляризации сил возникает и в лучшей антифашистской пьесе Бермана «Конец лета». Свободная от обнаженного декларатизма предшествующей драмы, она, в отличие от нее, сильна не только своими прогрессивными идеями, но и художественно убедительными характерами. Самым удачным из них является образ психопатолога доктора Кеннета Райса. Это он приносит в беззаботный, провизанный летним солнцем дом богатой и праздной Леони Фрозингем ледяное дыхание осени, напоминая собравшимся здесь беспечным людям, что в обществе, как и в природе, готовится перелом и лето идет к концу. Тучи заволакивают горизонт, и доктор Райс появляется откуда-то из их темного скопления. Демонически коварный, циничски хитрый, он исповедует фашистскую философию избранности расы и, развивая ницшеанскую идею сверхчеловека, недвусмысленно причисляет себя к этой высшей антропологической разновидности. Гипнотическая сила, которой обладает умный пройдохец, делает его крайне опасным. И все же опасность не следует преувеличивать. Рационалистическая трезвость, с которой драматург расшифровывает «загадку» фашистского сознания, выгодно отличает его от других ее истолкователей.

В американской драматургии 30—40-х годов доктор Райс отнюдь не одинок. У него есть немало двойников, например Генри Эббот из пьесы Джерома Чодорова «Добрая леди» или доктор Пабст из символической драмы Филипа Барри «А вот и клоуны». Написанные глухими, мрачными красками, образы этих людей-пауков (американских родственников зловещего кавалере Чиппола — персонажа новеллы Томаса Манна «Марио и волшебник») воплощают мистику зла, его зловещую притягательную силу. Трезвый и спокойный Берман сводит эту иррациональную тайну к вполне рациональным категориям. Могущество Райса, в интерпретации автора «Конец лета», — результат не его неодолимой

силы, а слабости окружающих людей. Беспринципный хищник «поистине дождался своего часа» (как утверждает один из персонажей пьесы). Ведь именно сейчас, «когда люди сломлены безработицей, когда они утратили доверие к самим себе», создается почва для деятельности темных авантюристов всякого рода. Помощниками Райса, сами того не сознавая, становятся люди бесхарактерные, безразличные к общему благу. Целеустремленный, самоуверенный доктор Райс с легкостью устанавливает свою диктатуру над простодушной, инфантильной хозяйкой дома Леони или ее любовником — внутренне опустошенным русским эмигрантом графом Мирским. Но этот якобы столь пронизательный психолог сам поддается обману, когда его противниками оказываются боеспособные, энергичные, нравственно здоровые люди — дочь Леони Паола и ее жених Декстер. В результате хорошо продуманной стратегии Паола срывает маску со своего опасного поклонника Райса, который, будучи не сверхчеловеком, а обыкновенным и притом плохим человеком, отнюдь не чужд всяким человеческим слабостям. Одержанная над ним победа помогает Паоле найти свое место в ряду тех, кто мужественно противостоит силам мировой реакции. Плацдармом для схватки с ними должен стать антифашистский журнал, вокруг которого Декстер предполагает сплотить прогрессивно настроенную молодежь.

При всей умеренности этой просветительской программы пьеса Бермана занимает видное место среди произведений ранней антифашистской драматургии. Ведь и сами задачи этой драматургии на данной стадии были в какой-то мере просветительскими. С терпением истинных педагогов ее авторы растолковывают, разъясняют, внушают некие в общем простые, но пока еще не всем понятные истины. Отсюда — ее характерная дидактическая интонация и стремление к общедоступности и декларативности, особенно заметное в такой, например, пьесе, как «Бруклинская идиллия» (1937) Ирвина Шоу. Незамысловатая драматическая притча о двух безбидных стариках, затравленных гангстером Гоффом и в конце концов убивших своего мучителя, имеет ясный до прозрачности аллегорический смысл. Ключом к нему служат монологические высказывания героев. «Что показывает история? — вопрошает один из них, Иона Гудмен. — Муссолини, например. Ему дали закусить Африкой, он полез дальше. А Гитлер? Стоило ему проглотить Австрию, и он потянулся к другим соседям». И дальше: «Пора нам взять жизнь в наши собственные руки. Если ты хочешь мира и человечности, ты должен вырвать власть у таких людей, как Гофф». Нетрудно догадаться, что вся пьеса написана ради этих слов, и ее сюжет служит наспех сколоченной трибуной, с высоты которой они звучат.

Значительно более сложной представляется позиция группы драматургов, обычно именуемых романтиками (с ббльшим правом их следовало бы назвать неоромантиками): Максвелла Андерсона, Роберта Шервуда, Филипа Барри и близкого к ним по

идейно-художественной ориентации автора философско-символических пьес Торптона Уайлдера. Их роль в американской драматургии предвоенных и военных лет не сводится к однозначным определениям. Верные священным идеалам американской демократии, они были замкнуты в пределах своего символа веры, тревожные раздумья над судьбами человечества неизбежно принимали у них форму антитезы мечты (американской) и действительности. Отсюда — почти кричащая несведенность концов в их системе объяснения жизни. В произведениях названных авторов фатализм странным образом сочетается с призывом к действию, скептицизм с проповедью альтруизма.

Такую причудливую смесь взаимоисключающих идейных мотивов можно найти в пьесах одного из характернейших представителей романтической драмы 30-х годов — Роберта Шервуда (1896—1955). Его творчество, как и творчество другого наиболее значительного драматурга-романтика — Максвелла Андерсона, является одновременно и реквиемом по «американской мечте», и героическим порывом к ее возрождению. Драматическим нервом большинства его пьес — «Дорога на Рим» (1927), «Супруг королевы» (1928), «Свидание в Вене» (1931), «Эйб Линкольн в Иллинойсе» (1938) и других — стала идея общего кризиса буржуазной цивилизации. Не будучи слепым и к социальным причинам этой глобальной катастрофы, Шервуд тем не менее увидел главный ее источник в иссякновении творческих способностей людей, в затухании их жизнотворной энергии. Этим ощущением духовной неприкаянности современного человечества и определяется драматический строй его пьес. Шервуд вынес их события за пределы частных жилищ. Прикрепив драматическое действие к временным пристанищам — гостиницам, отелям, тавернам, он усилил ощущение бесприютности, бездомности современных людей, волей обстоятельств выброшенных на большие дороги жизни. В интерпретации Роберта Шервуда весь мир становится огромной гостиницей, где происходит вечная толчея, мимолетные встречи чуждых друг другу скитальцев. Прикрепленность действия к «перевалочным пунктам» помогает драматургу воспроизвести состояние, в котором находится современное общество, а точнее — вся современная цивилизация. Самое полное выражение глубоко противоречивой философии этого гневного обличителя современного человечества (а вместе с тем и его неутомимого защитника) дают две пьесы — «Окаменелый лес» (1934) и «Развлечение идиота» (1936). Роль своеобразного микрокосма в первой из них играет закуская, расположенная при бензоколонке где-то в глухом уголке штата Аризона. К этой временной пристани судьба прибывает самых различных странников, заблудившихся в «окаменелом лесу» современной цивилизации. Именно этот незримый персонаж и исполняет в пьесе роль главного героя. Составляя ее невидимый фон, окаменелый лес (находящийся поблизости от закуской) как бы отбрасывает тень на все происходящее в пьесе

события. Его смутные очертания прорисовываются в каждом из образов драмы, в каждой из ее сюжетных ситуаций.

«Это кладбище цивилизации,— говорит один из персонажей, Алан Сквайр, подразумевая окаменелый лес.— Это мир умерших идей. Платонизм, патриотизм, христианство, экономика Адама Смита... все они мертвые пни в этой пустыне». Ему же — этому кладбищу человеческого духа, как выясняется из дальнейших рассуждений того же Сквайра, принадлежит и все современные люди. Образцы вырождающейся фауны некогда цветущего, а ныне умершего леса жизни, они слишком долго отравляли плодоносную почву истории, и теперь яд вошел в их собственную кровь. Воскрешая о'ниловский мотив «мести природы», драматург облакает его в форму афористически четких деклараций. «Ты понимаешь, что порождает мировой хаос? — вопрошает Сквайр.— Это природа наносит нам ответный удар... Теперь она пользуется уже не прежними своими средствами: наводнениями, эпидемиями, неурожаями... Она бьет нас странным оружием, именуемым неврозом. Она отнимает власть над миром у мыслителей и передает ее обезьянам».

События пьесы служат подтверждением этой мысли. Здесь представлены люди, находящиеся в состоянии полного нравственного одичания. И хозяин таверны Джейсон Мэйпл — член Американского легиона, и богатый делец Чисхолм, и его одержимая сексом супруга, и старый дедушка — хранитель традиций пионерства, чьим любимым занятием на закате дней стали воспоминания о совершенных некогда им самим или его друзьями убийствах, и гангстер Дьюк Манти, бандит, заgrimированный под рыцаря, — все это разные проявления одного и того же процесса вырождения человечества, его регрессивного движения к обезьянам. Среди оргии всеобщего озверения искру человечности сохраняют лишь два персонажа — дочь Мэйпла, чистая юная Габби, и нищий писатель неудачник Сквайр. Не случайно эти столь разные люди с первой встречи тянутся друг к другу. Их духовная близость проявляется, в частности, в увлеченности поэзией Франсуа Вийона. Им двоим, Вийону и Габби — прекрасному союзу культуры и природы, вечной мечте человечества, и приносит Сквайр в жертву свою бесплодную, неудавшуюся жизнь. Он упрямится Дьюка убить его и, перед тем как погибнуть от пули рыцаря большой дороги, боится свою жизнь и завещает страховку Габби.

Так в обстановке всеобщего морального распада Шервуд взыкает к нравственному инстинкту людей, сам, впрочем, не до конца веря в спасительную силу этого рецепта оживления окаменелого леса.

О глубоком кризисе цивилизации говорит и другая широкоизвестная пьеса Шервуда — «Развлечение идиота». Ее события разворачиваются в итальянском отеле, стоящем на границе Швейцарии и Австрии. Географическое положение этой гостиницы

средней руки (из ее окна открывается вид сразу на четыре страны) превращает ее в своеобразный фокус международной жизни, точку пересечения ее разнонаправленных путей. По этим дорогам неуклонно движется война, и ее приближающаяся поступь порождает гулкое эхо в доме, чьи двери открыты для людей всех национальностей, имущественных рангов, политических убеждений.

Во всем происходящем здесь есть некое сходство с Вавилонским столпотворением. В отеле господствует великое смешение языков: итальянского, немецкого, французского, русского и других. Все его постояльцы говорят об одном и том же, но никто не понимает друг друга до конца. В разноязычной симфонии, воспроизводящей духовную атмосферу мира, стоящего в преддверии величайшей глобальной катастрофы, особенной силой звучания обладает голос французского социалиста Квиллери, единственного, кто способен разобраться в смысле происходящих событий и наметить перспективу их дальнейшего развития. «Англия,— говорит он,— присоединяется к Франции, Германия к Италии... и во все это будет втянут Советский Союз. Во всех частях света динамитный заряд подложен под добрую волю людей, стремящихся к миру... Нужна только искра, чтобы произошел взрыв». Это мрачное пророчество сбывается на глазах у зрителя. Пожар войны начинает полыхать в объятном безумием мире. Застигнутые врасплох мировой катастрофой, постояльцы отеля еще не до конца верят в ее реальность и продолжают дискутировать о целях и причинах войны. Они все еще пытаются найти объяснение рождающемуся безумию. А между тем оно уже заявляет о себе голосом огнеметных орудий. Французские самолеты начинают бомбить порт, расположенный неподалеку от отеля, и под грохот разрывающихся бомб война переступает порог гостиницы. Перед ее страшным лицом происходит процесс идейного размежевания обитателей отеля. «Любезные» офицеры-итальянцы (охранявшие безопасность постояльцев) расстреливают Квиллери и, спешно погрузив остальных своих подопечных в автобусы, отдают каждого из них во власть развязанной стихии мирового хаоса. Трагизм такого развития событий усугубляется сознанием их бессмысленности.

Война представляется Шервуду частью вселенской «нелепости, именуемой жизнью». Именно автору жестокой бессмыслицы бытия, сотворенного с целью идиотского развращения, и адресован монолог международной авантюристки Айрин, усталой обитательницы всевозможных отелей. «Мы несправедливы к нему,— говорит она, имея в виду творца вселенной.— Бедный, одинокий старик. Он сидит на небесах в полном одиночестве, и что же ему делать, как не играть? Он забавляется игрой в идиота. Игрой, не имеющей ни смысла, ни конца». Эта насмешливо-печальная характеристика бога, конечно, есть не что иное, как мифологизация собственного душевного состояния Айрин. Ее бог сотворен по об-

разу и подобию внутренне опустошенного, трагически одинокого западного интеллигента, его иррациональная душа, проецируемая извне, оборачивается «мировой чепухой». Но, хотя в полупиронических рассуждениях Шервуда о сверхличных началах бытия и есть нечто большее, чем игра скептической мысли, драматург не снимает с человека ответственности за состояние общества. С силой подлинного убеждения он утверждает, что за все происходящее в мире отвечают люди. На одного из создателей адской машины, именуемой войной, оружейного магната Вебера авторский перст указывает со всей недвусмысленностью. Этот торговец смертью явно принадлежит к тем, кто подтолкнул лавину войны. И все же причины могущества Вебера и ему подобных не столько в экономическом, сколько в нравственном состоянии человечества.

Современные люди, обессиленные наркотиками, утратившие веру, совесть, способность к сопротивлению деятельным негодям типа Вебера, согласно цитируемому в пьесе утверждению Томаса Манна, «впали в состояние деградации, наблюдать которое больно и оскорбительно».

И все же спасение только в людях, в неистребимых силах добра, еще живущих где-то в глубинах их внутреннего мира. Подобно своему герою Гарри Вэну, антрепренеру ансамбля «Шесть блондинок», Шервуд хочет верить в неодолимость «добрых начал человеческой природы», в то, что «после ночи наступит рассвет».

Преисполненный сочувствия к великодушному и честному Вэну, драматург вместе с ним склоняется к шутливому выводу о необходимости «переизбрания бога» и назначения Вэна на его «пост». Ведь именно этот бесприютный бродяга (подобно герою «Окаменелого леса») еще сохранил способность к любви и состраданию. В покинутом всеми отеле он остается вместе с Айрин, брошенной и преданной своим покровителем Вебером. Наедине с этой женщиной, в которой он узнал героиню своего давнишнего мимолетного «гостиничного романа», он спокойно ожидает очередную бомбу, несущую смерть ему и ей.

Как и прежде у Шервуда, оргии мирового безумия противостоит идея человечности. И как прежде, драматург сам не до конца верит в ее спасительные возможности. Но этот скептический налет не разъедает гуманистической основы его пьес. Взывая к совести своих соотечественников, драматург помогал им осознать свою сопричастность мировой трагедии и пробуждал в них чувство ответственности за нее. Призыв этот явственно слышится в его биографической пьесе «Эйб Линкольн в Иллинойсе». Именно Шервуд, наряду с другим драматургом — романтиком Максвеллом Андерсоном, более всего содействовал популярности этой жанровой разновидности, занявшей видное место в драматургии США 30—40-х годов. Посвященные «отцам» американской демократии Джефферсону, Линкольну, Вашингтону и другим, биографические пьесы не только демонстрировали

вдохновляющие образы гражданственности и патриотизма, не только напоминали о героических событиях американского прошлого, но и соотносили его с современностью, делая вчера точкой отсчета для критических экскурсов в сегодня. Американское общество XX века как бы отчитывалось перед своими великими основоположниками, устанавливая степень своей верности их заветам.

Такому заданию подчинена пьеса Шервуда. Драматург стремится воплотить судьбы демократии в образе человека, который был ее душой. «Жизнь Линкольна, — писал автор в предисловии к пьесе, — сама была произведением искусства... аллегорическим изображением роста демократического духа». Его Линкольн — демократ не только по происхождению, но и по особенностям своего внутреннего склада. Первоосновы демократии для него не отвлеченные идеи, а естественные формы мировосприятия. Уверенность в том, что в «подлинно свободной стране не должно быть различий в правах между тем или иным государственным сектором, той или иной расой, тем или иным классом», почерпнута им не из книг. Она подсказана не одной лишь логикой ума. За ней стоит логика сердца. Но эта же логика сердца влечет его к тихой, спокойной жизни, к мирному труду, незатейливым семейным радостям. От всего этого вынужден отказаться скромный лесоруб. История избрала его для осуществления своих целей, и в ходе пьесы он все больше проникается сознанием неотвратимости этого предназначения. Жизнь Линкольна становится подвигом самоотречения. Страна раскалывается пополам, и трещина проходит сквозь сердце величайшего из ее граждан. Демократия и война несовместимы, а между тем защита демократии требует насильственных действий, и не кто иной, как их противник Линкольн, должен возглавить братоубийственную распря Севера и Юга.

Героическая масштабность его личности особенно ощущается по контрасту с другими персонажами пьесы. Среди них нет ни одного, способного подняться до уровня Линкольна и более того — даже понять его до конца. Человек, взявший на себя ответственность за судьбы Америки, трагически одинок. Одиночество — не только прижизненный удел великого демократа, но и его судьба в веках. Люди будущего столь же мало походят на Линкольна, как его современники, и для них он также останется загадкой.

На дне пьесы Шервуда притаилась скорбь — сознание поражения идеалов Линкольна, оставшихся недосягаемыми и для американцев XX века. В биографических пьесах конца войны эти трагические обертоны зазвучат уже в полный голос.

Но для такого переключения героической темы в новый пессимистический регистр потребовалось еще несколько лет. Пока же антифашистская тема развивалась в русле других, более оптимистических настроений. Ее демократический пафос, стимулируемый ростом европейского сопротивления, гражданской войной в Испании, а в дальнейшем — событиями Пирл-Харбора, возрастал.

Герой-одиночка уступал свое место рядовому борцу за великое всенародное дело. Развивая одну из наиболее плодотворных идей 30-х годов, драматурги-антифашисты Элмер Райс, Клиффорд Одетс, Уильям Сароян показывают, что способность к подвигу таится в самых обыкновенных, простых людях и почвой для превращения в героев являются их столь же простые, здоровые, чисто человеческие чувства. Наиболее зрелое художественное выражение эта мысль (впервые прозвучавшая в антифашистской драме Клиффорда Одетса «До моего смертного часа», 1934) получает в пьесе Лилиан Хеллман «Стража на Рейне» (1941). Ее главный персонаж — деятель немецкой антифашистской организации Курт Миллер соединяет в себе лучшие качества человека и борца, и именно органичность этого синтеза служит предпосылкой его героически самопожертвованной деятельности. Любовь к своим детям побуждает его бороться за жизнь и счастье всех детей мира. Ненависть к насилию приводит его к убийству насильника.

Для прогрессивных драматургов-антифашистов борьба за человека означала не только защиту его права на жизнь, но и сохранение (а в ряде случаев и восстановление) его внутреннего мира. Само участие в войне представлялось большинству из них своеобразной школой человечности. Истые люди 30-х годов, они верили, что служение великому всенародному делу пробудит латентные силы человеческой личности и поднимет ее на уровень подлинного героизма. Подобное «обыкновенное чудо» свершается, например, в пьесе Ирвина Шоу «Убийца» (1944). Наивный юноша Робер Муни, преисполненный либеральных иллюзий, искренно веровавший, что защита прав человека есть внеполитическое дело, втягивается в самую гущу политической борьбы и встречает смерть с бесстрашием и непоколебимостью истинного героя.

Обобщить эти смутные искания и придать им видимость некоей нравственной философии удавалось лишь отдельным драматургам-антифашистам. Более всех преуспел в этом самый значительный писатель эпохи — Эрнест Хемингуэй. Возникшая на гребне испанских событий, его пьеса «Пятая колонна» (1939) являлась экстрактом той трагически высокой концепции подвига, которую писатель в более глубоком и психологически сложном истолковании раскрыл в романе «По ком звонит колокол». Мятущийся американский интеллигент Филип Роллингс, в отличие от своего друга, спокойного, уравновешенного, внутренне целостного коммуниста Макса, не до конца понимает политический смысл событий, участником которых он стал по собственной воле. Включаясь в освободительную борьбу Испанской республики, Филип ищет не только победы для нее, но и примирения с самим собою. Но и на полях истекающей кровью Испании он переживает трагедию внутреннего разлада, не будучи в состоянии уйти из-под бремени своей индивидуалистически-разорванной личности. Где-то в глубине его сознания зреет уверенность, что дело, которому он служит, обречено и, несмотря на самопожертвован-

ные усилия его защитников, мир останется прежним. Иронически-скорбная мысль о том, что на его век «войн хватит», не может служить ему утешением. Это состояние душевной неустроенности усугубляется и мотивами личного характера. Беспокойное сердце Филипа, в котором поселилась любовь к такой же, как он, беспокойной дочери богемы, стихийно восстает против всяких попыток самообуздания и самоограничения. И тем не менее он твердо знает, что дело испанского народа — это его личное, кровное дело, и если понадобится, умрет за него (подобно Роберту Джордану в романе «По ком звонит колокол»). Служитель великой демократической мечты о свободном мире и свободном человеке, Филип понимает, что самопожертвованное служение ей и гибель во имя нее — единственный путь для того, кто хочет оставаться человеком.

В подтексте драмы Хемингуэя (как и всего его творчества в целом) маячила тень «американской мечты», разбуженная мировым освободительным движением. Прибежищем ее не всегда служил подтекст. Получив опору в гуманистических порывах войны за человека, она вырывалась на поверхность и других драматических произведений. Трагедия оборачивалась утопией, и утопия нередко торжествовала над трагедией. Такой триумф утопического начала совершается в творчестве одного из известнейших драматургов 30—40-х годов Уильяма Сарояна. Деятельность этого глубоко своеобразного художника далеко выходит за рамки «бунтарской декады». В сущности, она должна рассматриваться в контексте драматической истории последующих десятилетий. Но 30-е годы были колыбелью Сарояна. Его яркий, солнечный оптимизм и безудержный альтруистический пафос, замешанные на дрожжах гуманистических концепций «красной декады», были усилены героическими устремлениями военного времени. В результате возникли пьесы совершенно особой драматической структуры, которые с полным правом могут быть названы антипьесами. Подчеркнуто алогичные и хаотичные, они являют собою демонстративное отрицание всех канонических законов драматического жанра. По особенностям своей драматической конструкции они уже как бы предвосхищают драматургию абсурда. Но если абсурдисты — эти мрачные проповедники бессмысленности бытия, спускаясь на дно человеческой души, находили притаившихся там «чудовищ», то Сароян открывает в скрытых глубинах человеческого духа оазисы нежности, добра и красоты. Свою миссию он видит в том, чтобы высвободить эти полузатоштаные ростки человечности из-под веками копившихся искусственных наслоений. Еще до появления своей наиболее известной драмы «Дни вашей жизни» (1940) Сароян в небольшой одноактной пьесе «В горах мое сердце» (1939) сделал заявку на основную тему своего творчества — тему великого братства людей, их прирожденной коммуникабельности. Главный смысл его ранней пьесы, как и последующих произведений («Прекрасные люди»), в доказательстве

мысли простой и старой как мир: «быть добрым лучше, чем злым». Мысль эта в пьесах Сарояна обретает музыкальное звучание. Его пьесы вобрали в себя музыкальную стихию драматургии 30-х годов, и музыка для него становится не только средством звукового оформления пьес, но и их непосредственной темой. Сароян как бы слышит песню человеческих сердец. Поет сердце маленького Джонни, поет сердце его нищего неудачника отца, в унисон им звучат сердца всех обитателей заброшенного поселка, и им вторит труба бродяги музыканта Мак Грегора («В горах мое сердце»). Музыка, песня, любовь — неразстленимое единство, неистребимое и вечное, как сама жизнь.

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

Эта вызывающе мажорная декларация обобщает позиции самого автора пьесы. Он, разумеется, понимает, что она находится в противоречии с логикой общественной жизни. Ведь после своей идиллической пьесы Сароян создает другую драматическую миниатюру — «Эй, кто-нибудь!» (1942) — печальную пьесу о голоде, безработице, жестоких законах, об одиноких людях, тщетно пытающихся протянуть друг другу руки сквозь прутья тюремной решетки, разделившей весь мир на тесные камеры одиночного заключения. Да и на более раннем этапе своей деятельности Сароян знает, что таких людей много, что они составляют подавляющее большинство человечества и все они взывают о помощи и сочувствии: «Эй, кто-нибудь!» Правде безжалостных фактов драматург противопоставляет высокую правду мечты. Его пьесы строятся по формуле: сна есть нечто более реальное, чем статистика, и самой своей структурой они моделируют сновидения. Бесфабульные, аморфные, эти пьесы («Сладкая песня любви», 1940; «Прекрасные люди», 1941; «Пещерные люди», 1957 и другие) обладают той зыбкостью образов и расплывчатостью линий, которые присущи сонным видениям и призрачным порождениям человеческой фантазии.

Такое сочетание сна, мечты и сказки являет собою его лучшая пьеса «Дни вашей жизни». Маленький кабачок, расположенный на окраине Сан-Франциско, преобразован здесь в подлинное царство отрывочных, смутных, но лучезарных сновидений. Пьеса Сарояна как бы составлена из фрагментов, в ней носят обрывки тех снов, которые уже на протяжении многих десятилетий греются Америке, стране неосуществившейся мечты. Изгнанная отовсюду, утопия поселилась в крохотном уголке огромной страны, и именно поэтому здесь царит (так уверяет нас авторская ремарка) «теплая, естественная, по-американски свободная атмосфера». Здесь происходит чудо возрождения людей, их возвращения к себе.

«Каждый здесь делает то, что хочет и что считает нужным». Отрешаясь от всего искусственного и наносного, персонажи пьесы преисполняются чувством любви друг к другу. «Никто не состязается с другими... никто не испытывает ненависти к другим. Каждый живет и дает жить окружающим», — поясняет ремарка.

В маленьком волшебном мире совершаются чудеса, ставшие невозможными в большом жестоком мире. Получает работу пианист-негр, умиравший от голода. Впервые демонстрирует свое искусство талантливый танцор. Молодой человек влюбляется в женщину легкого поведения и, разглядев чистую душу под маской позорной профессии, женится на ней. Даже полисмены, заглянув в этот дворец чудес, становятся людьми и горько жалуется на общество, поручившее им жестокое и бесчеловечное дело. В полифонической пьесе Сарояна разлита стихия музыки. Звучит пианино, под его аккомпанемент танцует непризнанный, но здесь получивший признание артист, да и во всех действиях и жестах забредших сюда людей, в их импульсивных стихийных порывах живет музыкальное начало. Освежающее дыхание сказки пробуждает к жизни и внутренне опустошенного интеллигента Джо. Разочарованный и усталый, он пришел сюда, чтобы утопить в вине свою боль, и неожиданно стал Гаруном аль Рашидом этого маленького Багдада. Бросая вызов прагматической буржуазной морали, он творит добро на всех путях. Демонстративно объединяет он полезное с бесполезным, житейскую реальность с наивной ребяческой игрой. Это Джо устраивает брак Тома и Китти, и он же одаривает их... игрушками, дабы вернуть измученным и потерявшим себя людям детское первоощущение радости бытия. Ему, созерцателю и философу, предстоит совершить еще одно деяние: избавить утопическое царство добра от одного из тех, кто угрожает его существованию.

Сентиментальный (иногда до приторности) Сароян хорошо понимает, что за утопии приходится драться не на жизнь, а на смерть. Его маленький добрый мирок со всех сторон осаждаем враждебными силами. От их лица здесь действует мрачный чело-веконенавистник Блик. Во всеоружии своих официальных полномочий, он вторгается в кабачок Ника и разрушает царящую в нем интимно-лирическую атмосферу. Жрец статистики хочет вырвать заново родившихся людей из живого царства мечты и вернуть их мертвой, грубой реальности. В его глазах Китти, страдающий живой человек, — всего лишь статистическая единица — проститутка, и он тащит ее обратно в жестокий мир войны и смерти, откуда она чудом вырвалась. Этот убийца душ совершает (а вместе с ним и государство и общество) преступление, которому нет и не может быть прощения. Поэтому Сароян выносит ему (вместе со своим героем Джо — рупором авторских идей) смертный приговор. Утверждая любовь и добро в качестве высших истин жизни, Сароян призывает к защите этих абсолютных, неоспоримых ценностей, и если надо, — к защите с оружием в руках.

Так из пьесы, демонстративно противостоящей реальности, открывается выход к самым реальным проблемам современности. Прекраснодушный Сароян присоединяется к тем, кто требует истребления насильников (читай: фашистов). Далекая по форме своего художественного построения от других антифашистских пьес конца 30-х — начала 40-х годов, драматическая фантазия Сарояна близка им по своему духу. Налет утопизма свойствен многим из них, особенно тем, которые были созданы после Пирл-Харбора: «Свеча на ветру» (1941), «Канун святого Марка» (1942), «Штурмовая операция» (1943) Максвелла Андерсона, «Луна зашла» (1942) Стейнбека, «Солдаты зимы» (1943) Дана Джеймса и «Крылатая победа» (1943) Мосса Харта. Построенные в хроникальной манере — как зарисовки фронтовой жизни, они утопичны и романтичны по своему внутреннему звучанию. Трагедия войны в них становится «оптимистической трагедией». Их авторы рассматривают победу над фашизмом как залог нравственного обновления человечества. На развалинах царства зла — третьего рейха — они мечтают (который уже раз в истории мировой и американской буржуазной демократии) построить гармоническое общество всеобщего равенства и братства.

«Когда война окончится,— говорит молодой авиатор, персонаж пьесы Мосса Харта «Крылатая победа»,— для всех людей возникнут перспективы неизмеримо более широкие, чем все те, какие были доселе известны истории!.. Наши дети будут жить в лучшем мире, чем их отцы!» Ведя войну за человека, драматурги преисполнены веры в его добрую природу. Иной раз эта вера кажется несколько наивной и чрезмерной: переклестывая через край, она распространяется даже на фашистов. (Ведь и они, в конце концов, люди). Так, в пьесе Стейнбека «Луна зашла» гуманный и рыцарски вежливый офицер-эсэсовец кажется едва ли не самым привлекательным из персонажей.

Идейная незрелость, характерная для многих героических пьес 40-х годов, в ряде случаев сочетается и с художественными дефектами. Моральные истины, провозглашавшиеся со сцены, не всегда облекались в драматически действенную форму. Действие либо убегало на боковые фабульные тропинки, либо выпадало из напряженного ритма, присущего героической теме. Создать динамически подвижную, энергичски развивающуюся драму удавалось далеко не всем драматургам. В наибольшей мере преуспели в этом Дан Джеймс, автор пьесы «Солдаты зимы». Предельно динамичная, пьеса до краев насыщена «электричеством» и в переносном, и в буквальном смысле этого слова. Основным средством создания сценических эффектов здесь служит прожектор. С его помощью Джеймс раздвигает сценическое пространство своей драмы, создавая представление о глобальном развороте ее событий. Световая точка стремительно движется среди царящей вокруг тьмы, вспыхивая то здесь, то там. Луч света переносится из Югославии в Польшу, из Польши в Россию. Пламя граждан-

ственных чувств загорается в сердцах людей всего мира, побуждая их объединяться в партизанские отряды. Долгожданное чудо единения людей в этой пьесе не носит утопического характера. Оно рождается на почве политической реальности международного антифашистского движения, в которое включились все народы мира.

Пути человечества скрестились, и в точке их скрещения вспыхнул ослепительный свет надежды на грядущее обновление жизни. Но он горел недолго.

Оптимистические надежды на обновление мира задувались и ветром «холодной войны», и неослабевающими веяниями маккартизма, и растущей активностью американских профашистских организаций. На смену героической эпохе шла эпоха отрезвления и разочарования. Симптомы ее наступления обнаружались еще до конца войны. Кризис романтики и героики начался уже в момент наивысшего их подъема. Очередное поражение «американской мечты» с наибольшей полнотой осуществлялось в том жанре, само возникновение которого было связано со стремлением к увековечению национальных идеалов, а именно в биографической пьесе. Встреча столетий, происходившая в драмах начала 40-х годов, приводила к результатам, невыгодным для современности. Век нынешний оказывался в неоплатном долгу у века минувшего. Великие демократические традиции прошлого не стали реальною. Возможность их воплощения в жизнь в XX столетии представлялась еще более сомнительной, чем в XIX. Этот нюанс биографической темы (наметившийся уже в пьесе Шервуда об Аврааме Линкольне) определяет окраску пьес позднейшего времени. Весь исторический процесс США пересматривается под знаком растущих сомнений. Призрачность американской демократической утопии теперь уже становится знаком истории. В прошлом США драматурги различают присутствие двух противоборствующих тенденций: народно-демократической и буржуазно-реакционной. Если воспользоваться материалом пьесы Сидни Кингсли «Патриоты» (1943), первую из них можно соотнести с Джефферсоном, а вторую — с Гамильтоном. О характере их конфликта может дать представление хотя бы следующий диалог:

Гамильтон. Я хочу, чтобы наша страна стала сильной.

Джефферсон. Она станет сильной только тогда, когда править ею будет народ.

Гамильтон. Неужели вы думаете, что крестьяне, работающие на моей ферме, в состоянии стать своими собственными правителями?

Джефферсон. Как только народ освободится и возьмет дело управления в свои руки, он обретет титаническую мощь. . .

Спор этот, по существу, остается нерешенным. И хотя Джефферсон, по всей видимости, берет верх над своим политическим противником, антинародное гамильтоновское начало сохраняет свою дееспособность. Продолжение и развитие этой мысли можно найти и в других биографических пьесах того же времени. Одной

из них является драма Флоренс Кьерсон и Колина Клеменса «Гарриет» (1943), посвященная Бичер-Стоу. «Все напрасно,— говорит ее героиня,— напрасно потому, что, когда война кончится, мир будет столь же далек от свободы, как сейчас». Увы, для подобных прогнозов имелись реальные основания: фашизм терпел поражения на фронтах, но его духовная жизнеспособность не ослабевала. На глазах американцев 1943—1945 годов сбывалось пророчество их современника — Хемингуэя, еще ранее предостерегавшего соотечественников от опасности фашистской заразы. «Американцы не должны забывать,— писал автор «Пятой колонны»,— за что они воюют, чтобы в процессе войны с фашизмом самим не заразиться его идями и идеалами!» Чтобы убедиться в обоснованности подобных опасений, достаточно обратиться хотя бы к пьесе Артура Лоренса «Дом для храбрых» (1945). Персонажи этой иронически трезвой пьесы, американские фронтовики, сами находятся во власти расистских предрассудков и подвергают травле неарийцев не менее ретиво, чем их противники, немецкие фашисты. Материал для наблюдений такого рода давал не один только фронт.

Преисполненные тревоги за будущее человечества, прогрессивные драматурги Америки широко трактуют тему нравственного растления молодежи как одного из наиболее губительных следствий фашистской пропаганды (пьесы «Доступная девушка», 1943, Элизы Шелли, «Мир завтра», 1944, Джеймса Гоу и Арно Д'Юссо). Общую мораль этой группы пьес (которые можно было бы назвать просветительскими как с точки зрения их непосредственного задания, так и самой их жизненной философии) формулирует один из персонажей пьесы Гоу и Д'Юссо «Мир завтра»: «Прирожденный грех гнездится не в душе человека, а в условиях социальной жизни общества». Развитие этой мысли, представляющей концентрат нравственной философии «красного десятилетия», дает несколько позже пьеса тех же авторов «Глубокие корни» (1946). Обстановка, сложившаяся в США в послевоенные годы, ясно показала, что фашизм транспортировался не только извне, но и произрастал на самой почве Америки. Его глубокие корни уходят и в толщу сложившегося в течение столетия жизненного уклада, и в потаенные глубины сознания людей. В этом предстоит убедиться герою пьесы, молодому негру Брету. Вернувшись с фронта в чине офицера, с грудью, покрытой орденами, он, как и прежде, является парисей в своем родном городе.

Расовая дискриминация, практиковавшаяся здесь с незапамятных времен, неистребима, ибо она опирается на темные стихийные импульсы самых, казалось бы, благожелательных, культурных, терпимых людей. Годами прививавшиеся им националистические предрассудки вросли в их душу. Вся обстановка американской послевоенной жизни убеждала в том, что война не кончилась. Ее плацдармом стал уже не фронт, а тыл.

Разве история прогрессивного, гуманного директора колледжа доктора Риггса (персонажа пьесы Джерома Чодорова «Решение», 1944), линчеванного в тюрьме, куда его загнала клевета профашистской прессы, не является эпизодом из хроники американского фашизма? Борьба с «коричневой чумой» становилась уже в его чужеземной, но и отечественной разновидности. Вывод этот, к которому в пьесе Чодорова приходит сын Риггса, только возвратившийся с фронта, отнюдь не является чисто умозрительным национальным делом, фашизм подлежал истреблению не только заключением. Серия «колдовских» процессов, организованных сенатором Маккарти в 40—50-х годах, давала недвусмысленные доказательства реальности существования американского фашизма. Тем самым определялось направление дальнейшего развития прогрессивной драматургии США. Антифашистская драма преобразовалась в антимаккартистскую. С еще не ослабевшей воинственной силой драматургии 40—50-х годов встали на защиту духовной свободы личности. «Я борюсь за право учителя,— говорит молодой профессор Тернер (пьеса Джеймса Тарбера и Эллиота Наджента «Самец», 1940).— Но если вы хотите перевести мою борьбу на почву политики — сделайте одолжение! Вам не удастся задуть идеи только потому, что они вам не нравятся! Это университет! Наше дело состоит в том, чтобы нести свет в заблудившийся мир и следовать истине!» Если учесть, что «преступление» Тернера, за которое он подвергся гонениям со стороны своих коллег, заключалось в том, что он использовал в качестве материала для стилистического анализа письмо Ванцетти, то станет ясно, что право учителя есть нечто большее, чем узкопрофессиональное понятие. «Разве вы не видите, что дело здесь не в Ванцетти, а в нас? — спрашивает Тернер.— Мы защищаем последнюю цитадель свободной мысли».

Цитадель, о которой говорит герой пьесы, есть не что иное, как революционно-демократическая традиция американской истории. Неугасающая и неистребимая, она жила не только в антимаккартистских пьесах. В годы безвременья, последовавшие за войной, она оставалась маяком, указывавшим путь передовым художникам «запуганных пятидесятых» и следовавших за ними «гневных шестидесятых» и 70-х годов. При свете этого огня возникли пьесы лучших драматургов нового поколения: Теннесси Уильямса, Карсон Маккалерс, Эдварда Олби.



2



ДРАМАТУРГИ

ЮДЖИН О'НИЛ

Заря драматургической истории Америки XX века совпала с зарей жизни Юджина Гладстоуна О'Нила (1888—1953) не только метафорически, но и хронологически. Его писательская деятельность началась в знаменательном 1914 году. Трагизм мироощущения драматурга питался как событиями мировой и американской истории, так и тяжкими личными испытаниями. Неприкаянный духовный скиталец, он был бездомным скитальцем в прямом, биографическом смысле этого слова. Сын талантливого актера ирландца Джеймса О'Нила, Юджин О'Нил, по существу, никогда не знал родного дома. Первые годы его жизни прошли в гостиницах, отелях и в кулуарах театров. Лишенное оседлости существование не создавало возможностей для сколько-нибудь систематического образования. Переходя из школы в школу, одаренный, нервный, болезненно восприимчивый мальчик получал лишь беспорядочные обрывки школьных знаний. Несколько месяцев, проведенных в Принстонском университете, завершили процесс его обучения. Но скитания О'Нила не прекратились. Он успел побывать золотонскателем, актером, матросом, клерком и из этого разнообразного жизненного опыта впоследствии черпал материал для своего творчества.

Тяжкое заболевание — туберкулез — привело его в легочный санаторий, и здесь О'Нил впервые получил необходимый досуг для выявления своих духовных интересов. Его стремление к драматургической деятельности приобрело осознанный характер. Решив стать «подлинным художником или никем» (как признался он в письме к Джорджу Бейкеру), он сделался усердным посетителем семинара, организованного этим ученым, а затем, в 1916 году, членом Провинстаунского театрального объединения, на сцене которого были исполнены его первые пьесы. Слава пришла к нему с появлением в печати одной из них — «За горизонтом» (1920). Завоевав ведущее место среди драматургов своего поколения, он сохранял его на протяжении всей последующей жизни. Но эта победа отнюдь не обеспечила ему внутреннего покоя. Состояние душевной неустроенности, в котором О'Нил пребывал всю жизнь, особенно остро проявлялось в сфере его личных отношений. После того как брак драматурга с Кэтлин Дженкинс, матерью его первого сына, завершился в 1912 году разводом, он женился на Агнес Бултоп, подарившей ему двух детей — сына и дочь. Но и эти

брачные узы оказались непрочными и распались под напором новой страсти, предметом которой явилась Карлотта Монтерой. Хотя Карлотта была великой любовью О'Нила, бури продолжали бушевать у его семейного очага. Супруги ссорились, расходились и вновь сходились. Нелегкая эта жизнь осложнилась болезнью драматурга, настолько тяжелой, что она воспрепятствовала его поездке в Швецию за получением Нобелевской премии, присужденной ему в 1936 году. Травмой для пораженного недугом писателя были и судьбы его детей. Один из сыновей О'Нила умер в результате злоупотребления наркотиками, второй покончил с собой, а любимая дочь Уна в 1942 году влюбилась в знаменитого актера Чарли Чаплина и вышла за него замуж вопреки воле отца. В последние годы жизни О'Нил из-за усилившейся болезни (он страдал болезнью Паркинсона) уже не мог держать перо в постоянно трясущихся руках. Жизнь драматурга, которая поистине может быть названа «Долгим путешествием в ночь» (название его автобиографической пьесы), оборвалась 27 ноября 1953 года в Бостоне.

Трагические события личной жизни драматурга, преломившиеся сквозь исторический опыт эпохи, служили живым, действенным фоном, на котором разворачивалась цепь его духовных кризисов. Творческие искания О'Нила стоили ему больших душевных затрат и иногда повергали драматурга в состояние длительного бездействия. Но все эти потрясения, шедшие и извне — от окружающих условий, и изнутри — из глубины его смятенного сознания, не разрушили целостности творческого облика О'Нила. Он оставался единым. Единой была и его художественная система. Неустанные эксперименты с драматургической формой, осуществляемые на протяжении всей деятельности драматурга, не затемняли, а скорее подчеркивали общую направленность его идейно-эстетических поисков. При всей художественной неповторимости поэтической системы О'Нила, она неразрывными узами связана с мировой драматургической и литературной традицией. Ее истоки следует искать в самых глубоких и древних пластах европейского искусства. Предшественниками О'Нила, наряду с Достоевским, Ибсенем, Стриндбергом, Золя и Горьким, были родоначальники мирового театра Эсхил и Софокл. Элементы предшествующей традиции вошли в творчество американского драматурга в переработанном и полемически переосмысленном виде. Став органической частью художественного метода О'Нила, они помогли ему в осуществлении одного из его программных заданий: в создании современной трагедии, жанра, призванного воплотить проблемы сегодняшнего дня в их исторически-объективном и психологически-субъективном выражении.

Специфическая направленность художественной мысли драматурга предполагала двухмерность драматургического построения его пьес. Они одновременно должны были стать и картинами жизни Америки, и экскурсами в область современного сознания.

Утверждение единства и неразрывности этих двух жизненных измерений и составляло своеобразие драматургической поэтики О'Нила. На протяжении всей своей жизни драматург неустанно искал форму органического сочетания двух аспектов единой темы. Творческая изобретательность этого неутомимого экспериментатора поистине не знала предела. Он стремился обрести новые средства драматической выразительности на стыке различных видов искусства: музыки, живописи, танца. Диалог в его пьесах существует с пантомимой, пространственные маркетки разрастаются в широкие символические картины, предельный натурализм сочетается с самым возвышенным романтическим лиризмом. Истинный сын 20-х годов, Юджин О'Нил, как и другие драматурги этого времени, был втянут в сферу влияния экспрессионизма, с которым у него несомненно существовала известная духовная и идейная общность. Родство это, однако, не всегда проявлялось с одинаковой степенью отчетливости. В то время как многие из его пьес тяготели к формам экспрессионистской поэтики, другие не отклонялись от принципов реализма.

На подобной двойственности художественной манеры и основана традиционная классификация наследия О'Нила. В его составе обычно различают две группы пьес: реалистическую и экспрессионистскую.¹ Такое разграничение, в целом приемлемое, все же требует некоторых оговорок. Нельзя не видеть, что стена, воздвигнутая между двумя указанными драматическими циклами, зыбка и проницаема. Большинство пьес О'Нила колеблется на грани экспрессионизма и реализма и может быть причислено к той или другой категории лишь ценою известных допущений. По существу же все его пьесы, независимо от преобладающей в них стилистической тенденции, являются разновидностями единого драматического вида — социально-философской драмы с глубоким подтекстом, средством выявления которого служит целый арсенал символических образов и приемов.

Реализм О'Нила — истое детище XX века. Он представляет собой сложный сплав различных стилистических компонентов — символического, натуралистического, экспрессионистского происхождения. Стремясь подчеркнуть синтетический характер своего художественного метода, драматург называл его «супернатурализмом». При этом он разъяснял, что термины «реализм» и «натурализм» в его употреблении далеки от их традиционного значения. «Старый натурализм, — писал он, — или, если угодно, реализм (дай бог, чтобы появился гений, способный установить разницу между тем и другим!) непригодны для определения новых форм искусства». Главное отличие современной драматургии от предшествующей О'Нил видел в присущей ей «способности обнажать душу, освобождая ее от тяжеловесной, обездуховленной плоти... от жирных фактов».

¹ Такой классификации придерживается, в частности, А. А. Ливикст в статье «Юджин О'Нил». — В кн.: Юджин О'Нил. Пьесы в 2-х т., т. 1. М., 1971.

Убеденный противник эмпирического правдоподобия, он утверждал, что интерпретировать реальность следует «путем ее дистилляции... сгущая человеческую жизнь до степени ее превращения в символ Правды». В этом он, как и во многом другом, был прямым преемником мастеров «новой драмы»: Ибсена, Стриндберга, Шоу и других. Подобно им, О'Нил двигался от «банальной поверхности жизни» к ее потаенным глубинам.

Проследить этот трудный и торный путь можно лишь на материале его пьес, в соотношении с которыми проявляется до конца и смысл эстетических деклараций крупнейшего драматурга Америки.

Периодизация творчества О'Нила определяется направлением его творческой эволюции. Допуская максимальную широту границ, его путь можно разделить на два больших этапа, хронологической гранью между которыми является конец 20-х — начало 30-х годов. Первая из этих стадий отмечена созданием пьес острейшего социального звучания. В драмах позднего периода акцент перемещается на проблематику интимно-психологического плана. Перемещение это было изнутри подготовлено логикой развития драматурга и отнюдь не означало утраты интереса к социальной стороне жизни.

Интродукцией к творчеству О'Нила, а особенно к первому его этапу, служит серия ранних одноактных пьес. Первый их сборник, объединенный общим названием «Жажда», появился в 1914 году, а второй («Пароход „Гленкерн“»), в состав которого входит семь морских миниатюр, в 1918 году.

Создания начинающего художника, эти маленькие драмы вводят в драматургический обиход Америки XX века один из устойчивых мотивов национального искусства — мотив трагедии человека, не нашедшего или утратившего себя. Правда, особое национально-историческое содержание этой темы здесь пока намечено пунктирными линиями. О'ниловская трагедия утраты души в сборнике «Жажда» еще по инерции тяготеет к традиционному конфликту мечты и действительности. Тем не менее позиция О'Нила, как первооткрывателя новых путей развития национальной драматургии, явственно вырисовывается и в его ранних пьесах. Новаторство писателя проявляется прежде всего в выборе материала. Его драмы представляют собою серию морских эпизодов, на передний план которых со всей резкостью выдвинуты фигуры матросов, солдат и других представителей социальных «низов», связанных друг с другом общностью судьбы. Все они — неудачники, и их личная драма воспринимается как прямое следствие социальной обездоленности. Жизненный идеал всех этих «пасынков судьбы» потерпел крушение, разбившись о жесткий барьер общественных установлений. А между тем в подавляющем большинстве их требования к жизни скромны и незатейливы.

Бесприютный бродяга Янк, умирающий на борту торговой шхуны («На пути в Кардифф»), хотел совсем немного: мирной жизни фермера среди полей и пастбищ. Непрительная программа Янка не претворилась в жизнь, и горечь сознания этого отравляет последние минуты его земного существования. Менес определена, но не менее естественна и по-человечески понятна и мечта другого матроса — Смитти («Луна над Карибским морем»). Человек тонкой душевной организации и известных культурных навыков, он питает отвращение к пьянству и распутству своих товарищей по плаванию, кому судьба не дала иных радостей, кроме вина и мимолетных связей с доступными женщинами. И хотя трясина пьянства и разврата постепенно затягивает самого Смитти, он не перестает смутно мечтать о какой-то недосыгаемой чистоте и красоте. Обреченность этой мечты подчеркивается музыкальным аккордом. В финале пьесы «в отдалении слышится грустная задумчивая мелодия, похожая на лунный свет, получивший звуковое выражение».

Трагедия Смитти, как и других мечтателей О'Нила, заключается не только в том, что их идеалы не осуществляются, но и в том, что общество оспаривает даже их право на мечту, на все личное, сокровенное, интимное. С неумолимостью фатума оно гасит все проявления их индивидуальности. Дьявольская природа этого «рока» заключается в том, что он, подобно всем дьявольским силам, стремится безраздельно завладеть человеческой душой. Грубая действительность вторгается в «святой святых» героев О'Нила, бесцеремонно обшаривая сокровенные тайники их внутреннего мира. Буквальное выражение этой мысли дает драма «В зоне военных действий». Тот же Смитти становится здесь уже прямой жертвой неотесанных, жестоких людей, чья беспощадная грубость возрастает в условиях военного времени. Его принимают за немецкого шпиона, он подвергается обыску, и из тщательно оберегаемой Смитти шкатулки изымают его интимную переписку. Драма его любви делается достоянием чужих и чуждых ему людей. Грубые солдатские сапоги влезают в самую душу Смитти.

Так в ранних драматических этюдах О'Нил ощупью подбегает к своей основной теме — теме утраты души. Происходящие в них события подчеркивают известную общность жизненных устремлений героев. Романтические мечты этих сыновей Америки, как правило, заземлены. Они возникают из ощущения противостественности жизненного статуса простых, внутренне здоровых людей. Их жажда — в самом широком смысле есть потребность в осуществлении своих элементарных человеческих прав, достигшая остроты, которая уже граничит с одержимостью. При всей минимальности своих жизненных требований они по характеру своего отношения к ним — безудержные максималисты. Стремление к духовной «автономии», пусть даже в самых ограниченных пределах, превращается у персонажей

О'Нила в иступленную мечту, и это само по себе свидетельствует о степени их закабаленности условиями бытия.

Вместе с тем состояние предельной внутренней напряженности, в котором они находятся, не сводится лишь к самозащите. За их духовной сосредоточенностью стоит и нечто большее: стремление к самореализации, к осуществлению своего творческого призвания. Подтекст жизненной позиции персонажей в ранних одноактных драмах О'Нила еще почти неуловим, во всей полноте он раскрывается только в одной из них — в «Китовом жире».

Ее центральный персонаж — капитан торгового судна — одержим идеей добычи китового жира. Задача эта, составляющая деловую цель плавания, в его сознании приобрела фанатически-маньякальную окраску. Завороженный ею, он не считается ни со своими подчиненными, ни с собственной безопасностью, ни с состоянием любимой жены, которая, обезумев от длительного пребывания среди льдов, теряет рассудок. В этой иступленной верности служебному долгу нет и тени коммерческого расчета. Энергичного, волевого капитана Кини привлекает не прибыль, а трудности, связанные с его предприятием. Создавшаяся ситуация, требующая силы, смелости и даже известного героизма, дает ему возможность реализации латентных сил его души. В этом и заключается тайна его неистового стремления к сугубо практической, по-деловому прозаической цели. Служа долгу, Кини фактически служит себе, своей неосознанной жажде самоосуществления, и именно она, завладев всем существом капитана, заставляет его слепо рваться вперед, наперекор здравому смыслу и в ущерб собственному счастью.

Источником трагизма пьесы, по сути дела, является несоответствие между ничтожеством цели и героическими средствами ее достижения, между богатством творческих ресурсов героя и доступными ему методами их практической реализации. Современная действительность не дает людям возможности стать самими собою, сохранить и развить лучшие стороны своей индивидуальности. Истолкованная таким образом концепция утраты души вплотную соприкасается с первой значительной пьесой О'Нила — «За горизонтом» (1920). Он поистине нашел в ней себя. Впервые здесь была обретена точная психологическая формула жизненной трагедии современного человека как трагедии неосуществившегося призвания. Этот тематический ракурс был органической, естественной модификацией темы утраты души. Ведь то, что О'Нил называл душой, в сущности, и являлось в самых своих главных, жизненно важных моментах творческим призванием человека, измена которому была в глазах драматурга великим трагическим заблуждением. Последствия такой непоправимой ошибки демонстрировались в драме «За горизонтом».

Материалом для ее сюжетного раскрытия служит история двух сыновей фермера Мэйо. Любовь к одной и той же девушке

спутала их карты, заставив братьев пересмотреть свои жизненные планы. Романтик Роберт отрекается от мечты, влекущей его в далекие неведомые страны, а трезвый, здравомыслящий Эндру бросает ферму и уходит вместо Роберта в плавание. Так каждый из них совершает роковую ошибку, изменяя тому, что составляет творческую основу их личности. Этот акт отречения от самих себя лишает их внутренней опоры, и они не могут противостоять обезличивающей инерции современной жизни. Поддавшись ей, Роберт и Эндру становятся неудачниками, каждый на свой лад. Непрактичный Роберт, прикованный на всю жизнь к опустылевшей ему ферме, так и не может приспособиться к условиям фермерского быта. Отказавшись от своего призвания, он теряет все то, что хотел приобрести взамен. Жена охладевает к нему, дочь умирает, сам он заболевает, а его дом и хозяйство нищают. К такой же пустоте, но с другого конца, приходит и Эндру. Прирожденный земледелец, он стал бизнесменом и, вместо того чтобы «создавать хлеб... спекулировал на хлебной бирже... клочками бумаги». «Это символично, Энди! — говорит ему Роберт. — Ты... настоящий банкрот. Ты целые восемь лет изменял себе... ты любил землю, и ты был здесь творцом. Ты жил в гармонии с самой жизнью... А теперь...»

В этом страстном монологе — ключ к пьесе. В нем формула о'ниловской концепции призвания. Призвание — это природные жизнетворческие первоосновы человеческой личности. Измена им есть измена самой жизни. Мотив призвания в пьесе О'Нила тесно связан с мотивом природы. В Роберте живет море, в Эндру — поле. Передавая то и другое, герои совершают преступление, которое не простится. Насилие над жизнью приводит к духовной и физической гибели. Эндру умирает духовно, Роберт физически. В заключительной сцене пьесы агонизирующий Роберт тщетно простирает руки к пылающей линии горизонта — своей нетленной мечте. Процесс разрыва с нею необратим. «Вернуться к себе нелегко», — говорит Роберт.

Те же слова мог бы произнести любой из персонажей последующих произведений О'Нила. Трагедия человеческой разорванности, неизменно волновавшая драматурга, уже в этой пьесе приобретает психологическую сложность. Но психологическая проблематика здесь пока еще не до конца увязана с социальной. В позднейших пьесах О'Нила разрыв между социальным и психологическим в значительной степени преодолевается. Дальнейшая эволюция драматурга в 20-х годах идет по линии углубления социально-критических мотивов. Такие его пьесы, как «Золото» (1920), «Анна Кристи» (1921), «Косматая обезьяна» (1922), «Любовь под вязами» (1924), «Крылья даны всем детям человеческим» (1924), являются крупным завоеванием американской социальной драматургии. Процесс ее формирования в своей начальной стадии запечатлелся в пьесе О'Нила «Анна Кристи», драматической истории женщины из народа. Рано потеряв мать,

Анна Кристи была отдана отцом, моряком шведом Кристоферсоном, в деревню к родственникам и выросла, не зная семьи и ласки. Этим определился ее жизненный путь. Батрачка, нянька и, наконец, проститутка, Анна Кристи попадает на дно большого индустриального города. Его цивилизованный быт делает из нее опустошенное и приниженное существо. В таком состоянии она, двадцатилетняя женщина, возвращается к отцу, с которым ни разу не виделась за время своего вынужденного отсутствия. Этой предысторией подготовлено дальнейшее развитие событий пьесы, эпицентром которых оказывается любовная драма героини. В нее влюбляется матрос Мэт Бэрк и после мучительной душевной борьбы решается взять в жены бывшую проститутку.

Перипетии нелегкой жизни Анны изображаются в пьесе с подлинно реалистической объективностью, с той степенью жизненной достоверности, которая является необходимым элементом поэтики реализма. Однако особая природа реалистического метода О'Нила, представляющего собою сложный сплав различных стилистических компонентов, проявляется уже в этой ранней пьесе. За всеми ее реалистически достоверными образами и событиями стоит еще один символически таинственный образ — образ огромного, своенравного, деспотически капризного моря. Занимая одно из главных мест в системе драматической символики О'Нила, оно служит мостом между нею и национальной эпической традицией XIX века. Ближайшей параллелью к прекрасному и ужасному, жестокому и доброму, разрушающему и оберегающему морю О'Нила является море из романа его предшественника Германа Мелвилла «Моби Дик». Как и в произведении знаменитого романтика, морская стихия в драмах О'Нила чаще всего становится символом таинственных сил Судьбы, Жизни, Природы и в качестве такового вступает в сложные, глубоко противоречивые отношения с человеком.

Какими-то невидимыми цепями герои «Анны Кристи» прикованы к морю, и оно управляет их судьбами, попеременно выступая в роли их благодетеля и тирана. Могучая стихия раскованных сил природы возвращает Анне Кристи утраченное здоровье и душевное равновесие. Из морских далей приходит ее честный, простоватый суженый Бэрк: его любовь к ней — это дар моря. Но в то же время и катастрофа жизни героини связана с морем: ведь именно оно, влекущее и коварное, заставило Кристоферсона пренебречь отцовскими обязанностями и бросить дочь на чужие руки. А еще до этого оно разлучило его с семьей и поглотило двух сыновей старого шведа. Недаром он питает глубокое недоверие к этому «бесу», «шерту» и, пытаясь найти оправдание своим эгоистическим поступкам, уверяет Анну и себя самого, что причиной его разлуки с дочерью было желание уберечь ее от губительного влияния моря. Старому морскому волку и невдомек, что дьявол, внушающий ему суеверный страх, владеет и его душой. В себе самом носит он частицу моря, страстную

жажду полной, ничем не ограниченной свободы, несовместимой с какими бы то ни было привязанностями и обязательствами. Это же стихийное, неподвластное разуму иррациональное влечение к таинственному, неизведанному, опасному управляет и поступками других героев пьесы. Разве не оно заставляет здравомыслящего и уравновешенного Бэрка отречься от своего идеала чистой девушки и вступить в брак с женщиной более чем сомнительной биографии? Поистине море в крови не только у Анны, как полагает Бэрк, но и у него самого. «Во всех нас скрыта частица моря», — говорит героиня пьесы. Неся на своем гребне судьбы героев, эта анархическая стихия колеблет все их жизненные планы. Удастся ли им, плывя «по воле волн», достичь тихой пристани? Удастся ли мужу Анны до конца преодолеть предубеждения и примириться с прошлым жены? Сумеет ли она сама полностью отрешиться от горького опыта прежней жизни? Под знаком этих неразрешенных вопросов и заканчивается драма.

Вглядываясь в ночь, старый Крис «мрачно качает головой и бормочет: «Туман, туман, туман, хоть глаза выколи — один туман... И не знаешь, куда тебя несет? Один только старый бес, это шертово море знает. Море...» В этом старческом бормотании есть оттенок мрачного пророчества, и не случайно «Анна и Бэрк не сводят глаз» со старого шведа, в то время как «из гавани доносятся приглушенные, тоскливые гудки пароходов». В эмоциональной атмосфере пьесы уже присутствует идея судьбы — один из характерных модусов общей философско-художественной концепции драматурга. На протяжении всей своей творческой деятельности он пытался найти в современной действительности то начало, которое могло бы стать эквивалентом античного рока. Его художественным сознанием неизменно владела идея некоей безличной силы, стоящей «позади всего». Пытаясь дать ей определение, он называл ее по-разному: «судьбой, богом, нашим биологическим прошлым, творящим наше настоящее... в любом случае — тайной».

Эти нюансы не исключают друг друга. При всей своей видимой разнохарактерности, они возникают на линии взаимодействия двух уже известных нам величин: природы и общества. Их взаимоотношения сложны и противоречивы. В интерпретации драматурга не только общество, но и природа нередко оказывается фатальной, враждебной человеку силой. При всей своей ненависти к любым проявлениям искусственности и неорганичности, О'Нил далек от просветительской апологии естественности. Природа для него была комплексом разнонаправленных биологических и нравственных импульсов, и он стремился установить между ними четкие различия. Писатель, прошедший школу натурализма, испытывавший на себе влияние научно-философских теорий конца XIX — начала XX века, он не питает полного доверия к естественному человеку. Инстинкт поворачивается

к нему не только своей светлой, нравственно чистой, но и темной, зоологической стороной. В глубине пьес О'Нила нередко маячит образ человека-зверя, подсказанный столько же окружающей его действительностью, сколько и художественной и научно-философской литературой. Представление о потаенных безднах человеческой души, лежащее в основе его психологических экспериментов, восходит к многим источникам. В их числе, наряду с произведениями Эдгара По, Достоевского, Стриндберга, находятся и труды современных социологов и психопатологов, в первую очередь — Фрейда и Юнга.

Принятые на вооружение самыми различными деятелями эпохи, фрейдистские идеи получали у них далеко не однородное осмысление. Среди приверженцев модного учения находились и такие, для которых фрейдизм был формой бунта против всякой сухости, ограниченности и нетерпимости, против мертвящей системы пуританских запретов. Подобные устремления не чужды и О'Нилу. Притягательная сила теории Фрейда для него состояла в том, что он углядел в ней возможности для критики современного общества. Фрейдистская идея неизбежного антагонизма личности и общества, трактовка общества как силы, подавляющей естественные, природные импульсы человека, в принципе могли представиться О'Нилу системой взглядов, близкой его собственному миропониманию.

Такой же интерпретации поддавалась и философская теория Юнга — ученика и продолжателя Фрейда. Его учение об «архетипах» — рудиментах родового и племенного опыта, отложившихся в подсознании человечества, возводило коллизии современности в ранг вечности. Уже это одно способно было привлечь к нему внимание драматурга, замороженного идеей судьбы и склонного верить, что этой судьбой являются в числе прочих факторов, детерминирующих поведение человека, и его наследственные данные. К этим влияниям уже в самом начале творческого пути О'Нила присоединилось и внутренне созвучное им влияние Стриндберга, чье творчество служило одним из первых проводников виталистских веяний в мировой драматургии конца XIX — начала XX века. Этот писатель (которого Юджин О'Нил именовал «великим интерпретатором... характерных духовных конфликтов современности»), установивший непроницаемую грань между инстинктом и разумом, в своем понимании противоречий современного сознания несомненно родствен О'Нилу.

Однако силу воздействия виталистских и фрейдистских идей на творчество О'Нила едва ли следует переоценивать. Подвергнув переосмыслению доктрины своих «учителей», он вложил в них социальный смысл, во многом несовместимый с самой их природой. С помощью переосмысленных философских концепций драматург попытался сформулировать обвинительный акт буржуазной цивилизации. Он уличал ее в том, что всей системой своих жизненных установлений она содействует развитию низ-

менных инстинктов человека. Под видом их укрощения она разжигает в человеческом существе ненависть к себе подобным. Запирая природу в клетку, собственническая цивилизация пробуждает древние силы перевозданного хаоса. Впервые в истории американской драмы О'Нил раскрыл зоологическую изнанку буржуазного общества США с его принципами узаконенного насилия и борьбой всех против всех. Эти идеи, определившие содержание творчества О'Нила 20-х годов, в предельно резком начертании предстали в его экспрессионистских драмах. Они рождались параллельно с реалистическими пьесами О'Нила и в тесном взаимодействии с ними. Идейная концепция тех и других может быть понята до конца лишь при их сопоставлении: каждая из них дает ключ для расшифровки других.

Опыты, которые О'Нил предпринимал с экспрессионистской поэтикой, ясно показывают направление творческих исканий драматурга.

Займствуя у немецких экспрессионистов некоторые приемы, он в то же время подвергал их творческой переработке. Ахиллесову пяту произведений Толлера и Кайзера он видел в недостаточной индивидуализации драматических характеров. «Экспрессионизм, — писал он, — не признает ценности индивидуальной характеристики, я же убежден, что идею можно донести до зрителя, лишь воплотив ее в характерах».

Стремление к раскрытию человеческой психологии в экспрессионистских драмах не вывело драматурга за рамки их канонической поэтики. Его психологические прозрения нередко облекались в условные формы экспрессионистских символов. Экспрессионистский метод рассечения целого на отдельные пласты помог ему дать наглядное, анатомически резкое выражение трагедии человеческой разорванности, показать разнородность внутренних тенденций жизни личности, их духовную несовместимость и антагонистическое противоборство. Художественную оригинальность столь необычного метода психологического анализа можно оценить, обратившись к ключевой драме О'Нила — «Император Джонс» (1920). Первая из его экспрессионистских пьес, она является и своеобразным прологом к социальным драмам 20-х годов, проблематику которых драматург воплощает в символически обобщенной форме. Оригинальность художественного построения драмы — результат слияния двух, казалось бы, несвязуемых драматургических принципов: сквозь ее экспрессионистский облик проступают черты античной трагедии рока. В этой пьесе О'Нил уже находится на подступах к осуществлению одного из своих программных заданий — воспроизведения трагедийной концепции древних греков в современном философском и художественном осмыслении. Построенная в соответствии с нормами экспрессионизма — в виде серии отдельных картин, пьеса по характеру своего внутреннего драматургического развития тяготеет к жанру своеобразной трагедии судьбы.

Как известно, рождение этой особой драматургической разновидности произошло еще во времена Софокла, в чьей трагедии «Эдип-царь» впервые была найдена ось классического трагедийного конфликта: столкновение человека с безличными силами, управляющими его судьбой. Первооткрыватель темы, Софокл разработал и технику ее драматургического воплощения. Трагедия рока у него стала и трагедией познания. Толкнув своего героя на путь поисков истины, он превратил драматическое действие в цепь открытий и узнаваний.

На всем протяжении трагедии ее протагонист разматывает некий клубок, свитый еще до его рождения. Убив отца и вступив в брак с матерью, Эдип долгое время живет в состоянии блаженного неведения своей преступности. С того момента, как истина смутно забрезжила перед его духовным взором, и начинается сюжетное развитие пьесы. Идя вспять, в прошлое, герой движется от открытия к открытию, все более и более приближаясь к порогу истины. Акт ее постижения означает нечто большее, чем установление собственной трагической вины. На дне познания герой находит не только себя, но и некие законы мировой жизни. Их могущество он лишь теперь постигает в полной мере. Его встреча с собою одновременно является встречей с судьбой. К такому результату ведет путь трагического познания.

Это движение в глубину вещей, которое у некоторых теоретиков драмы получило название «трагического ритма», издавна стало законенным приемом европейской трагедии. В ходе литературного развития его психологическое наполнение все более возрастало. Начиная с Шекспира путь познания устремляется в тайники внутреннего мира личности. Рок, тяготеющий над Лиром, Гамлетом, Антонием, Кориоланом, не только внешняя сила, но и сама структура их сознания, их духовный склад, сформировавшийся под воздействием окружающей действительности. Если Эдип стал преступником по незнанию, то Макбет — по смутному, полусознанному побуждению. Ведьмы — эти силы мирового хаоса — овладели его душой, и их вещие голоса звучат из ее недр. Такая формула трагической вины героя, с легкой руки Шекспира вошедшая в плоть и кровь европейского искусства, в особом, своеобразном и переосмысленном виде возродилась у мастеров «новой драмы». Особую четкость драматического выражения она получила в драмах Ибсена. У великого норвежского драматурга ретроспективная техника Софокла стала средством решения одной из главных задач его творчества — задачи развенчания буржуазного мира и буржуазного человека. «Ситуация, неизменно повторяющаяся в драмах Ибсена, — пишет историк современной драмы Реймонд Уильямс, — состоит в том, что герой противопоставляет себя враждебному миру, с его ложью, компромиссами и мертвыми установлениями, только для того, чтобы обнаружить, что он сам принадлежит этому миру и носит его разрушительную силу в самом себе».

К познанию этой истины Ибсен ведет своего протагониста, разматывая цепь ретроспективных кризисов. Встреча с прошлым, неизменно происходящая в его драмах,— важнейший этап в истории познания и самопознания его героев, акт своеобразной самопроверки, результаты которой обобщают не только их жизненный опыт, но и закономерности развития современного общества.

Ассимилировав трагедийную концепцию как в ее античной, так и ибсеновской редакции, О'Нил отлил ее в формы экспрессионистских символов, придав тем самым подчеркнутую рельефность драматическому конфликту.

Единство и противоборство двух противостоящих друг другу сил — человека и цивилизации в «Императоре Джонсе» приобретает подчеркнутую визуальность воплощения и благодаря монологической структуре пьесы. «Император Джонс» — драма с единственным действующим лицом. Образ героя, предстающий в интроспективном освещении, разрастается до масштабов подлинного микрокосма. В его духовном мире в виде своеобразных духовных напластований отложилась вся история цивилизации. Поэтому внутренний монолог Джонса (в форме которого строится пьеса) неизбежно превращается в смотр итогов развития цивилизации, и критерием ее достижений с необходимостью становится внутренне изуродованный ею человек — император Джонс. Из пьесы мы узнаем, что этот император (как он себя именует) в прошлом жил в Америке, где был судим за убийство. Приговоренный к двадцати годам каторжных работ, он бежал из тюрьмы и после долгих мытарств и новых преступлений в конце концов нашел пристанище на одном из вест-индских островов. Навыки, приобретенные негром Джонсом в обществе белых, помогли ему подчинить своей тиранической воле наивных туземцев. Но его деспотический произвол взорвал долготерпение свободолюбивых дикарей, и они восстали против своего жестокого властелина. В то время, как, покинув императорский двор, туземцы сообща занимаются изготовлением серебряной пули (Джонс уверил их, что только магическое оружие может прервать его жизнь), оставшийся в одиночестве повелитель пытается спастись бегством. Он прячется в джунглях и неожиданно для себя обнаруживает, что заблудился. Это открытие повергает его в состояние сильнейшего душевного смятения. Испуганный и растерянный, Джонс блуждает в зловещих сумерках первобытного леса и в беспредельности своего одиночества переживает очную ставку с самим собой. Из недр его души вырывается вереница странных бредовых видений, и они обступают беглеца со всех сторон. Все проявления внутренней жизни героя проецируются вовне и, населяя джунгли, превращают их непроходимые заросли в продолжение его темной, смятенной души.

Тьма начинает фосфоресцировать. В ней вспыхивают зловещие сполохи. В их призрачном свете возникают фрагменты

каких-то картин, похожих на обрывки кошмарных сновидений. Страхи, бегущие по пятам Джонса в виде черных бесформенных существ, пробуждают в нем память о прошлом, и он наново переживает полузабытые события минувшей жизни. Воспоминания о них проплывают перед героем под отдаленные звуки тамтама — примитивного музыкального инструмента, на котором преследователи Джонса, устремившиеся на поиски своего сбежавшего императора, неустанно выбивают некую адскую зорю. Под ее аккомпанемент Джонс предпринимает путешествие «в ночь», в ночной мир своего потрясенного сознания. Путь этот совершается в ретроспективном направлении. Чередование сцен пьесы напоминает движение киноленты, которая раскручивается в обратном порядке. Идя от конца к началу, Джонс восстанавливает эпизоды своей биографии, постепенно перерастающей в биографию всего негритянского народа.

Луч невидимого прожектора (луна) выхватывает из тьмы фигуру сидящего человека, и Джонс узнает в нем убитого им негра Джефа. Одержимый страхом, Джонс стреляет в призрак, и видение исчезает, чтобы уступить место следующему. Люди в полосатых одеждах движутся по замкнутой линии светового круга. Вот один из них, Брутус Джонс, убивает конвойного и бежит. Далее эти картины недавнего прошлого вытесняются наплывом каких-то новых, неизвестно откуда возникших. Джонс не может помнить о воспроизведенных в них событиях: они происходили еще до его рождения, а между тем он почему-то является их участником. Так память Джонса постепенно становится прапамятью. Совершая своего рода палеонтологические раскопки, она вызывает из недр его подсознания все то, что осело в нем в результате коллективного, родового опыта. Перед духовным взором потомка рабов проходят сцены многовековой трагедии его народа, подготовившей его личную трагедию. Ведь это его продавали на невольничьих рынках. Это он, скованный цепями, под бичами надсмотрщиков, налегал на весла судна, увозящего его навстречу рабству.

Вот из древнего тысячелетнего мрака выплывает размалеванная маска колдуна — символ темных варварских верований, под властью которых находились предки Джонса. Власть эта распространяется и на него: суеверно хранимая им серебряная пуля в конце концов действительно прекращает его жизнь. В момент, когда злополучный император, зарядив ружье этим мистическим талисманом, стреляет в последнее видение — оскаленную пасть крокодила, на сцену врываются его преследователи и он падает мертвым к их ногам. Убийство героя одновременно является и самоубийством. Подняв руку на преследующий его фатум, он поразил самого себя, ибо этот фатум — часть его внутреннего мира.

Так в первой экспрессионистской драме О'Нила обобщается его понимание судьбы как рокового взаимодействия биологиче-

ских и социально-исторических факторов жизни личности. Источник трагедии героя драмы указан в пьесе с подлинно математической точностью. Соприкосновение с белой цивилизацией, к которой Джонс приобщился в период своего пребывания в США, разбудило дремлющие в нем темные, неосознанные побуждения. Их накопление происходило в процессе всей истории человечества. Работая проводником пульмановского вагона, он твердо усвоил закон белых: «За мелкую кражу вас сажают в тюрьму, а за крупную делают императором и ведут во дворец Славы». Этот моральный посев взошел на почве, взрыхленной всей историей цивилизации. Это она, с ее постоянным, организованным и узаконенным насилием — кнутами, бичами, тюрьмами, развязала в сильном, волевом, решительном человеке хаос разрушительных страстей и, направив могучую энергию Джонса на достижение преступных целей, сделала его насильником и убийцей. Опыт, приобретенный в обществе белых людей, обернулся против него, когда он попытался воспользоваться им для порабощения своих цветных братьев. Продукт многовекового развития цивилизации, человек XX века ответствен за все ее злодеяния, отпечаток которых хранится в темных глубинах его сознания. За «уснувшими бурями» его души «шевелится хаос», разбуженный всей системой существующих жизненных отношений.

Еще большую остроту социальному звучанию все эти мысли приобретают в другом экспрессионистском шедевре О'Нила — пьесе «Косматая обезьяна». В ней полнее всего проявилась сила и слабость позиции драматурга. Соприкосновение с социалистическими идеями, в орбите которых он находился в 10-х и 20-х годах,¹ углубило его представление о природе господствующих в обществе социальных антагонизмов. Но социалистическое учение было воспринято им односторонне. Роль классовой борьбы как двигателя исторического развития осталась за пределами его идейного кругозора. Поэтому проблема классового неравенства предстала в пьесе под знаком безысходного трагизма.

Трагедия буржуазной Америки XX века, согласно представлению О'Нила, заключается в том, что это мир без человека. На одном его полюсе находятся обезличенные марионетки, на другом — те, кого тяготы подневольного существования низвели до уровня животных — «косматых обезьян».

Образ гигантского океанского парохода, на борту которого происходят события первого акта, символичен: это своего рода вертикальный срез современной цивилизации. Его верхний этаж населен бледными, анемичными людьми, чьи «неподвижные фигуры» резко «дисгармонируют с естественностью прекрасного, полного движения океана», а нижний, кочегарка, — полуголыми,

¹ Еще в 1912 году он отдал свой голос ультрарадикальному кандидату в президенты Юджину Дебсу, «американскому Бебелю», как назвал его В. И. Ленин (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, с. 113).

грязными, закоптелыми тружениками, похожими на «доисторические существа». К ним-то и приковано внимание автора драмы.

Образ зверя, заключенного в клетку,— один из сквозных образов творчества О'Нила — здесь получает роль своеобразного драматического лейтмотива. Кочегарка напоминает клетку, а ее железные прутья держат в плену не только тело, но и душу работающих в ней людей. Измученные непосильным каторжным трудом, они лишены самого священного права человека — права на полноценную духовную жизнь. Они вечные пленники железа, и не случайно их слова приобретают в пьесе некий металлический отзвук, подчиняясь ритму гигантского механизма, частью которого они стали помимо собственной воли.

И все же некоторые из них глухо ропщут, ощущая всю унижительность своего положения. Чувства гнева и протеста обретают в их устах разное выражение. Если одни тоскуют по некоему утраченному раю первобытной гармонии, то у других социальный протест почти достигает уровня классового самосознания. Но главный герой пьесы Роберт Смит (по прозвищу Янк) далек от бунтарских настроений. Щедрость природы, снабдившей Янка железными мускулами и огромной физической выносливостью, помогает ему сохранить иллюзию внутреннего равновесия. Условия, в которые он поставлен, дают ему возможность самовыражения, хотя бы в форме реализации его феноменальной физической энергии, и поэтому герой пьесы не возражает против них. С презрением он отвергает все, что не входит в программу его обязательной деятельности. («Думать? Что общего имеет мысль с нашей работой?») Живя лишь одной половиной своего существа, этот богатырь воспринимает свою внутреннюю ущербность не как поражение, а, скорее, как победу. Янку открылась только часть истины: он понимает, что он сам и ему подобные — «начало всего», и это сознание наполняет его чувством гордости и самодовольства. «Ты говоришь, что мы рабы, — возражает он своему собрату по профессии Лонгу. — Врешь, мы правим всем». Ощущая себя частью машин, он не тяготится, а гордится своей причастностью их жизни. «Я часть машин? А почему бы нет, черт вас подери? Наша сила взрывает все, бьет без промаха, стирает все с лица земли...»

Толчок дремлющей мысли Янка дает встреча с пассажиркой первого класса дочерью миллионера Милдред — его духовным антиподом. Эта скучающая девушка — тоже жертва современной цивилизации, позволяющей личности развивать лишь одну сторону человеческой индивидуальности. Если в Янке подавлено духовное начало, то в Милдред — физическое. Истая дочь паразитического класса, хрупкая, бледная, анемичная, она отмечена печатью вырождения. Жизненная энергия предков Милдред истощилась еще до ее появления на свет, и все, что связано с естественной жизнью человеческого тела, вызывает у нее чувство болезненного отвращения. Вот почему, когда, томимая без-

дельем, она случайно забредает в кочегарку, полуголый атлет Янк, выходящий навстречу неожиданной гостье, представляется ей «страшным зверем». С этих слов, срывающихся с уст героини в момент встречи с обитателями кочегарки, и начинается новый этап духовной эволюции Янка. Символическая картина, возникающая в следующей сцене, — Янк сидит в позе роденовского «Мыслителя» — знаменует решающий сдвиг в духовной жизни героя. Его мысль пытается (как и в скульптурной метафоре Родена) в напряженном боренье вырваться из-под сжимающих ее глыб косной мертвой материи.

Роденовский «Мыслитель», неожиданно выглянувший из-под животной маски Янка, приоткрывает метафизический подтекст пьесы. Американский кочегар оказывается «всечеловеком», а его история (как гласит подзаголовок пьесы) — «комедией древней и современной жизни». Пьеса становится драмой судьбы. Обездоленный труженик бросает вызов судьбе — роковому сплетению биологических и социальных законов, во все времена истории стоящих на пути человека к самому себе и другим людям. Этим слиянием вечного и сегодняшнего и определяется художественный строй пьесы. Образ главного ее персонажа двойся. Символ сосуществует в нем с характером. Сам драматург не мог с точностью установить, какое из этих слагаемых важнее в художественном отношении. Колеблясь между ними, он попеременно склонялся к одному из них. Утверждая, что Янк живой человек, он в то же время сетовал на публику, не воспринявшую символических функций этого образа. Та же взаимосвязь вечного и современного проявляется и в структуре пьесы, в которой, как и в «Императоре Джонсе», осуществляется слияние двух драматургических принципов. Экспрессионистски отрывочное чередование сцен и здесь подчиняется аналитическому заданию.

Последующие эпизоды пьесы строятся в виде цепи открытий, которые Янк делает, идя навстречу своей судьбе. С момента его духовного пробуждения пьеса, сохраняя известную жизненную объективность, в то же время принимает облик своеобразного внутреннего монолога. Все происходящее в ней как бы дается сквозь призму восприятия героя. Гротескные очертания окружающего мира становятся предельно резкими, почти невыносимыми для глаз. Режущий звук, служивший аккомпанементом предшествующих сцен, перерастает в некую адскую симфонию «сотрясенного металла». В ней появляется нота злой иронии. Слова кочегаров: «Влюблен!», «Бог!», «Думать!», вылетающие из их глоток, «похожих на граммофонные трубы», звучат как издевательства над Янком. Они напоминают ему о тех человеческих ценностях, в обладании которыми ему отказано.

Все это обостряет возникшее в герое ощущение своей духовной неполноценности. Под его влиянием рождается и представление о социальной несправедливости, жертвой которой он стал. Преисполненный ненависти к обществу, навязавшему ему роль

«косматой обезьяны», Янк хочет разобраться в его законах. Под руководством Лонга, занявшегося его политическим воспитанием, Янк пытается найти место в среде людей и добиться от них признания себя человеком. Трагические последствия этого опыта демонстрируются в центральной сцене пьесы. Неискушенному взгляду Янка открывается истина, неведомая его более грамотному, мыслящему руководителю, который при всей видимой четкости своего классового сознания верит в возможность мирного сотрудничества угнетателей и угнетенных. «Сила сама себя губит, — втолковывает Лонг своему ученику, — насилие — не наше оружие. Мы должны добиваться наших прав мирным путем — объединением голосов пролетариата всего мира». Но картина, предстающая перед глазами Янка в момент его прихода на Пятую авеню, служит наглядным опровержением преподанной ему доктрины. Янк видит то, чего не замечает его спутник, — полную мертвенность нарядных выхощенных людей, их доведенный до предела духовный автоматизм, исключающий всякую возможность человеческого взаимопонимания и общения. По широкому уличному пространству движется «процессия ярких марионеток... она скрывает в себе что-то неуловимо страшное в своем механическом небытии». Леди и джентльмены, проходящие мимо Янка, выглядят «совсем как покойники, приготовленные к погребению». Пробудить их к жизни невозможно. Сила Янка так же мало пригодна для решения подобной задачи, как мирные методы, на которые рассчитывает Лонг.

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

В следующих сценах пьесы мы видим героя в здании, где помещается «Союз индустриальных рабочих мира» (ИРМ), куда Янка приводит все то же стремление к обретению человеческих прав. Но и здесь он не встречает сочувствия и понимания. Его разрушительные, бунтарские декларации не находят отклика в сердцах единомышленников Лонга с их идеями мирного сотрудничества с капиталистами. Секретарь профсоюзной организации (бюрократическая марионетка), приняв Янка за провокатора, приказывает вышвырнуть его вон.

Анархический бунт Янка обречен, и во всей Америке нет никого, кто помог бы ему найти свое место в мире людей, ибо, как полагает О'Нил, их нет в капиталистическом обществе.

Так замыкается заколдованный круг, в котором мечется американский труженик, а вместе с ним и автор пьесы. Разумеется, его сочувствие «целиком на стороне обреченного на крах инстинктивного рабочего анархиста».¹

Но, при всей своей бунтарской непримиримости, индивидуалист и анархист О'Нил не верил в возможность радикального преобразования общества. Именно поэтому он приходит в тупик, увлекая за собой своего героя. Контуры этого тупика особенно отчетливо прорисовываются в финальных сценах драмы.

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

В своей жажде общения с подобными себе существами Янк приходит в зоологический сад и приближается к клетке огромной гориллы, пытаясь хоть с ней вступить в дружеский союз. Ему неведом антагонизм природы и человека, он не подозревает о стремлении природы отомстить своему поработителю, посадившему ее в клетку. Познание этой истины стоит жизни герою. Первозданная грубая природа, в чье лоно он хочет вернуться, оборачивается к нему своей разрушительной, хаотической стороной. Косматый «собрат» Янка душит его огромными лапами и швыряет бездыханное тело злополучного кочегара на землю. Символический смысл этой устрашающей картины ясен до прозрачности: общество, где господствует закон социального неравенства, толкает человека в объятия первозданного хаоса, обрекая его тем самым на гибель.

Если в «Косматой обезьяне» эта мысль представлена в формах экспрессионистской символики, то в других пьесах О'Нила она получила социально конкретное, реалистически точное истолкование. Почву, питающую хаос, О'Нил открыл в отношениях собственности. На подступах к этой теме он находился уже с самого начала своей творческой деятельности. В эскизном начертании она предстала в одноактной пьесе «Веревка» (1916). Следующим шагом в ее разработке явилась драма «Золото», сюжетной основой которой стала тема дьявольской власти денег. Герой «Золота» — капитан Бартлетт отдал себя в распоряжение неких злых духов в тот самый момент, когда, попав вместе со своим экипажем на необитаемый остров, обнаружил здесь зарытый кем-то мешок золота. Для нашедших его людей он становится подлинным орудием рока. В капитане Бартлетте и его спутниках пробуждается демон жадности, зависти, корыстолюбия.

¹ А. В. Лупачарский. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М., 1965, с. 287.

Повинуясь ему, они сразу же после обнаружения клада убивают двух ни в чем не повинных людей: корабельного кока и юнгу. Но новоявленный Молох не насыщается их кровью. Он требует все новых и новых жертвоприношений.

Мрачный ритуал «сакрального» убийства продолжается и после того, как его участники, зарыв сокровище до более благоприятных времен, возвращаются домой. Они и не подозревают, что им достался не клад, а его маска. То, что они принимают за золото, на самом деле всего только позолоченные медные кружляшки. Зловещая ирония этой ситуации заключается в том, что золотая фикция, поселившись в их сознании, плодит новые и новые призраки. Стремление завладеть мнимым богатством принимает у уцелевших членов экипажа патологические формы. Среди группы маньяков, приковавшихся к одной безумной идее, самым одержимым оказывается капитан Бартлетт. Живя в атмосфере горячего бреда, он, словно новый Мидас, заражает своим прикосновением всех окружающих. Его «золотой кошмар» передается сыну. Последней жертвой кровожадного фетиша становится сам Бартлетт. Прилепившись душою к своей болезненной мечте, он уже не может жить без нее. Когда выясняется, что вождьденный клад — не золото, а лишь грубая подделка под него, Бартлетт умирает.

Фантастическая исключительность этой ситуации выявляет некие общие законы современной жизни. Ведь и реальное золото такая же фикция, как его грубый суррогат, а поэтому и оно обладает той же способностью плодить кровавые кошмары и призраки. Поселившись в глубине человеческого сознания, бредовые видения, рожденные собственническими отношениями, разрывают людей надвое. Они побуждают их добиваться обладания мнимыми ценностями и приносить им в жертву ценности реальные, то есть свои живые души и самую свою жизнь.

Если в «Золоте» эта мысль еще предстает в схематически упрощенном выражении, то в другой пьесе, «Любовь под вязами», она приобретает сложность и глубину.

Пьеса огромной социальной остроты, «Любовь под вязами» является подлинной трагедией собственничества, обобщающей важнейшие мотивы творчества как самого О'Нила, так и всего его литературного поколения.

Основная идея драмы, идея конфликта природы и собственности, в символической форме намечается уже в ее вводной ремарке. Тщательно выписанный образ угрюмого здания фермы, крепкого строения, над которым склонились два огромных вяза, есть нечто большее, чем декоративный фон происходящих в пьесе событий. Своеобразный ландшафт служит символической интродукцией ко всему внутреннему ее содержанию. Ферма как бы владычествует над мощными деревьями, покорно согнувшими свои вершины над ее кровлей. Но, осеняя дом ветвями, они «не только защищают его, но и подавляют». Покорив природу, на-

сильственно запечатлев на ней свой облик, люди в ней самой разбудили какие-то темные страсти, угрожающие их миру и покою. В вязах, склонившихся над домом, смутно угадывается какое-то сходство с его обитателями, в них «есть что-то от изнуряющей ревности, от эгоистической материнской любви». Порабощенные и владычествующие в одно и то же время, эти гордые дети земли чем-то похожи и на скорбных богинь, проливающих слезы над обреченными смертными, а может быть и над собой.

«В ясную безветренную погоду они напоминают женщин, которые устало склонились над крышей и сушат волосы под лучами солнца. Когда же идет дождь, их слезы монотонно капаят на крышу и, скатываясь вниз, исчезают в гальке».

Присутствие этих символических фигур, в которых как бы воплотилась неизменная судьба, ощущается на всем протяжении драматического действия, и их внутренняя музыкально-лирическая тема воспроизводится во всех образах пьесы.

Герои драмы — фермеры Кэботы — те же «вязы». Дети земли, выросшие в нее своими корнями, они переполнены ее соками, бродящими в них, как хмель. Монументальные фигуры, словно вырезанные из одного куска, иногда кажутся ожившими деревьями. В их облике, речах, во всем драматическом рисунке пьесы, написанной нарочито грубыми, широкими мазками, есть что-то заскорузлое, грубое, шершавое, вызывающее ассоциации с древесной корой. Подчеркнуто резкие, угловатые движения персонажей пьесы, почти гротескная преувеличенность их жестов, тембр голосов, то и дело срывающихся на крик, — все это создает представление о бунте каких-то древних, изначальных сил природы, восставших против произвола человека. Прирожденные землепашцы, Кэботы живут одной жизнью со своими полями, пастбищами, лошадьми, коровами.

Этим определяется строй их духовного мира, направление мыслей, характер ассоциаций. Симеон сравнивает волосы покойной жены с лошадиным хвостом, Эбин уверяет, что его любовница Минни «пахнет как свежеспаханное поле», старик Кэбот утверждает, что он «еще крепок и вынослив, как орешник», и т. д.

Настойчивое соотнесение образов драмы с явлениями природы составляет одну из ее характернейших особенностей. Злорадное перешептывание соседей, пирующих в доме Кэботов, уподобляется шелесту «поземки, метущей сухие листья». Неуклюжие прыжки Симеона и Питера, старших сыновей Эфраима Кэбота, ликующих по поводу своего отъезда в Калифорнию, отчетливо напоминают движения спущенных с цепи медведей. Варварский припев, под который исполняется этот импровизированный танец свободы, усиливает впечатление «медвежьего праздника»:

Мы сядем на пароход. У — оп!

И поплывем навстречу свободе. У — оп!

Мы не боимся твоих проклятий. У — оп!

Прощай, скряга! Кровоопица, прощай! У — оп!

Такой же тяжеловесной медвежьей поступью прохаживается и подвыпивший старик Кэбот, пустившийся в пляс на крестинах своего мнимого сына (на самом деле младенец приходится Эфраиму внуком: его настоящий отец — третий сын старика, Эбин).

Первобытный земляной мир, не лишенный своеобразной дикой красоты, кипит неумолимой энергией. Он преисполнен динамики, в нем постоянно что-то рождается, возникает, движется. Собственнический уклад еще только начинает приобретать свои застывшие, неподвижные формы. Его кристаллизация еще не завершилась, и поэтому становятся доступными рассмотрению его изначальные, первичные основы. Первозданная нагота, в которой здесь предстает каркас собственничества, — результат отдаленности фермерского медвежьего угла от центров цивилизованного мира. Там, в этих центрах, уже давно сформировалась система имущественного неравенства, господства и подчинения. Ее гнет в полной мере испытала на себе героиня пьесы Абби, и именно социальная обездоленность толкнула молодую красивую женщину в объятия старика Кэбота, чьей женой она становится в надежде на наследство.

«У меня была трудная жизнь, — говорит она Эбину. — Одни несчастья и ничего взамен. Кроме работы. Осиротев, я должна была работать по чужим домам... А когда умер муж, я даже обрадовалась, я снова обрела свободу, но вскоре поняла, что свободна я лишь спину гнуть в чужих домах...»

Скупой рассказ Абби — будничная хроника буржуазного общества, уже давно ставшая его утвердившейся нормой. Но в глухом захолустье американской деревни процесс сотворения собственнического мира еще не завершился. Здесь не вполне заглохла та творческая струя, которая некогда билась в его основаниях.

В жестком облике старика Кэбота еще не до конца стерлись черты демиурга, вызвавшего жизнь из мертвых камней, бесплодной почвы, на которой он с упорством истинного творца взрастил первые посевы.

Его деспотическая, грубая сила сродни жестокой суровости библейского бога, с которым сравнивает себя этот кряжистый старик.

«Камни, — говорит он, — я собирал их и складывал из них стены. Каждый год я таскал их и огораживал свои поля, которые заставлял родить. Так повелел господь, и я был орудием в его руках. Это было нелегко, но господь закалил меня... (Ожесточаясь.) Что вы от меня хотите? А разве бог не одинок, разве он не жесток?»

Вложив в ферму всю свою творческую энергию, отдав ей свою душу, он не отделяет себя от нее, и она присутствует даже в его интимных эмоциях («Ты и ферма одно и то же, — говорит он жене, — от нас двоих, меня и фермы, ты родишь сына»).

Но творческие импульсы старого лесного богатыря с самого начала неотторжимы от стяжательских устремлений. Творец в нем органически объединяется с хищником. Истый крестьянин, далекий от цивилизации, Кэбот тем не менее целиком находится во власти ее собственнических законов. Законченный индивидуалист, он жил для себя и для себя же собирал камни, дабы оградить свою собственность от всех, кому вздумалось бы на нее покуситься.

Такова логика собственности: чтобы завладеть животворной силой природы — землей, ее запирают в каменную клетку. Одновременно с этим совершается и процесс внутреннего окаменения человека. Отпечаток камня лежит на его душе, на всем его облике: лицо Эфраима «как бы высечено из камня». Такой же каменной маской является и его религия. Стремясь уподобиться богу, он, истинный сын Новой Англии,¹ превращает бога в свое собственное подобие. Бог Эфраима в камнях. «Построй на скале церковь из камней, в них буду я» — таков был завет, который дал господь своему апостолу Петру и тому, кто также считает себя прямым исполнителем его велений, — фермеру Кэботу. Вместе со своей каменной оградой этот новый апостол закладывает основы целой системы духовного угнетения, призванной давить и уродовать все, что живет и хочет жизни. Надевая каменную личину и на свою собственную душу, Кэбот тщетно стремится спрятать то, что вызревает под нею, — собственнические вождения со всеми неотделимыми от них чувствами: злобой, ненавистью и деспотической нетерпимостью. Иногда он не может их сдерживать, и они стихийно вырываются из-под мрачных сводов его наполовину окаменевшей души.

В минуту откровенности Кэбот признается Абби, что охотно «спалил бы дом, посеvy, деревья, все до последней былинки. По крайней мере знал бы, что все погибло со мною и никому не достанется то, что я потом и кровью здесь создал...» В этом «исповедании веры» содержится прямой намек на разрушительные потенции собственности. Едва успев родиться, собственнический мир уже носит в себе ростки преступления, и вся логика дальнейшего развития только что возникшей «вселенной» заботливо возвращает их.

Процесс вытеснения творца собственником, принимающий особенно наглядные формы у второго поколения семьи Кэботов, обостряет чувства взаимной ненависти, мести, вражды.

Струя жизненной энергии, kloкочущая в Кэботе, еще продолжает бить в его потомках. Но в них она слабеет под тираническим произволом отца, действующего в союзе с фермой и от ее имени. С возникновением собственности начинает работать

¹ Штат Новая Англия — колыбель американского пуританизма, издавна считается той областью Америки, где официальная религия утверждалась в особенно нетерпимых, ханжеских формах.

механизм отчуждения. Создание Кэботов — ферма порабощает их. Она оказывается тем джинном, который, будучи выпущен из бутылки, угрожает жизни своего освободителя. Превращенные в батраков, сыновья Кэбота служат «навозом» для фермы, удобряя поля своей кровью и потом. Гнет ее деспотической власти смутно ощущает даже их отец. При всей внутренней монолитности характера старшего Кэбота, и в нем намечается некая трещина. Он создал вокруг себя зону пустыни и все больше тяготеет к беспредельности своего одиночества. Оно-то и заставляет Кэбота искать контактов с новыми людьми, хотя любая форма общения с ними способна лишь углубить пропасть, отделяющую его от всех и вся (за исключением разве лишь коров, с которыми у старого фермера существует некое взаимопонимание).

Его дом неуютен. В нем «что-то прячется, шевелится... таится в виазах, скребется в трубе, карабкается по крыше...» В нем поселились какие-то злобные духи, и Кэбот — фанатик собственности — не подозревает, что, построив ферму, он отдал себя им во власть. Став своеобразным символом судьбы, ферма толкает героев пьесы навстречу гибели.

На глазах зрителя здесь совершается во всей своей изначальной наготе процесс подчинения человека вещам. Глубокая противоестественность такого положения ощущается в пьесе именно потому, что оно устанавливается в царстве дикой, свободной, еще не изуродованной природы и наталкивается на ее яростное сопротивление. Вязы, вынужденные склониться перед фермой, еще не сломлены и чем-то ее подавляют. Протест живого естества жизни против творимого над ним насилия и является источником семейной трагедии Кэботов. Вся история любви Эбина и Абби есть не что иное, как бунт природы, запертой в клетку. Такое толкование подсказывается не только логикой сюжетного и образного развития пьесы, но и ее ремарками. Мотив затравленного зверя выступает в прямом соотношении с драматическими характеристиками. Ремарка, предваряющая появление Эбина, сообщает, что «взгляд его черных глаз напоминает взгляд затравленного, но не покорившегося зверя», что «каждый день ему представляется клеткой, из которой он не в состоянии вырваться». На облике Абби «лежит та же печать непокорности и затравленности, что и на Эбине».

Нет сомнения, что именно эта затравленность и доводит до высочайшего накала их взаимную страсть, сообщая ей страшную разрушительную силу. Первобытного зверя раздражили, посадив за решетку, и его глухой рев слышится на всем протяжении сценического действия. Даже слова любви приобретают здесь столь несвойственную им тональность звериного рычания.

Абби (дико). Все мы мстим друг другу! Она — ему, он — мне, я — тебе, ты — мне, мы — ему! И всем нам мстит бог! Я люблю тебя, Эбин! Бог знает, что я тебя люблю!

В их чувстве, родившемся из «земли», из стихийного чувственного влечения, есть и красота, и сила, и здоровье, и даже известная нравственная чистота.¹ Но в неразрывном единстве со всем этим в их сердцах живет ненависть и месть, и ферма, разбудившая эти темные страсти, служит их катализатором. Становясь между любовниками, она поселяет в их душах неистовый хаос противоположных чувств, в котором, причудливо переплетаясь, сталкиваются любовь и ненависть, эгоизм и великодушие, собственническая жадность и героическое самопожертвование. В них потревожены какие-то древние первоосновы их существа, и потому-то лесная мужицкая эпопея приобретает величественные очертания мифа. Ее корни уходят в глубину времен. В американской фермерше возрождаются античные героини. Сама того не зная, Абби, уступившая своей страсти к пасынку и убившая ребенка, рожденного от него, повторяет путь Медеи и Федры. Не их ли образы запечатлены в согбенных силуэтах вязов? Не этих ли женщин напоминают мощные деревья, устало склонившиеся над крышей фермы?

Социальные антагонизмы проникли в самое сердце природы, и ее глубочайшие инстинктивные первоначала пошли войной друг на друга. Отцы и дети становятся врагами, а любовь и материнское чувство — взаимоисключающими друг друга устремлениями. Апогей противоестественности — детоубийство рождается из высокого порыва самопожертвования любви.

Преломляясь сквозь преграду собственных установлений, чувства становятся двуликими. Каждый порыв души приобретает второе, навязанное ему, лицо: любовь предстает под видом ненависти, жизнь надевает на себя личину смерти. Само небо облекается в золотую маску. Лучи заката кажутся созерцающим его людям отблеском калифорнийских богатств, и это золотое марево укрывает от их глаз спокойную красоту вечернего неба. Подточенный изнутри мир раскалывается пополам, и трещина проходит сквозь все духовные и материальные сферы его жизни. Эта тема расколотости, двойственности людей и вещей, их трагической двуликости в творчестве О'Нила чаще всего воплощается с помощью особого приема — приема маски. Прием этот, отчасти подсказанный О'Нилу его современниками Пиранделло и немецкими экспрессионистами, в его пьесах несет важную функцию. Маска помогает ему воплотить духовный конфликт героев в его трагической двусторонности. «Внешняя жизнь человека, — пишет драматург, — это одиночество, наполненное борьбой с чужими масками, внутренняя — одиночество, наполненное борьбой со своими». В большинстве случаев маска служит символом второго, искусственного, лица человека: насильственно

¹ Высоко оценивая эту «превосходную пьесу», А. В. Луначарский утверждал, что ее «идеологическим центром... является страстная борьба против собственника в человеке» (А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 1, с. 813).

навязанных ему обществом стандартов поведения, мыслей и чувств. Но при всей мертвенности, призрачности и фиктивности этих личин (мотив маски у О'Нила нередко объединяется со своеобразно истолкованным ибсеновским мотивом привидений), отделить их от лица оказывается чрезвычайно трудно. Они врастают в душу человека, и вырвать их можно только с кровью.

Усложнение мотива маски в творчестве О'Нила происходило по типу возрастающей прогрессии. Уже в «Косматой обезьяне» марионетки представляли под знаком социальной замаскированности. Участники процессии стандартизованных механических людей, согласно первоначальному замыслу автора, должны были облечься в маски. В другой социальной драме — «Крылья даны всем детям человеческим» — маска становится орудием психологического эксперимента, назначение которого, однако, далеко выходит за рамки научного опыта. Подлинная цель пьесы — раскрытие психологии и духовной сущности расизма. Фикцией (маской), присосавшейся к внутреннему миру героини, становится идея расовой неполноценности негров. Белая женщина, брошенная своим любовником и вступившая по его вине на путь торговли собой, обрела опору в самоотверженной любви друга своего детства, негра Джима. Но, став его женой, Элла попадает во власть своеобразного наваждения. Привитые ей с детства представления о цветных как о существах низшего порядка становятся между нею и любящим и любимым ею мужем. Так возникает сложная и запутанная психологическая коллизия. Смятенная душа Эллы превращается в ристалище борьбы любви и ненависти. Расистские предрассудки, примешиваясь ко всем проявлениям ее внутренней жизни, порождают трагедию глубочайшего внутреннего разлада. Символическим выражением главной психологической коллизии пьесы становится искусно использованный прием маски. Перед духовным взором героини непрерывно маячит маска негра. Древний африканский фетиш, висящий как украшение на стене скромного жилища супругов, преследует ее как неотвязный кошмар. Преломляясь сквозь больное сознание Эллы, он предстает в нем в виде своеобразной расистской эмблемы. Уродливая маска в ее восприятии оборачивается сгущенным гротескным изображением «темной» негритянской души. Оно как бы подменяет живое доброе лицо заботливого и великодушного Джима.

Почвой мистической власти зловещего призрака служат подсознательные побуждения героини: она, неудачница, завидует способному и энергичному Джиму. В основе ее сложного отношения к нему лежит и своего рода комплекс неполноценности. Поэтому она противится стремлениям Джима выйти в люди, получить высшее образование. Неудачи мужа дают ей возможность сбалансировать свои счета с ним. Безнадежность его попыток подняться до уровня белых людей служит ей средством самоутверждения. Эта глубоко противоестественная ситуация обо-

рывается трагическим парадоксом. Раздираемая жестокой внутренней борьбой, Элла сходит с ума и в мире безумия обретает свое утраченное «я». Она вновь становится ребенком, неиспорченной и наивной девочкой-школьницей, связанной узами чистой любви со своим школьным товарищем, чернокожим мальчиком Джимом.

Так две жизни приносятся в жертву фикциям — мертвым маскам, скрывающим истинную сущность людей. Их власть истине безгранична: ее иго несут на себе и другие персонажи пьесы — Джим и его сестра Хэтти. Унижения, испытываемые Джимом, почти заставляют его поверить в свою расовую неполноценность, в то время как его сестра уже находится на подступах к другой крайности расизма — к идее превосходства цветных над белыми. Выводы, которые следуют из «негритянской трагедии» О'Нила, касаются не только цветного населения США. Негритянская тема ведет за собою другую, не менее широкую: тему призрачности, фиктивности социальных и идеологических установлений буржуазного общества. В восприятии О'Нила вся действительность Америки предстает в виде царства призраков — мертвых масок людей и вещей. Их плодит сама омертвевшая жизненная укладка страны, внутренняя исчерпанность ее цивилизации. Ее уродливые, химерические порождения — извращенные представления обо всем и всех — намертво приковываются к внутреннему миру человека, находя опору в его неудовлетворенных желаниях.

Точную иллюстрацию всех этих процессов можно найти в экспрессионистской драме О'Нила «Великий бог Браун» (1926). Посвященная одной из характернейших проблем творчества О'Нила — проблеме трагедии творческой личности, чьи созидательные силы приходят в противоречие с законами окружающего мира, драма «Великий бог Браун» выполнена в совершенно особой драматургической манере. С невиданной еще широтой драматург использует здесь прием маски. Маска становится в пьесе совершенно реальным сценическим атрибутом. Игра с ним служит главным методом художественного обобщения ее основной темы. Внутренние психологические процессы приобретают визуально воспринимаемые формы: снимая и надевая свои личины, персонажи демонстрируют с предельной сценической наглядностью сдвиги, происходящие в глубине их сознания. Такое построение пьесы приковывает внимание зрителя к важнейшей стороне ее идейно-художественного замысла, помогая в то же время автору представить своих героев в их трагической двуклости, во всей непримиримой раздвоенности их внутреннего существа. Формулу этой «разорванности», сконструированную драматургом с помощью образов «Фауста» Гете, можно найти в одном из высказываний О'Нила: «Смысл поэмы Гете с точки зрения нашего времени заключается в том, что Мефистофель и Фауст составляют одно целое и это целое и есть «Фауст».

Этот синтез творческого начала и развещающего, разрушительного скептицизма осуществляется в образе одного из главных персонажей пьесы — художника Дайона Энтони. Новоявленный Фауст, он уже в юности прячет свое настоящее лицо — лицо творца, преисполненного жизнетворческой, стихийной, дионисийской энергии, — под маской Пана.

Его истинный облик трагического гения не ведом никому. В современном мире творческая личность обречена на полное одиночество. Дайон в глазах толпы является не Дионисом, а Паном — наивным жизнелюбом, развлекающим ее игрой на своей незатейливой свирели. Эта маска, навязанная герою обществом, тяготит его, но одновременно служит ему орудием самозащиты. Ревниво оберегая свой внутренний мир, он никому не позволяет заглянуть в него. Он хорошо понимает, что в обществе, где творческая личность воспринимается как аномалия, его истинная, незамаскированная сущность может вызвать у окружающих лишь недоумение и неприязнь. И в самом деле, даже самый близкий Дайону человек, его жена Маргарет, в браке с которой он мечтал обрести возможность незамаскированного существования («Она защитит меня!.. Она станет моей кожей, моим панцирем!»), не узнает его, когда он овлекает личину. При виде чужого, незнакомого ей человека она сама поспешно надевает маску и снимает ее лишь после того, как муж восстанавливает свой прежний, привычный ей облик.

Конфликт с внешним миром у художника осложняется и глубоким внутренним разладом. Согласно разъяснению автора, затравленный и гонимый Пан в процессе своей борьбы с действительностью постепенно превращается в Мефистофеля. Мефистофельская маска Дайона — не только грим, но часть его внутреннего существа. В Фаусте скрывается Мефистофель — циническое презрение к самому себе, беспринципность, заставляющая его приспособляться к требованиям окружающей среды. Борьба между этими противоречивыми сторонами личности героя в ходе пьесы становится все более и более ожесточенной. В ее итоге Дайон, подобно Дионису, разорван на части. Единственным существом, способным понять его, оказывается проститутка Сайбел (Кибелла) — носительница живых, естественных начал жизни, растоптанных и поруганных современным обществом. В объятиях этой матери-земли, скрывающей свой материнский лик под размазанной маской вульгарной уличной шлюхи, истерзаный жизнью художник находит некое подобие покоя.

Такова трагическая история гения, вынужденного жить в условиях буржуазного общества XX века. Но не менее трагичной оказывается и судьба второго героя пьесы — обыкновенного, стандартного человека Брауна. Преуспевающий делец, вылепленный по образцу окружающих его людей, он до поры до времени не носит маски. Его лицо, похожее как две капли воды на сотни и тысячи других лиц, не нуждается в специальной подгонке под

готовые шаблоны: оно и есть самый совершенный и законченный шаблон. Вполне удовлетворенный своими деловыми успехами, Браун до определенного момента пребывает в состоянии некоей призрачной гармонии. Но где-то в глубине его обесцвеченной души прячется червь: полуосознанное ощущение своей духовной нищеты. Общение с Дайоном доводит это чувство до крайней степени остроты. Великодушно оказывая помощь «неудачнику», он в то же время догадывается, что бедняк Дайон в чем-то неизмеримо богаче его. Эта догадка опирается и на реальный жизненный опыт того и другого. Оба они домогались руки одной и той же женщины — Маргарет, и победа, одержанная Дайоном в этой борьбе, служит доказательством духовного превосходства художника над его богатым и преуспевающим другом. Томимый ревностью и завистью, мучительно осознающий свою внутреннюю ущербность, Браун в конце концов завладевает маской своего умершего соперника. Под ее прикрытием он начинает свою новую тайную жизнь. Принимаемый всеми за Дайона, он становится мужем Маргарет, которая не подозревает о совершившейся подмене. Но эта попытка перевоплощения не дает счастья Брауну. Захватив личину покойного художника, он бессилён завладеть тем, что составляло ядро его индивидуальности, — творческим гением Дайона. Его новая жизнь — поддельна. Все острее и острее он осознает ее призрачность и в своей жажде реального полноценного существования ищет утешения в объятиях той же Сайбел. Но и эта поруганная богиня земли не может вернуть ему ощущение полноты земного бытия. Изнемогший в борьбе с собою, Браун вступает в сложные отношения и с окружающим его миром. Его подозревают в убийстве Брауна (то есть самого себя). Смертельно раненный преследующими его полицейскими, он умирает в финале пьесы.

Эта трагедия лица и маски явственно демонстрирует то смещение акцентов, которое происходит в творчестве О'Нила конца 20-х годов. Начиная с «Великого бога Брауна» центр тяжести его пьес все более передвигается вовнутрь — в потаенные глубины человеческого сознания. Это движение в таинственные бездны человеческой души свидетельствует отнюдь не об утрате интереса к социально-историческим проблемам, а скорее о стремлении к познанию их человеческих первооснов.

Созданные на пороге «красных тридцатых», драмы конца 20-х — начала 30-х годов, в сущности, были драмами о человеке и истории. О'Нил пытался понять их взаимосвязь, и его экскурсии в область жизни духа, кроме психологического, имели и особое историко-философское задание. Взаимосвязанность этих двух аспектов единой темы четко раскрывается в его символично-романтической пьесе «Марко-миллионщик» (1927), где тема утраты души — эта характерная метафора «американской трагедии» — дана в ретроспективном повороте с выходом к ее первоистокам. Герой пьесы Марко Поло — итальянец по происхождению. Тем

не менее читатель воспринимает его характер как синтез типических свойств американизма. Возникая на стыке настоящего и будущего, образ Марко служит звеном, скрепляющим связь времен американской истории. Его внутренний склад соотносим и с предшествующими периодами жизни США, и с современным, XX столетием. Прагматизм и прозаизм мышления, отсутствие воображения сочетаются в нем с живой энергией, наивным простодушием и известной нравственной чистотой (которая проявляется даже в его старомодной коммерческой честности). Недаром прекрасная восточная принцесса Ка-Ке-Чин влюбляется в этого деятельного и предприимчивого чужестранца.

Атмосфера свежести и неискушенности, которой окружает автор своего героя, делает его образ почти привлекательным. В лице этого отважного мореплавателя, бодрого искателя приключений, американский Адам совершает едва ли не впервые свое роковое грехопадение. В его судьбе отражен решающий слом американской истории, определивший характер дальнейшей жизни США. Не один человек, а целая страна здесь стоит перед альтернативой — мечта или успех, отдавая предпочтение успеху. Акт запродажи души совершается в пьесе по всем своим издревле установленным правилам. Марко Поло не хочет замечать любви поэтической Ка-Ке-Чин и в погоне за наживой становится причиной смерти «принцессы Грезы». Правда, в мировосприятии и поведении этого предшественника современных буржуазных дельцов еще нет расчетливого цинизма, столь характерного для его позднейших преемников. Перерождение Адама в бизнесмена не совсем завершилось. Поселившаяся в Марко страсть к золоту только начинает свою разрушительную работу. Но зерно будущего внутреннего конфликта уже прорастает в глубине его проданной души. В устремленном на него взгляде Ка-Ке-Чин он словно ловит отблеск неких сокровищ, неизмеримо более ценных, чем его вожделенные миллионы. И все же редкие вспышки живого огня не могут приостановить процесс угасания души Марко. Мечтатель, живущий где-то в ее потаенных глубинах, уступает место коммерсанту. Победа этого последнего подчеркивается финалом пьесы. Сидя в зрительном зале американского театра XX века, Марко Поло, наряду с другими представителями современного общества США, следит за перипетиями исполняемой на сцене драмы своей жизни, одновременно являющейся и драмой целой страны. Обобщая исторический опыт Америки, О'Нил вместе с тем не уходит и от постоянной своей темы — трагедии личности. Его Марко Поло — не только символ, но и реальный человеческий характер, представленный во всей своей живой многомерности. Неразделимость личного и общего (типичная для всего творчества драматурга) в этой пьесе предстает как своеобразный историко-философский принцип.

Человек для О'Нила не только результат истории, но и ее творец. Наследник Ибсена и Шоу, О'Нил превращал идею лич-

ной ответственности в один из стержневых мотивов своего творчества. Но хотя он неустанно призывает человека к борьбе с им же созданным роком, его философия истории не сводима к волюнтаризму. Возможность свободного выбора у персонажей О'Нила весьма ограничена. Поведение его героев детерминруется и структурой их сознания, и биологическими законами, множеством факторов внешнего порядка, в чьей власти они оказываются помимо собственной воли. «Авторы» отчуждения, протагонисты О'Нила являются и его «рабами». Выйти из состояния рабской зависимости от враждебных сил, действующих как извне, так и изнутри их разорванной души, героям О'Нила удается далеко не всегда. Этим предопределяется логика их жизненной трагедии, естественным завершением которой чаще всего становится моральная и физическая гибель. Разумеется, подобный взгляд на жизнь и человека (не учитывающий объективных закономерностей исторического развития) был чреват многочисленными опасностями.

Руководствуясь своей концепцией бытия, драматург нередко попадал в пределы некоего заколдованного круга. В ходе его творческой эволюции рейсы в безысходность совершались довольно часто, принимая затяжной, хронический характер. Сознание трагической неразрешимости проблем бытия овладевало им все сильнее и сильнее, становясь идейно-философской доминантой его поздних пьес. Но их гуманистический пафос не убывал. Величественные и монументальные, эти драмы-эпопеи эпичны не только по форме построения, но и по внутреннему смыслу, по масштабам образов. В них живет ощущение огромной значительности всех человеческих деяний, неизгладимый след которых остается в жизни и истории. Герои поздних драм О'Нила носят в себе всю человеческую историю, и их сознание является живым узлом, связующим воедино все ее временные измерения — прошлое, настоящее и будущее. Историческое и психологическое, в понимании драматурга, до некоторой степени совпадают. Поэтому нисхождение в глубины человеческого духа для О'Нила служит своеобразным средством познания законов истории. Но его драмы соотносятся с историей не только в метафизическом, но и в прямом, жизненно конкретном смысле. В широких драматических полотнах, созданных одновременно с романами Хемингуэя, Фолкнера, Вулфа, слышатся отзвуки скорбных раздумий «потерянного поколения». Трагедия утраты души поворачивается в них особой, новой стороной. Она становится трагедией духовного вакуума. В зеркале о'ниловских драм конца 20-х годов отражается мир «без бога»: без идеалов, святынь, верований, религии и нравственности. Им распоряжаются слепые страсти. Развязанные всем направлением развития буржуазного общества, они стали своего рода карающей Немезидой для людей XX столетия.

Большой выразительностью в этом смысле обладает пьеса «Динамо» (1929). Откровенно экспериментальная, она занимает

особое место в творческой биографии американского писателя. Отчетливо демонстрируя направление художественной мысли драматурга конца 20-х — начала 30-х годов, пьеса в то же время дает необычайно ясное, схематически прямолинейное воплощение одной из стержневых идейно-философских проблем всего его творчества — проблемы трагических издержек технического прогресса.

Содержание «Динамо» — драмы, которую автор характеризовал как «биографию того, что происходит в американской душе»: смерть старого бога и неспособность науки возместить эту утрату, создав новое божество, в общих чертах сводится к следующему. Ее герой, сын провинциального священника Рубен Лайт, попавший в результате пережитой им личной драмы в гущу большого индустриального города, теряет веру во все человеческие святости: любовь, родину, бога. Чтобы заполнить образовавшуюся пустоту, юноша пытается обрести новый символ веры, и им, в соответствии со всей логикой жизни США, становится технический прогресс. Так, взамен всех великих духовных ценностей прошлого, современная буржуазная цивилизация дает ограбленному ею человеку лишь одну — бездушную машину. Из нее Рубен и пытается сотворить новое божество. Но этот фетиш XX века, как и все ранее существовавшие, требует кровавых жертв. Первой из них становится возлюбленная Рубена — Эйда, погибающая от его руки, а вслед за нею и сам создатель нового культа. Придя для свершения религиозного ритуала в пустой заводской цех, в мистическом полумраке которого вырисовываются фантастические контуры неумолимой богини XX века — электромашины, Рубен вступает в слишком тесный контакт со своим опасным кумиром и падает мертвым к его подножию. Труп человека, распростертый подле поработившей и убившей его машины, — таков мрачный символ современной технической цивилизации.

В известном смысле трагедия «утраты бога» может служить символической интродукцией к пьесам конца 20-х годов, где идея духовного вакуума, как внутреннего состояния современного человека, раскрывается в непосредственной связи с темой войны.

В пьесах «Странная интерлюдия» (1928) и «Траур — участь Электры» (1931) война 1914 года служит не только зловещим фоном происходящих событий, но и их исторической предпосылкой.

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

Одна из многочисленных жертв войны, она понесла тяжелую утрату, ставшую источником ее жизненной трагедии. Ее жених пал на фронте. Скорбь, вызванная его смертью, усугубляется

у Нины угрызениями совести. Она не может простить себе, что лишила Гордона и себя возможности до конца познать счастье взаимной любви: в угоду отцу она отказалась вступить в брак с отъезжающим на фронт женихом.

Сознание непоправимости совершенной ошибки, объединившись с неосознанным ощущением физиологической неудовлетворенности, толкает героиню пьесы в объятия первых встречных. Но случайные связи лишь разжигают бушующий в ней огонь. Усталая, внутренне опустошенная, Нина наконец решает построить на развалинах прошлого мирный семейный очаг. Брак с ее простоватым добродушным поклонником Сэмом Эвансом направляет неудовлетворенный женский инстинкт героини в другое русло: Нина начинает мечтать о материнстве. Но неожиданное открытие — Нина узнает, что ее муж происходит из семьи, пораженной тяжелым наследственным недугом, — вновь нарушает обретенное ею душевное равновесие. Однако пробудившаяся в ней жажда материнства не угасает, и героиня, отказавшись от мысли произвести ребенка от своего мужа, ищет для него другого отца. Им становится друг Сэма — доктор Дарелл. Так складывается чрезвычайно сложная психологическая ситуация. Адюльтерная связь, возникшая по соображениям сугубо рационалистическим, в дальнейшем перерастает в подлинное чувство, и Нина стремится к расторжению брака с Сэмом. Но Дарелл — человек твердых моральных убеждений — не решается уступить мольбам своей любовницы и, выбрав путь самопожертвования, уезжает за пределы Америки.

Роковые последствия этого выбора между чувством и моральным долгом демонстрируются всем дальнейшим ходом пьесы. Пуританский акт отречения, совершенный Дареллом, стоит ему счастья всей жизни и, по существу, превращает его в духовного банкрота. Когда, томимый тоской по возлюбленной и сыну, он спустя много лет возвращается на родину, ему приходится убедиться в непоправимости совершенной им ошибки. Вторая утрата, понесенная Ниной, способствовала превращению ее в эгоистическую самку.

Женщина, любившая и жаждавшая любви, достигла покоя за счет отказа от чувства. Ее инстинкты теперь насытились, она утвердила свою власть над мужем, сыном, любовником. Ее отношения с ними — это триумф витальности — жизненной силы, торжествующей свою победу над отвлеченными моральными предписаниями. Но судьба, до поры до времени благосклонная к «жрице инстинкта», в конце концов расправляется и с ней.

Более сильное чувство вытесняет мать из сердца ее горячо любимого сына, и она вынуждена уступить свое место его молодой жене.

Новый брак Нины с женственным Мерсденом, стремящимся обрести в ней вторую мать (он является носителем эдипова комплекса), есть не что иное, как путь вынужденного compro-

мисса с жизнью и судьбой. Инстинкт оказался столь же ненадежным руководителем современных людей, как устаревшая пуританская мораль. Подсознательное — рок современного человечества, завладев целиком внутренним миром людей, неумолимо толкает их на путь утраты души — моральной, а иногда и физической гибели. Мысль о роковой власти подсознательного, отчетливо сформулированная О'Нилом не только в самом содержании его психологической пьесы, но и в комментарии к ней («Рок — это подсознательное», — пишет он), потребовала новых экспериментов с драматургической формой.

Стремясь найти драматическую формулу подсознательного, О'Нил хочет дать ему — молчаливому и бессловесному — голос и слова. В целях осуществления этой парадоксальной задачи он сделал попытку возрождения традиционного приема европейской драмы — так называемых реплик в сторону. Персонажи «Странной интерлюдии» то и дело разъясняют (не своим прямым собеседникам, которые их не слышат, а зрительской аудитории) тайные, никому не ведомые (в том числе и им самим) мотивы своего поведения.

Так, смутные надежды любовников Нины и Дарелла на освобождение от Сэма, их мечты о его смерти, в которых они боялись признаться себе самим, облекаются в осязаемую форму — во внутренние монологи героев.

Н и н а. О, если бы он исчез... если бы он умер! (*Спохватывается, полная раскаяния.*) Нет! Я не должна так думать... я не хочу этого... Бедный Сэм!

Д а р е л л. Неужто ее муж умер?... Наконец! (*Сдрогааясь от собственных мыслей.*) Нет! Я не надеюсь на это! Нет!

Благодаря сочетанию парадоксального сюжета со столь же парадоксально построенными диалогами (монологами?) героев, события драмы приобретают характерный психопатологический оттенок.

Но ведь в представлении О'Нила весь буржуазный мир XX века является своего рода гигантской клиникой, населенной неизлечимо больными людьми. Тяжелая, душная атмосфера пьесы трудна для дыхания, для жизни. В ней стелется дым, неподвижный дым недавнего пожара, испепелившего религию, мораль, верования и идеалы. Вся жизнь современных людей в глазах драматурга есть не что иное, как болезненная «кутерьма любви, ненависти, боли, рождения», и он полагает, что такой она останется и в дальнейшем. Написанная в 1928 году, пьеса кончается 1940 годом. Ход времени вносит все большую запутанность в человеческие отношения. В следующей пьесе О'Нила — «Граур — участь Электры» эта идея разрастается до масштабов своеобразной философии истории.

В монументальной мифологической трилогии драматург полнее всего реализовал свое давнее и постоянное стремление к созданию современной трагедии, жанра, призванного воплотить

проблемы сегодняшнего дня. Эта высокая форма искусства должна была, согласно его замыслу, возникнуть в результате воскрешения классической трагедийной концепции греков, ибо лишь она обладала «той исполненной глубокого смысла красотой, которая есть не что иное, как истина». Будучи убежденным, что из всех существующих идеалов трагедии «греческий идеал был самым благородным», О'Нил сознательно ориентировался на шедевры античного искусства, как на те драматургические нормы, которых он пытался придерживаться в своей собственной творческой практике.

Подобная ориентация была, однако, далека от прямого подражания. Реставрация трагедии для О'Нила означала не архаизацию современности, а скорее модернизацию классических форм искусства прошлого, их приспособление к требованиям сегодняшнего дня.

Единственная задача, достойная художника, в его представлении заключается в том, чтобы «дать трагическое выражение явлениям современной жизни, показав их в виде вечных, хотя и трансформированных моральных ценностей... и тем самым вызвать у зрителя ощущение их облагораживающего тождества с трагическими образами мирового театра».

Как уже указывалось выше, эмбрионы трагедии таились и в его ранее созданных пьесах. Но полную законченность и зрелость трагедийной концепция американского драматурга приобретает в той его пьесе, где драматическим материалом служит античный миф. Пьесой этой стала трилогия «Траур — участь Электры».

Строго говоря, обращение к мифу не было чем-то абсолютно новым для О'Нила. Попытки «реанимации» мифологических образов и сюжетов предпринимались им и ранее. Призраки Федры, Медеи, Мидаса смутно маячили уже в таких пьесах, как «Любовь под вязами» и «Золото». Прямым экспериментом в области использования мифа (правда, не античного, а библейского) была пьеса «Лазарь смеется» (1928).

Этот устойчивый интерес к мифу, теснейшим образом связанный с его пониманием трагического, в какой-то мере подогревался и трудами Юнга. Вслед за Юнгом О'Нил рассматривает миф как область творческого воображения людей, где их духовный опыт отобразился в своих изначальных, первичных формах (архетипы).

На прямую связь американской «Орестей» с ее античным прообразом указывает все построение драмы: и имена героев (Орест — Орин, Клитемнестра — Кристина), и наличие своеобразного хора, функции которого выполняют слуги Мэннонов и их соседи, и параллелизм основных сюжетных ситуаций.

Как и в древней трагедии, в пьесе О'Нила изображается возвращение полководца (полковника Эзры Мэннона) с поля боя (события пьесы происходят в 60-е годы прошлого столетия,

в эпоху Гражданской войны Севера и Юга) в лоно семьи, где ему уготована трагическая смерть от руки неверной жены и ее коварного любовника. Новая Клитемнестра — жена Эзры, Кристина, вступившая во время отсутствия мужа в любовную связь с его кузеном Брантом, убивает мужа с помощью заранее приготовленного яда.

Мстителями за смерть отца, в полном соответствии с мифологической основой пьесы, становятся его дети. Лавиния, дочь Мэннонов, оказавшаяся по воле обстоятельств свидетельницей преступления матери, подобно древней Электре, подстрекает своего недавно вернувшегося с фронта брата Орина к исполнению его сыновнего долга. По ее наущению Орин убивает Бранта. Тем самым он совершает и орестовский акт матереубийства: узнав о смерти возлюбленного, Кристина принимает яд.

Разумеется, многие детали сюжета здесь приобретают вполне современный вид. Но модернизация классического сюжета совершается не столько с помощью мелких фабульных отступлений, сколько через полное переосмысление центрального конфликта драмы. Конфликт этот можно определить как столкновение тайных, неосознанных импульсов героев с нормами пуританской морали. (Очень существенно в этом плане, что местом, где разыгрывается семейная драма Мэннонов, служит Новая Англия). При всей исторической конкретности этой конфликтной ситуации, обобщающей трагедию «потерянного поколения», О'Нил рассматривает ее не только как знамение своего времени, но и как проявление вечного антагонизма жизни и смерти. Все ситуации драмы обнажают их космическое противоборство.

Прямым «агентом» смерти в пьесе становится мертвая, отжившая пуританская мораль. Полная ее несовместимость с жизнью утверждается драматической символикой пьесы. Дом Мэннонов неоднократно именуется «гробницей», а Эзра Мэннон, в прошлом судья, а затем воин, и по взглядам на жизнь, и по характеру своих профессиональных занятий является добросовестным и исполнительным жрецом культа смерти, установленного его предками. Еще до его появления на свет этот культ стал своеобразной фамильно-родовой традицией. (Полковник признается, что размышления о смерти уже давно сделались доминирующей формой мышления всех представителей рода, воспринимавших жизнь только как процесс умирания). Трагическая вина всех Мэннонов состояла в том, что от поколения к поколению они были ортодоксальными пуританами, душителями жизни, ненавидевшими все ее живые проявления.

Их конфликт с нею возник еще в предыстории драмы. Прелюдией ее сюжетного развития служит трагическая история Мэри Брайтон, загубленной Мэннонами служанки. Соблазненная Дэвидом, дядей Эзры, она вместе с ним была изгнана суровым отцом соблазнителя из пуритански стерильного жилища и кончила свои дни в одиночестве и нищете. Все происходящее в пьесе

может рассматриваться как возмездие за это преступление. Не случайно в роли Эгиста здесь выступает сын Мэри и Дэвида — Брант. Но Брант — лишь одно из орудий Немезиды. Сколь ни парадоксально, власть этой суровой богини в Америке XIX—XX веков еще более всеобъемлюща, чем в античном мире. Она распространяется на всех героев пьесы. Каждый из них — Орест, терзаемый фуриями, свирепыми божествами, притаившимися в их душе. Борясь с ними, они одновременно сражаются и с самими собой.

Внешним выражением этой внутренней драматической коллизии в «Электре» становится маска. Впечатление замаскированности героев в драматической трилогии достигается чисто мимически. Маски не навязываются им извне. Их эквивалентом является выражение лиц персонажей. Они словно всплывают откуда-то из бездонной глубины, из некоего провала, на дне которого глухо плещут волны вечности, выносящие их на своем гребне.

Не нарушая законов жизнеподобия, драматург создает наглядное представление о конфликте вечных начал бытия — жизни и смерти, выступающих под масками язычества и пуританства.

В известном смысле маски О'Нила выполняют здесь миссию, прямо противоположную той, которую осуществляли сценические личины греков. Если в античном театре их символическое назначение заключалось в том, чтобы демонстрировать торжество могучих жизненных сил — страстей, то в драме американского писателя они чаще всего иллюстрируют идею победы мертвого над живым. Так, лицо Эзры — этого жреца смерти — напоминает лицо мертвеца. Такое же выражение приобретает и прекрасное, сияющее живыми красками лицо Кристины, когда Эзра говорит с нею о некрофильском кредо Мэннонов. «Она закрывает глаза, и ее лицо напоминает застывшую маску». Трансформация облика героини как бы подчеркивает, что и она — жертва традиции, созданной семьей мужа, и что эта традиция стала частью внутреннего мира Кристины (в самом деле, ведь, убивая мужа, она совершает жертвоприношение семейному божеству).

Сам дом Мэннонов являет собою «гротеск, опровергающий идейную сущность греческого архитектурного стиля». Античный портик, входящий в ансамбль этой «гробницы», служит «маской, скрывающей внутреннее уродство» жилища, в котором поселились смерть и ненависть.

Деспотически-мрачная, ревниво-мстительная душа этого дома-тюрьмы воплотилась в образе главной героини пьесы Лавинии Мэннон. Одержимая неистовой жаждой мщения, угрюмая, худая, нескладная девушка, словно гневная Немезида, бродит по сумрачному жилищу своих предков. Пуританка по внешнему виду, по стилю одежды, манерам, прическе, она пуританка и по мирозерцанию. Любимое слово Лавинии «долг», и она пользуется им как оружием в борьбе со всем, что противостоит ее

аскетическому идеалу. Во всем ее угловатом облике есть нечто жесткое, негибкое, «деревянное» (в ремарках особенно подчеркивается ее деревянная походка). Пуританская идея нравственного императива, личной ответственности человека за свое жизненное поведение служит ей моральной опорой в мрачном подвиге отмщения за убитого отца. Гибель Кристины воспринимается Лавинией как торжество справедливости, и эта мысль извобляет ее от мук совести, терзающих брата. Но триумф пуританской идейности глубоко обманчив. Господствующая мораль не только безнадежно мертва, но и превращена в орудие хаоса. Ее потерявшие смысл формулы стали прикрытием его освобожденных, разрушительных стихий. Ведь за пуританской ортодоксальностью Лавинии, за ее верностью нравственным догмам предков скрыты весьма сомнительные побуждения (в чем она, разумеется, не отдает себе отчета).

Потребность отмщения у Электры — Лавинии, равно как и у Ореста — Орина, рождается из одного и того же темного источника — комплекса извращенных инстинктов, и именно они являются тайным двигателем ее поступков. Исступленная жажда справедливости, завладевшая всем существом этой непримиримой пуританки, есть не что иное, как сублимация чувств зависти и ревности. Лавиния убеждена в том, что Кристина, превосходящая свою дочь красотой и женским обаянием, украла у нее любовь окружающих мужчин — отца, брата и тайно любимого Бранта. Слова, брошенные дочерью в лицо матери: «Ты, и никто другой, украла всю любовь у меня!» — дают исчерпывающую мотивировку поведения этой неумолимой жрицы справедливости. Гонительница всего естественного, она, сама того не подозревая, находится во власти стихии развязанного хаоса и служит ему. Именно хаос, бушующий в душе героев, равно как и в окружающем их мире, и становится в интерпретации О'Нила своего рода приметой дисгармоничного XX века. Пожар войны, полыхающий «за кадрами» пьесы, объясняет многое в ее содержании. Мрачный итог развития цивилизации, знаменующий сомнительность ее достижений, — война расковывает разрушительные страсти людей, давая им санкцию на убийство себе подобных. Это она научила их служить смерти, доказав воочию, что взаимоистребление человечества — «только грязная шутка, которую жизнь разыгрывает с самой собой, заставляя мертвых открывать живым всю непристойность земного существования». Поле действия войны для О'Нила не ограничено линией фронта. Процесс уничтожения жизни происходит и в душах людей. Сражаясь друг с другом, они воюют и с самими собою, только степень остроты этих конфликтов и служит различием между эпохами истории.

Искра мировых пожаров, вспыхнувшая в незапамятные времена у очага Атридов, в ходе истории разгорается все жарче и жарче. Накопление зла и преступлений происходит в возрастаю-

щей прогрессии. Если в эпоху Эсхила понятия долга, религии, взаимных человеческих обязательств, святости общественных законов еще имели реальное нравственное содержание, то в современном обществе они полностью утратили его и, став мертвыми фикциями, превратились в прямых пособников смерти. Лишенные моральной опоры, люди XX века оказались во власти своих разрушительных страстей, преодолеть которые они не могут и не хотят. Этим и определяется их отличие от предков. Быть может, сегодняшняя Электра и не уступает вчерашней в решительности и мужестве. Разве не свойственна ей огромная внутренняя сила, сообщающая ее облику черты отдаленного сходства с образцами античной скульптуры? Но, сохраняя величавый облик древних статуй, Лавиния не обладает их гармоническим равновесием. Почвой для него служила вера античных художников в высокое творческое призвание человека, в священную незыблемость упреждающих его поведением нравственных норм. С утратой этой веры человечество утратило и гармонию. Она стала недостижимой мечтой, недоступность которой лишь усугубляет состояние внутреннего разлада, общее для людей XX века.

Ностальгическая тоска по неким «блаженным островам» — оазисам благословенного, ничем не омрачаемого покоя — томит героев пьесы. Этот символ «американской мечты» — руссоистской гармонии, увековеченной предшественником О'Нила, Германом Мелвиллом в его книге «Тайпи», маячит перед духовным взором Эзры, Кристины, Орина, углубляя их внутреннюю трагедию. Ведь именно эта материализовавшаяся иллюзия, в царство которой брат и сестра попадают во время своего пребывания на Таити, будит их дремлющие наследственные инстинкты. Прошлое теперь проявляет свою власть над ними уже в иной, чисто биологической сфере — сфере законов наследственности. Некрасивая, угрюмая Лавиния, побывав на «блаженных островах», в мире живой, нетронутой природы, среди наивных и чистых естественных людей, преображается, расцветает и, на диво похорошев, становится точным подобием своей матери. Сходство это носит не только внешний характер. Подобно Кристине, она томится жаждой жизни и тяготеет той системой пуританских запретов, которую некогда отстаивала с такой яростной непримиримостью. Стремясь уйти из-под ига своего мрачного прошлого, новая Электра, мечтающая о счастье и любви, собирается вступить в брак со своим давнишним поклонником — простым и добрым Питером.

Она еще не понимает, что связь времен нерасторжима, что настоящее и будущее рождается прошлым, живущим не только в мире, окружающем людей, но и в них самих. Прошлое глядит на Лавинию глазами предков, чьи портреты украшают стены этого фамильного «склепа». Оно говорит с нею устами Орина, в облике которого теперь явственно проступают черты Эзры Мэннона. Живой призрак минувшего, изможденный, угрюмый, изнемогающий под тяжким грузом воспоминаний, он не дает

Лавиния возможности позабыть о том, что было. Дабы окончательно приковать сестру к минувшему, Орин — истый потомок Мэннонов — кончает самоубийством.

Новая смерть убеждает Лавинию в непреодолимости рока, тяготеющего над вымороченным родом. Присутствие этого зловещего фатума Лавиния обнаруживает и в себе самой. Ведь она втайне хотела смерти Орина и даже коварно побуждала его покончить счеты с жизнью, которой он уже внутренне не принадлежал. «Зараза», живущая в последней дочери Мэннонов, коснулась даже ее жениха, в чьей семье, доселе здоровой и дружной, в связи с его предстоящим браком начались раздоры. Дабы поставить предел роковой власти судьбы, нужно прекратить само существование рода, иными словами, отречься от семьи и брака, а по существу и от жизни в ее нормальных, естественных формах. Придя к этому решению, Лавиния вновь облачается в траур. Тем самым символически подчеркивается неразрывность ее союза с прошлым. Обрекая себя на одиночество, она расторгает свою помолвку с Питером и навсегда погрывает себя в родовой «гробнице» — доме Мэннонов.

Акт отречения от жизни, совершаемый Лавинией, несомненно означает не только ее капитуляцию перед судьбой, но и своеобразный вызов року. Эта требовательная жрица долга впервые в жизни обретает чувство подлинной ответственности за свои поступки. Ее добровольное самоотречение является своего рода нравственной победой над самой собою и над миром эгоистических страстей, ее окружающим. Но и этот ищущий подвиг подчеркивает безысходную неразрешимость конфликта пьесы. Запасы жизнотворческой энергии, скрытые в современных людях, становятся орудием саморазрушения. В эгоистическом собственническом мире, где воцарилась война во всех ее видах и формах, не остается места для жизни, радости и любви. Этот мрачный вывод, обобщающий невеселые раздумья «потерянного поколения», с подлинной силой отчаяния прозвучит в следующей пьесе О'Нила «Продавец льда грядет».

Пьеса «Траур — участь Электры» — одна из решающих вех на пути О'Нила. Вскоре после ее создания наступил длительный период его творческого безмолвия. Монументальной мифологической эпопеей он как бы подвел черту под целой эпохой своего творчества. Индивидуалист и анархист, О'Нил остался в стороне от освободительного движения «красного десятилетия» и не проникся его передовыми идеями. Катастрофичность хода истории, социальные бури, потрясшие США, равно как и усиливавшаяся опасность фашизации Европы, были, по-видимому, восприняты им как подтверждение его мрачных прогнозов. Охваченный глубокой тревогой, в предчувствии великих бедствий, угрожающих человечеству, О'Нил в июле 1940 года записал в своем дневнике: «Спотыкается время, распадается цивилизация, уничтожаются

ценности, былая красота превращается в грязную шлюху, взрывается мир...» Под знаком таких настроений рождается после многолетнего молчания одно из самых значительных произведений О'Нила «Продавец льда грядет» (1938).

Эта драма, прямо продолжающая линию творчества драматурга, четко прочерченную в его мифологической трилогии, вызвала разнообразные отзывы критиков.

Самое сложное произведение одного из сложнейших драматургов XX века не сразу поддается прочтению, и понять его можно лишь в соотнесении с литературной традицией, с которой оно состоит в очень запутанных отношениях. Разумеется, проблема места традиции в творчестве О'Нила представляет интерес применительно и к другим его пьесам. Но в «Продавце льда» ее роль необычна. Традиция служит здесь сознательно избранной точкой отсчета. От нее отталкивается художественная мысль О'Нила в поисках ответа на трагические вопросы современности.

Внутренней осью пьесы О'Нила является проблема правды и лжи, имеющая свою историю в драматургии конца XIX — начала XX века. Именно в этой точке его путь пересекается с путями его предшественников. Как известно, проблема эта в творчестве писателей конца XIX — начала XX века выполняла сложные и разнообразные функции, в том числе и функцию пробного камня, для измерения духовной жизнеспособности современных людей. Тенденция к подобному использованию этой нравственно-философской антитезы впервые наметилась у Ибсена, в чьем творчестве тема духовной смерти буржуазного человека тесно срослась с идеей всеобъемлющего господства лжи. Выход в эту проблематику для Ибсена был внутренне необходим, ибо ложь для него (как и для Льва Толстого) стала формулой целого общественного уклада. Нравственное пробуждение современных людей, их освобождение от страшного господства «привидений» всегда было программным заданием великого норвежца. Посвятив большую часть своей творческой жизни попыткам его осуществления, он лишь на последнем ее этапе усомнился в возможности достижения этой благородной цели. Под знаком таких трагических сомнений и родилась его переломная пьеса «Дикая утка», где конфликт правды и лжи, получив необычайно четкое сюжетное выражение, органически объединился с темой духовной смерти буржуазного человека, невозможности его внутреннего пробуждения. Напомним, что конкретным драматическим воплощением этой темы в пьесе становится коллизия ее двух героев — наивного идеалиста Греггера Верле и самоуспокоенного обывателя Яльмара Экдала. Подобно самому Генрику Ибсену, Греггерс пытается разбудить застывшего, неподвижного мещанина Яльмара (в потенциальную гениальность которого «пробудитель» не перестает верить) и разрушить ложь, среди которой живет несостоявшийся гений. Как известно, результаты этого

эксперимента оказались поистине роковыми: погибла юная дочь Яльмара — Гедвиг, а он сам так и не пробудился. Случилось же это главным образом потому, что, предпринимая свой рискованный опыт, Греггерс не понимал, что Экдал не может и не хочет пробуждаться, ибо ложь окончательно выгрызла все латентные силы его души. Ложь здесь служит своего рода погребальным покровом, который набрасывают на пожелтевший лик мертвеца.

Мотив этот в дальнейшем творчестве Ибсена звучит в тональности все возрастающего крещендо. Смерть становится неизбежной спутницей лжи, ее вторым символическим ликом. Каждая попытка пробуждения, преодоления власти лжи в поздних драмах Ибсена ведет к смерти. Падает с высоты и разбивается строитель Сольнес, попытавшийся вернуться к самому себе, молодому талантливому архитектору прежних лет. Стреляется запутавшаяся во всяческой лжи и истощившая в борьбе с ней все свои духовные силы Гедда Габлер. Тонут в водопаде герои «Росмерсхольма». Умирает Йон Габриэль Боркман, давно уже ставший живым трупом и не подозревавший об этом до самого последнего момента своего земного существования.

Скорбно-ироническое название последней драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», в сущности, обобщает содержание едва ли не всех его поздних произведений. Отталкиваясь от этой формулы норвежского драматурга, пьесу его американского «потомка» «Продавец льда грядет» хотелось бы назвать «Когда мы, мертвые, не пробуждаемся».

Но традиция, созданная Ибсеном (а в дальнейшем продолженная Шоу), у О'Нила предстала в особом, горьковском преломлении. В пьесе О'Нила произошла встреча Ибсена и Горького, она родилась на стыке двух традиций.

Из всех произведений Горького (высоко ценимого им писателя¹) О'Нил превыше всего ставил «На дне». Эту великую революционную пролетарскую пьесу (все эпитеты принадлежат О'Нилу) американский драматург рассматривал как «самую лучшую пропаганду, когда-либо написанную в защиту угнетенных». Ее сила, как утверждал О'Нил, заключается именно в том, что «в ней нет пропаганды: она просто показывает людей, как они есть, — истину в образах подлинной жизненности» (подчеркнуто мною. — А. Р.).

Как явствует из этого высказывания, пьеса Горького привлекла внимание О'Нила своим пафосом жизненной правды.

«Лучшая пьеса, написанная в защиту угнетенных», «На дне» производила своеобразное испытание на человечность, открывая ее неугасшие искры в тех, кому общество отказало в праве на

¹ Получив в 1936 году Нобелевскую премию, О'Нил сказал, что ее следовало бы присудить Горькому или Драйзеру.

гордое имя человека.¹ Эта идейная тенденция, несомненно, была близка автору «Косматой обезьяны», и он воспроизвел ее с нарочитым буквализмом, придя в итоге, как и следовало ожидать, к принципиально иным результатам, чем русский писатель. Подойдя с горьковскими критериями к буржуазной Америке, О'Нил открыл ее полную неспособность к «человеческому развитию». Прогнившая буржуазная цивилизация в его глазах была «кладбищем», и именно эту мысль (во многом подготовленную его предшествующим творчеством) он положил в основу своей глубоко пессимистической пьесы. «Филиалом» этого гигантского некрополя в его изображении стал салун Хоупа, американский двойник ночлежки Костылева. Его постоянные клиенты — «бывшие люди» — по особенностям своего психологического склада не столь уж отличны от «настоящих людей», высокомерно отрицающих свое родство с ними. Истинные дети буржуазной Америки, они приемлют ее законы как нечто обязательное и естественное. Бывший полицейский, бывший клоун, бывший владелец бара для цветных, бывший офицер и т. д. — они знают, что всякий бизнес связан с риском, и поэтому воспринимают свою участь как издержки неудавшейся деловой карьеры. Но состояние внутренней умиротворенности, в котором они пребывают, имеет и другой источник. Как и все, кто находится в орбите действия буржуазных законов, эти американские «огарки» (в отличие от горьковских, сгоревшие дотла) в прошлом жили двойной жизнью, и она утомила их. Их профессии были масками. Необходимость маскировки диктовалась всем, чем угодно, но только не внутренней потребностью. Поэтому, избавившись от этих неизбежных атрибутов деловой жизни, завсегдаги салуна испытывают тайное чувство облегчения. В дрянном трактирчике царит идиллическая атмосфера душевного покоя и взаимного доброжелательства, разительно отличающая мир американского «дна» от его русского прообраза. Но в этой трогательной идиллии есть нечто злое.

«Какой покой разлит в здешней атмосфере, — говорит один из персонажей драмы, бывший анархист Ларри, — недаром полицейские игнорируют это болото: они понимают, что оно столь же безопасно, как кладбище, и, клянусь богом, они правы!» Эта стержневая мысль пьесы выражена в ней не только в форме прямых деклараций. Ей подчинен художественный строй драмы. Уже с первых сцен, изображающих обитателей салуна в состоянии

¹ Уяснению этого аспекта горьковской драмы содействовала дискуссия, вспыхнувшая в 1968 году на страницах журналов «Театр», «Нева» и «Вопросы литературы». В ее ходе наметилась возможность нового прочтения «На дне», как пьесы, одно из главных заданий которой состоит в «выявлении и утверждении созидательного начала в человеке» (Б. О. Костелянец. Спор о человеке. — «Нева», 1968, № 3). Естественным следствием такой постановки вопроса стало переосмысление образа Луки. Б. Бялик увидел в нем человека, искренне жалеющего людей, Г. Гачев и Б. Костелянец — их «пробудителя».

глубокого сна, зритель физически ощущает, что он попал в царство духовной летаргии, почти неотличимой от смерти. Персонажи пьесы духовно мертвы. Их живая человеческая душа давно истлела и износилась под навязанными им масками, в них убито главное свойство настоящего человека — способность и воля к творческому созидательному труду. Их жизненная энергия полностью иссякла — потому-то они и испытывают радость внутреннего освобождения, получив официальную санкцию на безделье.

В наивно-откровенной форме это тайное кредо труппы и бездельников излагает бывший клоун Эд Мошер, придавая ему видимость некоей жизненной философии. «Трудиться... — заявляет он, — самая убийственная привычка из всех известных науке. Мне сказал об этом великий врач, практиковавший на улице, под фонарем. Я хорошо помню, как он говорил мне: «Ты от природы человек хрупкого здоровья, Эд. Но если ты каждое утро будешь вышивать пинту дешевого виски и по возможности избегать работы, ты можешь дожить до глубокой старости. Трезвость и работа — вот что губит людей во цвете лет...»

Так, под упавшими личинами обнаруживается первооснова внутренней жизни буржуазного человека: его склонность к паразитизму и тунеядству. То, что происходит в салуне Хоупа, — квинтэссенция всей американской действительности. Суетливая, деловая, торгово-промышленная практика США — не что иное, как огромная маска, скрывающая внутреннюю мертвенность и пустоту. Именно эта пустота и рождает спасительный самообман. В сонном мареве салуна Хоупа вновь совершается некий зловещий маскарад. Избавившись от власти навязанных им канонизированных фикций, персонажи лепят новые, свои собственные. Они рождаются из пепла их выжженной души, дабы дать этим духовно погасшим людям иллюзию реального существования.

Так, негр Джо убаюкивает себя надеждой на восстановление своего лопнувшего предприятия. Проститутка Кора и бармен Чак мечтают о вступлении в брак и приобретении собственной фермы. Сестры Кору по ремеслу — Перл и Меджи — внушают себе и всем окружающим, что они отнюдь не шлюхи (whores), а только проститутки (tarts), и ничего зазорного в этом нет.

Шестидесятилетний хозяин заведения Хоуп, двадцать лет назад похоронивший свою сварливую и бранчливую супругу, которая отравляла ему жизнь назойливыми попытками приобщить его к государственной деятельности, по смерти Бесси создает культ ее памяти со специальной целью доказать себе и остальному человечеству, что только скорбь, вызванная смертью этой замечательной женщины, мешает ему осуществить ее заветы. Подавляющее большинство бывших людей О'Нила (главный секрет которых заключается в том, что они, в сущности, никогда не смогли подняться до уровня настоящих людей) уверяют себя и

других, что у них есть какое-то будущее. Однако все действия, связанные с программой превращения этого будущего в настоящее, они откладывают... на завтра (одного из персонажей пьесы так и зовут: «Джимми — завтрашний день»).

«Все, чего они требуют от жизни,— говорит Ларри,— это возможности быть всегда пьяными... и сохранять свои наркотические грезы». Не мудрено поэтому, что вторжение «пробудителя» вызывает у них чувства страха и неприязни. Этот пришелец, чья роль в общих чертах сознательно дублирует роль горьковского Луки, владеет особым рецептом спасения человечества и с его помощью рассчитывает излечить многочисленные раны современников. Но если Лука пытается превратить иллюзии в средство поддержания духа своих слушателей, то его американский двойник, торговец скобяными товарами Хиккери, решительно отвергает этот «наркотик». Яростный поборник правды, он объявляет войну всяческой лжи и самообману. Ведя своих слушателей прямой дорогой к познанию истины, он нимало не подозревает, сколь разрушительными будут итоги встречи с нею для них и для него самого. Взаимоотношения, которые складываются между Хиккери и его аудиторией, несколько напоминают мрачный финал «страшной мести» Гоголя, в котором «мертвецы грызут мертвеца». Правда, применительно к пьесе О'Нила эту зловещую формулу следует несколько видоизменить: «мертвец грызет мертвецов».

Правдоискатель Хиккери при ближайшем рассмотрении оказывается мертвее окружающих его живых трупов. В отличие от горьковского Луки, свободного от власти собственнического мира, торговец скобяными товарами Хиккери — плоть от плоти и кость от кости буржуазной Америки. Торгаш по роду своих занятий, он торгаш и по своему внутреннему складу и остается таковым даже в салуне Хоупа, куда его приводит потребность в интимно-человеческих излияниях. Каждое появление Хиккери сопровождается пирушками за его счет. Гость оплачивает внимание хозяев, которые, впрочем, выслушивают его и с бескорыстной заинтересованностью, ибо скабрзные намеки Хикки на неверность его жены Эвелин (которую он якобы оставил в объятиях некоего продавца льда) забавляют их от души. Перелом в отношениях этого тароватого посетителя с его давними друзьями происходит тогда, когда после длительного отсутствия он, долгожданный, является к ним с даром столь же неожиданным, сколь и нежеланным, а именно с «правдой». Необходимо при этом отметить (в порядке установления различий между пьесами Горького и О'Нила), что «правда», которую несет людям американский «правдолюбец», равно далека и от героического гуманизма Сатина, и от сострадательного альтруизма Луки. Все, что требует Хиккери от адептов своего «учения», это перехода от слов к действиям. Но именно эта прагматически приземленная американская «правда» дельцов и предпринимателей по большому

счету и оказывается канонизированной и узаконенной ложью.¹ Весь путь героя пьесы, а вместе с тем и все ее драматургическое развитие — движение к такому открытию. Этот процесс происходит по нисходящей линии в направлении, прямо противоположном тому, какое намечается в драме Горького, где действие устремляется вверх, к высочайшему взлету сатинского монолога. Схема «трагедии познания» в «Продавце льда» резко повернута внутрь. Действие органически принимает форму спуска в глубину — в таинственные бездны души Хиккери, на дне которой дремлет нечто неведомое ему самому.

Внутреннее развитие пьесы О'Нила чем-то напоминает процесс нисхождения в глубины дантовского ада, навстречу страшному холоду Коцита. Температура понижается по мере приближения к страшной правде оледеневшей человеческой души, в которой поселился мертвенный холод отчуждения — этого подлинного «продавца льда». От сцены к сцене темп замирает, и все происходящее в пьесе изображается в манере, напоминающей замедленную киносъемку. Уже на первой ступени лестницы познания читателя подстерегает леденящее душу открытие: «героический» поступок Хиккери, который, согласно его утверждениям, послужил решающим шагом на его пути к преодолению лжи, есть не что иное, как убийство собственной жены! Но это лишь первое звено в цепи трагических узнаваний.

Двигаясь в том же трагическом ритме, действие пьесы знакомит читателя с ошеломляющими подробностями семейной жизни Хиккери. Выясняется, что продавец льда не существует: его выдумал Хиккери. Эвелин не изменяла мужу. Происходило как раз обратное: он изменял ей, распутничал, пьянствовал, проводил ночи в грязных притонах. Но, полная любви к мужу, Эвелин прощала ему все, ибо и у этой любящей женщины была своя наркотическая греза: она верила в возможность перерождения нравственно погибшего человека. И чем дольше продолжался этот ад, тем яснее становилось Хиккери, что единственное средство помочь жене, прекратить ее нравственную пытку — это убить Эвелин.

Здесь действие снова как бы замирает, останавливаясь на самом пороге истины. Для ее окончательного раскрытия нужно снять еще один, последний пласт лжи: обнажить самые тайные подсознательные мотивы поведения Хиккери. Неосознанное стремление к самореабилитации заставляет этого «правдолюбца» предпринимать все новые экскурсии в глубины собственной души. Ритмический перебой последнего монолога Хиккери четко воспроизводит и медлительный процесс поисков, и его страшный неожиданный результат.

¹ По удачному выражению советского критика, «американская действительность была для О'Нила не той правдой, которая правдива» (Г. П. Злобин. Юджин О'Нил. — В кн.: История американской литературы. М., 1971, с. 254).

Хиккери (*сосредоточенно*). И я окончательно понял то, что было мне уже давно известно: это была единственная возможность дать ей покой, освободить ее от проклятья любви ко мне. Я понял, что и я успокоюсь, узнав, что она обрела покой... Помню, стоя у ее смертного ложа... я сказал ей то, что давно уже хотел сказать: «Ну, а теперь на что понадобится тебе твоя наркотическая мечта, проклятая ты сука?» (*Остается в ужасе, словно пробудившись от кошмара, не будучи в состоянии поверить тому, что сейчас услышал. Заикаясь, произносит.*) Нет. Я никогда...

Так внезапный взрыв долго сдерживаемой ненависти разрушает проникновенную версию «человеколюбивого» убийства. За ним прячется ненависть — универсальный стимул всех человеческих поступков в обществе, чьим владыкой стал «продавец льда». В мире продавцов и торговцев и сама смерть принимает обличье продавца, торгующего всеми видами лжи, обмана, человеконенавистничества.

Вывод этот получает подтверждение и на других магистральных сюжетных развитиях драмы. У Хиккери есть двойник — восемнадцатилетний Пэррит, предавший свою мать, участницу анархического движения. Уяснив, что внутренним двигателем его поступка была бессознательная ненависть к матери, Пэррит кончает самоубийством.

Удвоение центральной сюжетной ситуации выводит ее за рамки единичного случая, превращая в некую всеобщую и обязательную закономерность. В этом один из главных источников внутренней безысходности пьесы, чьи персонажи мечутся в пределах четко обрисованного заколдованного круга. Пытаясь покинуть салун Хоупа (к чему их побуждает Хиккери), они неизменно возвращаются обратно, «на круги своя».

«Пробуждение» всех этих внутренне погасших людей — лишь активизация чувств ненависти и злобы, составляющих тайную подоснову всей их внутренней жизни. Не мудрено поэтому, что их радует капитуляция Хиккери. Со вздохом облегчения они вновь погружаются в состояние летаргического сна со всеми сопутствующими ему сновидениями. По существу, пробуждается здесь всего лишь один персонаж — анархист Ларри. В подобном повороте темы также чувствуется равнение на Горького: жизнь и бунт здесь понятия до некоторой степени равнозначные. Но сложность позиции этого бунтаря в том, что он потерял веру в состоятельность бунтарства как формы преобразовательной деятельности человечества. Поняв, что в мире торгашей «никто не хочет покупать свободу по дорогой цене», Ларри отрекся от своего символа веры. Это отречение и привело его в салун Хоупа, где он, подобно другим обитателям «царства сна», обзавелся своей особой наркотической мечтой — маской равнодушия и безразличия. Истории Хиккери и Пэррита безжалостно лишают его этого обезболивающего средства. Вынужденный расстаться со своими орудиями внутренней самозащиты, он чувствует то, что, по всей вероятности, должен чувствовать человек, уснувший в своей

постели, а утром пробудившийся на кладбище, ворота которого заперты, в компании мертвецов. В состоянии безысходного ужаса он мечтает лишь о том, чтобы стать одним из них.

Американская критика любит проводить аналогии между Ларри и самим автором драмы. Что ж, для этого есть известное основание. Ведь и сам О'Нил был анархическим бунтарем, осознавшим бесплодность своего бунтарства и не нашедшим другого символа веры.

«Продавец льда» — свидетельство глубокой внутренней трагедии писателя. Связанный с буржуазной цивилизацией множеством нитей, он изображал гибель собственнического мира изнутри, в отличие от Горького, стоявшего на позициях революционного пролетариата. Но при всем том пьеса О'Нила, рожденная настроением трагического отчаяния, не была проповедью непротивления. Не была она и «хулой на человека», а скорее реквиемом целому жизненному укладу, убивающему то, что составляет самую суть человечности, — способность и волю к созиданию. Недаром сквозь эту исполненную апокалиптического пафоса драму проходит, как иронический лейтмотив, библейская фраза: «О, Вавилон, мы отдохнем под прохладой твоих ветвей!» Недаром пирушка, затеянная Хиккери, сравнивается с пиром Валтасара, а сам ее организатор — с рукой, начертавшей на стене три роковых слова.

Не следует преувеличивать и полемический запал пьесы.

Она не была написана в защиту лжи. О'Нил, как и Горький, не верил в спасительную силу обмана. Ложь и для него не была способом воскрешения людей, а скорее — средством гальванизации мертвецов, и только в качестве такового он и пропагандировал ее в безнадежно мертвом мире. Подойдя с единым критерием к разному национально-историческому материалу и глядя на него с разной дистанции, оба писателя пришли и к разным выводам. Но О'Нил не опроверг Горького, да вряд ли и ставил перед собою цель его опровержения. Хотел он того или нет — его пьеса подтвердила состоятельность горьковских критериев, с помощью которых он, автор «Любви под вязами», довел до конца свою внутреннюю тему — тему антагонизма человечности и собственности. Пьеса О'Нила прочитывается сквозь традицию. (Но и традиция прочитывается сквозь пьесу О'Нила).

Пьеса о духовно мертвых людях, порождениях оледеневшей цивилизации, «Продавец льда» служит интродукцией к последнему периоду творчества О'Нила. Еще ранее, в долгие годы молчания, у него сложился замысел грандиозной серии драм о судьбах поселившейся в Штатах ирландской семьи. Эта серия должна была называться «История имущих, обокравших себя». Хотя, согласно планам драматурга, в нее должно было войти около двенадцати драм, из них О'Нил успел создать только две пьесы — «Душа поэта» и «Величественные здания» (вторая из них существует в виде необработанной рукописи, которую автор собирался уничтожить).

В последние годы жизни О'Нила издапа была и его ранее написанная пьеса «Луна для пасынков судьбы», а в 1957 году, уже после смерти драматурга, увидела свет и другая драма, завершенная еще в начале 40-х годов, — «Долгое путешествие в ночь».

Все эти пьесы продолжают мотивы «Продавца льда». В них варьируется тема трагедии конченных людей — людей без будущего. Их философской основой становится идея связи времен, роковой власти прошлого, которое вынашивает в своем лоне два других временных измерения истории — настоящее и будущее. Каждая из пьес последнего цикла, при всех различиях своего сюжетного построения, демонстрирует неумолимую власть времени над судьбами людей. Его размеренный ход, ход жизни, истории вносит все большую и большую путаницу в человеческие отношения, во взаимоотношения личности с самой собою.

Сплетая в один узел биологическое и социальное, время создает препятствия для естественного развития личности, не давая ей возможности понять самое себя и отделить естественные первоосновы своего духовного «я» от всех искусственных напластований, ставших органической частью ее внутреннего существа.

Этот конфликт с временем отливаеся в особенно четкие формы в пьесе «Душа поэта», где он трактуется в историческом аспекте — как столкновение Истории с ее собственным героем. Превращение бывшего майора Веллингтоновской армии в содержателя трактира — такова трагикомическая шутка, которую история разыграла с одним из тех, кто делал ее своими собственными руками. Участник победоносных войн Англии с Францией, Мелоди живет в эпоху крутого перелома истории, завершения одного из ее героических периодов.

Он — сын наполеоновского времени, и недаром в самой внешности его есть нечто напоминающее Наполеона и Байрона. Именно поэтому, живя в условиях новой эпохи (события, изображенные в пьесе, происходят в 1828 году), Мелоди никак не может приспособиться к ее требованиям, не хочет примириться со своим новым жизненным амплуа — трактирщика. В его душе происходит постоянная борьба между майором и трактирщиком (ибо и это второе лицо не только маска, прилепленная извне, а грань личности Мелоди — выходца из низов, чей отец некогда был владельцем трактира). Разрываемый двойниками, живущими в сокровенных недрах его сознания, герой пьесы О'Нила никак не может понять, кто из них является подлинным Мелоди. Ведь прошлое действительно еще живет в нем: увлечение байроновскими стихами — не только поза, а выражение его неугасших романтических устремлений. В облике мелкого собственника еще не стерлись черты майора: гвардейский мундир по-прежнему ловко сидит на нем, верховая езда на чистокровной кобыле — живой реликвии героического периода жизни Мелоди — по-прежнему горячит его кровь. И тем не менее в реальной практической жизни трактирщик уже давно одержал победу над майором. Для окружающих

Мелоди только то, что он есть. Претензии содержателя трактира на героизм и аристократизм не кажутся смешными только одному существу, преданному ему до самопожертвования,— его жене.

Судорожно цепляясь за свое романтическое прошлое, Мелоди не хочет принять сегодняшний день с его грубой буржуазной прозой будничного существования. Ему до поры до времени не дано проникнуть в сущность самой страшной из всех совершающихся с ним перемен: он не видит, что трактирщик постепенно вытесняет майора и из мира его души, шаг за шагом завладевая незыблемыми позициями романтического воина. Бывший герой Талаверы не замечает, что байроническая гордость постепенно вырождается в бахвальство, честолюбие — в хвастовство, храбрость — в задор трактирного завсегдатая. Полею боя для этого нынешнего Мелоди неизбежно становится передняя преуспевающего американского бизнесмена, с кем потерявший чувство реальности герой вздумал породниться через брак своей дочери с сыном хозяина дома. Как и следует ожидать, на этой основе возникает своеобразный трагифарс: лакеи вшаеи выталкивают незваного посетителя. Эта глубоко унижительная ситуация наносит сокрушительный удар романтическим иллюзиям Мелоди. Дюжие лакейские кулаки заставляют его вернуться в прозаический мир настоящего. Побежденный им, он предает смерти героя Талаверы. Насильственно отторгая себя от героического прошлого, он отныне пытается жить только в настоящем и по законам настоящего.

Символическим актом, знаменующим разрыв героя с самим собою, бывшим блистательным гвардейцем, становится убийство любимой лошади — единственного живого звена, соединяющего его с минувшими днями славы. Сознательно стилизуясь под трактирщика, усваивая простонародный выговор и вульгарные манеры, он стремится стереть байронические черты своего облика. Но эта метаморфоза не проходит для него безнаказанно. Убив майора, он убил нечто в себе самом, быть может, лучшую часть своего внутреннего «я». Так подготавливается неожиданное открытие: выясняется, что призраком был не ушедший в небытие майор, а благополучно здравствующий трактирщик, чье низменное, лишенное поэзии существование, по сути дела, и есть подлинный мираж. Характерно, что эту безрадостную истину постигает не кто иной, как идейная антагонистка Мелоди — его дочь Сара. Красивая, смелая девушка, всю жизнь боровшаяся с отцовскими иллюзиями, теперь готова на любые жертвы, чтобы воскресить их и вернуть к жизни обаятельного, покрытого славой майора. Ей ли, в которой этот гордый воин возродился в новом облике, не знать, что он-то и есть нечто более реальное, чем сама реальность. История отца что-то расшевелила в ней. Отныне и Саре — трезвой, положительной натуре, будущей жене богатого мужа — суждено испытывать томление по какому-то ей самой не вполне ясному романтическому идеалу. В этой ситуации уже потенциально заложена трагедия последующих поколений.

Пьеса, возвращающая зрителей к первоисточкам «американской трагедии», намечает дальнейший путь развития этой трагедии. Его эскизные очертания вырисовываются в незавершенной пьесе «Величественные здания» (машинописный текст которой лишь недавно был изъят из архива О'Нила, хранящегося в Йельском университете). Из рукописных набросков этой незаконченной драмы можно узнать дальнейшую судьбу героя Талаверы, продолжением которой станет история Сары. На иной основе дочь возобновляет завоевательскую деятельность отца. Став частью «американского образа жизни», наполеонада облекается в формы буржуазного стяжательства. Честолюбивая дочь Мелоди неустанно побуждает своего мужа, отпрыска богатой американской семьи Харфордов, к взятию новых и новых промышленно-торговых твердынь. Так начинается следующий акт трагедии утраты души — души поэта. Ведь и Саймон Харфорд был поэтом. В глубине его мятущейся души живет нетленная мечта о патриархальном покое, о бревенчатой хижине в лесу, где он пытался жить во времена своей молодости. Память об этом идиллическом эпизоде его биографии, то и дело пробуждаемая матерью Саймона, Деборой, заставляет удачливого дельца тяготиться своей деятельностью. Разъятый на две противоположности, отчужденный от самого себя (характеристика эта принадлежит ему самому), он в новом, усложненном варианте переживает драму внутреннего раздвоения, начало которой было разыграно его неудачливым тестем.

Так устанавливается родословная героев О'Нила. Где-то у истоков американской истории фабрикуются те маски, которые им предстоит носить.

На первый взгляд может показаться, что все это не столь уж ново для Юджина О'Нила. История и здесь рассматривается как процесс, подвластный своим особым законам, которые, при всей своей видимой независимости от воли личности, представляют собой объективацию особенностей ее внутреннего психологического склада. Для творчества О'Нила идея эта в значительной мере традиционна. И все же его поздние пьесы свидетельствуют о сдвигах, произошедших в сознании драматурга. Конфликт с временем поставлен на почву реальной истории, и в силу этого он приобретает некий новый оттенок.

Исторический детерминизм (выступающий в поздних пьесах О'Нила в роли судьбы), быть может, самое страшное из всех лиц его многоликого рока. Этот лик Времени, который действует заодно с Историей, с наибольшей отчетливостью отразился в лучшем из поздних произведений О'Нила — в автобиографической пьесе «Долгое путешествие в ночь».

Идея трагической власти времени воплощена не только в содержании этой пьесы, но и в ее структуре. Монументальная драматическая эпопея, события которой совершаются на протяжении всего лишь одного дня, начисто лишена фабулы. В ней нет и намека на какую бы то ни было сюжетную интригу. Нет в ней и

внешних событий. От начала и до конца она заполнена одними лишь разговорами. Но эта подчеркнутая неподвижность действия, замкнутого в четырех стенах жилища семьи Тайронов, обостряет ощущение его внутренней динамики: его неуклонный, непрекращающийся ход совершается с размеренной неторопливостью, в одном и том же темпе. Внешним, зримым воплощением неслышимой поступи Времени становится световое оформление драмы. Дом Тайронов напоминает вагон, пассажиры которого ощущают движение поезда через изменения световых оттенков в окнах своего вагона. В процессе драматического развития сияние солнца постепенно меркнет, уступая место надвигающимся сумеркам, и в финальных эпизодах пьесы тьма заполняет сцену целиком. Этот неуклонный путь от дня к ночи есть формула самой жизни с ее неумолимым движением «в ночь», с непрерывной, страшной в своем автоматизме сменой времен. Отчаянные попытки героев пьесы вырваться из гнетущего ритма Времени и составляют лишь внутренне конфликтного развития драмы. Связанные сложнейшими отношениями любви и ненависти, ее персонажи — четыре неудачника, искалеченные жизнью, сломленные ею, — тщетно пытаются разобраться в причинах своей жизненной трагедии. Поэтому их очная ставка с судьбой неизбежно принимает форму экскурсов в прошлое, а одновременно и в глубины собственного сознания, где они стремятся обнаружить первоисточки своих неудач. Но поиски эти приводят их лишь к безрадостному открытию роковой запутанности всех жизненных отношений, невозможности разрубить гордые узлы, завязавшийся когда-то в далеком прошлом. Их позицию полнее всего резюмирует Мэри Тайрон: «Не надо пытаться понять то, что нам все равно не понять, изменить то, чего изменить нельзя. Да и можем ли мы оправдать или объяснить то, что сделано с нами самой жизнью?»

Настоящее семьи Тайронов в том виде, в каком оно сложилось, — результат сложного взаимодействия самых различных — биологических, общественных, национальных, этнографических — факторов. Все эти пестрые нити так тесно сплетены друг с другом, что попытки их разъединить становятся невозможными.

Каждый из героев пьесы в своем отношении к другим людям одновременно является и жертвой, и преступником. Так, Мэри Тайрон, жизнь которой загублена скупостью мужа, сама становится бичом и разрушительницей семейного очага. Неизлечимая наркомания Мэри, возникшая в связи со многими обстоятельствами ее нелегкой судьбы, в свою очередь, превращается в источник непоправимых бедствий для ее сыновей и мужа. Нездоровая атмосфера жизни семьи, отравленная скупостью отца и наркоманией матери, побуждает сыновей к пьянству и разврату, а пагубное влияние старшего брата, циничного и озлобленного неудачника Джеймса, на младшего, Эдмунда, содействует обострению его наследственного недуга — туберкулеза. Это мрачное сегодня уже таит в себе столь же безрадостное завтра.

Дешевый санаторий, куда Тайрон отправляет тяжелобольного сына, по всей вероятности, доконает его, как доконала Мэри ее непреодолимая тяга к наркотикам.

Вся история семьи предстает в пьесе как длинная цепь несчастий, горестей, взаимных обид, неизлечимых ран, нанесенных друг другу. Каждое звено этой цепи наглухо спаяно с другими, ее конец тянется куда-то в необозримые «ночные» дали будущего, а начало теряется в столь же необозримой глубине прошлого. Ведь и скудость Тайрона, в которой члены семьи склонны видеть первопричину всех своих бед, сама порождена трагическим сцеплением различных обстоятельств, типических в самой своей видимой необычности. За судьбой даровитого актера-ирландца, чей талант, в точном соответствии с законами собственнического мира, принесен в жертву корысти, стоит трагедия всего народа его страны.

Детство, прошедшее в условиях нищеты и отчаянной борьбы за кусок хлеба, подготовило всю дальнейшую жизнь Тайрона, непрерывно толкавшую его на путь торговли талантом и бесцельного накопительства.

Так трагедия семьи перерастает в трагедию всего человечества. В лице четырех персонажей пьесы оно совершает путешествие в «ночь», в глухой тупик истории, куда его приводит неумолимый ход времени.

Время — скрытый двигатель драматического развития пьесы — с беспощадным автоматизмом проявляет свою власть над судьбами людей. Приковывая героев к прошлому, не позволяя им разорвать свою связь с ним, оно одновременно заставляет их со всей глубиной осознавать необратимость совершающихся с ними перемен. «Жизнь коверкает каждого из нас, — грустно констатирует Мэри Тайрон. — И тут ничем помочь нельзя. Она меняет нас исподволь, прежде чем мы успеваем спохватиться, и эти перемены заставляют нас быть другими, поступать по-другому, пока, наконец, между теми, какие мы есть, и теми, какими мы хотели бы быть, не вырастает непреодолимая стена, и мы навсегда теряем свой жизненный идеал». Изнемогающие под грузом времени — истории, жизни во всем многообразии ее биологических и социальных факторов, — персонажи пьесы напрасно мечтают о том, чтобы «очутиться наедине с самими собою в ином мире, где... действительность может спрятаться от самих себя». Характерный мотив творчества О'Нила — мотив трагедии человека, пытающегося вернуться к самому себе, в этой пьесе приобретает ранее небывалую у О'Нила сложность реалистического выражения. С большой трагической силой воплощается он в центральной героине пьесы — Мэри Тайрон. Ее патетический образ служит завершением одной из психологических линий творчества О'Нила. Мэри Тайрон принадлежит к числу тех его героев, которые, при всей глубине своей внутренней изуродованности, еще сохраняют изначальные черты своей человеческой индивидуальности, и такая форма связи

с прошлым также становится источником их внутреннего распада.

Авторская ремарка, сообщающая, что в облике пятидесятичетырехлетней героини «еще много осталось от той девочки, какой она была когда-то, причем это не призрак чего-то навсегда утраченного, а вполне реальное, пронесенное ею через всю жизнь качество», служит исчерпывающим комментарием к ее образу. Прошлое не умерло в Мэри Тайрон. Оно живет в ее «застенчивой улыбке». Пожилая, усталая, больная, она сохранила в себе душевную чистоту и детское доверие к жизни и людям. И именно эта доверчивость и внутренняя незащищенность оказались несовместимыми с ее тяжелым жизненным опытом. Обреченная вести скитальческую жизнь, потерявшая ребенка, искалеченная врачами-шарлатанами, в чьи руки она попала благодаря скупости мужа, Мэри стала морфинисткой. Тщетно пытается она искусственно остановить движение времени и с помощью морфия вернуть его вспять, к истокам своей далекой молодости.

Финальная сцена пьесы, в которой Мэри, находясь во власти наркотического бреда, вновь ощущает себя воспитанницей добрых монахинь, наставниц ее чистой юности, воплощает этот мотив с огромной силой трагизма. Одинокая фигура Мэри, облаченная в белое подвенечное платье, надетое ею с целью воссоздания этой иллюзии, оттеняет густую, непроглядную тьму ночи, получившей наконец свои суверенные права.

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

Время — подлинный герой последних пьес О'Нила — делает здесь прыжок. Стрелка невидимых часов передвигается на двадцать лет вперед. За эти годы процесс распада семьи Тайронов пришел к своему неизбежному финалу. Единственный ее представитель, появляющийся в пьесе, Джеймс Тайрон — ныне сорокалетний опустошенный, спившийся, конченный человек, — завершает историю рода. Лишенный будущего, остановившийся в своем развитии, беспредельно одинокий, этот истый сын буржуазной Америки теперь целиком принадлежит прошлому. С миром живых его связывает только память о минувшем, о единственном настоящем чувстве, которое когда-либо испытывал циник и развратник Джеймс, — любви к покойной матери. Сознание своей вины перед ней горит еще в его погасшей душе, как последняя искра затухающего огня, не позволяя ему окончательно погрузиться в тьму наступившей ночи — бездумного, дремотного покоя. Жизнь дает ему лишь ощущение боли, и он напрасно пытается заглушить ее пьянством и развратом. Доведя его до состояния нравственного ступения, они не приносят ему полного забвения. Именно жажда забвения и прощения толкает его навстречу простой деревенской девушке Джози — дочери полунищего фермера. Образ могучей великанши, как и большинство образов, созданных О'Нилом, запрашивается на символическое истолкование. Здоровая, сильная,

добрая, она представляет собою очередное издание Сайбел (Кибеллы) — матери-земли, живущей на положении парии в царстве всеобщей извращенности — буржуазной Америки.

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

Судьба Джози ярко иллюстрирует трагедию простых людей Америки — единственных носителей еще уцелевших ростков нравственности и человечности. Убогая ферма, нищета, грубость, сквернословие — все эти неизбежные атрибуты жизни народа в интерпретации О'Нила выступают как своеобразная маска, навязанная обездоленным низам общества. Вынужденные носить эту личину, они пытаются воспользоваться ею как средством самозащиты: мнимый цинизм, драчливость, буйство — единственное, что они могут противопоставить несправедливым законам, посягающим на то немногое, чем они обладают. Джози и ее отец бранью и пинками прогоняют со своего участка богача Хогена, претендующего на их скромное достоинство. Иного оружия в их распоряжении нет. Жизнь предоставила им только это средство обороны, и они пользуются им, как умеют. Такую же оборонительную функцию выполняет и циничное бахвальство Джози, целомудрие которой скрыто маской распутства. Чистая девушка, она выдает себя за «гулящую». Эту тайну чистоты, стыдящейся самой себя, и разгадывает Джеймс. Пьяный забуддыга, истомленный жизнью, он тянется к Джози, как к источнику материнского тепла, и ее простое сердце открывает навстречу ему. Но она еще не понимает, что Тайрон окончательно погиб для жизни, что его ничто не может воскресить и он жаждет не любви, а лишь отпущения грехов — последнего утешения умирающих.

Все эти горькие истины Джози постигает в ночь свидания с Джеймсом. Магическое сияние луны, отблеск которого лежит на лице Тайрона, открывает девушке тайну его духовной смерти. В лунную ночь — время прогулки призраков — Джози познает призрачность существования Тайрона, а следовательно, и обреченность своих надежд на счастье с ним.

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

В известном смысле прощальная фраза Джози может рассматриваться как резюме творчества О'Нила. В «пасынках судьбы» Джози и Тайроне встречаются вечные герои его пьес. К природе — поруганной, оклеветанной, униженной — приходит подлинный сын века — его больное дитя, на чьих плечах отяготело бремя Времени: унаследованные от предков пороки и свои собственные ошибки и преступления. Увы, Тайрон не Антей, и прикосновение к матери-земле не одарит его новой силой.

Жизненная энергия буржуазного человека иссякла, и он способен только погрузиться в могилу наркотиков, пьянства и распутства.

Эти безрадостные выводы, завершающие раздумья О'Нила над судьбами его родины, отчасти соотносятся с теми упадочными настроениями, во власти которых находилась буржуазная интеллигенция Америки послевоенных лет.

Творчество величайшего американского драматурга, сформировавшееся в 20-е годы, далеко вышло за пределы этой эпохи. Его роль в истории американской драмы трудно переоценить. Творчество О'Нила стало отправной точкой ее дальнейшего развития. Подлинный создатель национальной драмы, он вывел ее на столбовую дорожку мирового искусства, подняв до уровня, которого достигли крупнейшие произведения европейской драматургии. Обратившись к острейшим проблемам американской жизни, он нашел форму их драматического обобщения, внутренне соответствующую их исторической и социальной природе. Узаконенный им драматический конфликт — между личностью и всей системой жизненных установлений, созданных буржуазной собственнической цивилизацией, прочно вошел в драматургический обиход национального и мирового искусства, получив разработку у самых различных его представителей. Обогатив отечественную драматургию множеством тем и сюжетов, О'Нил подсказал своим соратникам и преемникам и пути их художественного освоения. Многокрасочная палитра этого неутомимого экспериментатора, с ее космической символикой, системой масок, богатейших ритмов, живописных и музыкальных эффектов, получила широкое использование у его наследников, к числу которых, по существу, принадлежат едва ли не все талантливые и яркие представители национальной драматургии. Дорога, проложенная О'Нилом, не застывает. Его влияние, не угасавшее на протяжении всей дальнейшей истории американской драмы, и по сей день является одним из действенных факторов ее развития.

ЭЛМЕР РАЙС

Соотечественники Элмера Райса (1892—1967) в большом долгу перед этим талантливым и плодовитым драматургом. Его пьесы в настоящее время рассматриваются как своего рода анахронизмы. Находясь за пределами репертуара американских театров, они, по существу, превратились в достояние историков литературы. «Даже студенты университетов, хорошо знакомые с творчеством Теннесси Уильямса, Эдварда Олби, редко знают что-нибудь об Элмере Райсе», — свидетельствует биограф драматурга Роберт Хоган. А между тем роль Райса в истории национальной драматургии по-своему значительна. «Наряду с Юджином О'Нилом, он был ведущей фигурой драматургии своего времени, одним из первых драматургов, который заслужил названия современного», — отмечает тот же Хоган. Художник острейшего социального чутья, он обогатил отечественное искусство пьесами, каждая из которых стала своего рода верстовым столбом, отмечающим путь американской драмы 20—30-х годов. В своих произведениях он отражал малейшие изменения духовного и литературного климата с неутомимостью подлинного экспериментатора, находя для этого новые и необычные драматургические формы. След этих поисков запечатлелся уже в его ранней драме «Суд» (1914), где Райс, блестяще владевший техникой мелодрамы, с ее помощью драматизировал судебный процесс (впервые обратившись к теме правосудия, к которой он, юрист по образованию, испытывал постоянный и глубокий интерес). Действие семейной драмы происходит в зале суда. Одним из источников драматизма сделались перипетии судебного процесса. Так в рамках мелодраматического сюжета предпринимались попытки преодоления камерности и создания драмы коллективного действия — драматической формы, первооткрытие которой явилось одним из главных новаторских достижений Райса.

Но подлинным событием его творческой биографии (а одновременно и американской драмы 20-х годов) стала драма «Счетная машина» (1923).

Само имя героя пьесы — Зеро (нуль) содержит недвусмысленный намек на существо его жизненной драмы — драмы «нуллифицированного», обезличенного человека. Счетовод по профессии, он двадцать пять лет подряд умножал, делил, складывал, вычитал. Ему разрешалось иметь дело лишь с простейшими арифметиче-

скими операциями, и вся его духовная жизнь свелась к ним. За-владев внутренним миром Зеро, цифры иссушили его ум и сердце, подавили в нем робкие ростки человеческих чувств. Процесс удушения элементарных жизненных импульсов автор пьесы изображает с помощью особых художественных средств, в системе которых важнейшая роль принадлежит ритму и звуку. Мастерски пользуясь излюбленным экспрессионистским «инструментарием», Райс применяет его для разнообразных целей, в частности, для выявления подтекста душевной жизни героев. Звуковые возможности сценического слова обыгрываются в одной из первых сцен пьесы, действие которой происходит в унылом конторском помещении. Бухгалтер Зеро, сидящий напротив женщины-счетовода Дэзи, предается арифметическим выкладкам, заглушая с их помощью несмелые голоса посторонних мыслей и чувств. В формах, близких к внутреннему монологу, писатель воспроизводит две параллельные линии душевной жизни каждого из героев. Сценическая речь персонажа строится на чередовании двух интонаций:

Дэзи. Шесть долларов. Три по пятнадцать. Два по двадцать пять. Доллар и двадцать центов.

Вы говорите со мною так, будто я — грязь под вашими ногами.

Сухое, размеренное щелканье арифмометра забивает лирически-жалобный второй голос, доводя его до еле слышного, умирающего шепота. Этот интонационный разноречие дает музыкальный ключ ко всем дальнейшим событиям пьесы, в ходе которых арифметика окончательно торжествует над лирикой.

Монотонный, «арифметический» ритм существования Зеро не прерывается и тогда, когда, по окончании трудового дня, он переступает порог своего дома. Формы частного быта также автоматизировались и стали почти неотличимы от быта служебного (недаром звонок у дверей квартиры Зеро издает металлический звук, напоминающий скрежет счетной машины). Эта же характерная интонация свойственна и речам миссис Зеро. Однозвучные и монотонные, они тоже пестрят цифрами: ссылками на совершенно одинаковые мнения знакомых дам, миссис Первой, Второй, Девятой, Десятой и т. д. Неотличимые друг от друга, цитаты автоматически перемежаются привычными упреками и претензиями: миссис Зеро вечно недовольна тем, что скромное жалованье мужа не позволяет ей подняться до стандартного уровня мещанского благополучия, достигнутого миссис Третьей, Четвертой, Восьмой и т. д.

В восприятии Зеро нудные разглагольствования супруги уже давно потеряли четкость своего смыслового содержания и превратились в единую скрипучую мелодию его жизни. Под ее неотвязный аккомпанемент он ложится спать, просыпается, идет на службу, где надоедливая музыка повседневности автоматически переключается на другую, служебную ноту. Назойливый метал-

лический скрежет, сопровождающий события пьесы, особенно усиливается в ее центральной, кульминационной сцене. Босс вызывает Зеро в кабинет, дабы объявить ему о предстоящем увольнении. Живой автомат решили заменить более рентабельным автоматическим устройством — счетной машиной. Эту новость босс преподносит Зеро с помощью казенного набора расхожих словесных формул: «Я сожалею... нет другого выбора... весьма опечален... старый служащий... производительность... экономия... бизнес, бизнес, бизнес!»

Исполняемая под «механизованную музыку находящейся поблизости карусели», заезженная «пластинка» мертвых штампов словесного обихода придает всему происходящему характер некоей дьявольской свистопляски.

Почва колеблется под ногами Зеро, и он наносит своему патрону смертельный удар, вкладывая в него весь скудный запас своих уцелевших внутренних сил. Истоцив их до конца, он смиряется, и к аппарату смерти — электрическому стулу — идет послушная механическая кукла, уже неспособная испытывать чувства гнева и протеста, начисто вытравленные из нее (хотя в нем еще живет бессознательный страх смерти). Ведь по натуре и по всем условиям своего жизненного бытия Зеро отнюдь не бунтарь. Представление об обязательности существующих жизненных норм, об их нравственной несомненности запрограммировано в нем с такой прочностью, что, даже попав после смерти на Елисейские поля, он не может примириться с господствующей там свободой нравов. Его шокирует поведение обитателей рая, являющее собою дерзкое отступление от общепринятых стандартов приличия. Они слишком смело одеваются, слишком громко смеются, слишком открыто обмениваются ласками и поцелуями. Встретившись в потустороннем мире со своей несостоявшейся возлюбленной Дэзи (она покончила самоубийством), Зеро и здесь не может найти общего языка с ней. Увы, райское блаженство не для таких, как он. В царствии небесном обитают живые души, а бедный Зеро, этот человек-арифмометр, и в земной юдоли был наполовину мертв. Поэтому и на том свете для него не находится иных занятий, кроме выполнения привычных обязанностей. Сидя в комнате, заваленной бумагами, он управляет гигантской счетной машиной. В конце концов, согласно решению неких высших сил, Зеро вновь отправляют на землю, дабы он, уже в несколько подновленном варианте, повторил свой жизненный путь. Выясняется, что его существование — одна из обязательных предпосылок развития технической цивилизации. Ведь это он носил камни для пирамид Древнего Египта, в Древнем Риме греб на галерах, в феодальном обществе с медным кольцом на шее заседал поля. Кому же, как не ему, быть рычагом технического прогресса на новом, высшем этапе его исторического бытия?

Так гротескно-фантастическая пьеса Райса, обобщающая тенденции современной жизни собственнического мира, в то же время

подводит итог многовековой истории цивилизации, намечая безрадостную перспективу ее грядущего развития по нисходящей линии. Каждый шаг, утверждает Райс, сделанный человеком на пути так называемого прогресса, все дальше уводит его от здорового царства природы, содействуя превращению в робота. Небесный «инструктор», напутствующий Зеро при его возвращении на землю, полагает, что самым высоким состоянием людей была та стадия эволюционного процесса, на которой они еще оставались обезьянами. «Тогда, по крайней мере, они жили на свежем воздухе». Даже в те времена, когда Зеро влачил бремя египетского, римского, феодального рабства, он был «не так уж плох». Он обладал здоровой мускулатурой и физической выносливостью — дарами природы, ныне навсегда утраченными. В недалеком грядущем, где ему предстоит с помощью большого пальца правой ноги приводить в движение новое техническое чудо — еще более усовершенствованную счетную машину, он окончательно превратится в ее крохотный винтик. Таков бессланный итог эволюционного процесса, «этого величайшего эксперимента природы, который стоил ей таких усилий, такого огромного внутреннего напряжения». Человек изживает себя, и в этом виновна вся организация современной жизни, властно толкающая людей на путь утраты живой, природной основы их бытия.

Мысль эта, сформулированная Райсом с предельной резкостью и четкостью в «Счетной машине», приобретает значение центрального тезиса и для другой его драмы — «Подземка» (1929), которую и по содержанию, и по форме драматургического построения можно было бы назвать классическим образцом экспрессионистской пьесы. Ключеватая растерзанность ее действия, отрывочность диалогов и монологов, перебои скачущего, задышающегося ритма, то лихорадочно торопливого, то как бы застывающего в мертвой неподвижности, создают чисто экспрессионистскую атмосферу бреда наяву. Сомнамбулическая призрачность рисунка пьесы получает психологическую мотивировку. Американская действительность в «Подземке» дается как бы сквозь восприятие ее героини Софи Смит — затравленного, забитого, растерянного и все-таки внутренне живого существа. В беспомощной, робкой девушке, представляющей собою омоложенный двойник Дззи — персонажа «Счетной машины», не убита душа («У нее есть душа!» — в изумлении восклицает соблазнитель Софи, художник Юджин Лэндри). Именно чудом сохранившаяся душа и помогает Софи если не понять, то ощутить страшную правду обезчеловеченного мира. В одной из центральных сцен пьесы перед взором Софи, едущей в вагоне подземного поезда, внезапно предстает истинный образ человечества. В стиснувшей ее толпе она не находит человеческих лиц. Каждое из них оборачивается звериной мордой. Обезумевшей от страха девушке кажется, что она находится в железной клетке, до отказа набитой зверями. Эта клетка и есть Америка XX века.

Вслед за О'Нилом Райс открывает в стране «свободы и демократии» джунгли — стихию разнузданного зоологического хаоса, рожденного технически совершенной цивилизацией. Не одна Софи добралась до этой истины. Если она угадала ее сердцем, то художник Юджин Лэндри познает ее разумом. «Человечество, — говорит он, — это стадо испуганных животных... задыхающихся, погребенных заживо в могиле, вырытой ими для самих себя». Материализация этой экспрессионистской метафоры и составляет одно из главных художественных заданий пьесы. Железобетонной гробницей заживо погребенного, озверелого и затравленного человечества в восприятии Райса является буржуазная цивилизация. Такой мысли подчинена вся система его экспрессионистской символики. Осязаемой моделью гигантского космического некрополя здесь становится символически обобщенный, поэтически сложный образ подземной дороги. Недаром глава монополистического объединения «Трест подземных дорог» сравнивает это величайшее достижение человеческой мысли XX века с пирамидой Хеопса и с гробницами древних фараонов. Поистине, история не знала более пышного мавзолея, воздвигнутого над кладбищем мертвых душ. Символ цивилизации, подземка своей технической конструкцией дает ключ к расшифровке тайн цивилизации. Соединяя поверхность планеты с ее глубиной, подземка как бы превращается в резервуар, куда сливаются все токи современной жизни. Ад, обитающий в этом подполье цивилизованного мира, и есть сокровенная суть цивилизации, предстающая в оболочке математических формул, в панцире из железа и стали. В новом дантовском аду, наполненном ожившими кошмарами, поселилась мистика отчуждения. Преисподняя цивилизации, подземная дорога представляется Элмеру Райсу царством «апокалиптического зверя».

Как и Рубен, персонаж «Динамо» (пьесы О'Нила, созданной в том же 1929 году), художник Юджин Лэндри утверждает культ нового кровавого божества — «Молоха, пожирающего своих почитателей». Его пророческий взор, проникающий в будущее, видит новые и новые триумфы страшного владыки — разрушительные войны, горы трупов и, наконец, самозаклание западной цивилизаций. Она исчезнет с лица земли, ничего не оставив на ней, кроме «искусственных зубов, случайно уцелевшего стеклянного глаза... и стального ключа, предназначенного для отмыкания стальной шкатулки, запертой в стальном шкафу». Зрелище тотального разрушения, увиденное Юджином в порыве мистического вдохновения, наполняет его одновременно ужасом и восторгом. Он, художник XX века, находит в нем мрачную красоту и подлинно эпическое величие. «Подземная дорога — это эпос, — восклицает бард технической цивилизации, — эпос индустриализма!» Человечество, вовлеченное в механическую пляску, ставшее рабом им же созданных чудовищ, рабом железа и бетона, — таков эпический сюжет, воплощение которого стало задачей современного искусства. Судьба Софи Смит — лишь ничтожная,

крохотная деталь этого мрачного эпоса. Одна из многочисленных жертв нового Молоха, она скована им по рукам и ногам. Ее жизнь и смерть целиком принадлежат подземной дороге. Подземка владеет днями своей скромной служительницы, заставляя ее — секретаршу «Треста подземных дорог» — с механической быстротой сортировать письма и задыхаться в похожих на темницу вагонах, владеет ее снами, населяя их отрывочными бредовыми воспоминаниями о прожитом дне. Она же — эта жестокая владычица — швыряет покинутую любовником девушку на рельсы.

Экспрессионистская безысходность драматического финала пьесы типична для раннего Райса. Подобно Софи Смит, драматург блуждает в адском лабиринте социальных противоречий. Найти выход из него Райс сумел лишь на следующей стадии своего творческого пути, когда жизнь втолкнула его в водоворот «красных тридцатых».

30-е годы стали заметным рубежом в творческой эволюции Райса. Отыскав свое место на левом фланге прогрессивного искусства, Райс включается в борьбу за преобразование драматургии и театра. На службу этой задаче он ставит не только свой литературный талант, но и незаурядные организаторские способности. Активно участвуя в осуществлении проекта федерального театра, он возглавил нью-йоркский филиал этого новообразованного театрального объединения. Напряженная реформаторская деятельность писателя имела вполне определенную цель: создание театра, свободного от цензурного гнета и от произвола частных предпринимателей. «Театр должен стать социальным институтом и культурной силой», — писал он. Когда цензура запретила постановку одной из живых газет («Эфиопия» — сатира на Муссолини), Райс сделал все от него зависящее, чтобы отразить эту «вылазку против демократии». Потерпев поражение, он подал в отставку. Но неудача не ослабила его реформаторского пыла. Преобразователь и экспериментатор, он неутомимо искал средства превращения театра в орудие «духовного просветления людей, способное доставлять им эмоциональное и духовное удовлетворение». Такому просветительскому заданию и подчинены его пьесы 30-х годов. Обстановка «красного десятилетия» произвела решающие сдвиги в художественной манере Райса. Его антибуржуазные настроения, получив ясность и определенность, на этом этапе воплощаются в формах реалистической поэтики.

Именно Райс стал подлинным первооткрывателем драмы массового действия — одной из характернейших драматических разновидностей «грозовой декады». На рубеже двух десятилетий он создал пьесу «Уличная сцена» (1929), которая и поныне рассматривается критикой как одна из поворотных точек в развитии национальной драматургии. Впервые здесь был найден и узаконен принцип синхронного действия. Первоначальным эскизом пьесы стала своеобразная уличная пантомима «Переулки Нью-Йорка»,

которую Райс написал, по его собственному признанию, в порядке «технического эксперимента». Его привлекла задача «воссоздания разных аспектов жизни Нью-Йорка». Пьеса, выросшая из этого зерна, сохраняет контуры первоначального замысла. Своим построением она как бы моделирует роевую массовую жизнь огромного индустриального города. Ее действие, прикрепленное к одной из его ячеек — большому, густо населенному дому, ветвится во все стороны, не выходя вместе с тем за пределы некоего четко очерченного наглухо замкнутого круга. Судьбы жильцов дома, персонажей пьесы, предстают одновременно и в своем частном, отдельном от всех бытии, и в тесном внутреннем взаимопереплетении. События драмы Райса разыгрываются в точке скрещения уличного и частного быта. Жильцы то и дело выходят на улицу, вынося на нее свои интимные тайны и делая их предметом всеобщего внимания и обсуждения. Дом повернут к залу своим фасадом, и зрителям предоставляется возможность заглянуть за фасад со стороны улицы, увидеть частное в соотношении с общим, узреть исхоженные, для всех обязательные пути жизни и тех пешеходов, которые, идя по ним, либо неукоснительно придерживаются правил уличного движения, либо пытаются от них отклониться. Подобный принцип драматургического построения раскрывает сущность американской трагедии в ее наиболее общезначимых аспектах.

Человеческие судьбы, изображаемые Райсом, различны, но само это разнообразие подчеркивает их гнетущую стереотипность. В большинстве своем персонажи пьесы — беспредельно одинокие люди, скованные, словно каторжники, цепью неких обязательных предписаний, нравственных и бытовых трафаретов, неизбежных, как сама смерть. Идея эта, как и в ранее созданных драмах Райса, подчеркнута ритмическим строем пьесы. Опыт экспрессионизма не пропал для Райса — он обострил и обогатил его музыкальный слух. «Уличная сцена» обладает, как и другие пьесы Райса, своим особым ритмически-музыкальным лейтмотивом. В ее действие то и дело вторгается голос улицы. Неумолкающий топот бесчисленных ног, грохот проезжающего транспорта, свистки полисменов — все эти звуки, сливаясь в некую единую мелодию, служат постоянным аккомпанементом действия персонажей, оттеняя удручающую однотипность форм их жизненного поведения, как бы продиктованных улицей. Подчиняясь ее неумолкающему голосу, герои Райса покорно ходят на свою тяжелую, плохо оплачиваемую работу, возятся на кухне, перемыывают кости своим знакомым и соседям, иногда веселятся с помощью стандартизованного набора развлечений: виски, танцев, кино.

Движение по накатанной дороге осуществляется под бдительным надзором злобной мещанки миссис Джонс. Истая душа улицы, мелочная, деспотически требовательная, ханжески нетерпимая, она ревниво следит за теми, кто пытается выйти за пределы узаконенной рутин. Неумоимо оберегая священные устои

американизма, она вмешивается в беседы, подслушивает разговоры, заглядывает за спущенные занавеси чужих окон. Главная ее миссия заключается в разрушении готовых налаженных человеческих контактов. Резкий голос миссис Джонс, вторгаясь в диалог, насильственно прекращает их. Незаконченные фразы и недосказанные слова повисают в воздухе, подобно оборванным телефонным проводам. Американский образ жизни обрекает людей на полную внутреннюю изоляцию, и горе тому, кто делает попытку выйти из этого состояния. А между тем люди тянутся друг к другу. То здесь, то там предпринимаются робкие попытки сближения. Завязывается лирическая дружба между двумя молодыми людьми — Сэмом Капланом и Розой Моран. Несмотря на свою юность, они уже в полной мере познали тяготы социальной судьбы. Роза, конторщица, подвергается преследованиям своего босса, еврей Сэм страдает от национальной дискриминации. Драму духовного одиночества переживает и мать Розы — миссис Моран. Жена угрюмого, неразговорчивого, вечно усталого и недовольного мужа, она мечтает о «родной душе», о человеке, с кем можно было бы поговорить, поделиться своими мыслями и переживаниями.

Система запретов и ограничений давит на простых людей США с силой почти невыносимой, и зажатая ею жизненная энергия ищет отдушину. Это скопление нереализованных жизненных сил как бы нарастает, увеличивается по ходу пьесы, атмосфера которой сгущается от сцены к сцене. Постепенно улечуиваются всякие проблески жизнерадостности и юмора, еще кое-где сверкавшие в эпизодах первого акта. Драма становится все более мрачной и угрюмой. Что-то готовится, созревает в ней. Будничная рутина вынашивает в себе преступление, и наконец оно совершено. Монотонный уличный ритм внезапно взрывается звуками выстрелов: рабочий Моран, нелюдิมый, грубоватый, но по-своему честный человек, убивает свою незлобивую, кроткую жену. Потребность общения с «родной душой» привела ее на путь супружеской измены, за что ей и пришлось заплатить жизнью. Но и убийца Моран — американский приверженец Домостроя — тоже жертва улицы. Это она разожгла в нем дух ревности и нетерпимости, заставив поднять руку на любимую женщину. Улица совершает двойное жертвоприношение своим кровожадным богам — узаконенным нормам автоматизированного жизненного порядка, получившим высшую санкцию в качестве незыблемого нравственного абсолюта.

Так в процессе развенчания «американского образа жизни» Райс приходит к важному художественному открытию: созданию драмы коллективного действия. С искусством подлинного новатора он сумел использовать все возможности этой драматургической формы. Видоизменив ее в соответствии с требованиями «красного десятилетия», Райс заставил ее служить новым целям. Драма улицы под его пером разрослась в широкую драматиче-

скую панораму всенародного массового движения, многозначительно названную «Мы, народ» (1932). Принцип коллективного действия, первооткрытие которого произошло в «Уличной сцене», здесь воспроизводится под обратным знаком. Если в предшествующей пьесе Райса преобладающим мотивом является мотив одиночества среди толпы, то в его новой драме доминирует пафос единения. Драматической эпопее «Мы, народ» свойственна огромная центростремительная энергия. Ее многочисленные параллельно развивающиеся сюжетные линии как бы одержимы стремлением слиться воедино. Классический образец пролетарской «стачечной» драмы 30-х годов, пьеса «Мы, народ» поражает своей широтой и «многоводностью». Образ потока, неизменно возникающий в сознании читателя при знакомстве с произведениями пролетарской драматургии 30-х годов, в драме Райса воссоздается с почти визуальной четкостью. Драматург отменяет здесь традиционное деление на акты, усиливая тем самым ощущение единства действия, его внутренней неразрывности и стремительности. Этому впечатлению содействует и возрастающий темп драматического развития: сцены делаются все более короткими, дистанция между ними сокращается.

Принцип преодоления камерности становится в пьесе подлинно конструктивным началом, определяющим как ее композиционное построение, так и линию психологического развития характеров. Скромные герои Райса: рабочий Дэвис, его сын студент Аллен, молодая учительница Эллен — дочь Дэвиса, ее жених — банковский служащий Берт — все они проделывают путь от частного к общему, воспроизводимый с предельной драматической наглядностью. Их политическая лояльность, основанная на убеждении, что «ни в одной стране мира рабочий не обеспечен так, как в Соединенных Штатах», постепенно сменяется горьким сознанием своего социального бесправия. Сама жизнь приводит их к постижению несправедливости такого порядка вещей, при котором «одни получают гораздо больше, чем им нужно, а другие должны бороться даже за то, чтобы досыта есть».

К такому выводу, сформулированному Алленом, приближаются и другие герои пьесы, каждый на основе своего собственного горького опыта. Исключение Аллена из университета, невозможность вступления в брак Берта и Эллен и, наконец, гибель благонамеренного рабочего Дэвиса, убитого при попытке мирных переговоров с владельцем предприятия, — эти уроки жизни не проходят даром для героев драмы. Преодолевая узость своего маленького, частного мира, они приобщаются к миру больших человеческих свершений. Барьеры, разделяющие людей, падают, двери их жилищ распахиваются, и они выходят на улицу. Во время стихийного уличного митинга Аллен убивает полисмена. На защиту приговоренного к смерти юноши становятся тысячи людей. И уже не только от своего, но и от их имени застенчивая и робкая Эллен, выработавшая в себе способность к борьбе за

справедливость, произносит слова, выражающие самую сокровенную сущность «грозовых тридцатых»: «Мне кажется, что можно найти возможность дать людям то немного, чего они требуют. Возможность жить — вот все, чего мы хотим!»

Голос скромной учительницы звучит как голос американского народа, сплотившегося воедино во имя великого дела защиты жизни. В поисках нового сознания Райс пришел к созданию образа собирательного героя, имя которого — «мы, народ».

Заключительное митинговое выступление, в котором оратор цитирует строки из американской Конституции («поддерживать всеобщее благосостояние и сохранять дары свободы»), может рассматриваться как авторское «исповедание веры». Пьеса «Мы, народ» позволяет установить природу радикализма Райса, никогда, в сущности, не выходявшего за пределы демократических первопринципов американской Конституции. Свою пьесу он характеризовал как «панораму социально-экономической ситуации Америки, суд над силами реакции, преграждающими народным массам путь к лучшей жизни, и призыв вернуться к принципам, утвержденным в Декларации Независимости и в Конституции».

Название его следующей пьесы — «Между двумя мирами» (1933) — довольно точно определяет сущность его идейной позиции — позиции человека, мечтающего о примирении социализма и буржуазной демократии. Героиня пьесы Маргарет, поставленная перед выбором между представителями двух миров — русским режиссером Ковалевым и американцем Мейнардом, одновременно тянется к первому из них и «отталкивается» от него, не будучи в состоянии примириться с авторитарным складом его характера.

За колебаниями Маргарет несомненно стоят раздумья самого драматурга, пытающегося найти формулу гармонического сочетания лучших качеств двух миров — позиция, во многом характерная для прогрессивной драматургии США 30-х годов. Путь Райса точно воспроизводил ее эволюцию. В логике своего творческого развития он закономерно пришел к созданию антифашистских пьес, став и в этой области одним из первопроходчиков новой темы. Его пьеса «День суда» (1934) являлась ранним, еще не до конца зрелым опытом построения героической антифашистской пьесы, связанным с тем этапом ее развития, когда она, еще не вполне освободившись от своей дискуссионной формы, делала первые шаги навстречу героической теме.

В драме этой, написанной по следам лейпцигского процесса, неизбежность превращения слов в оружие определяется обстановкой происходящих событий, объективными обстоятельствами их развития. Речь здесь идет не только об идеологических проблемах, а о жизни и смерти в самом непосредственном, буквальном значении этих слов. Правительству нужно получить законную санкцию для убийства двух мужчин и одной женщины, обвиняемых в покушении на жизнь диктатора. Между тем все при-

сутствующие в зале, начиная с судей и кончая публикой, знают, что предъявленное подсудимым обвинение есть не что иное, как грубая фальшивка и что судят их не за инкриминируемое им преступление, а за образ мыслей. Но и мысль обладает взрывчатым потенциалом. Об этом свидетельствует атмосфера суда, как бы начиненная динамитом. Ожесточенные политические страсти буршат здесь с сокрушительной силой. Их неистовый напор раскалывает надвое даже состав суда, в который, наряду с лакеями правительства, входят и честные, принципиальные люди. Спор тех и других, принявший облик открытой политической распри, закономерно завершается двумя выстрелами. Бежавший из тюрьмы лидер Народной партии Куман стреляет в диктатора Весника, убивая его наповал. Вслед за этим выстрелом гремит второй: с криком «Долой тиранию! Да здравствует народ!» судья Слатарский кончает самоубийством.

Так в процессе уяснения политических позиций персонажей совершается проверка их нравственных качеств.

Политика становится формой защиты человечности. Для Райса, как и для многих его передовых соотечественников, эта мысль, подтвержденная исторической практикой 30-х годов, еще не утратила свежести первооткрытия. В «Дне суда» она занимает столь важное место, что приводит к некоторому смещению драматических акцентов. Ударение, которое делает на ней писатель, нарушает внутренний баланс пьесы. Ее фокус передвигается, и в центре оказываются не подсудимые, а судьи. Их портреты получились неизмеримо более живыми, чем портреты истинных героев пьесы, превращенных в фигуры фона. Вместе с тем героическая драма — драма действия соскальзывает в плоскость дискуссии. Ее главным заданием становится обсуждение проблем человеческой совести.

Значительно большей художественной удачей Райса явилась его лучшая антифашистская драма «Полет на Запад» (1940). В смысле точности, с которой отражена в этой пьесе американская идейная позиция во второй мировой войне (со всеми ее противоречиями), драма эта почти не имеет параллелей в драматургии США.

Ее персонажи, пассажиры летящего в США самолета, — в большинстве своем беглецы из Европы, объятая пожаром войны. Но, убегая от войны, они, по меткому выражению одного из героев драмы, «везут ее с собой». Их самолет — «филиал» фронта, и его пассажиры разделяются на два враждующих лагеря. Проходящая между ними демаркационная линия прорисовывается чрезвычайно резко, воспроизводя расстановку сил разорванного надвое мира.

По одну сторону этой межи находятся фашисты и те, кто близки им по духу: военный атташе третьего рейха доктор Герман Вальтер и его приспешник — международный авантюрист, именующий себя русским графом Вроновым; по другую —

«просто люди»: пострадавшая от бомбежки бельгийская семья Дэвидсонов, молодая супружеская чета американцев Натанов, немецкая еврейка миссис Розенталь, известный социолог либерального толка Ингрэм. Во всем, что они говорят и делают, клокочет стихия войны, разъяренной, непримиримой, лютой вражды живой жизни к своему естественному противнику — фашизму. Одержимая жаждой мести за убитого сына, ослепленного мужа, изувеченную дочь, обыкновенная женщина, жена и мать Мэри Дэвидсон пытается застрелить фашиста Вальтера. Но эта чисто человеческая импульсивность имеет и другую сторону: повинувшись столь же импульсивному порыву, юный еврей Чарльз Натан, этот представитель «неполноценной расы», неожиданно для себя бросается между Мэри и Вальтером. Пуля, предназначенная для фашиста, попадает в одного из тех, кто, уже в силу своей расовой принадлежности, должен быть заклятым врагом нацизма. Но этот самопожертвованный поступок ничего общего не имеет с христианской моралью всепрощения. Тот, кто его совершает, по мнению автора пьесы, не подвижник и не святой, а просто нормальный человек, который, как и свойственно внутренне здоровым людям, не может равнодушно видеть дуло револьвера, направленное на любого другого человека. Сцена между фашистом и евреем призвана служить окончательным нажимом карандаша, придающим дополнительную рельефность линии, разделяющей мир надвое. Человечество распалось на две части: на людей и тех, кто им противостоит, — бездушных автоматов, приводимых в действие огромным механизмом — фашистским тоталитарным государством.

Тема механического человека (никогда полностью не исчезающая из кругозора Райса) на этой стадии подвергается политическому осмыслению. «Автоматизм» внутренне рифмуется с «тоталитаризмом». Автор «Счетной машины», прошедший сквозь горнило «красных тридцатых», теперь рассматривает автоматизацию людей не как результат технического развития, а как состояние, предусмотренное определенной государственно-политической программой. Поэтому и борьба с этим страшным явлением возможна лишь на основе политики. В пьесе эта авторская мысль связана с образом французской журналистки Луизы Фрейн, которая в результате умелых и продуманных действий разоблачает диверсанта Вронова и передает его в руки полиции.

И все же Райс не видит экономических и социальных корней фашизма. Для него возникновение гитлеризма — кровавое недоразумение, мотивированное лишь уродливым развитием современного механического человека. Эта чисто американская точка зрения в финале пьесы облекается в форму афористического резюме, вложенного в уста Ингрэма: «Человек, — говорит он, — живой, развивающийся организм, а не машина, и во всем, что действительно имеет значение, нормальный человек — иррационален... Да здравствует иррациональная нормативность! Да торжествует она над рационалистическим бездушием!»

Наивность этой декларации иррационализма очевидна. Едва ли нужно доказывать, что иррационализм есть не что иное, как внутренняя сущность фашистского «рационалистического бездушия», с его апелляцией к темным инстинктам людей. Издержки концепции Райса следует отнести за счет не одного лишь автора пьесы. В ней в полной мере обнаружилась известная ограниченность позиции многих американских интеллигентов, воспринимавших вторую мировую войну только как «войну за человека» и неспособных осмыслить ее как явление истории. В этом смысле пьеса Райса «Полет на Запад», как и другие его произведения, являлась зеркалом, в котором запечатлелись характерные настроения современной ему Америки.

Неутомимо откликаясь на веяния эпохи, Райс в промежутке между двумя антифашистскими пьесами создает драму «Американский ландшафт» (1938), написанную в необычном для него романтико-символическом духе. Романтическая тональность пьесы, конечно, возникла не только из любви к драматическому эксперименту, но и была отчасти подсказана направленностью ее тематики. Наряду с Андерсоном и Шервудом, Райс стремится напомнить соотечественникам о героических традициях национальной истории, о людях, которые были ее создателями и хранителями. Проблема взаимоотношений с прошлым и долга перед ним находит свое воплощение в основной сюжетной ситуации пьесы. Здесь решается вопрос о продаже фамильного достояния семьи Дойлов — обувного предприятия, основанного чуть ли не два столетия назад и служившего базой существования нескольких поколений семьи. Передача этой старинной фирмы в чужие руки, в сущности, означает измену прошлому, отречение от него. Поэтому именно прошлое и засылает своих представителей в дом Дойла, дабы убедить его отказаться от предательской акции. Призраки минувшего вторгаются в мирное жилище Дойлов, беседуют с его обитателями, взывая к их совести и чести. Ключ к идейному замыслу пьесы дает монолог, вложенный Райсом в уста одного из этих потусторонних гостей, Сэмюэла Дойла, основателя предприятия. «То немногое, что я приобрел, — говорит родоначальник семьи, — теперь принадлежит вам. Обращайтесь со своим наследством разумно и бережно... Вместе с имуществом я оставил вам нечто более ценное: богатую и живую традицию уважения к свободе и правам человека. Это бесценное наследие! Берегите его! Берегите! И будьте готовы к борьбе за него!»

Совершенно ясно, что в этом патетическом воззвании речь идет о чем-то неизмеримо более значительном, чем обувное предприятие, которое в пьесе Райса выступает в качестве символа «богатой и живой традиции» американской демократии. Мысль о ее жизненной силе воплощается здесь не только в декларациях, но и в образах. Прошлое в драме Райса не мертво. Оно — живет всех живых. В произведении этого бывшего экспрессиониста нет ничего от бредовой экспрессионистской атмосферы. Гости из «вче-

рашнего дня» и по внешнему виду, и по характеру своего поведения ничем не отличаются от своих живых потомков. Их образы по-живому многомерны и объемны. Так, Моль Флендерс¹ — одна из прародительниц семьи — обладает завидным здравым смыслом и... непогрешимыми моральными убеждениями (женщина, которая в XVIII веке была профессиональной проституткой, в XX может служить образцом нравственности и давать уроки семейной морали современным мужьям и женам). К сожалению, в пьесе, обладающей художественно убедительными характерами, отсутствует другой важнейший драматический компонент — внутреннее драматическое развитие. По своей форме она напоминает не то митинг, не то дискуссию. Ее действие топчется на месте; и это обстоятельство тоже можно рассматривать как своего рода символ (правда, не запланированный автором). «Американская мечта» Райса слишком заземлена в пьесе. Ее центральный символический мотив производит впечатление искусственности — идея свободы плохо сочетается с образом обувного предприятия.

Писатель острокритического мышления, Элмер Райс едва ли мог до конца поверить в то, что Америка, хотя бы и в далеком прошлом, когда-либо была тем мировым центром свободы и демократии, каким объявляют ее персонажи пьесы. Быть может, поэтому ему неизмеримо более удалась антиромантическая пьеса «Мечтательная девушка» (1945), написанная им значительно позднее, уже за пределами «красных тридцатых», в порядке полемики с романтическими иллюзиями, рожденными войной, а вместе с тем и с самим собою. Эта комедия, встретившая сочувственный прием у публики, была оценена зрителями и критиками как произведение чисто развлекательное. Между тем у веселой, остроумной пьесы было и серьезное задание. Со свойственной ему чуткостью Райс уловил ледяное дуновение начинающейся «холодной войны» и, далекий от того, чтобы радоваться наступающим «заморозкам», призвал современников к трезвой и спокойной оценке жизненной реальности. Призыв этот он облек в юмористически причудливую форму, создав произведение довольно сложной драматургической структуры. Его героиня Джорджина живет одновременно в двух измерениях: в мире прозаической реальности и рожденной ее воображением романтической мечты. В соответствии с этим и пьеса строится на чередовании и противоборстве двух параллельно развивающихся драматических линий, каждая из которых теснит и выживает другую. В ходе этого поединка раскрывается полнейшая несостоятельность романтических снов наяву, которым предается героиня пьесы.

Ее романтический идеал «красивой жизни» безвкусен и нелеп. Сотканный из романтических клише, он рожден голливудскими фильмами и дешевыми сенсационными романами, и за ним ничего не стоит, кроме наивной юношеской экзальтации. Не мудрено, что

¹ Моль Флендерс — героиня одноименного романа Даниеля Дефо.

будничной реальностью заканчивается триумфом второго из этих антагонистов. В искусственный мирок Джорджины вторгается живая жизнь в образе ее прагматически трезвого поклонника журналиста Кларка Редвилда, и брак с ним, обставленный по-деловому, знаменует полную капитуляцию романтической мечты героини.

Так в момент, когда ход истории поколебал иллюзии обновления жизни, Элмер Райс возвестил о необходимости «отрезвления». «Все должны идти на компромиссы,— говорит персонаж его пьесы «Победительница» (1954).— Весь вопрос заключается только в том, какие ценности оказываются на чашах весов». «Вопрос» этот имел для Райса немаловажное значение. Неизбежность компромиссов для него была вынужденным стратегическим приемом, и он пользовался им скрепя сердце, отнюдь не проявляя последовательности в пропаганде этой идеи. Недаром героиня «Победительницы», попавшая на скамью подсудимых по необоснованному обвинению, даже с риском для собственной свободы не идет на сделку с совестью. Тщетно противная сторона пытается подкупить ее, предлагая большую сумму за выгодные для них показания. «Если я продамся им,— говорит она,— я не смогу почувствовать себя счастливой...» Сам Райс искал не столько счастья, сколько возможности разумного существования в послевоенном мире, в этом царстве рухнувших надежд. Пробираясь сквозь их развалины (характерно, что это слово вынесено в заглавие его последней пьесы «Любовь среди развалин», 1963), он сохранял в качестве неизменной и единственной опоры веру в человека — это наследие «красных тридцатых». Она и являлась источником его неиссякаемых надежд на лучшее будущее, за которыми, однако, угадывается глубоко запрятанная горечь разочарования. До конца выполнив трудную миссию пролагателя путей американской драматургии и театра, он оказался забытым. Необычайно тесная связь Райса с эпохой оказалась в некоторых отношениях роковой для его пьес. Прямолинейный радикализм драматурга в условиях нового времени представлялся старомодным. Но ни время, ни забвение не могут стереть след Райса в истории национального искусства. Ведь именно он, по удачному выражению его литературного собрата Шона О'Кейси, «толкал театр перед собою, как няня толкает детскую коляску». Хочется надеяться, что интерес к наследию Райса в ходе времени будет возрожден и хотя бы такие его бесспорно значительные пьесы, как «Счетная машина» и «Уличная сцена», займут подобающее им место в репертуаре театра.

ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН

В ряду писателей левого лагеря видное место принадлежит Джону Говарду Лоусону (род. 1894). Эволюция этого выдающегося литературного и общественного деятеля отразила трудный путь идейно-художественных исканий пролетарской драматургии 30-х годов со всеми его взлетами и падениями. Драматург, журналист, сценарист, теоретик, критик, он, по собственному признанию, ставил перед собою задачу драматургического воплощения позиции коммунистов («Моя задача состоит в том, чтобы воплотить позицию коммунистов, — заявлял он, — и я делаю это в своей особой манере»). Манера Лоусона действительно самобытна в самом точном значении этого слова. Найденные им художественные решения, к которым он приходил в результате неустанных творческих поисков, не всегда получали признание даже у прогрессивной критики (так, Майкл Голд в пылу полемики однажды назвал Лоусона «буржуазным Гамлетом»). Присущая Лоусону склонность к рефлексии, органически связанная с его интересом к проблеме нового сознания, не только не мешала, но в чем-то помогла ему освоить некоторые принципы рождающегося художественного метода — социалистического реализма. Художественные находки Лоусона родились в процессе напряженных раздумий над судьбами театра и драмы, неизменно волновавшими его на протяжении всего творческого пути. След этих размышлений запечатлелся в теоретических и критических трудах писателя. Помимо монументальных работ — «Теория и практика создания пьесы» (1936; второе издание книги вышло в 1949 году под названием «Теория и практика создания пьесы и киносценария»), монография «Утаенное наследство» (1950), его перу принадлежит ряд критических статей, посвященных конкретным событиям театральной и драматургической жизни, а также общим проблемам драматургии и эстетики.

Позиция Лоусона-теоретика полнее всего раскрывается в его труде «Теория и практика создания пьесы и киносценария», представленная здесь в единстве своих трех главных аспектов: философского, эстетического и критического. Книге свойствен пафос воинствующего и целеустремленного историзма, и он выводит ее за рамки узкоэстетического задания. Историзм утверждается не только как форма познания явлений искусства, но и как всеобъемлющий мировоззренческий принцип. Отсюда возни-

кает откровенно полемическая тенденция книги, прямо направленной против культа витальности во всех его научно-философских разновидностях: шопенгауэровской, бергсонинской, фрейдистской и т. д.

С подлинно боевой непримиримостью Лоусон отвергает виталистскую систему объяснения бытия как процесса, «перводвигателем» которого является слепая, бессознательная инерция «жизненного порыва». Вступая в спор с этой идеалистической доктриной, теоретик-материалист берет под свою защиту человеческий разум, в котором, вслед за Гегелем и Марксом, видит великую творческую силу жизни и истории. С таких позиций он подвергает полному переосмыслению стержневое виталистское понятие воли. В его представлении воля разумна. Она действует заодно с разумом, и именно в воссоединении этих неправомерно разъединенных начал Лоусон видит одну из основных задач прогрессивной мысли своей эпохи. («Основная проблема, стоящая перед современным человеком, — пишет он, — это действительность разумной воли»). Становясь противовесом виталистского «жизненного порыва», «разумная воля» у Лоусона приобретает роль важнейшего драматургического фактора. Лишь стремление протагониста к сознательно избранной цели способно сообщить драме внутреннюю динамику и превратить ее в то, чем она должна быть согласно определению Аристотеля, а именно — в организованное логически осмысленное действие.

Таким образом, примат разумного над неразумным, сознательного над бессознательным диктуется самими законами жанра. Тем самым устанавливаются и критерии, с которыми Лоусон подходит к оценке драматургии настоящего и прошлого. Превосходное знакомство с классическим и современным искусством, с теорией драмы в ее наиболее исторически значимых аспектах, равно как и широкая философская эрудиция, помогло Лоусону суммировать опыт крупнейших художников прошлого и извлечь из него аргументацию для доказательства основных положений своей книги. Аристотель, Шекспир, Лессинг, Ибсен, Станиславский, Чехов и другие поочередно вербуются им в соратники в борьбе за разумное и целенаправленное искусство, сознательно ставящее себя на службу обществу.

Но главным объектом авторского внимания является современная драматургия США, и именно потребность ее критического рассматривания стимулировала появление работы Лоусона. Его монография — своеобразное предупреждение, направленное в адрес национальной драматургии. Лоусон стремится уберечь ее от разрушительных веяний модернизма. Подвергая анализу самые различные современные пьесы (драмы О'Нила, Кауфмана, Бена Хекта, Сидни Хоуарда и др.), Лоусон доказывает, что культ подсознания, воцарившийся в некоторых из них, грозит разрушить их драматические первоосновы. Ахиллесову пяту современной драмы Лоусон (не всегда правомерно) видит в том, что она

«уделяет разумной воле меньше внимания, чем драма любой из предшествующих эпох». «Хотя современные драматурги не исключают разумную волю», конфликты в их пьесах «не строятся на стремлении героя к осознанной и желаемой цели». Правда, обвинение это в отдельных случаях не вполне обоснованно. Poleмический запал Лоусона неизбежно приводит его к некоторым перегибам. Прямолинейная жесткость, с которой он применяет свои критерии, иногда мешает ему увидеть и принять отдельные новаторские достижения драматургии XX века. Так, известной односторонностью страдает его подход к творчеству Юджина О'Нила. Уличая героев О'Нила (а вместе с ними и самого драматурга) в отсутствии до конца осознанной цели, Лоусон не желает признать, что сама утрата этой цели представляет большую трагическую тему, подсказанную ходом современной истории. Точно так же он проходит мимо некоторых художественных открытий современной драмы. От его внимания ускользает ее особое драматическое измерение, обычно именуемое подтекстом, а вместе с ним и весь механизм подводных течений, управляющий ее внутренним развитием. (Именно поэтому его претензии к отдельным пьесам — «Траур — участь Электры», «Странная интерлюдия» — как произведениям «статическим» не вполне мотивированы).

Но все эти полемические издержки не умаляют достоинств книги Лоусона и значительности ее места в истории теоретической и критической мысли США. Ценность книги определяется как ее позитивной, так и критической стороной. Обобщая позицию прогрессивных представителей драматургии и театра 30-х годов, Лоусон вместе с тем с большой проницательностью устанавливает философские истоки модернизма. В эпоху, когда модернизм как литературное течение только начинал формироваться, Лоусон одним из первых закладывает традицию антимодернистской критики.

Труд Лоусона дает путеводную нить и для проникновения в область его собственного творчества. В свете общих требований, предъявляемых им к искусству, легче понять направление художественных исканий этого смелого новатора, склонного, как и многие его современники, к экспериментированию с драматургической формой. Так, в книге содержится материал, помогающий решить вопрос о характере и смысле экспрессионизма Лоусона, одного из конструктивных элементов его ранних драм. Обращение писателя к этому литературному течению, столь, казалось бы, далекому от его эстетических идеалов, может рассматриваться как известная непоследовательность. Между тем оно внутренне мотивировано. Его теоретические высказывания ясно говорят о том, что он использовал экспрессионистскую поэтику в качестве средства воплощения своей главной темы — рождения нового сознания. В экспрессионизме он увидел форму искусства, способную отобразить «хаос бунта, лишенного ясной цели», и од-

повременно попытки обретения этой цели, мучительные поиски ее, «страстное утверждение человеческой воли, открытое стремление найти более обоснованные этические нормы, протест против гнета социальных законов». Рассматривая экспрессионизм как художественную концепцию, в основе которой лежит «не столько логика, сколько интуиция и чувство», Лоусон полагает, что ее усвоение ставит писателя перед трудной дилеммой. Приятно экспрессионистской художественной системы вынуждает его «отбросить даже подобие логики и пробиваться к более широкой закономерности, выходящей за пределы характеров и эпизодов, которыми он ограничивается».

Практически эта рекомендация означала усиление футурологического ракурса искусства. Знакомство с драмами Лоусона убеждает в том, что «широкая закономерность», о которой он говорит, есть движение в будущее. Драматург изображает жизнь в тенденциях ее грядущего развития, и именно глубина внутренней перспективы его пьес выводит художественную мысль Лоусона на орбиту социалистического реализма. Отведя категории будущего важное место в своей драматургической системе, Лоусон нашел для нее оригинальную форму художественного воплощения. В его пьесах наиболее полно воплотилась одна из характернейших черт «левой» драматургии 30-х годов: ее ориентация на музыку. Подобно О'Нилу и Райсу, Лоусон является мастером звука и ритма. Но эти музыкальные аксессуары нужны ему не только для воспроизведения металлического лязгающего голоса машинного века. Его важнейший вклад в сокровищницу национального искусства связан с восприятием ритмов истории. Биение ее живого пульса он стремился воссоздать в его «буквальном» ритмическом выражении. В ускоренном темпе современной жизни, в бурной динамике ее развития он уловил совершенно особый ритм — уверенную поступь приближающегося будущего.

Умение расслышать шаги грядущего свойственно и героям Лоусона, и их способность двигаться навстречу этой вдалеке звучащей музыке грядущего становится тем качеством, по которому можно распознать новое сознание. Отсюда особое внимание Лоусона к ритмически-музыкальной организации драмы, отсюда же и характерный для него крен в сценическую условность. Все эти черты уже присущи его ранним экспрессионистским драмам. Мятущийся, ищущий Роджер Блумер, центральный персонаж одноименной пьесы Лоусона (1923), находясь в преддверии своей физической и духовной зрелости, томится мечтой о какой-то иной, лучшей, жизни и с усилием пробивается сквозь пелену наседающего на него экспрессионистского кошмара. Словно в сумятице тревожного сна, перед ним мелькают стертые лица его родителей, застывшее наподобие трагической маски лицо любимой девушки Луизы, самодовольное лицо его друга Юджина. Этот преуспевающий молодой человек дает Роджеру уроки жизни: «Неделя за неделей, — говорит он, — день за днем

твой мозг тикает тик-так, твое сердце бьется квик-квик, твоя кровь свертывается, словно молоко...»; «В Нью-Йорке существуют только две вещи: секс и деньги, и весь фокус состоит в том, чтобы хорошо одеваться и улыбаться!» Но где-то рядом с этой безжизненной музыкой автоматов глухо и невнятно звучит властная мелодия жизни. Она рождается в темной глубине улицы, где движутся «серые толпы измученных, терзаемых голодом мужчин и женщин». Уличный гул постепенно нарастает, и его прорезает ясный, четкий музыкальный мотив — отдаленный шум шагающей демонстрации. Будущее движется вместе с нею. Словно пророческое откровение, эта истина входит в сознание Роджера. Призрак умершей Луизы, доведенной до самоубийства жестокостью и бездушием окружающего ее общества, является к герою драмы в сновидении и призывает его прислушаться к этим вещам звукам. — «Прочь вы — видения вчерашнего дня! — восклицает Луиза. — Маршируя идет молодежь. Слышишь, как поет она новую песню? .. Слушай музыку... вдалеке, вдалеке шагают молодые, распевая новую песню!»

В следующих своих пьесах — «Процессия» (1925), «Громкоговоритель» (1927) — Лоусон не переставая ищет ритмическую формулу этого победного шествия — шествия миллионов навстречу завтрашнему дню. В экспрессионистской драме «Процессия» драматург находит музыкальную идиому бунтарского духа времени; ею становится джаз-банд. В его отрывистых, сумбурных звуках, скачущем ритме автор «Процессии» расслышал трепет беспокойного сердца народной Америки. Джаз-банд — символ музыкальной анархии — в его пьесе стал метафорой всенародного стихийного порыва к свободе.

Этот музыкальный импульс воплощается в драматургической поэтике пьесы. Она до краев переполнена буйной, диковатой музыкой. Принцип джаз-банда воспроизводится в самой ее внутренней организации: в ее по-экспрессионистски ключковых, разрозненных, наскоро пригнанных друг к другу сценах, в дисгармонических характерах, гротескных образах. Но джаз-банд присутствует в пьесе и непосредственно: его место в ней узаконено самим сюжетом. За кадрами драмы стоит забастовка, и она то и дело напоминает о себе голосом джаз-банда. Разрозненные сцены пьесы, пропитые этой музыкальной нитью, скрепляются ею воедино, и у драмы появляется композиционный стержень.

Наличие сквозного музыкального мотива создает представление и о единстве общественного фона пьесы. Нестройная мелодия, исполняемая самодеятельным оркестром, то еле слышимая, отдаленная, то обретающая неистовую силу звучания, как бы отражает ход забастовки, давая вместе с тем ключ к внутренней жизни героев драмы. Аккорды, «похожие на динамитные взрывы», звучат и в их душах, и в них бушует анархическая стихия джаз-банда. Недаром главного из персонажей пьесы зовут Динамитный Джим. Бунтарь-одиночка, он еще не до конца

проникся сознанием своей принадлежности к борющимся массам, не нашел своего места в их строю. Но стихийная сила классово-ненависти толкает его на борьбу с теми, кто «присвоил себе дороги, дома и даже само небо». Чувство классового протеста только еще пробуждается в Джиме. Оно еще не вполне отделилось от других импульсов и существует в тесном единстве с ними. В музыкальном хаосе души Джима смутно звучит и фрейдистская нота. Она берет свое начало в эдиповом комплексе, дремлющем в глубинах его подсознания. Мать Джима, нестарая еще, привлекательная женщина, торгует собою, надеясь, что близость с солдатами поможет ей вызволить сына из тюрьмы. Ревнивое чувство дает дополнительный стимул бунтарским устремлениям героя пьесы.

В неравном бою с государственными властями и вставшими на их защиту ку-клукс-клановцами Джим оказывается побежденным. Деятели ку-клукс-клана ослепляют его, как бы желая, чтобы он, уже начавший прозревать, больше ничего не увидел.

Но пытки и казни не могут преградить дорогу будущему.

Голос джаз-банда разбудил не одного Джима. Музыка бунта и свободы звучит в душе многих персонажей пьесы: профсоюзного деятеля коммуниста Псинского, негра Джо, матери Джима миссис Флиппинс.

Стихийное стремление к свободе приводит к разрыву с прошлым и юную возлюбленную Джима — Джели. Эта «маленькая Дездемона», дочь мелкого торговца, бросает вызов мещанскому миру и соединяет свою судьбу с судьбой ослепшего, искалеченного Джима. И кто знает, быть может, ребенок, которого она родит вопреки всем запретам и угрозам, когда-нибудь «навечно прикрепит красный флаг к вершине последней баррикады?» Музыка джаз-банда преобразается в еле слышную мелодию будущего...

Футурологическая направленность, характерная для всего творчества Лоусона, четко проступает и в его следующей пьесе — «Интернационал» (1927).

Продолжая свои драматургические искания, Лоусон стремится к созданию своеобразной симфонии революции. Музыкальная сторона этого замысла подробно охарактеризована в авторском предисловии к пьесе. «Интернационал», — поясняет Лоусон, — это всепроникающая музыка. Она включает в себя множество оттенков. Особое ударение следует делать на ломающихся ритмах, на звуках машин и джазовых песнях. Хоровое исполнение должно строиться на сочетании джаз-банда с величавыми строфами и антистрофами в духе греческой трагедии.

Эта музыкальная программа, с достаточной полнотой реализованная в пьесе, усиливает ощущение широты внутреннего разворота ее событий. Полем драматического действия является вся планета, по которой движется грозное шествие мировой революции. Загоревшееся в России пламя мирового пожара перебрасы-

вастья в другие страны. На Востоке и Западе начинается революционное брожение, его возбудительницей становится русская девушка Алиса. В ее символическом образе воплощается гневная душа революции. Дитя революционной России, Алиса неутомимо странствует по земному шару, и ее появление служит искрой, зажигающей пламя мирового пожара. Заветная мечта Алисы — пробудить Америку, эту «крепость, в которой заперты деньги всего мира». «Восстаньте, — взывает она к американским рабочим, — восстаньте, дети машин!» Этому страстному призыву повинуются и выходец из буржуазной среды Дэвид Фитч. Втягиваясь в водоворот Гражданской войны, бушующей в США, он находит себя в революции. «О Революция, — восклицает он, — я не знал, что ты такое, быть может, и сейчас не знаю этого. Но я вижу твои глаза!» В финальных сценах пьесы Дэвид и Алиса, вступившие в брак перед лицом гибели, умирают на баррикаде. Но в самой своей смерти они живы. «Они мертвы, но ждут пробуждения», — пророчески вещает хор.

Умение слышать голос будущего и пойти навстречу ему и здесь служит критерием, с помощью которого Лоусон измеряет нравственные качества своих персонажей. Подобной проверке подвергаются и герои его следующих пьес — «История успеха» (1932) и «Аристократка» (1934). В них изображается трагедия тех, кто остался в стороне от всенародного движения, не смог или не захотел включиться в победный марш миллионов. Такова судьба Сола Гинсберга — героя первой из названных пьес. Увлеченный погоней за успехом, он принес ему в жертву энергию, ум, силу, все незаурядные способности своей богатой природы для того только, чтобы убедиться в тщете всего им достигнутого, в необратимости своих огромных потерь.

Преуспевающий делец, Сол завидует обитателям подвалов. Ведь «только они могут выстоять в борьбе с адом, так как знают, чего хотят». Он даже подумывает о том, чтобы, став обладателем миллиарда долларов, отдать его Коммунистической партии. Если подобные декларации не вызывают полного доверия, то признания другой героини Лоусона, аристократки Гвин, кажутся более искренними. «Дочь умирающего класса» (как ее характеризует авторский комментарий), она с горечью осознает, что такие, как она, «непригодны для будущего» и обречены «плестись в похоронной процессии», ибо им «недоступно зрелище марширующих армий».

Здесь уже намечен переход к последней пьесе Лоусона 30-х годов, носящей выразительное название «Маршевая песня» (1937). Характерная для Лоусона тема обуздания хаоса, воцарения порядка в мире анархии, ранее облакавшаяся в форму экспрессионистских символов, в его новой пьесе получает последовательно реалистическое решение. «Маршевая песня» — одна из лучших «стачечных» драм 30-х годов. Мастерски используя приемы, выработанные пролетарской драматургией, Лоусон при-

дает им большую художественную гибкость. Пьеса отличается редкостной продуманностью композиции. Ее структурная слаженность сообщает убедительность главному идейному мотиву — мотиву единения трудящихся в процессе осуществления ими общих жизненных задач. История забастовки, происходящей в вымышленном городе Бриммерстоне, раскрывается поэтапно, и нарастающие ходы ее развития становятся естественным двигателем драматического действия. Завязкой здесь, как и во многих массовых драмах «красного десятилетия», служит событие частного характера. Беда рабочей семьи Расселов, лишившейся крова, сближает обездоленных тружеников. Из ветхого здания заброшенной фабрики, ставшей приютом для многочисленных жертв безработицы, выливается человеческий поток и со все усиливающейся драматической энергией растекается по сцене. Постепенно это движение приобретает четкую центростремительную направленность. Беспорядочная стихия с каждой новой сценой все больше входит в единое русло. Ее разлив приобретает ту внутреннюю стройность, какая присуща движению воды, заключенной в твердые и прочные берега, созданные руками и разумом человека. «Это не гладкое действие, — пишет Альберт Мальц в рецензии, посвященной драме Лоусона, — а кипящий поток с тысячами водоворотов, с вихревыми и встречными течениями. Придать этому смысл, порядок и красоту, показать все не с внешней стороны, а через трагедию живых людей... вот задача художника. Лоусон эту задачу выполнил...»

Несомненно, осуществление этого задания связано и с удачным применением музыкальных приемов. Музыка марша с ее четко отработанным ритмом становится в пьесе символом нового коллективного сознания. В «Маршевой песне» Лоусон демонстрирует своеобразный процесс рождения песни, перерастания отдельных голосов в единый мощный хор. В финале пьесы огромный хоровой ансамбль дружно исполняет гимн труда и надежд — «Маршевую песню»:

Шаг за шагом звонкий марш
Все вперед! Все вперед!
Ввысь возносится этаж!
Дом растет! Дом растет!

На этой бодрой ноте завершается путь Лоусона как драматурга 30-х годов. Но его литературная и общественная деятельность не кончилась вместе с эпохой, выразителем которой он был. Сохранив верность ее идеалам, Лоусон продолжает бороться за них вплоть до сегодняшнего дня. Защита мира и демократии остается главным делом его жизни. В его осуществление он вкладывает мужество и стойкость истинного борца. Для него, подлинного человека 30-х годов, искусство неизменно является оружием, и он успешно пользуется им в единоборстве с силами реакции. В разновидность такого оружия он превратил свои клипсе-нарии. Сделав их средством пропаганды передовых идей, Лоусон

навлек на себя гнев комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и вместе с другими представителями прогрессивного киноискусства был привлечен к суду по обвинению в «насаждении коммунистических влияний в Голливуде». Со скамьи подсудимых он дал беспощадную оценку маккартизму. «Здесь судят не меня,— бросил он в лицо своим обвинителям,— это ваша комиссия стоит перед лицом американского народа». Находясь под следствием, результаты которого были ясны с самого начала, Лоусон даже в ожидании грозящего ему тюремного заключения не прекращает антифашистской деятельности, а, напротив, максимально активизируя ее, становится одним из инициаторов Конгресса деятелей культуры США в защиту мира (1948). В этот же период, под дамокловым мечом приговора, он работает над книгой «Утаенное наследство», где ставит перед собой цель выявить демократические корни мировой культуры. «Я пытался найти корни культуры в жизни народа,— пишет он,— в его борьбе против эксплуатации и угнетения».

Одногодичное тюремное заключение не сломало дух Лоусона. Он вышел из тюрьмы, не поступившись ни одним из своих принципов и убеждений, по-прежнему готовый отстаивать их с риском для собственной безопасности. Главной формой их защиты для него стала борьба за мир. Борьбе за мир посвящена и пьеса Лоусона «Чудеса в гостинной» (1961), в основу которой лег опыт драматурга и сценариста. Созданная на стыке драматургии и кино, она представляет собою монтаж из драматических сцен и перемежающих их кинокадров. Их пестрая вереница проходит по экранам, расположенным над основной декорацией, изображающей «гостиную зажиточного дома в предместье Нью-Йорка». Создавая возможность широкого охвата явлений и объединения различных пластов времени, это своеобразное киноокно открывает взгляду и некие общие закономерности жизни современного человечества. Картины, изображающие смерть и разрушение, хроникальные зарисовки фронтового быта, серия политических катастроф, пролагающих пути новым и новым вооруженным столкновениям,— таков тот мрачный фон, на котором разворачивается история американской семьи Мертонов, одной из тех бесчисленных семей, на судьбу которых легла тень «черного крыла войны». Три поколения Мертонов оказались во власти этого жестокого владыки и сполна заплатили ему дань. Каждый из трех братьев Мертонов — делец Мэтью, писатель Джек, ученый Оуэн — стал жертвой войны и, попав в вассальную зависимость от этого чудовища, понес тяжкие утраты. Но демонстрация трагических последствий войны не исчерпывает замысла пьесы. Подлинный наследник 30-х годов, Лоусон менее всего склонен рассматривать войну как некий фатум. В своей пьесе он вершит суд над героями, устанавливая меру их сопричастности мировому преступлению, ставшему источником бедствий и для них самих. Его пьеса — обвинительный акт буржуазному обществу,

в недрах которого с неизбежностью созревают братоубийственные войны.

Пьеса устремлена в будущее, защиту которого писатель поручает младшему из братьев Мертонов — Оуэну. Этот честный и сильный человек продолжает освободительную традицию американской истории. Вместе с Абигаиль — своей бывшей невестой, вернувшейся к нему после тяжких жизненных испытаний, Оуэн принимает решение «найти свой народ» и посвятить жизнь борьбе за его лучшее будущее. Этот финал, демонстрирующий неистребимость демократических основ прогрессивного искусства США, одновременно обобщает и смысл идейной позиции самого Лоусона. Позиция эта остается неизменной. Лоусон-художник и Лоусон-теоретик руководствуется одинаковым принципом, четко сформулированным в одной из позднейших статей писателя. «Главным действенным средством против декаданса в людях и обществе,— пишет Лоусон в своей работе «Заметки об американской культуре» (1967),— является оппозиция существующему порядку и борьба за коренные перемены». К этой цели направлена его разносторонняя деятельность. Несмотря на то, что творческие задачи, к разрешению которых он стремился, не были осуществлены до конца, его художественные открытия вошли в фонд демократического искусства и получили продолжение у мастеров пролетарской драмы последующих десятилетий.

КЛИФФОРД ОДЕТС

Одной из узловых точек в драматургическом развитии США 30-х годов является творчество Клиффорда Одетса (1906—1963). Создатель пьес острого социального звучания, он заслужил почти единодушное признание современников как крупнейший драматург «красного десятилетия».

Когда первая пьеса молодого драматурга, «В ожидании Лефти», была прочитана перед творческим коллективом «Групп театр», один из его деятелей выразил общее мнение аудитории, восторженно воскликнув: «Мы создали первого революционного драматурга Америки!»

В интересах истины следует, однако, сказать, что оценка эта была несколько преувеличенной. «Революционность» Одетса особой природы, и его репутация «проводника марксистских идей» (созданная усилиями не только его друзей, но и врагов — представителей реакционной прессы) требует уточнения. К этому эмоциональному, импульсивному художнику вполне приложима та характеристика, которую В. И. Ленин дал другому писателю Америки, Эптону Синклеру.¹ Подобно Синклеру, Одетс может быть назван «социалистом чувства». Его пылкая вера в преобразующую силу марксистского учения не имела под собой прочного теоретического фундамента. В вопросах революционной теории он ориентировался довольно поверхностно, и Гарольд Клерман, друг и соратник Одетса, был прав, когда утверждал, что в его пьесах «горел огонь страстного негодования, но в них не было ни подлинной политической сознательности, ни целостной философии, ни продуманных революционных убеждений». Все это, помноженное на особенности психологического склада писателя, служит объяснением его многих идейных срывов. Интеллигент, склонный к рефлексии и самоанализу, легко впадающий в пессимизм (в юности он дважды пытался покончить с собой), Одетс отнюдь не принадлежал к породе стойких и закаленных борцов. Правда, в начале своего пути он сумел одержать победу над своей мещанской семьей, стремившейся повернуть его на путь деловой карьеры. Проявив в данном случае несвойственную ему решительность, будущий драматург смог отдаться своему творческому призванию.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 236.

Но успех пришел к нему далеко не сразу. Заурядный актер провинциальных театров, не всегда обеспеченный постоянным заработком, он жил в условиях, граничивших с нищетой, пока не сблизился с «Груп театр», и, войдя в его состав, стал главным драматургом этого театрального объединения, его гордостью и славой. Но хотя на эту вершинную ступень своего жизненного пути он добрался ценою немалых усилий и даже некоторых жертв, как правило, препятствия не разжигали его волю к борьбе, а, напротив, гасили ее. Внутренняя неустойчивость писателя проявилась в мрачную эпоху маккартизма. Перед лицом комиссии по расследованию антиамериканской деятельности он отрекся от своих революционных убеждений, назвав их «ошибками молодости». Все это, разумеется, нельзя сбросить со счетов прежде всего потому, что печальные события биографии Одетса послужили непосредственной причиной его творческой деградации, симптомы которой обнаружались уже в начале 40-х годов.

И все же этот легкоранимый, колеблющийся, неуравновешенный художник не случайно сделался одним из выразителей настроений самой бунтарской эпохи в истории США.

«Социалист чувства», он расслышал в грозовой симфонии 30-х годов особую лирическую струну. Одетс уловил процесс рождения революционного духа в его первичной, начальной стадии, когда, только пробудившись к жизни, он, по образному выражению Клермана, еще «трепещет у ее порога». Как отметил тот же Клерман, в его драматургии есть нечто «юное, лирическое, молящее». В ней звучит страстная «мольба о жизни», которая разрастается в столь же страстный вопль негодования. Он рвется из самых недр души людей, которые, не до конца разбираясь в причинах своих бедствий, хорошо понимают лишь одно: так жить нельзя.

Ни одному из драматургов эпохи не удалось с такой лирической проникновенностью показать, что демократическое движение «бунтарского десятилетия» было инспирировано не «красной пропагандой», а вызвано самой жизнью и стало ответом на ее требования.

Все это определяет особое место Одетса в ряду его современников. Драматургические принципы левой драматургии получили у него особое преломление.

Художественный облик пьес Одетса многими своими чертами гораздо больше напоминает Чехова и Ибсена, чем его современников Скляра, Питерса или Мальца. В отличие от других драматургов левого лагеря, он не тяготел к формам коллективной «стачечной» драмы. Действие его пьес, чаще всего организованное по типу бытовой семейной драмы, разворачивается не на улицах и площадях, а в скромных жилищах рядовых людей, обитателей мелкобуржуазного Бруклина. Но к Ибсену и Чехову здесь неожиданно примешивается «агитпроп». Помимо воздействия больших мастеров американского и европейского искусства, Одетс

несомненно испытал влияние первичных форм пролетарского театра. Их привкус особенно ощущается в мастерски построенных диалогах. В будничных речах его героев есть нечто от гневной интонации митинговых выступлений.

Самые простые, обычные слова звучат здесь как вызов. Эти «огоньки», пробегающие по тусклому будничному фону бытовых пьес Одетса, придают им не только совершенно особую, оригинальную раскраску, но и доводят их атмосферу до высочайшего внутреннего накала.

Нить, связывающая Одетса с рабочим театром, особенно ощутима в его первой пьесе — «В ожидании Лефти» (1935). Эта шумевшая пьеса, которую Гарольд Клерман назвал «первым криком новорожденных 30-х», несет на себе явный отпечаток своего происхождения. Ее кровная связь с рабочим театром проявляется прежде всего в технике драматургического построения. Смонтированная по типу ревью из отдельных эпизодов, она развертывается наподобие киноленты. Каждый из ее эпизодов представляет собою совершенно законченную пьеску с самостоятельным сюжетом, завязкой и кульминацией и вместе с тем входит в состав единого драматического целого. Спаянные сквозной темой, звенья единой цепи скрепляются не только тематически, но и драматургически. Движущаяся серия драматических этюдов охвачена общей рамкой: на сцене происходит совещание шоферов такси, собравшихся для решения наболевшего вопроса об организации забастовки. Но заседание никак не может начаться: его участники ожидают видного профсоюзного деятеля Лефти, который почему-то задержался в пути. Пока присутствующие пребывают «в ожидании Лефти», драматург показывает то, что скрывается за пределами собрания, его доселе незримый жизненный фон. Зал заседания как бы отодвигается в глубь сцены, а на ее переднем плане разыгрываются небольшие драматические сценки, входящие в состав единой большой драмы — драмы демократической Америки. Повседневная жизнь страны представлена в панорамном охвате.

В объективе невидимого киноаппарата попеременно оказывается то бедное жилище рабочего, то лаборатория исследовательского института, то контора по найму рабочей силы, то кабинет главы медицинского учреждения. Деловой и частный быт США показан во множестве разнообразных аспектов. Хроника американских будней складывается из самых мелких, незначительных и в то же время типичных в своей заурядности событий и происшествий. Вот подстрекаемая нуждой и голодом жена рабочего осypаает мужа упреками за то, что он не проявил должной энергии в деле организации забастовки. Не политика говорит ее устами, а материнский инстинкт. (Не имея возможности прокормить детей, она все свои надежды возлагает на забастовочное движение). Вот крупный делец пытается купить безработного лаборанта, предлагая ему поставлять информацию о деятель-

ности некоего видного ученого, и в ответ на свое предложение получает пощечину.

Лента движется дальше, и перед глазами зрителей оказываются различные жертвы экономической депрессии — безработный молодой актер; врач, потерявший место из-за того, что вступился за своего несправедливо уволенного товарища; юноша и девушка, влюбленные друг в друга, но не имеющие возможности вступить в брак из-за отсутствия постоянного заработка.

Все эти эпизоды проходят перед зрителем. Их убыстряющееся движение усиливает внутренний драматический накал пьесы. Нагнетание драматизма стимулируется и поведением собрания, которое время от времени вновь появляется на авансцене, дабы зритель мог уловить сдвиги, происходящие в настроении его участников.

За всеми образами и событиями маячит лицо собрания. Иногда, как бы раздвигая кадры, оно выглядывает наружу. Его выражение не остается неизменным. Процесс «ожидания Лефти» перерастает в столкновение враждующих политических группировок. В шоферском объединении обнаруживается раскол: его глава, оппортунист Гарри Фэтт, уговаривает присутствующих отказаться от мысли о забастовке; молодой Агейт, заместитель Лефти, призывает их бастовать. Под аккомпанемент этой словесной дуэли в зале обнаруживают шпиона, и выдает его не кто иной, как родной брат. Они оказались по разные стороны баррикады.

Америка поистине раскололась надвое, и разделяющая ее линия прошла сквозь все области общественной и частной жизни.

С репортерским вниманием к фактам писатель показывает, что вся страна стала плацдармом борьбы за право жить и оставаться человеком. Под угрозой находятся все величайшие ценности жизни: семья, любовь, наука, искусство, нравственность, совесть. В условиях существующей экономической и государственной системы нельзя любить, нельзя работать, нельзя оставаться порядочным человеком. И нельзя, наконец, просто жить. Красноречивое подтверждение этому выводу дает финал пьесы. Лефти, которого ожидает собрание, убит по дороге. Так мотив наступления на жизнь получает здесь буквальное выражение. Тем самым подготавливается и решение центральной проблемы пьесы. На вопрос «быть или не быть» забастовке отвечает сама жизнь. Стихия будничной прозы из самых глубинных своих недр выбрасывает гейзер взволнованной патетики. «Здравствуй, Америка! Привет! Мы буревестники рабочего класса! Бастуйте! Бастуйте!» «Так, — пишет Клерман, — наша юность обрела свой голос. Это был призыв присоединиться к борьбе за... иные масштабы жизни, за мир, свободный от экономического порабощения, лжи и рабского подчинения глупости и жадности... Бастуйте — лирический призыв к борьбе — не только во имя повышения заработка и сокращения рабочего дня. Бастуйте во имя

человеческого достоинства, во имя новых, смелых людей, во имя человека во весь рост».

Восприятие пьесы Клерманом полностью совпадало с реакцией публики. «Объединенные единым порывом, зрители и актеры действовали заодно. Каждая строка пьесы сопровождалась аплодисментами, свистками, криками «браво» и возгласами одобрения», — свидетельствует тот же Клерман. Восторженно встреченная передовой общественностью, пьеса сделалась важной вехой как в развитии левой драматургии, так и в творческой биографии ее автора. Хотя построение «Лефти», заметно тяготеющее к формам экспрессионистской драматургии, в целом не было типично для художественной манеры писателя, в этой юношеской пьесе он нашел зерно своего драматургического метода. В ней осуществлялся тот самый синтез лирики и публицистики, который стал отличительным признаком произведений Одетса. Дав особую, интимную окраску политическим лозунгам дня, драматург воочию продемонстрировал не книжное, а человеческое происхождение социалистического движения. Тем самым он решил одну из важнейших задач, стоявших перед пролетарской драмой Америки, наметив пути ее освобождения от всяких признаков декларативности, отвлеченности, схематизма и прочих «болезней роста».

Но если первый дебют драматурга получил единодушное признание, то его вторая драма — «Проснись и пой» (1935) встретила несколько более холодный прием. Орган Коммунистической партии США «Дейли Уоркер» оценил пьесу как «незначительное явление», а ее постановку на сцене «Групп театр» счел знаком упадка этого театрального объединения.

А между тем именно здесь Одетс до конца стал самим собою. В «Проснись и пой» он нашел драматургическую форму, полностью соответствующую особой направленности его творческой мысли.

С точки зрения структурных особенностей пьесы Одетса могла казаться классическим образцом интимной, камерной драмы. Ее действие не выходит за пределы скромной квартиры небогатой еврейской семьи Бергеров. События пьесы, построенной по типу семейной хроники, носят подчеркнутый частный, интимный характер. Но эта интимность имеет тот особый качественный оттенок, который присущ «камерным» драмам Чехова и Горького. В ней угадывается присутствие эпического фона. По-чеховски невидимый, он заявляет о себе с помощью сюжета драмы, ее языка, композиции.

За стенами тесного жилища Бергеров бурлила и клочкотала улица, и ее голос — голос разгневанной публицистики, словно нож, врзался в будничные разговоры персонажей. Они становились ее рупорами.

В глубоком подполье драмы бродит стихия истории и, вливаясь в пьесу сквозь все ее поры, размывает тесные берега ин-

тимной пьесы, сообщая драматическим образом ту особую многозначительность, которая позволила Джону Гасснеру определить стиль Одетса как «символический реализм».

В «Проснись и пой» полностью проявилась и другая сторона таланта Одетса: его умение создавать реалистически выпуклые, жизненно убедительные характеры. В них нет и намек на рационалистическую схему. Написанные живыми, теплыми красками, они до краев насыщены музыкой. Подобно Лоусону, Одетс ищет музыкальную идиому современного сознания. Но если в героях Лоусона гремит джаз-банд, то Одетс стремится внести во внутреннюю жизнь своих героев страстную бунтарскую интонацию бетховенской музыки. Бетховен был постоянным спутником Одетса, о чем, в частности, свидетельствуют мемуары его современников. Так, Джозеф Норт — автор статьи о забастовке шоферов (послужившей толчком для создания «Лефги») — вспоминает, что спустя несколько дней после опубликования репортажа к нему «зашел молодой человек с высоким лбом. Он назвал себя Клиффордом Одетсом и, по-мальчишески улыбаясь, сказал, что он бедный актер, начинающий драматург. По его словам, мой рассказ о шоферах такси натолкнул его на мысль написать пьесу о забастовке». При этом Одетс сообщил Нарту, что ему лучше всего работается, когда он проигрывает на виктороле пластинки с музыкой Бетховена. «Бетховен — мой любимый композитор, — сказал он, — и я провожу много свободных часов за роялем, стараясь понять его сонаты, особенно Largo, в котором как бы отражено то чудо, каковым является движение планет по их орбитам». Эту «музыку сфер» и расслышал Одетс в глубинах душ своих скромных бруклинских героев.

Уже в 1963 году, незадолго до смерти, драматург утверждал, что «всегда верил в человека, в его возможности и именно это было для него мерилom всех вещей».

В этом он не знал ни сомнений, ни колебаний. Здесь прошла черта, отделявшая его от художников 20-х годов. А между тем генетическая связь Одетса с ними была чрезвычайно тесной. Преемник О'Нила, он вслед за «отцом» американской национальной драмы США сделал психологическим нервом своих пьес трагедию личности, лишенной возможности самоосуществления. Но тему эту Одетс продолжил под иным углом зрения. Он не принял психологической концепции О'Нила.

Мрачные раздумья О'Нила о потаенных безднах человеческой души, о дремлющих в ней разрушительных силах никогда не посещали Одетса. По словам Клермана, «сострадательная любовь ко всем обездоленным и угнетенным уживалась в нем с пламенной страстью к красоте, живущей в людях, с непоколебимой уверенностью в том, что наступит день, когда эта красота станет активной силой, преобразующей мир».

Эта особенность мироощущения драматурга и раскрылась в его пьесе «Проснись и пой». В широком смысле вторая драма

Одетса может быть истолкована как пьеса о песне человеческих душ, о их внутренних богатствах и творческих ресурсах, которые не могут реализоваться из-за наступающих на горло людям социальных условий. Эта музыкальная тема в пьесе раскрыта во всем многообразии своих психологических оттенков.

Чем ярче индивидуальная раскраска характеров драмы, тем заметнее общность их социальной судьбы. Все персонажи драмы — неудачники, и каждый из них воспринимает последствия столкновения с «американским образом жизни» по-разному, в зависимости от особенностей своего психологического склада. Вялость и рыхлость Мирона Бергера, его завистливое уважение к «Тедди Рузвельту», деспотическая нетерпимость его энергичной и властной жены Бесси — истинной главы семьи, эгоистическое своеобразие их дочери, красивой молодой Хенни, едкий, насмешливый скептицизм жильца Бергеров Моэ Аксельрода, инвалида первой мировой войны, — все это отметины, которые оставила на них жизнь, результаты их безуспешных попыток приспособиться к ее требованиям. Разрушительное влияние «американского образа жизни» предопределило не только их социальную обездоленность, но и некоторые особенности духовного склада. Так, замороженная мифом об успехе, Бесси Бергер приносит ему в жертву счастье своих детей. Ее чуткий, впечатлительный сын под давлением матери становится на путь ненавистной ему деловой карьеры, а юная Хенни, оступившаяся на пути добродетели, выходит, против собственной воли, за нелюбимого человека. Но истинной виновницей всех этих бед является отнюдь не добрая и деятельная Бесси, мать по призванию (в которой тоже задушена песня ее большого материнского сердца), а система господствующих жизненных отношений. «Это все система, девочки!» — иронически разъясняет Моэ Аксельрод своим слабохарактерным и инертным собеседникам Мирону Бергеру и его зятю Сэму Файншпрайберу.

В иной редакции аналогичную мысль высказывает и отец Бесси, старик Джейкоб. «Нужно изменить экономические законы», — утверждает он. В упорстве, с которым он пытается внушить окружающим эту азбучную истину марксизма, есть нечто патетически трогательное. В образе сломленного жизнью старика воплотилась главная трагическая тема пьесы — тема полузадушенной, но все еще живой песни. Мотив этот дан здесь в буквальном выражении.

В старике, согбенном под тяжестью лет, невзгод, унижений, живет неистребимая тяга к красоте и свободе. Переполюющая его душу лирическая стихия выплескивается из ее недр в виде страстной любви к музыке и... марксизму. Такое сочетание для Джейкоба (как и для самого автора драмы) вполне органично. В учении Маркса ему тоже слышится бетховенская музыка — музыка освобожденного человеческого духа. Подобно автору драмы, Джейкоб не теоретик, а поэт. Быть может, он и не читал

трудов Маркса, а усвоил их азы с чужих слов. Но его чуткое ухо музыканта уловило освободительную мелодию марксизма, его боевой жизнеутверждающий пафос. Он расслышал в нем музыку будущего. На этом и основаны его не совсем обычные отношения с Ральфом. Отзывчивый, порывистый, неудовлетворенный жизнью юноша для Джейкоба больше чем внук, он его преемник, духовный наследник. В нем старик любит завтрашний день человечества. Ральф должен выполнить то, что не сумел совершить сам Джейкоб, — «взять жизни в свои руки» и добиться, чтобы она «не печаталась на долларовых бумажках». Этой благородной мечте Джейкоб приносит в жертву свою неудавшуюся жизнь. Кончая самоубийством, он завещает внуку свое страховое свидетельство, дабы создать материальные условия для его деятельности борца и революционера.

Урок, преподанный дедом, не проходит даром для внука. Не деньги Джейкоба (их присваивает деловитая Бесси), а его жертвенный акт пробуждает в Ральфе волю к борьбе, освобождая песню его души. «В ночь, когда он умер, — говорит Ральф, — я почувствовал, что я родился, я силен. Дайте мне в руки земной шар. Пойдемте вместе в едином строю!.. И может быть, мы добьемся того, что жизнь не будет печататься на долларовых бумажках...»

Так слова Джейкоба в устах его идейного преемника приобретают чеканную форму боевого лозунга. Чудо пробуждения человеческой личности совершается, порождая своего рода цепную реакцию. Из состояния духовной летаргии выходит и сестра Ральфа, Хенни: бросив опостылевший семейный очаг, она убегает из дому со своим прежним возлюбленным Моэ Аксельродом. Все эти бунтарские акции должны доказать, что рождение человеческой личности происходит лишь на путях борьбы с господствующими социальными и моральными установлениями.

«Проснись и пой» — важное событие в творчестве Одетса. В пьесе заложены ростки тех идейных и сюжетных мотивов, которые найдут продолжение в его последующих драмах.

Вариацией на темы «Проснись и пой» становится пьеса «Утраченный рай» (1935), где показана трагедия утраты иллюзий «маленькими людьми» Америки, процесс их горестного прозрения, отречения от «американской мечты». Прямую связь с мотивами «Проснись и пой» можно обнаружить и в пьесе «До моего смертного часа» (1935) — одной из первых антифашистских драм Америки. Одетс здесь наметил пути разработки антифашистской темы в американской литературе и драматургии, он показал трудный процесс рождения героического сознания. Его носителем является самый обыкновенный, ничем не примечательный человек. Музыкант по призванию и профессии, самой природой предназначенный для мирной созидательной деятельности, немецкий коммунист Эрнст, казалось бы, менее всего приспособлен к тяжким условиям антифашистского подполья.

Коммунистические идеалы, воспринимаемые им как органическая форма бытия музыки в буквальном и символическом значении этого слова, становятся точкой опоры для рядового, физически слабого человека. Несмотря на то, что руки скрипача перебиты в фашистском застенке, Эрнст остается служителем музыки. Он верит в ее конечное торжество, верит в то, что «царству зверя придет конец... там, где сейчас лежат пустыни, расцветет человеческий гений».

Эта вера поддерживает Эрнста до его смертного часа. Когда гестаповцы выпускают его на свободу, дабы сделать приманкой для других деятелей коммунистического подполья, он решает покончить с собой. Затравленный и искалеченный, Эрнст не вполне доверяет себе и боится, что новые пытки могут толкнуть его на путь невольного предательства. «Я знаю слишком много, — говорит он, — и если я опять попаду туда... я могу открыть им все...» Эта чисто человеческая слабость героя пьесы ярко демонстрирует трудный и противоречивый процесс становления героического сознания. Самоубийство Эрнста — героический акт, знаменующий его победу над фашистскими палачами и одновременно над самим собою. Выбирая смерть, он на деле выбирает бессмертие.

Та же проблема, но уже в иной плоскости решается в знаменитой пьесе Одета «Золотой мальчик» (1937).

В этом произведении зрелого Одета реалистическое мастерство достигает такой широты, что поистине его метод вслед за Гасснером хочется назвать «символическим реализмом».

Метафорической многозначительностью обладает прежде всего стержневая конфликтная ситуация пьесы, в которой основными антагонистами выступают два столь различных явления, как музыка и... бокс. Эту драматическую антитезу (в ее остроте и резкости есть нечто от плакатного рисунка) Одет сумел превратить в предельно лапидарную и емкую формулу «американской трагедии». Категории «бокс» и «музыка» приобрели у него содержание, далеко выходящее за рамки непосредственного значения этих слов. Бокс — чисто американское национальное развлечение — в пьесе становится символом общества «свободной конкуренции». Принадлежность к нему предполагает умение выколачивать деньги из своих ближних (как в прямом, так и косвенном смысле этого глагола). Еще большей емкостью обладает понятие «музыка». У Одета оно равнозначно человечности. «Играть, — говорит герой пьесы молодой итальянец Джо Бонапарт, — это то же самое, что осознавать себя человеком». В свете такого утверждения совершенно очевидна гибельность шага, сделанного даровитым юношей, когда, поставленный перед выбором между профессиями боксера и музыканта, он отдает предпочтение первой из них. Этим выбором предопределяется вся дальнейшая судьба Джо. С выходом на ринг его путь становится движением навстречу духовной (а в финале и физической) гибели. Неот-

вратимость нисхождения по наклонной получает в пьесе очень точную социально-психологическую мотивировку.

В процессе своего триумфального шествия по рингам Америки Джо постепенно теряет человеческий облик, внутренне преобразаясь в беспринципного дельца. Последняя победа Джо, завершившаяся смертью его противника, кладет конец блестящей карьере «золотого мальчика». Став убийцей, он пытается повернуть вспять. Но пути возвращения в мир музыки для него отрезаны. Его руки огрубели так же, как душа. Бежать ему некуда, и Одетс, дабы разрубить этот гордись узел, «организует» своему герою весьма своевременную смерть. Роскошный автомобиль Джо (предмет его давнишних мечтаний) разбивается, и Джо гибнет вместе со своей возлюбленной. Она, как и Джо, прозрела перед лицом поразившей его катастрофы и, поняв, что предметом ее любви является не боксер, а музыкант, разделила его судьбу. Разумеется, смысл этой трагической истории далеко выходит за пределы личной биографии.

Не отступая от законов жизнеподобия, Одетс сознательно и целеустремленно подводит зрителей к символическому истолкованию его последовательно реалистической пьесы. Все образы пьесы отягощены избытком конкретных, жизненно убедительных деталей, каждая из которых при малейшем движении сюжета начинает искриться множеством заключенных в ней, ранее незаметных, смыслов. В облике Джо Бонапарта нет ни одной случайной черты: ему не разрешается делать что-нибудь «просто так». Любой его жест, любое слово, любое проявление чувств что-то значит. Его фамилия, его руки, его взаимоисключающие друг друга таланты, перипетии его любовной истории — все это не что иное, как особая система сигнализации, не позволяющая забыть о втором измерении пьесы. Автор до предела раздвигает сюжетные и образные границы драмы, по существу, обобщая в ней содержание жизни США в ее настоящем и прошлом. Отмеченная печатью трагической двойственности, со страшиц пьесы на зрителя смотрит «косоглазое», асимметричное лицо «американской мечты». Живое воплощение ее трагедии, Джо Бонапарт как бы воспроизводит тот путь утраты иллюзий, к которому на протяжении полутора веков шла Америка. В самом деле, разве история страны, начавшаяся под гимны революции, не стала движением от музыки раскованного человеческого духа к боксу — грубой кулачной расправе, вознаграждаемой золотом и всеобщим поклонением? Разве американский миф, рожденный музыкальной стихией освободительных движений, не обернулся наполеонадой, мечтой о владычестве над мирами и разве не завершился он утратой власти над всем, что было завоевано, и в том числе над самим собою, над собственной душой?

Повторяя судьбу своего знаменитого однофамильца, маленький американский Наполеон приходит к своеобразному острову Святой Елены — к полному внутреннему одиночеству, изоляции

не только от окружающих, но и от самого себя, от своей истинной личности. Джо утратил ее, отказавшись от того, что было его настоящим призванием. Как и в драмах О'Нила, убийство, совершенное «золотым мальчиком», является и самоубийством, подготовленным всей логикой его предшествующего развития. Роковой выбор Джо обернулся для него подлинной сделкой с дьяволом. Человек богатых внутренних возможностей, обладающий душевной тонкостью и большой физической силой, он мог бы в условиях иной социальной действительности стать гармонической личностью. Но, променяв сокровища своего духа на мнимые, призрачные ценности — деньги и успех, Джо ограбил себя.

Слишком поздно этот отчаявшийся Наполеон начинает понимать, что не короли и диктаторы побеждают мир, а мальчик, который может сказать: «Я пришел к самому себе, я — тот, кем я хотел стать».¹ История американского боксера становится своеобразной мистерией, обобщающей трагедию американской души. Этим определяется и принцип расстановки драматических сил пьесы, по характеру своей внутренней организации напоминающей средневековое моралите. Борьба за душу Джо разделяет действующих лиц драмы на два противоположных, враждебных друг другу лагеря. В одном из них находятся приверженцы бокса, разномастные дельцы, учувшие возможность погреть руки в лучах восходящей звезды; другая группа персонажей включает в себя «музыкантов» — отца Джо и его старшего брата Фрэнка, бескорыстных людей большой души и высоких нравственных принципов. Одержимость музыкой — фамильная черта Бонапартов — у каждого из них проявляется по-разному.

Вариант уже известного нам образа Джейкоба из пьесы «Проснись и пой», старик Бонапарт отличается от своего предтечи мужеством и стоицизмом. В наивности этого старого ребенка скрыта огромная внутренняя сила. Человек большого мужества и незапятнанной душевной чистоты, он тоже олицетворяет «американскую мечту» в ее изначальных, просветительских первоисточках. Музыка и природа для него, как для истого руссоиста, своего рода синонимы. «Никогда не нарушайте законов природы, и вы будете счастливы» — таков один из его заветов, которому следует не Джо, а Фрэнк. Два сына старика Бонапарта — это как бы два разветвления единого ствола «американской мечты». Если внутренне разорванный индивидуалист Джо есть не что иное, как искривленный боковой отросток этого многолетнего ствола, то Фрэнк — его здоровая, естественно развив-

¹ Нельзя отказаться от мысли, что пьеса эта отчасти носила исповедальный характер. Одетс работал над «Золотым мальчиком» в Голливуде, с которым он прочно связал свою судьбу. Коммерсант, жаждущий денег и дешевых лавров, одержал и в нем победу над художником. В этом смысле Джо, по-видимому, может рассматриваться как alter ego самого Одетса, который, подобно своему герою, был заморожен американским мифом об успехе.

шаяся ветвь. Активный профсоюзный деятель, видный участник организованного движения американских тружеников, Фрэнк является подлинным служителем музыки — в том широком, символическом значении, которое придает Одетс этому слову.

«Быть там, где ты должен быть, оставаться самим собою... в гармоническом единстве с миллионами», — говорит Фрэнк, и в его общественном кредо тоже живет музыка. Ее слышит даже грубый циник Эдди Фузелли — собеседник Фрэнка. «Гармония? — восклицает он. — Опять музыка! Вечно эта семья возится с музыкой!» И в ответ следует многозначительная реплика Фрэнка: «Да, это музыка».

Присутствие в пьесе двух мужественных и стойких людей вносит особый, светлый, оттенок в ее сумеречный колорит. Их влияние стимулирует процесс духовного прозрения героя пьесы, в результате которого сама его смерть становится своего рода катарсисом. Писатель пока еще верит в преодолимость власти «бокса» — иначе говоря, в возможность изменения существующих социальных условий, препятствующих свободному развитию людей и толкающих их на путь моральной деградации. В дальнейшем, однако, оптимизм Одетса начинает убывать. Симптомы духовного кризиса писателя можно разглядеть уже в его следующей пьесе — «Ракета на луну» (1939).

И в этой интимнейшей из интимных драм Одетса разыгрывается трагедия «задавленной песни». Любовь двух людей приносится в жертву нелепым условностям. Жизнь слишком долго давила скромного «маленького человека» — дантиста Бена Старка, в нем убита способность к борьбе и сопротивлению. Именно поэтому юная возлюбленная Старка покидает его и, подобно другим пробужденным героям Одетса, уходит в широкий мир искать путей к новой, лучшей жизни. Писатель пытается уверить своих зрителей, что решительный поступок Кло выбил искру живого огня в потухшей душе Старка. Но хотя пьеса и завершается его вдохновенным монологом о прекрасном будущем человечества, подобные декларации не получают надежной опоры в пьесе. Ферменты революционного гнева, бродившие в предшествующих пьесах Одетса, не проникают в лирически скорбную атмосферу его новой драмы. Написанная в традиционной манере, она предвещает наступление нового периода творчества Одетса, началом которого стал 1940 год, завершивший героическую эпоху «красных тридцатых».

По характеру своего дарования Одетс принадлежал «бунтарской декаде», и закат этой бурной эпохи означал закат и его таланта. Его пьесы («Ночная музыка», 1940, «Большой нож», 1949, «Деревенская девушка», 1950, «Цветущий персик», 1954) сползают на уровень заурядной камерной драмы, приобретая столь, казалось бы, несвойственную Одетсу примирительную интонацию. Правда, их идиллически спокойная атмосфера иногда взрывается гневными декларациями в духе предшествующего

десятилетия. «Все нужно отстаивать,— говорит героиня пьесы «Ночная музыка»,— право на жизнь, на уважение, на любовь!..» Но эти бунтарские тирады не подкрепляются ни сюжетным развитием пьес, ни их общим тоном, играя роль довеска к основному содержанию.

Общую идейную тенденцию поздних драм Одетса легче всего уловить в его философской драме «Цветущий персик», представляющей собой характерную попытку модернизации библейского мифа. Сдвиги, произошедшие в сознании Одетса, определяют центральную сюжетную коллизию пьесы, основными идейными антагонистами которой являются библейский Ной и его сын Иафет. В каждом из них воплотился особый принцип осмысления бытия, его вечных непреодолимых законов, вершителем которых является суровый и непреклонный Иегова — символ надмировых сил, в чьей неумолимой власти находятся судьбы людей. В отношении к нему и раскрывается различие позиций героев. Если «конформист» Ной безропотно подчиняется воле бога, послушно выполняя все его предписания, то «нонконформист» Иафет следует своим внутренним импульсам, и для него единственным законом является голос своего мятежного сердца. Духовный родич байроновского Каина, он отказывается признать справедливость повелителя вселенной, его право на уничтожение ни в чем не повинных людей.

Однако этот конфликт не оказывает существенного влияния на ход жизни: стремясь примирить противников, Одетс показывает, что и охранитель Ной, и ниспровергатель Иафет сходятся в едином стремлении сохранить жизнь и поддержать ее дальнейшее развитие. (Не кто иной, как Иафет, конопатит и чинит ковчег, построенный Ноем, спасая его обитателей для нового, уготованного им существования.) А между тем и отец, и сын хорошо знают, что рождающийся миропорядок, для возникновения которого бог предал мученической смерти население земли, ничем не лучше прежнего. Спасение жизни, таким образом, сводится здесь не к протесту, а к приятию неизменных законов бытия. Усилия героев направлены к одной цели: они хотят, чтобы «персик снова зацвел». Возрождение жизни совершается, но, увы, уже без всякой надежды на возможность ее улучшения.

Бунтарские порывы Иафета столь же мало способны помочь гибнущему человечеству, как суровый ригоризм Ноя. Спор этих двух дискутирующих сторон относится не столько к области практической деятельности людей, сколько к их совести.

Идейный поединок Ноя и Иафета, во многом подводивший итоги «красного десятилетия», отражал настроения самого Одетса. Отступничество далось ему нелегко, и он был за него наказан самой историей, которая произвела отбор и классификацию его наследия. В историю национальной драматургии он вошел как автор бунтарских непримиримых пьес 30-х годов.

ЛИЛИАН ХЕЛЛМАН

Деятельность Лилиан Хеллман (род. 1905) не укладывается в хронологические рамки «грозовой декады». Автор прославленных пьес, каждая из которых является живым откликом на события 30-х, 40-х, 50-х и 60-х годов, она и сейчас занимает почетное место среди крупнейших драматургов США. Но по своему духу эта мужественная, суровая, беспощадно правдивая писательница — истая дочь «красных тридцатых». Не примыкая ни к какой политической партии, она сама причисляла себя к либералам (вкладывая в это традиционное понятие не совсем традиционный смысл). «По своим политическим убеждениям,— писала она,— я либерал. Как мне кажется, это значит, что я верю в права рабочих более, чем в чьи бы то ни было права». Либерализм Хеллман на деле оборачивался последовательным и бескомпромиссным демократизмом.

Единственная дочь обеспеченных родителей (отец был преуспевающим коммивояжером), Хеллман росла под надзором негритянки няни, которая, по признанию драматурга, на всем протяжении жизни оставалась для нее одной из самых любимых и уважаемых женщин. Любовь эта, наталкиваясь на стену специфически южных расистских предубеждений, вызывала всеобщее неодобрение (а иногда и прямые столкновения с окружающими). Уже в детстве проявилась ненависть Хеллман к лицемерию, ханжеству и корыстолюбию (носителей этих пороков она находила среди своих родственников. Некоторые из них в дальнейшем послужили прототипами для персонажей ее драм).

Ее вступление в жизнь совершается под знаком неприятия окружающей действительности. «В семнадцать лет,— признается она,— я восставала едва ли не против всего на свете». Обстановка жизни США 20-х годов укрепляла бунтарские настроения будущей писательницы. По словам Хеллман, все ее поколение было «одержимо ненавистью к лицемерию и притворству, и отсюда рождалась его неприязнь к сентиментальности». Работа в редакциях и издательствах, толкавшая Хеллман в гущу современной жизни, помогала ей проникнуться духом эпохи. Она обнаруживала его воплощение в произведениях лучших писателей Америки: Фолкнера, Харта Крейна, Шервуда Андерсона, Теодора Драйзера. Их творчество и общение с некоторыми из них несомненно послужили стимулом самостоятельной писательской

деятельности Хеллман. Ее ранние рассказы уже несут в себе ростки оппозиционных настроений. Их окончательное вызревание происходит в раскаленной атмосфере 30-х годов. В это время Хеллман обретает себя как личность и как художник.

Первые пьесы открыли Хеллман ее истинное призвание. Она навсегда связала свою судьбу с судьбами театра. Открытие это воспринималось писательницей как некий парадокс. Согласно ее признанию, она не питала особых симпатий к сцене. Условность, порождаемая самой природой театра, отталкивала эту неутомимую поборницу жизненной правды. Между тем вступление Хеллман в драматургию отнюдь не было случайностью. Ее темперамент гражданина, борца и сурового обличителя общественных пороков требовал трибуны, и сцена удовлетворяла эту потребность более, чем какой бы то ни было иной вид искусства. Особую беспощадность ее инвективы миру собственников приобрели под влиянием событий конца 30-х — начала 40-х годов.

К моменту своей поездки в Испанию (1937) Хеллман уже имела мнение об испанской войне и о фашизме настолько твердое, что оно помогло ей преодолеть страх перед войной. Испанскую трагедию Хеллман расценивала как событие не локального, а мирового значения. Она заставила писательницу задуматься над судьбами человечества, в частности над участью интербригадцев, героических людей, для которых в «будущем не найдется ни награды, ни места в мире».

Важнейшей вехой в духовном формировании Хеллман стало ее посещение Советского Союза. Непосредственным поводом для поездки послужила работа Лилиан Хеллман над сценарием фильма «Полярная звезда», посвященного героической борьбе советских партизан-колхозников с фашистскими захватчиками.¹ Русские впечатления Хеллман подтверждают искренность ее демократических убеждений. Советские люди поразили ее своим «мужеством и героизмом и полным несходством с тем представлением о них как о пассивных рабах, которое навязывалось американцам на протяжении двух столетий». Это мнение распространяется как на выдающихся представителей русской культуры (Сергей Эйзенштейн), так и на рядовых людей (переводчиков, студентов, военных), в обществе которых писательница провела зиму 1944 года.

Когда желание вновь увидеть своих русских друзей побудило Хеллман спустя двадцать лет совершить новую поездку в СССР, она резюмировала итоги своего знакомства с советскими людьми в следующих словах: «Меня всегда тянуло к русским оттого, что они щедры и чужды стяжательству и расчету».

¹ Фильм удался далеко не во всех отношениях. Сказалось недостаточное знакомство автора с конкретными условиями жизни в Советском Союзе. И все же Хеллман имела основания утверждать, что «даже если в России картина не была воспринята всерьез, за пределами Москвы простые люди были рады увидеть себя столь благородными на экране».

Откровенность, с которой Хеллман высказывала подобные мнения, послужила одним из поводов для привлечения ее к суду по обвинению в антиамериканской деятельности. Поведение писательницы в этих трагических обстоятельствах свидетельствует о ее честности и принципиальности. «Я стараюсь говорить только о себе, а не о других», — поясняет она в своих мемуарах. Маккартистские судьи не сумели вырвать у Хеллман показаний против ее единомышленников. С глубоким сочувствием повторяет она слова своего мужа, писателя Даниэла Д. Хеммета (одной из жертв маккартизма): «Если бы речь шла не только о тюрьме, но даже о самой моей жизни, я бы отдал ее за то, что считаю демократией. Я не позволю полицейским или судьям разъяснять мне, что я должен думать о демократии».

Все эти события биографии Хеллман бросают дополнительный свет и на ее творчество. Жизнь и драматургия Хеллман неотделимы друг от друга. Ее произведения, проникнутые духом нравственной непримиримости, воссоздают облик писательницы с не меньшей четкостью, чем автобиографическая книга «Незавершенная женщина» (1965).

Генезис драм Хеллман сложен и многообразен. Бальзак, Диккенс, Теккерей, Ибсен, Шоу, Горький, Чехов — таков далеко не полный перечень ее ближайших предшественников. Образы пьес Хеллман, равно как и их идейная проблематика, вызывают у читателей и зрителей множество самых разнообразных историко-литературных реминисценций. В драматургической системе Хеллман связь с искусством прошлого имеет значение одного из решающих конструктивных факторов.

«Литература, — пишет она, — не мода на дамские туалеты: вчера оборки, завтра страусовые перья. Множество романов, пьес и стихов, только что сданных в печать, уже сейчас не новы, а старомодны. Множество романов, пьес и стихов, опубликованных пятьдесят, а то и двести пятьдесят лет тому назад, современны. Самолет и орудия должны быть сделаны по последнему слову техники... Но материал литературы — ум и сердце человека, а когда и где он живет — дело второстепенное. Наташа вашего Толстого и наш Гек Финн так же современны сейчас, как в тот день, когда они были написаны. Каждое поколение непохоже на предыдущее (во всяком случае, не должно быть похоже), и в какой-то мере вместе со своим поколением меняются и хорошие писатели. Но основное — человек любит, ненавидит, он горд или не горд, жаден или великодушен, смел или труслив, или чуть трусоват, безрассуден или мелок, или ни то ни другое — эти вещи не меняются, хотя, быть может, удельный вес их в разное время и неодинаков. Как писатель видит эти вещи, как пишет о них — вот, по-моему, все, что имеет значение, и тут не играет роли ни время, ни место».

Своеобразие художественного метода американской писательницы в значительной степени определяется мастерством, с которым она использует литературную традицию, заставляя ее слу-

жить самым различным целям. Цели эти бесконечно далеки от формалистического экспериментаторства.

Приверженность к традиции — одно из проявлений историзма Хеллман. «Чувство истории», в котором Джон Говард Лоусон обоснованно видел отличительную черту «красных тридцатых», в высокой степени свойственно этой суровой и мудрой писательнице. «Есть люди, — говорит один из персонажей ее пьесы «Порыв встра», — которые разбираются в событиях современной жизни так хорошо, как если бы это была история». Эти слова очень точно характеризуют особенности художественного видения Хеллман. Ее историзм проявляется не только в стремлении к познанию социальных законов современного общества, но и в постоянном соотношении форм его жизни с предшествующим опытом человечества. Одним из средств такого соотношения у Хеллман является литературная традиция. Писательница пользуется ею для установления исторической состоятельности социальных и нравственных норм Америки XX века.

Способы подобной проверки варьируются в зависимости от избранного материала и конкретного авторского задания. В писательской манере Хеллман присутствует пафос подведения итогов. Сама она правомерно характеризовала себя как «морализирующего автора», который не может избежать «подытоживающего резюме». Это резюме — нечто неизмеримо большее, чем склонность к отвлеченной дидактике. Мораль у Хеллман — категория исторически содержательная, далеко выходящая за рамки единичного опыта личности. Писательница, по существу, резюмирует итоги развития буржуазного общества в их четкой, откристаллизовавшейся в XX столетии форме, давая им нравственную оценку. С этим и связаны особенности ее художественного метода.

Стиль Хеллман афористичен и в специфически языковом, и в широком, метафорическом смысле этого слова. Скульптурная завершенность образов, склонность к коротким, сжатым обобщающим сентенциям («Люди всегда верят тому, во что им хочется верить», «Все в жизни начинается с надежды и кончается привычкой», «Образованные люди только для того принимают решения, чтобы их менять», и т. д.), стремление к доведению до логического предела и обновлению знакомых, примелькавшихся сюжетных мотивов — таковы наиболее приметные черты драматургической системы Хеллман, непосредственно связанные с идейной направленностью ее творческой мысли. Они придают особую отточенность писательской манере драматурга, помогая ей дать художественно яркое и во многом новое решение классической теме критического реализма — теме окончательного, непоправимого распада собственнического мира, его социальной и моральной деградации.

Идейная позиция писательницы в общей, приблизительной форме сформулирована уже в ее первой пьесе «Час детей» (1934). С типичной для нее реалистической объективностью Хеллман

комментирует одно из характернейших явлений американской жизни XX века — повальное увлечение фрейдизмом. В намерения писательницы не входит прямая полемика с теориями Фрейда и еще менее — демонстрация их научной несостоятельности. Разговор здесь идет о другом: о девальвации человеческой личности, о ее полной незащитности в условиях «самого свободного» государства мира. Внося в свою образительную манеру оттенок сурового сарказма, Хеллман показывает, что в обстановке всеобщего недоброжелательства и взаимного недоверия фрейдистское учение, как и другие новомодные идеи, получившие широкое хождение в мире собственников, становится орудием травли людей.

Мысль эта раскрывается на материале трагической судьбы двух учительниц женского пансиона, чья вполне невинная дружба навлекает на них тяжкое обвинение в безнравственности. Заподозренные в противоестественных отношениях, окруженные атмосферой ненависти и презрения, они практически лишаются возможности не только работать, но и жить. Одна из них приходит к разрыву с женихом, другая — к самоубийству. В мире торговли человек дешев — таков самый общий вывод из пьесы Хеллман, который, в свою очередь, ведет к другим, не менее поучительным.

Мотив обесцененного человека в пьесе Хеллман предстает не только в социально-объективном, но и в интимно-психологическом осмыслении. Уже на этой ранней стадии творчества писательницы проявляется ее незаурядное мастерство психологического анализа. В жесткой реалистической манере Хеллман показывает, что трагедия внутреннего разлада, включенная в обиход американской драмы ее создателем О'Нилом, рождается на почве общественного неблагополучия. Там, где нет элементарного доверия к человеку, он перестает доверять самому себе. В такое положение и попадает одна из затравленных жещип — Марта Доби.

Становясь жертвой своеобразного самогиноза, она неожиданно открывает в себе некие неведомые ей ранее извращенные импульсы. Психоаналитический экскурс в глубины собственного сознания стоит ей жизни. Утратив уважение к себе, Марта не может жить. Акт самопознания, вопреки Фрейду, приводит ее не к исцелению, а к смерти. В мире, живущем по закону всеобщей ненависти, все оборачивается против человека. Этот универсальный закон в какой-то мере распространяется не только на гонимых, но и на гонителей.

Нельзя безнаказанно участвовать в охоте на человека. Идея возмездия за преступления против человечности, занимающая одно из самых значительных мест в поэтике Хеллман, намечается уже в ее ранней пьесе. Старая леди Тилфорд, главная виновница гибели двух ни в чем не повинных женщин, узнав, что распространяемая ею версия не соответствует истине, терзается муками совести и вымаливает прощение у одной из них — Карен.

Но совершенно ясно, что позднее бесплодное раскаяние леди Тилфорд способно лишь отравить ее последние годы и ничего не может исправить в безнадежно искалеченной жизни молодой, энергичной, умной Карен.

В своей следующей драме, «Настанет день» (1936), Хеллман продолжает размышления о судьбах человеческой личности XX столетия на иной, значительно более глубокой, социальной, основе. Идея возмездия — эта естественная модификация темы «подведения итогов» — здесь предстает в социально-историческом осмыслении. Она оборачивается проблемой исторической ответственности собственников за преступления против угнетенных тружеников.

Эта идея, явно подсказанная «Врагами» Горького, становится одной из наиболее действенных драматургических пружин пьесы. Мягкий и гуманный фабрикант Родмен, сам того не желая, оказывается прямым виновником страданий бастующих рабочих. Само положение фабриканта, независимо от добрых побуждений Родмена, толкает его на бесчеловечные поступки. Не Родмен-человек, а Родмен-фабрикант заставляет рабочих голодать, вызывает отряд наемных убийц, от руки которых гибнет тринадцатилетняя девочка. Жестокая ирония этой ситуации (столь близкой по своему внутреннему смыслу горьковским пьесам) возникает не из желания реабилитировать Родмена. Хеллман, как и ее учителя Ибсен, Шоу, Горький, отнюдь не склонна освобождать человека от личной ответственности за совершаемые им преступления (хотя бы он и творил их, вынужденный подчиняться велениям эксплуататорского общества). Социальное и моральное в представлении Хеллман — категории в принципе равнозначные.

Посягая на права других людей, семья Родменов (еще в лице ее предшествующих поколений) постепенно подтачивала и корни своей собственной жизни. В результате вымороченный род собственников и эксплуататоров приходит к полному краху. Жена Родмена уходит от него, слабоумная сестра Кора несет на себе печать физического вырождения, а сам он трагически и безнадежно одинок.

Так история выступает здесь в роли карающей Немезиды — мысль, которая неуклонно будет повторяться едва ли не в каждой из позднее созданных пьес Хеллман. Как правило, строятся они по схеме «преступление и наказание», в них почти неизменно вершится суд над героями. С таким построением в какой-то мере связаны мелодраматические эффекты, к которым охотно прибегает писательница. Ее связь с мелодрамой носит глубокий характер. Ведь мелодрама по особенностям своей идейной концепции тоже представляет собою драму-судилище. Неизбежное посрамление порока и торжество добродетели, составляющие важнейшую сторону содержания мелодрамы, совершаются в ней с той неукоснительностью, которая присуща судебному процессу. Фабельные повороты с их неожиданными «узнаваниями» являются

своего рода судебными уликами. Именно в таком качестве приемы мелодрамы используются в пьесах Хеллман. В сложном и опосредованном выражении эта особенность драматургии Хеллман предстает в ее шедевре — драме «Лисички» (1939), входящей в состав дилогии об южноамериканских дельцах Хаббардах (вторая часть дилогии, «За лесами», появилась в 1946 году).

Сюжет «Лисичек» — пьесы, изображающей борьбу стяжательских страстей, подчеркнута старомоден. Его прообраз можно найти в произведениях тысячелетней давности. Возникнув в комедиях Плавта и Теренция, он приобрел зрелую реалистическую завершенность у великих писателей XIX века. Бальзак, Теккерей, Золя использовали эту сюжетную схему для раскрытия античеловеческой природы собственнических отношений, их разрушительного воздействия на внутренний мир личности. В сходном направлении движется и художественная мысль автора «Лисичек». В соответствии с классическими традициями мирового реализма ареной борьбы здесь становится сфера семейных отношений. Сестры и братья Хаббарды ожесточенно рвут друг у друга грядущие доходы планируемого торгового предприятия, которое, согласно расчетам героев, должно сделать их миллионерами. В яростной схватке идут в ход все виды оружия: подлог, воровство, взаимное надувательство, наконец, убийство.

В своей стяжательской одержимости соперники, не задумываясь, шагают через трупы. Драматургически заостряя эту мысль, Хеллман подчиняет ей композицию пьесы. По особенностям своей поэтической структуры она являет собою шедевр завершенности. Классические принципы эстетики Аристотеля у Хеллман предельно отработаны, доведены до жесткости и визуальности почти беспримерной. Действие взбирается со ступеньки на ступеньку, достигая своего наивысшего подъема в центральном эпизоде, где этот процесс подчеркивается чисто сценически, с помощью декоративного атрибута — лестницы. Умиравший Гораций ползет по лестнице, из последних сил пытаясь взобраться наверх и сам понимая обреченность своих усилий.

Ощущение предельной напряженности, «последнего дыхания» здесь дано с подлинно кульминационной остротой, с той степенью исчерпанности, которая прямо свидетельствует о невозможности дальнейшего восхождения. Математическая выверенность рисунка, его суровая жесткость полностью соответствует внутреннему смыслу сцены, являющейся квинтэссенцией как идейной концепции пьесы, так и художественной манеры ее автора.

С точки зрения психологии самое поразительное в центральной драматической ситуации — холодная, методическая продуманность действий убийцы, поистине не имеющая параллелей в мировой литературе. С лисьей хитростью Реджина Хаббард заманивает своего мужа Горация к покинутому им семейному очагу и, убедившись в том, что он не станет с ней сотрудничать, убивает тяжелобольного человека. Сознательно доведя Горация

до сердечного приступа, она отказывается дать ему лекарство в безошибочном расчете на роковые последствия своего поступка. В обстановке этого преступления, в самой его «технике» есть нечто от методической продуманности фашистских убийств. Аналогия эта напрашивается сама собою. Агонизирующий человек отчаянно и безнадежно цепляется за жизнь, а его палач деловито, без всякого волнения и любопытства наблюдает за предсмертными судорогами своей жертвы. Разве это не эпизод из будничной хроники фашистского концлагеря? ¹

Так отдаленные отзвуки мировых катастроф проникают в атмосферу пьесы, незаметно, исподволь преобразуя всю ее, казалось бы, столь традиционную драматургическую структуру.

Поразительная пластическая четкость художественного письма Хеллман в сочетании с предельной фабульной остротой драматических ситуаций дает возможность воспринять главное новаторское качество хорошо знакомого сюжета — его исторически новое наполнение. Новизна у Хеллман не что иное, как качественно новый оттенок уже отстоявшегося исторического содержания. Это запечатлено в самой ее писательской манере — твердой, ясной, устойчивой, тоже как бы отстоявшейся.

В упомянутой сцене смерти Горация нет и намек на ту игру светотеней, которая сопровождает преступление о'ниловской Кристины Мэннон, этой ближайшей предшественницы Реджины Хаббард (разумеется, сходство между ними ограничивается рамками чисто сюжетных совпадений). У О'Нила убийство Эзры Мэннопа совершается глубокой ночью, в прозрачной полутьме, озаряемой тусклыми огнями свечей. Комната нижнего этажа дома Хаббардов, где на закате дня умирает Гораций, освещена совершенно иначе. Здесь все ясно, четко, зримо до последних деталей — все до конца увидено писательницей.

Эта же тенденция к завершенности, законченности, доведения до предела избитых сюжетных мотивов и ситуаций проявляется у Хеллман и в других формах. Стремление писательницы расставить точки над и нередко создает впечатление полной неожиданности отдельных эпизодов пьесы. В самом деле, трудно найти драматургическую параллель к сцене «Лисичек», изображающей расправу Оскара — младшего из двух братьев Хаббардов — с его женой Берди. Дегенеративный отпрыск разложившейся семьи хлещет по щекам образованную, духовно утонченную женщину, в интеллектуальном отношении превосходящую его настолько, насколько современный человек превосходит питекантропа. Специфика исторического опыта американского Юга, страны, где зооло-

¹ «Может показаться странным, — пишет Ф. О. Матиссен, — что, избавленная от близкого знакомства с ... фашизмом и оккупацией, Америка в произведениях своих писателей создает такие картины насилия, которые производят впечатление на людей, на собственном опыте узнавших... фашизм... во всей его звериной жестокости» (Ф. О. Матиссен. Ответственность критика. М., 1972, с. 307).

гическая грубость нравов стала узаконенной нормой человеческого поведения, во многом определила беспощадную жесткость писательского почерка Хеллман. Та же твердость и резкость контуров свойственна и характерам ее героев. В их образах традиция сливается с современностью, и в точке этого слияния возникает психологическое своеобразие персонажей. Сведенные к одному знаменателю, они являют собою последнюю стадию в развитии характера буржуазного дельца.

Как известно, процесс подавления человека дельцом в мировой литературе запечатлен во всей его исторической многоступенчатости. Разные его стадии раскрыли Бальзак, Теккерей, Горький. У Хеллман развитие образа приходит к одной из своих финальных точек. Человеческое в ее героях стало чем-то настолько рудиментарным, что даже его полное отсутствие не нарушает их внутреннего равновесия. В отличие от своего далекого предка — Вольпоне («Хитрый лис» Бена Джонсона), эти «лисички» — порода, измельчавшая до предела. «Ловите нам лис и лисенят, они истребляют наши виноградники, а виноградники наши в цвету», — взывает Хеллман словами «Песни песней», вынося их в эпиграф пьесы. «Виноградник» души Хаббардов выгрызен до такой степени, что все его «зеленые побеги» начисто отъедены. Герои пьесы живут лишь половиной своего существа, достигнув тем самым завидной внутренней «цельности». Они не ведают ни колебаний, ни мук совести. Сомнительная эта гармония — результат омертвелости души, полного уничтожения нравственного инстинкта. Он «усыхал» на протяжении столетия и отпадает совершенно безболезненно. Духовный механизм современного буржуазного человека перестроился и научился обходиться без такого отжившего «органа», как совесть. Правда, внутри этой психологической односоставности Хеллман намечает известные градации. Между умной, энергичной, одаренной Реджиной и ее младшим братом Оскаром существует некая, впрочем, вполне обозримая дистанция. И все же многомерность Реджины есть лишь одна из наиболее страшных разновидностей той же одномерности. И в социальном, и в нравственном отношении Хаббарды однотипны. Кровное родство — отнюдь не единственная форма их внутренней связи.

Этот угол зрения, по существу, определяющий структуру драматических характеров в пьесе Хеллман, особую сюжетную рельефность приобретает в поздней созданной пьесе «За лесами». По отношению к «Лисичкам» драма «За лесами» играет роль своеобразной прелюдии. Писательница вновь возвращается к Хаббардам, подвергая их семейную биографию ретроспективному освещению. Процесс восхождения богатых южных нуворишей прослеживается у самых его истоков, в неразрывной связи с решающими сдвигами национальной истории. Судьбы Хаббардов тесно спаяны с судьбой плантаторского Юга. Его гибель стала предпосылкой их преуспеяния. Богатство Хаббардов выросло на развалинах

рабовладельческого общества и питалось гнилостными продуктами его разложения.

Значение этого момента далеко выходит за пределы единичной истории семьи и может быть понято лишь в соотношении с некоторыми особенностями литературной жизни Америки XX столетия. Усиленное внимание к событиям истории США 60-х годов XIX века — характерная черта современного американского искусства. Общий интерес писателей Америки к теме Гражданской войны и ее последствиям диктуется прежде всего стремлением к познанию первооснов «американской трагедии» XX века. «Америка как она есть» родилась в огне Гражданской войны. Напомним, что поражение рабовладельческого Юга, укрепившее позиции северных промышленников, открыло путь для бурного развития национальной индустрии и обеспечило США ведущее место в ряду капиталистических стран мира.

Но для крупных американских художников XX века эпопея рабовладельческого Юга — этап не только в экономическом развитии страны, но и (что особенно важно для искусства) в формировании национального духа. Подобная постановка вопроса (наиболее полное раскрытие получившая в романах Фолкнера) неминуемо привела к разработке особой проблемы — трагической вины Юга и ее искупления.

Одним из писателей, включивших ее в драматургический обиход искусства Америки, был Пол Грин. Намеченная в общих чертах в его пьесе «В лоне Авраамовом», она особенно широкое толкование получила в следующем произведении драматурга — пьесе «Дом Коннолли». Распад и вырождение дома Коннолли, одной из аристократических южных семей, в драме изображается как последнее звено в цепи ими же выкованных преступлений. Строя свое благоденствие на страданиях негритянских невольников, они выпустили на волю некие темные силы, и освобожденные «демоны» пожрали их самих. Внося в разработку этой идеи оттенок мрачной символики, Пол Грин поручает роль Эринний двум старым негритянкам — Большой Сью и Большой Сис. В гротескных образах чернокожих великанш воплотилась темная душа рабства. Суеверия, рожденные мраком невольничьего существования, в варварском невежественном сознании объединились с предрассудками их белых господ, раздражив стихии первозданного хаоса, дремлющие в душе бывших рабынь. Их губительный разлив окончательно смыкает пошатнувшийся фундамент дома Коннолли. Храня патриархальную верность своим хозяевам, преданные служанки по-своему блюдут их священный принцип «чистоты крови». Когда единственный продолжатель рода Уильям Коннолли совершает мезальянс, вступая в брак с представительницей «белой швали», энергичной, волевой Пэтси Тайт, разъяренные фурии удушают новобрачную. Вместе с нею они убивают и всякую надежду на возрождение семьи. Отныне она обречена на окончательное угасание. Так потомки расплачиваются за

грехи отцов и дедов, творившиеся на протяжении многих десятилетий.

В иной форме эта концепция «преступления и наказания» воплощается в дилогии Хеллман, приобретая здесь значительно большую социальную конкретность. Трагическую вину рабовладельческого общества писательница видит в том, что оно дало юридическую и нравственную санкцию самому позорному и безнравственному деянию из всех, какие известны истории, — торговле человеком.

В таком истолковании преступление Юга становится понятием чрезвычайно емким. Не теряя своей локальной окраски, оно вместе с тем, по сути дела, обобщает историческую практику собственников всех мастей. Вина Юга — в широком смысле — есть вина всей Америки, равно как и всего буржуазного мира.

Лишенная привычных фарисейских покровов, открыто возведенная в принцип государственной и частной жизни, торговля людьми, общая «профессия» эксплуататорского общества, на Юге предстала в своих цинично обнаженных формах, и этот «стриптиз» сыграл определенную роль в становлении капиталистической Америки. Подтверждение этому можно найти в пьесе «За лесами». Из нее ясно видно, что деятельность матерого хищника Маркуса Хаббарда, заложившего основу «процветания» рода, была подготовлена всей историей плантаторского Юга. Глубоко освоив опыт своей родины, Маркус использовал его в новом направлении: если соотечественники старого «лиса» — Хаббарда продавали негров, то он продал своих белых братьев и их сыновей. Источником его богатства и силы стал несколько видоизмененный акт торговли людьми. За солидную сумму он предал северянам отряд южной армии, состоявший из отпрысков родовитых плантаторских семейств.

Эта выгодная коммерческая операция, послужившая основой благосостояния семьи, предопределила и логику ее дальнейшего нравственного развития. Спекуляция друг другом и окружающими людьми стала фамильной традицией. Принцип работорговли в семейном кругу Хаббардов превратился в основу родственных взаимоотношений.

Последовательный и закаленный торговец живым товаром, Маркус низводит всех своих домашних на положение рабов. (Оскар, младший сын старого Хаббарда, жалуется, что отец заставляет его и брата Бенджамена работать на него, «словно негров»). О зловещем смысле этих новых форм рабовладения, возникших как расплата за грехи южан, смутно догадывается полупомешанная жена Маркуса — Лавиния. «Большая совесть» семьи Хаббардов, она томится сознанием своей и их вины перед неграми и мечтает о том, чтобы искупить ее. В конце концов она уходит от семьи, дабы стать учительницей цветных ребятишек. Но другие представители рода не заботятся о нравственной сущ-

ности возникающего жизненного уклада и думают только о том, чтобы извлечь из него максимальную выгоду для себя.

Дети Маркуса, в свою очередь, видят в отце только и исключительно хозяина, насильственно навязавшего им свою волю. Как истые рабы, они мечтают о том, чтобы «перевернуть» существующее положение вещей и занять место главы семьи. Реализация этой мечты (Бенджамину удается с помощью пантажа завладеть отцовским состоянием) ведет к серии новых комбинаций того же рода. Братья продают сестру, выдавая Реджину замуж за нелюбимого ею Горадия Гидденса, а сами обзаваются белой невольницей, которой, по жестокой иронии судьбы, становится дочь разорившихся плантаторов Берди. Ведь их поместье — поэтическое Лаонз, о котором в такой ностальгической тональности вспоминает Берди, возникло на почве того же рабовладения, и хотя Берди лично и невиновна в этом первородном грехе американского Юга, она, наряду с другими южными патрициями, несет за него неизбежную расплату. Рабовладелица сама становится рабыней, которую продают, бьют и оскорбляют, — такова сила исторического возмездия.

Все эти рабовладельческие акции подготавливают события «Лисичек». Торговля людьми принимает все более широкий размах. Деловито убирая со своего пути взбунтовавшегося Горадия, Реджина готовится к новому акту запродажи человека — родной дочери, которую она собирается выдать замуж за омерзительного подоплека — сына Оскара. Предельная циническая откровенность совершаемых и проектируемых сделок явно опирается на национальный опыт США. Но суровый, беспощадный реализм Хеллман открывает выход и к более широким обобщениям. Классический тип буржуазного дельца у Хеллман неуклонно и органически перерастает в свою новую психологическую разновидность — фашиста. Вся логика образного развития пьесы ведет к представлению об исторической обусловленности подобной трансформации. Тем самым превращение собственника в фашиста становится процессом, не только доступным объективной и трезвой оценке, но и исторически преодолимым. Позитивный пафос творчества Хеллман основывается на этой мысли. Она же определяет и расстановку персонажей в «Лисичках». В принципе их группировки есть намек на временный, преходящий характер господства Хаббардов. «Виноградник», изъеденный ими, все-таки еще продолжает плодоносить, среди его мертвых, усохших ветвей появляются зеленые почки. Путь «лисицек» усеян не только их жертвами (Берди, Горадий). На нем встречаются и вполне боеспособные противники.

Юная Александра — дочь Реджины, унаследовавшая нравственные качества отца и несгибаемую волю матери, решительно прорывает с «лисыим логовом» и, подобно героине Бернарда Шоу — Виви Уоррен, уходит, дабы искать новых путей в жизни. Ее образ — нить, связывающая «Лисички» с прямо примыкающими

к этой пьесе антифашистскими драмами («Стража на Рейне», 1941; «Порыв ветра», 1944). Сферой действия героев в них становится история в прямом и непосредственном смысле этого слова. Полем ее битв служат не только широкие мировые пространства, но и патриархальные частные жилища далеких от политики людей.

В пьесе «Стража на Рейне» спокойный дом интеллигентной американской семьи Фаррели превращается в филиал разорванного надвое мира, на разных полюсах которого оказались созидательные и разрушительные силы истории. Объединяющим центром пьесы служит образ ее главного героя — немца Курта Мюллера. Профессиональный борец с фашизмом, человек большой души, огромного внутреннего обаяния, верный до конца своему гражданскому долгу, он призван спасти «виноградник» живой жизни от выгрызающих его корни «лисицек». Задача эта приобретает для него значение осознанной политической программы. Жгучая актуальность стоящей перед Куртом жизненной задачи помогает зрителю увидеть и ее огромный исторический смысл. Она воспринимается как прямое резюме прогрессивного опыта истории. Курт Мюллер, борец за будущее (воплощенное и в его собственных детях), выступает и как хранитель великих человеческих ценностей прошлого. Он живое утверждение непрерывности гуманистической традиции, ее неистребимости и жизнеустойчивости. Его союзники — лучшие люди вчерашнего и сегодняшнего дня истории. Одну из путеводных нитей к образу Мюллера дает монолог, вложенный в уста старой миссис Фаррели. Пересказывая мысли своего покойного мужа Джошуа, который в ее восприятии был и остается идеалом человека и мужчины, она говорит: «Американцы эпохи Возрождения умирают... Человек эпохи Возрождения — это человек, который хочет знать. Он хочет знать, как быстро летает птица, как пахать землю, что сделало Яго таким злым. Он знает, что нет величия в самой высокой горе, если нет величия в человеке. Вы не можете вложить это в человека, если этого действительно нет... Но, когда оно есть, человек будет за него бороться, можешь этому поверить».

Так протягивается нить, связующая Курта Мюллера не только с титанами европейского Возрождения, но и с теми, кто олицетворяет лучшие стороны исторического прошлого Америки.

Вводя своего героя в уютный, старомодный дом Фаррели, с которыми он породнился через брак с их дочерью Сарой, писательница как бы намечает линию духовной преемственности мирового гуманизма. Зять старого Джошуа реализует в действии его гуманистическую программу. И когда в идиллический уют патриархального оазиса Фаррели внезапно вторгается убийство, оно не воспринимается как отступление от принципов гуманизма. Проблема права на насилие, составлявшая камень преткновения для либеральной интеллигенции США, в пьесе Хеллман получает социально конкретное истолкование. Насилие для нее есть плод

экономического неравенства. «Пока существуют сытые и голодные,— говорит Курт Мюллер,— люди будут красть, лгать и... убивать». Убивая предателя, проникшего в дом Фаррелл, Курт защищает величайшие сокровища, накопленные людьми, защищает в единственно возможной форме, предоставленной ему историей.

Исторические корни мирового антифашистского движения Хеллман обнаруживает в освободительных традициях европейской истории. Одна из главных заслуг писательницы заключается в том, что она стремится постичь и сам фашизм как явление истории.

«Чтобы заглушить голос совести,— говорит Курт,— мы стараемся доказать, что фашисты свалились с неба». Хеллман полемизирует с подобной точкой зрения. Она уверена в земном происхождении фашизма. В ее сознании он неизменно ассоциируется с отношениями купли-продажи. Кровавое порождение собственного мира, фашизм в восприятии писательницы предстает особой формой торговли людьми. Ключ к идейному содержанию пьесы дают слова цитируемой Куртом немецкой антифашистской песни: «Торговцев кровью долой!» В контексте драмы эта песенная формула приобретает широкий смысл. Писательница берет в одни скобки всех тех, кто прямо или косвенно участвует в действиях международного рабовладельческого «аукциона». Мелкий хищник румынский граф Тэк Бранкович формально не принадлежит к огромному «лисьему логову» — третьему рейху. Но он действует по нормам этого царства зверей. «Торговля кровью» — его ремесло. Руководствуясь законами своей профессии, он деловито пытается продать Курта его врагам. Предательство и обман — неизбежные проявления меркантильного подхода к людям, и все, кто повинен в этом, неминуемо оказываются пособниками фашизма.

Дальнейшее развитие эта мысль получает в драме Хеллман «Порыв ветра». Очная ставка героев пьесы с историей здесь приобретает еще небывалую четкость драматического выражения. Мировой, общеисторический смысл происходящих в пьесе событий подчеркнут широтой ее временных и пространственных границ. Ветер истории, гуляющий по просторам мира, сорвал с петель дверь времени, и она раскачивается под его напором. Ее порывистые, судорожные движения как бы воспроизводятся в драматургическом рисунке пьесы. Она строится на резких композиционных перебивах.

Сюжетное развитие устремляется от итогов событий к их истокам. Сцены настоящего перемежаются сценами прошлого. Эта встреча концов и начал помогает установить трагическую вину героев, степень их ответственности за мировые катастрофы. Преступление Алекса Хейзена, главного персонажа пьесы, заключается в том, что он был пассивным свидетелем злодеяний мирового фашизма. А между тем его воцарение происходило на глазах у Хейзена. Член американской дипломатической миссии,

он посетил Италию в момент прихода к власти Муссолини и несколько позже в Германии присутствовал при кровавых оргиях новорожденного гитлеризма. Но сочувствие жертвам фашизма не выливается у Хэйзена в активную, действенную форму. Верный своему правительству и самому себе, он ограничивается ролью наблюдателя. Фашистский террор вызывает живейшую неприязнь Хэйзена, но он воспринимает бедствия итальянского и немецкого народов как чужое и постороннее дело. Именно эта позиция Понтия Пилата, точно отражающая позицию буржуазных государств в роковые минуты жизни мира, и привела к мюнхенской катастрофе. Политика для Хеллман есть глубоко человеческое дело, неотделимое от нравственного состояния людей. Буржуазные люди — соглашатели по природе своей, и Мюнхен рождается из недр их души. Ведь компромисс — это принцип жизненного поведения Хэйзена. Разве не был соглашателем и компромиссом брак Алекса с Эмили, ради которой он предал другую, любимую и любящую его женщину — Кэсси? И разве тайным стимулом этого поступка не являлось богатство Эмили? Не случайно личный, интимный мотив вплетен в сюжет пьесы в качестве психологического комментария к ее политической проблематике. Правда, душевный мир Хэйзена сложен и противоречив, и к «Мюнхену» он идет далеко не прямыми путями. Блестящий психолог, Лилиан Хеллман умеет найти за всеми противоречивыми чувствами своего нерешительного и колеблющегося героя общую побудительную причину его действий: эгоистическое стремление остаться в стороне от всего, что угрожает его покою и безопасности.

Хеллман рассматривает это как подлинный состав преступления. На скамье подсудимых на сей раз оказывается буржуазная интеллигенция. Хеллман приводит ее на суд истории в качестве соучастницы злодеяний буржуазного мира. Вместе с первыми его представителями интеллигенция «торгует кровью». Ей инкриминируется склонность к предательству, циническое равнодушие к судьбам человечества. Это «судебное дознание» продолжится и за рамками антифашистской пьесы Хеллман, в ее произведениях послевоенного времени.

Поздние пьесы Хеллман — «Осенний сад» (1951) и «Игрушки на чердаке» (1960) — знаменуют собою наступление нового этапа ее творческой деятельности. Они написаны под знаком тех настроений, которые владели американской интеллигенцией послевоенных лет. Вместе со своими современниками Хеллман переживает процесс расставания с иллюзиями. Утрата надежд на радикальное преобразование общественных отношений, на возможность внесения решающих корректив в социальную практику США определила особую, сумеречную тональность новых произведений писательницы. Но и в них она сохраняет верность принципам реалистической поэтики. Сдвиги, произошедшие в общественном сознании, Хеллман воспроизводит в их тесной связи

с реальным историческим процессом. Связь эта, в соответствии с особенностями художественного метода писательницы, обнаруживается не только в непосредственном содержании ее пьес, но и через их соотносительность с мировой литературной традицией. Как и другие драмы Хеллман, «Осенний сад» и «Игрушки на чердаке» окутаны дымкой самых разнообразных и многочисленных литературных реминисценций. За сюжетными и образными построениями Хеллман смутно мерещатся «силуэты» ее предшественников — Ибсена, Чехова, Горького, Диккенса, Шоу, Голсуорси... Но и здесь, как обычно, речь должна идти не о повторении, а о продолжении. Хеллман не копирует своих учителей, а скорее договаривает то, что у них осталось недоговоренным, стремясь облечь в четкие, ясные, логические формулы все сказанное ими вполголоса. Подобный характер освоения традиции угадывается уже в самом названии первой из вышепоименованных пьес.

«Осенний сад» — новая стадия в разработке темы «Вишневого сада», иначе говоря, чеховской темы духовного кризиса либеральной интеллигенции, ее растерянности перед лицом крутых поворотов истории. Своеобразие хеллмановского решения заключается в том, что оно дает предельное выражение идее увядания души, воспроизводя ее с таким нажимом, что временами она приобретает остроту почти сатирическую.

За этим усилением акцентов стоит особое восприятие чеховских пьес. В глазах сурового драматурга Хеллман Чехов был таким же суровым и непримиримым художником, как она сама: «Твердый, лишенный сентиментальности человек, он писал твердым пером... и был исполнен решимости видеть жизнь такой, какова она есть». Такое прочтение Чехова привело к известному смещению временных границ пьесы. Чеховская весна у Хеллман сменяется осенью. Поэтический образ вишневого сада с его пышным весенним цветением здесь исчезает, уступая место унылому осеннему пейзажу, выписанному нарочито блеклыми красками. Сад Хеллман гол и печален. Осенний ветер, сорвавший с него остатки пожелтевшей листвы, раскачивает его обнаженные ветви. В этом царстве поздней осени произрастают увядшие души, уже крепко тронутые зимней изморозью. Ощущение внутренней неприкаянности персонажей играет роль образной доминанты, и на ее выявление направлены все усилия автора.

Само место действия пьесы выбрано с установкой на максимальную концентрацию этого мотива. Подобно многим драматургам 50—60-х годов, Хеллман приводит своих героев во временное пристанище — гостиницу, подчеркивая тем самым общее им всем состояние бесприютности и неприкаянности. Люди разных характеров и профессий, они объединяются здесь по принципу душевной неустроенности. «Сад» Хеллман напоминает «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу. Его обитатели, подобно персонажам английской драмы, переживают процесс расставания со своими многолетними иллюзиями. В соответствии с подобным

замыслом на передний план пьесы выдвигается образ владелицы провинциального отеля средней руки Констанс. Ее судьба дает особенно рельефное воплощение центральной темы драмы. Не случайно она воспринимается как нечто давным-давно знакомое и известное, вылепленное по некоему готовому трафарету. В истории увядающей сорокалетней женщины изживает себя один из классических мотивов предшествующего искусства — мотив жертвенного служения мечте. Двадцать лет назад Констанс, тогда еще красивая, цветущая девушка, полюбила талантливого молодого художника Николаса Динери. Но, согласно неким узаконенным романтическим стандартам, любовь эта была обречена на неудачный исход. Николас, по-видимому, разделявший чувство Констанс, внезапно уехал, и Констанс, как и положено, на всю жизнь сохранила благоговейную память о великой любви, озарившей ее жизнь. Оставшись верной своей мечте, она обрекла себя на безбрачие и одиночество лишь для того, чтобы узнать, что вся ее жизнь была затянута обрядом служения призраку.

Иронический акцент пьесы Хелдман со всей силой падает на эту мысль. Писательница с явным злорадством подчеркивает банальность романтической схемы, затрепанной уже до того, что равнение на нее стало обязательным требованием «хорошего тона» («Каждая леди благородного происхождения, — ядовито отмечает Кроссман, один из персонажей пьесы, — приносит свою жизнь в жертву чему-то, будь то мужчина, дом или куст гердении»). Дискредитация идеала Констанс совершается прежде всего через развенчание героя ее мечты. Этому содействует построение пьесы. Ее действие начинается с новой встречи героев, которые спустя двадцать лет вновь обретают друг друга. Американская Сольвейг дождалась Пера Гюнта лишь для того, чтобы, в отличие от своего ослепшего скандинавского двойника, прозреть окончательно и бесповоротно.

Традиционный романтический герой в лице Николаса Динери приходит к финальной точке своего долгого пути. Поэтому в его характеристике появляются новые, несколько неожиданные нюансы. Он оказывается не только духовно нищим, эгоистичным, мелочным, самовлюбленным, но и по-хамски грубым. Его душевная грубость поистине не имеет границ. Подобная эволюция, лишь отчасти подготовленная традицией, явно была предрешена всем ходом внутреннего развития Динери. Пустой болтун, цинически равнодушный ко всему, что непосредственно не касается житейских удобств, Николас был таковым и двадцать лет тому назад, его любовь к Констанс являлась всего лишь очередным словоизвержением. Не мудрено, что в то время как она жила воспоминаниями о нем, он начисто забыл о ее существовании. Этот горе-художник вспомнил о предмете своего былого увлечения только от скуки, возымев желание написать портрет стареющей женщины и поставить его рядом со своим юношеским «шедевром», изображающим ее же во цвете лет.

В глазах Хеллман метаморфоза, произошедшая с Динери, не столько исключение, сколько правило. В ином варианте историю Констанс и Николаса воспроизводят и другие участники «осеннего хоровода», в частности супруги Григгс. На свой лад они разыгрывают трагикомедию обнаженных душ, также восходящую к классическим образцам. Один из ее сюжетных первоисточников можно найти в романе Диккенса «Крошка Доррит». Центральный персонаж этого прославленного произведения, Артур Кленнэм, в юности любил прелестную, по-детски наивную Флору Красби. Лишь спустя двадцать лет, вернувшись в Англию после длительного пребывания в Китае, Кленнэм разглядел, что девушка его мечты просто-напросто глупа.

С генералом Григгсом — одним из героев драмы Хеллман — судьба обошлась еще более круто. Как и другие персонажи произведения американской писательницы, он «доделывает» то, что осталось незавершенным его предшественниками. Не в пример Кленнэму, он женится на предмете своего увлечения и делает печальное открытие относительно уровня интеллекта супруги, уже будучи связанным с нею узами многолетнего брака. С горестным удивлением он констатирует, что его сорокалетняя жена — болтливая, ограниченная мешанка — упорствует в своем стремлении оставаться ребенком (в восемнадцать лет это казалось трогательным, а в сорок — раздражающе нелепым). Но, увы, он намертво скован со своей опостылевшей иллюзией. Тщетно Григгс изучает китайский язык, ему не удается, подобно диккенсовскому герою, найти пристанище в далеком восточном государстве. Инфантильная Роза вцепилась в него бульдожьей хваткой и не отпустит его до конца своего земного пути, да и у Григгса уже не осталось душевных сил, нужных для того, чтобы начать новую жизнь. Не осталось их и у других персонажей пьесы. Пожилой холостяк Кроссмен, друг Констанс, уже давно поклоняется ей лишь по инерции. Когда дама его сердца, прозревшая в результате новой встречи с Николасом Динери, предлагает ему свою руку, он отвергает ее. Этот усталый человек предпочитает свое, уже ставшее привычным, одиночество долгожданному счастью. Да и сама Констанс легко примиряется с очередной неудачей. Убедившись, что совместное шествие к брачному алтарю не состоится, она планирует совместное посещение кино. Пораженческая позиция стала ее жизненным статусом.

Так тема утраты иллюзий раскрывается в «Осеннем саду» во множестве своих трагикомических оттенков, придавая всему произведению окраску некоего невеселого фарса. Верная стремлению к историзации изображаемых процессов, Хеллман развертывает свою тему в трех временных измерениях. Кроме настоящего, здесь есть прошлое — старая миссис Эллис и будущее — юная племянница Констанс французенка Софи. Сколь ни парадоксально, две, казалось бы столь далекие друг от друга, женщины связаны узами духовной близости. Завтрашний день чем-то напоминает

вчерашний — концы и начала сближаются, и это углубляет контуры заколдованного круга, пределами которого замкнуто действие пьесы.

Духовное родство миссис Эллис и Софи основано на их пренебрежении к иллюзиям, на общем стремлении видеть жизнь в ее неприглядной наготе. Но источники этой беспощадной трезвости мышления глубоко различны. Миссис Эллис — реликт форсайтовского века — созерцает викторианский культ условностей, эту иллюзию предшествующей эпохи, уже с отдаленной дистанции, давая ей глубоко скептическую оценку. В холодной иронии, с которой она разрушает святыни прошлого (она признается, что счастливейшим в ее жизни был день смерти мужа), есть нечто от иронической беспощадности ее современника Бернарда Шоу. Столь же шовиански трезвым является и ее анализ экономических причин того состояния духовного распада, в котором находится современное общество.

Так в лице миссис Эллис прошлое собственнического мира удаляется с исторической сцены, развенчав самое себя. Но окончательный приговор всякого рода иллюзиям произносит самая молодая из всех обитателей «сада» — Софи. Хотя ее пребывание в этом царстве увядших душ носит отчасти вынужденный характер, она внутренне связана с ним. Ее образу свойственна печальная оголенность, под стать окружающему осеннему пейзажу. В ее облике есть что-то поблекшее, тусклое, пожелтевшее. Весна Софи побита заморозками. Война лишила ее родины, крова, матери, зашвырнула в «осенний сад», безжалостно расправилась с мечтами этой семнадцатилетней девушки. Ее жизнь начинается под знаком переоценки ценностей старшего поколения, недоверия к словам и фразам. Хеллман с тревогой прислушивается к голосу будущего. Ее юная героиня вынуждена строить жизнь на голом месте. Холодное веяние времени, коснувшееся Софи, внушило ей веру лишь в одно из правил жизненной стратегии: она прочно усвоила, что к намеченной цели нужно идти, не разбирая путей. Эта неразборчивость в средствах где-то граничит с цинизмом. Так, дабы получить возможность возвращения на родину, Софи, не задумываясь, прибегает к шантажу. С откровенностью, которая сродни бесстыдству, она вымогает у Нины Динери выкуп за компрометацию своего доброго имени, пострадавшего от пьяной выходки Николаса (находясь в нетрезвом состоянии, он забрел в гостиную, где спала Софи, и плюхнулся на ее постель).

Подобный практицизм молодого поколения не вызывает у Хеллман решительного осуждения. В демонстративном антиромантизме Софи автор пытается найти внутреннюю силу, волю к жизни, уже полностью утраченные старшим поколением. Как всегда, писательница стремится опереться на молодежь, видя в ней надежду на весеннее обновление «осеннего сада». Но и эта уже несколько оскудевшая надежда окончательно рушится в ходе дальнейшего творческого развития Хеллман. Об этом со всей

непреложностью свидетельствует ее следующая пьеса «Игрушки на чердаке», где тема увядания буржуазной интеллигенции продолжена в еще более сумеречной тональности.

Тенденция к продолжению и завершению уже бывших в употреблении сюжетов и тем (в том числе и своих собственных) в этой пьесе получает значение одного из главенствующих принципов авторского метода.

«Игрушки на чердаке» — пьеса, приводящая к финальной точке идейно-художественные искания «Осеннего сада». Прямая связь между этими пьесами устанавливается репликой Анны Берниэс, одной из главных героинь «Игрушек на чердаке»: «Fanez, — говорит Анна. — Fanez!... Весной появляется лист, красуется на ветке до самой осени, пока холодный ветер не сбросит его в снег... Лист не может подняться с земли и вернуться на дерево». Последнее утверждение Анны — это ключ ко всему содержанию пьесы, демонстрирующей необратимость тех процессов духовного увядания, во власти которых находится собственнический мир.

Судьба сестер Берниэс, основных персонажей драмы, в сущности, вариация на тему Констанс, новое подтверждение общезначимости (а одновременно и несостоятельности) традиции, согласно которой «каждая леди благородного происхождения приносит свою жизнь в жертву чему-то, будь то мужчина, дом или куст гардении». Если Констанс возложила свою жизнь на алтарь романтической любви, то Анна и Кэрри Берниэс совершили акт самозаклания во имя сестринской привязанности. В полном согласии с нравственными идеалами прошлого они, потеряв родителей, урезывали себя во всем, дабы поставить на ноги младшего брата Джулиана. Бесплодность их альтруистического подвига демонстрируется в пьесе с подлинно горьковской беспощадностью. История бескорыстной и самопожертвованной любви оборачивается трагикомедией внутренней опустошенности и духовного банкротства. Писательница вершит суд над своими героинями, дискредитируя их сокровенные мечтания. Обобщающая сила такого приема зиждется на том, что мечты сестер Берниэс, в сущности, принадлежат не только им, но и всей буржуазной Америке. Истые ее дочери, Анна и Кэрри измеряли свои духовные затраты вещным, материальным критерием. В соответствии с этим компенсация упущенных жизненных возможностей в пьесе производится с помощью вещей. Очная ставка героинь с их идеалами у Хеллман осуществляется с предельной сценической наглядностью. В скромное жилище двух старых дев уверенной хозяйской поступью входят вещи. Из глубины зрительного зала процесс воцарения аксессуаров быта призван создавать у зрителя впечатление их эмансипации от человека. Люди, вносящие на сцену холодильник и рояль, выглядят необязательными довесками к этим эмблемам жизненного благополучия. А между тем вся эта «роскошь», о ко-

¹ Увядать (франц.).

торой годами мечтали сестры, на их чердаке кажется не только излишней, но и глубоко обременительной. Громоздкие, нагло-самодовольные предметы обстановки, поставленные посредине комнаты, мешают всем и каждому, выглядят безвкусными и нелепыми.

Одновременно с девальвацией «американской мечты» в пьесе совершается и развенчание ее носителей. В процессе реализации идеала сестер Берниэс обнаруживается их духовная нищета. Они сами оказываются «игрушками», изломанными, ни на что не годными. Наиболее подходящее место для них — чердак, хранилище всякого хлама. В момент крутого жизненного перелома раскрывается неприглядная душевная изнанка героинь пьесы. Из всех пор их потухших душ ползет притаившаяся там грязь и гниль. Дружба сестер оборачивается тайной враждой. Нежная привязанность Кэрри к младшему брату оказывается маской, скрывающей противояственное сексуальное влечение. Материнская заботливость Анны о Джулиане и Кэрри давным-давно выродилась в ледяное равнодушие. И за всеми этими неизлечимыми болезнями души прячется боязнь жизни, утрата интереса к ней, неспособность к действию.

Сестры, столь тяготившиеся унылой рутинной своего существования, уже не могут жить вне этой рутины. Опостылевшая служба Кэрри стала для нее обязательной, единственно возможной формой существования («Как же можно жить без службы!»), и любые посягательства на нее вызывают у этой богасшей, внутренне сломленной женщины чувство близкое к ужасу.

Путешествие вокруг света, казавшееся Анне столь заманчивым, теперь становится нудной повинностью, неизбежность выполнения которой предписывается только наличием железнодорожного билета (еще одна иллюстрация диктатуры вещей).

Хилость души, которая у сестер Берниэс еще является качеством в значительной степени благоприобретенным, у представительницы следующего поколения, юной жены Джулиана, Лили, носит биологический характер. Состояние страха перед жизнью, неуверенности в себе граничит у нее с патологией. (Кэрри обоснованно замечает, что «боюсь» — любимое слово Лили). Бремя богатства лишило эту дочь миллионеров всякой способности к сопротивлению, убило веру Лили в свои силы на самом пороге жизни. Ультрапарадоксальная история брака Лили, который в глазах юной и привлекательной женщины является не чем иным, как торговой сделкой (роль «покупателя» здесь выполняет она, а «товара» — тридцатилетний мужчина), лучше всего иллюстрирует степень ее жизнебоязни. Она неспособна поверить, что ее можно любить бесплатно. Единственной гарантией прочности супружеских отношений для нее служат деньги.

Все эти парадоксы, рожденные собственническими отношениями, приводят к последнему, наиболее гротескно преувеличенному: одержимые темными побуждениями, Кэрри и Лили пре-

дают Джулиана, лишая его внезапно приобретенного богатства. Оно, как и все другие разновидности «американской мечты», есть не что иное, как мираж.

Буржуазная Америка в изображении Хеллман все больше становится царством фикций. Подлинная жизнь существует лишь за его пределами, и внутренне живыми здесь оказываются только те, кто осмеливается бросить вызов истлевшим канонам мира призраков.

«Изгой» буржуазного общества чернокожий шофер Генри и его нанимательница (а одновременно и возлюбленная) миссис Прайн — мать Лили, открыто пренебрегающие официальным кодексом морали, больше всего соответствуют представлению писательницы о нормальных, полноценных людях — людях завтрашнего дня. И все же ее размышления о судьбах человечества носят тревожный характер.

Процесс материализации призраков совершается в позднем творчестве Хеллман под знаком растущего разочарования, все углубляющегося неверия в возможность нравственного возрождения буржуазного человека. Обличительный накал ее произведений не уменьшается. Об этом, в частности, свидетельствует созданный ею киносценарий «Погоня», в котором с неослабевающей силой гнева звучит постоянный мотив творчества писательницы — мотив «охоты» на человека.

Ее ненависть к миру собственников и торговцев людьми не убывает. Хеллман наблюдает за его действиями с растущим беспокойством, временами заставляющим ее сомневаться в правомерности своей жизненной и литературной позиции. «Я не настолько стара, чтобы предпочитать прошлое настоящему, — пишет она в заключительных строках автобиографии, — но бывают ночи, когда я испытываю сожаление, думая о бесполезно растраченных силах и собственной глупости. Я сожалею, что употребила большую часть своей жизни на поиски того, что я называла «правдой», стараясь найти то, что я называла «смыслом». Я никогда не знала, что я подразумевала под «правдой», и никогда не находила «смысла», который стремилась найти. Я хочу этим сказать, что во мне многое осталось нереализованным, так как слишком много времени было израсходовано мною впустую».

В целом, однако, эти настроения внутренней усталости отнюдь не характерны для мужественной и смелой писательницы. Тональность спокойного раздумья, в которой написаны ее автобиографические книги, определенность и точность ее оценок, спокойная ясность суждений — все это убедительно говорит о том, что Хеллман продолжает оставаться самой собою — беспощадным судьей хищнического «лисьего» мира и стойким защитником гуманистических ценностей — неувыдаемого «виноградника» живой жизни.

МАКСВЕЛЛ АНДЕРСОН

В драматургии 30-х годов Максвелл Андерсон (1888—1959) занимает особое место. Творчество этого крупнейшего представителя романтической драмы США нередко рассматривается как явление, выпадающее из общего русла драматургического (а в известной степени и духовного) развития эпохи. Его позиция во многих отношениях может казаться уникальной. «В эпоху растущего коллективизма он восхвалял индивидуализм, в период усиления государства он утверждал, что лучшим правительством является то, которое как можно меньше правит», — пишет исследователь его творчества Винсент Уолл. Однако эти «старомодные» идеи отнюдь не следует считать анахронистическими пережитками. В той интерпретации, которую давал им Андерсон, они становились формой выражения вполне современного и исторически объективного явления — кризиса буржуазной демократии. Андерсон принадлежал к числу ее последних могилок. Постоянный и верный защитник ее идеалов, он отдавал себе отчет в их исторической обреченности. Но сознание это не приводило его на путь компромиссов и сделок с псевдодемократическим обществом США XX века. Не принимая никаких поправок, внесенных развитием жизни в его символ веры, он перенес этот символ веры в область духа, создав на этой основе своеобразную философию морального стоицизма и объединив ее со своей драматургической и эстетической теорией. Демократические ценности стали для него опорой «внутреннего» человека, их действительную силу он обнаружил в способности стать стимулом духовного роста личности.

Жизненное назначение первопринципов демократии Андерсон видел в том, что они побуждают людей двигаться навстречу некоей отдаленной, мерцающей цели, пусть недостижимой, но возвышенно прекрасной. Неустанное стремление к ней должно стать фактором нравственного развития людей. Из всех ценностей демократии, в представлении драматурга, жизненно реальной оказывалась всего лишь одна — право человека на свободу мысли. Этим определялось и его понимание функций театра как средства защиты и пропаганды гражданственных святынь. Из рассадника иллюзий он должен превратиться в «храм человеческого восхождения». Демократическое общество «нуждается в храме без религии», восклицает один из героев Андерсона,

п драматург хочет, чтобы таким храмом стал театр. Голос демократии, он должен пропагандировать ее истины, главной из которых является право личности на то, чтобы говорить «своим языком», ибо она «не нуждается в посреднике для общения с богом». Высший долг театра — утверждать величие демократических идеалов, не переоценивая в то же время возможности их осуществления. От подобной постановки вопроса для Андерсона зависит само существо трагедии как жанра, более всего соответствующего самой природе театрального искусства. «Автор трагедии, — пишет он в своей теоретической работе «Опыт трагедии», — знает, что ее проблемы не могут быть разрешены немедленно... Он знает, что все реформаторские методы устарели, что люди ищут ответа на свои вопросы уже с самого начала истории и что ответы эти не будут найдены в его эпоху, что ничего решающего и окончательного не произойдет от его слов и действий».

«Драматург обязан убедить свою аудиторию, что люди возвышаются через страдание и что, вопреки животным началам нашей природы, в нас горит божественный огонь, побуждающий нас становиться лучше, чем мы есть». «Уже греческая трагедия, — пишет он, — была посвящена вдохновенным порывам человека, его родству с богами, его неустанному стихийному стремлению подняться над своими животными вожделениями и возвыситься до уровня иных ценностей, более высоких, чем простое существование и чувственное наслаждение». Возрождение подобного типа трагедии и стало главным художественным заданием Андерсона.

Его пьесы строятся не по античным образцам. Их романтическая (а точнее, неоромантическая) философия облекается в форму, которую лишь условно можно именовать романтической. В поэтическом составе драм Андерсона можно найти самые различные элементы трагедийной традиции прошлого. Написанные белыми стихами, близкие по типу драматического конфликта (личность и государство) к классической трагедии, они одновременно перекликаются с драмами Шекспира и Гюго, а более всего — Шиллера. Структура драматических характеров, призванных служить рупорами авторских идей, риторически-приподнятая, взволнованная речь героев — все это воспринимается как отдаленные отзвуки шиллеровской традиции. Но при всем эклектизме художественной формы в драмах Андерсона живет дух подлинного трагизма. Он возникает не в результате педантичного соблюдения канонических норм трагедии, а на основе проникновения в трагические конфликты современности.

Идейно-философская концепция Андерсона теснейшим образом связана с тем ощущением «отчужденности» социального механизма, его независимости от воли личности, которое столь характерно для буржуазного искусства XX века. Нередко эта безличная сила приобретает тоталитарное, фашистское обличье.

В широком смысле все его драматические произведения могут быть названы антифашистскими. В этом один из источников их жизненной силы.

Ненависть Андерсона к «отчужденному», антинародному государству во всех его разновидностях никогда не иссякала, и свою борьбу с ним он начал еще до вступления в литературу. Уже в 1915 году Андерсон, профессиональный учитель, был изгнан с места своей последней работы за антивоенную пропаганду. Но он сумел ее продолжить в других формах, создав вместе со Столлингсом знаменитую пьесу «Цена славы», принесшую ему известность как автору первой антимилитаристской драмы Америки. После ее появления он проделал сложный путь от едкого сарказма к романтической патетике, сохраняя при этом критическую направленность своей художественной мысли.

Постоянным объектом его обличительных выпадов стал бездушный, человекоубийственный механизм, по традиции именуемый демократическим государством. Этому зловещему установлению, чьей впутренной опорой являются авантюристы и проходимцы всех мастей, он, как истый либерал, мог противопоставить только одно — свою веру в подлинную демократию и в то, что в его глазах было ее единственной реальной опорой, — свободную человеческую мысль. Защитником этих сокровищ он сделал своих героев. Борясь за них с бездушным чудовищем — тоталитарным государством, протагонисты Андерсона умирают, но не сдаются.

Материалом для воплощения этой темы служила и современность, и история. Наряду с драмами, изображающими события сегодняшнего дня, он создал группу пьес, построенных на историческом прошлом: «Королева Елизавета» (1930), «Мария Шотландская» (1933), «Велей Фордж» (1934), «Маска королей» (1936), «Босоногий в Афинах» (1951) и др.

Но экскурсии в минувшее предпринимались Андерсоном во имя настоящего. Уже в ранней пьесе «Королева Елизавета» четко проступает характерное авторское стремление к использованию истории в целях решения задач сегодняшнего дня. Вся идейно-художественная концепция пьесы резко повернута лицом к XX столетию. В интерпретации Андерсона британское государство Тюдоров выглядит двойником современного буржуазного государства. В пьесе полностью отсутствует один из главных героев шекспировского творчества — английский народ. Государственная жизнь Англии XVI века предстает в виде беспринципной возни циничных политиканов, действующих из откровенно корыстных побуждений.

На этом фоне и разыгрывается роковой поединок Елизаветы и Эссекса — двух людей, связанных противоречивыми чувствами любви и ненависти. Парадокс сложившихся между ними отношений заключается в том, что эти смертельные враги действительно любят друг друга, но между ними встало нечто третье,

не имеющее конкретного, зримого облика,— империя. «О, как мы были бы счастливы, если бы между нами не оказалась империя!» — восклицает Елизавета. В этой любовной дуэли победителем станет тот, кто более другого способен подавить в себе все человеческие страсти и побуждения. Трезвая и расчетливая Елизавета потенциально готова к этому акту отречения от самой себя.

Я долго правила, мой Эссекс,
и стало ясно мне,
что тот, кто правит, должен
быть один,
отрекшись от любви, друзей
и сострадания.

В готовности отсечь все живые побегии своей души — залог победы Елизаветы-королевы, но одновременно и ее гибель как женщины и человека.

Нет бога, кроме смерти,
кроме смерти, —

говорит она, вынося смертный приговор Эссексу (а заодно и собственной душе).

Обращенность исторической мысли Андерсона к Америке сегодняшнего дня особенную наглядность приобретает в значительнейшей из его исторических драм — «Велей Фордж». В монологах ее центрального персонажа Джорджа Вашингтона раскрывается исповедание веры самого драматурга. Как личное признание автора пьесы звучат слова героя о том, что всю жизнь он «боролся за мечту, за мираж, быть может, никогда не существовавший на земле... и которому никогда не суждено осуществиться... за обретение свободнорожденными людьми права на то, чтобы самим распоряжаться своими судьбами...»

Отец американской демократии защищает свою мечту от людей, готовых продать ее за деньги, — бизнесменов от политики. Его конфликт с торговцами свободой — конгрессменами США конца XVIII века — несет в себе зерно противоречий, раздирающих страну в XX столетии. Ведь и сегодня ее демократические установления по-прежнему служат для беспринципных политиканов предметом купли и продажи. Эта идея окончательно проясняется при соотнесении исторических драм Андерсона с его параллельно созданными пьесами, построенными на материале современности. Интродукцией к этому обширному циклу служит пьеса «Громовержцы» (1929), первая часть драматической дилогии, посвященной делу Сакко и Ванцетти. Написанная по следам живой истории, она демонстрирует судьбу национальных святынь в условиях современной действительности. В тоне глубокого негодования драматург говорит об антинародной сущности государственной системы, о бюрократическом перерождении буржуазной демократии, все институты которой превратились в оп-

лот мертвого формализма, увенчанный формальным же атрибутом — национальным флагом. «Когда я гляжу на него,— утверждает обвиняемый Каспар,— мне слышатся слова, обращенные ко мне: «А сколько у тебя денег? Если их у тебя достаточно я дам тебе еще больше и введу тебя в рай... Но если ты беден, то я не твой флаг».

Тема коррупции государственно-политических институтов США в ином, сатирическом ключе продолжена в драматическом памфлете «Оба ваших дома» (1933). Его герой, невадский учитель Макклин, став членом конгресса, убеждается, что попал в осиное гнездо. Каждый из его обитателей служит не интересам страны, а своим собственным. Стремясь выполнить обязательства, данные своим избирателям, Макклин пытается провести билль о построении плотины в штате Невада. Но его скромный проект, не успев родиться, сразу же используется государственными мужиками в корыстных целях. Невадская плотина обойдется стране в огромную сумму. Для того, чтобы добыть ее, потребуются введение новых налогов.

Все это вынуждает Макклина выйти из грязной игры, именуемой политикой. Но он не поступает своими гражданскими идеалами. «Вы думаете,— говорит он, обращаясь к своим противникам,— что освященная веками и утратившая смысл легенда, которую с детства вбивают в голову людям нашей страны, спасет вас? Не надейтесь на это... Я почувствовал бы себя одиноким и жалким, если бы не верил, что миллионы людей думают так же, как я. Вы им достаточно набили оскомину. Они отвернутся от вас и отдадут предпочтение чему-нибудь другому... Все что угодно, только не вы!»

Мотив узаконенного беззакония, превращенного в фундамент государственно-политической жизни США, в более усложненной философско-символической форме воплощается во второй части диалогии о Сакко и Ванцетти — «Воцарение зимы» (1935).

Как и другие писатели-антифашисты, Максвелл Андерсон задумывается над судьбами цивилизации в момент, когда ей угрожает опасность гибели от фашистских орд. С пронизательностью, свойственной подлинному художнику, он угадал, что угроза существованию собственнической цивилизации надвигается не только извне, но растет изнутри ее самой, ибо она прогнила до самого своего основания. Облик огромного индустриального города, с его угрюмыми улицами, серыми мостами и мрачными тюрьмами, воссоздается в драме не только в порядке ее декоративного оформления. Город выступает здесь как одно из драматически действенных начал пьесы. Из его недр возникают темные силы, угрожающие человеку и человечности. Гангстеризм ползет из всех его щелей.

Эта мутная стихия — продукт разложения цивилизации, зловеющий симптом ее смертельного заболевания. Не случайно главарем шайки бандитов — истинных виновников преступления,

приписанного казненному итальянцу Романье (Ванцетти), — оканчивается обреченный смертник Трок, терзаемый неизлечимым недугом. Столь же красноречива и другая символическая деталь пьесы: сообщник Трока, смертельно раненный им Шедоу (тьень), в состоянии агонии приползает к своему убийце, возникая перед ним, как призрак Банко перед Макбетом.

Внесение этого символического штриха в картину жизни города сообщает ей характер жуткой ирреальности. Город — центр современной цивилизации — живет ненастоящей, призрачной жизнью. Душа его (а душой этой в представлении Андерсона является справедливость государственных законов) умерла.

Недаром по страницам пьесы блуждает трагически одинокий судья Гант, тот самый, кто обрек на смерть неповинных людей, возложив на них ответственность за преступление, совершенное профессиональными убийцами. Сломанное колесико огромного бездушного механизма, этот свихнувшийся старик, терзаемый поздним раскаянием, бессилен исправить злодеяние, участником которого он стал в качестве жреца буржуазного правосудия.

Но столь же бессилён и тот, кто действует от имени добра, — сын казненного итальянца Романья, Мио. В царстве гниения и распада, среди духовно мертвых людей Мио едва ли не единственный по-настоящему живой человек. Все действия этого чистого и благородного юноши продиктованы движениями его неразвращенного сердца. Личные, частно-человеческие побуждения Мио неотделимы от гражданственных порывов. Человек и гражданин существуют в его внутреннем мире в нерасчленимом единстве. Преданность памяти убитого отца у юноши естественно перерастает в сознание своего гражданского долга, толкающее его на путь восстановления попорченной социальной справедливости. Но именно эта абсолютная человечность и нравственная чистота героя делают его вдвойне беззащитным в мире, где нет места живым человеческим чувствам. Сама способность Мио любить и быть любимым, проснувшаяся в нем любовь к внучке старого Эзры, юной Мириам, навлекают на него дополнительную опасность, поселяя в его доселе целостной душе зерно внутреннего конфликта. Трагически одинокий, он сражается с окружающими его темными силами, не имея союзников, ни в ком не находя помощи и поддержки. Его окружают предатели, трусы, бандиты. Не только гангстеры противостоят ему, но и трусливые обыватели. Их представителем в пьесе является брат Мириам — Герт. Случайный свидетель убийства Романья, он не приходит на помощь сыну убитого, предпочитая сохранять позицию невмешательства в опасные дела, происходящие у него на глазах. Мудрено ли, что стихия гангстеризма захлестывает Мио и его юную возлюбленную Мириам и они тонут в ней. Новые Ромео и Джульетта становятся очередными жертвами бандитов, некогда загубивших Романью. Но при всем трагизме этого финала в пьесе Андерсона теплится надежда на грядущую победу сил добра.

Устами старика Ээры драматург утверждает, что «слава земли» заключается в том, чтобы «рождать мужчин и женщин, способных ходить по ней выпрямившись, не уступать и не сдаваться, а не ползать и умирать».

Созданная в обстановке глубокого кризиса американской демократии, пьеса Андерсона отразила противоречия романтического направления американской драматургии, признанным главой которого он был. Его ненависть к тоталитаризму оборачивалась неприятием государства как такового, недоверием к возможностям его разумного преобразования.

Андерсон не верил в выродившийся буржуазный парламентаризм, но не верил и в революцию. Насильственные методы переустройства общества представлялись ему не только безнравственными, но и исторически несостоятельными (что, в принципе, означало для него одно и то же). «Убийство порождает новые убийства», — говорит один из персонажей его драмы «Вторая увертюра» (1937). — Идти дурными путями к благой цели — значит плодить зло».

Развернутую аргументацию подобной точки зрения можно найти в радиопьесе «Ужин из ортоланов» (1937).

Маленькая драма Андерсона — своеобразная вариация на тему «пир во время чумы». Изысканные, утонченные, образованные люди, пирующие во дворце герцога Перпиньяна накануне грозных событий 1789 года, исполнены самых лучезарных надежд. Вожди и вдохновители начинающейся революции — Лафайет, Шенье, Кондорсе, Филип Орлеанский, Бомарше — уверены, что она станет зарей новой свободной жизни Франции и всего человечества. Истину знает один лишь Лагарп, и он открывает ее своим беззаботным сотрапезникам: «Революция, — говорит он, — пожрет своих детей и тех, кто вскормил ее!» Наивные мечтатели, скептически внимающие ему, не понимают, что государство Робеспьера окажется таким же орудием насилия, как государство Людовика XVI, и не на этих путях нужно искать гармонии, о которой они мечтают. Для Андерсона противоречие целей и методов революции есть проблема трагически неразрешимая, ибо в ее неразрешимости он видит проявление не только закономерностей общественного развития, но и вечных, несокрушимых законов бытия.

Идея вечности как некоей грозной силы, управляющей судьбами людей, занимает одно из значительных мест в поэтическом кругозоре писателя-романтика. Этот оттенок поэтической мысли Андерсона наиболее заметен в его символической пьесе «Хай Тор» (1936). Сатирически гневное обличение буржуазной цивилизации объединяется здесь с фаталистической концепцией времени, выступающего в роли своеобразного фатума, во власти которого находится человечество. Неодолимость этого рока постигает герой драмы — одинокий мечтатель Ван Дорн. Бросая вызов обществу и замыкаясь в своем изолированном от него бытии,

он тщетно пытается противостоять разрушительным тенденциям современной жизни.

Владея небольшой группой скал, расположенных над Гудзоном, он отказывается продать ее промышленному предприятию, которое в своих коммерческих целях собирается снести с лица земли уцелевший оазис первозданной свободной природы. В своем стремлении защитить его от наглых посягателей буржуазных дельцов Ван Дорн находит опору лишь в прошлом. Его неожиданными союзниками становятся призраки тех самых голландцев, которые некогда усыпили Рипа Ван Винкля (героя одноименной повести Вашингтона Ирвинга). Эти тени былого, и поныне обитающие в расщелинах гор, становятся естественными соратниками Ван Дорна в его борьбе с разрушительными антиприродными акциями современного общества США. Им, прищельца из вчерашнего дня, колет глаза трагикомическое зрелище духовно обнищавшего, впавшего в ничтожество «цивилизованного» человечества XX века — «века из бумаги, бумажных денег и людей бумажных, столь нереальных, что любой бесплотный призрак в сравнении с ними — человек живой!»

Но нельзя повернуть историю вспять. Друг Ван Дорна — старый индеец Джон, носитель патриархальной народной мудрости, понимает лучше всех необратимость хода времени. Убедая Ван Дорна покориться неумолимому движению жизни, старик указывает ему, что смена ее исторических форм неизбежна и лишь мысль о их брэнности может служить источником бодрости для угнетаемых людей. Власть современных хозяев мира, этих «калифов на час», недолговечна.

«Черпай утешенье в том,— советует старый индеец Ван Дорну,— что ничто из созданного ими, будь то машины, сталь, гиганты из железа, не будет вечно жить и превратится в развалины груды...»

Но и эти далекие от оптимизма выводы не были для Андерсона окончательными и абсолютными. Мрачные фаталистические настроения запоздалого романтика сменялись бурными взлетами надежды, и его иронический скепсис то и дело уступал место возвышенной патетике.

События конца 30-х — начала 40-х годов, всколыхнувшие все слои американского общества, вдохновили драматурга на создание целой серии героических антифашистских пьес: «Ки Ларго» (1939), «Свеча на ветру» (1941), «Канун святого Марка» (1942), «Штурмовая операция» (1943). Неизменный мотив, составляющий ядро его трагедийной концепции, — мотив отчужденного, антинародного, бездушного государства в названной группе пьес естественно приобретает характер социально-политической конкретности. «Аристократический» оттенок индивидуалистического демократизма Андерсона здесь растворяется в народно-героической патетике. Носителями высоких патриотических идеалов в большинстве его антифашистских пьес 30—40-х годов («Ка-

нун святого Марка», «Штурмовая операция») становятся рядовые скромные труженики. Защищая великие человеческие ценности, право людей на жизнь, семью, труд, они идут на смерть без громких фраз и красивых поз. Но подобные характеры не до конца удаются Андерсону. Его философия мужественного и гордого стоицизма требовала иных форм художественного выражения и иных драматических героев. Поэтому одинокие стоически непреклонные «мученики веры» не уходят из кругозора Андерсона даже в пору наивысшего демократического подъема его художественной мысли. Само понимание фашизма с неизбежностью возвращало писателя к первоисточкам его трагедийной концепции. Об этом свидетельствует предисловие к одной из позднейших пьес Андерсона «Путешествие в Иерусалим». «Задолго до того как было создано это произведение,— пишет Андерсон,— я осознал, что единственным ответом Гитлеру и насилию может стать только вера в себя и в род людской. Гитлер мог появиться только там, где люди утратили веру в свое человеческое достоинство и предназначение. Борьба с Гитлером могут лишь те, для которых существуют кроме материальных и иные ценности, и те, которые способны восстановить веру в эти ценности в обществе, их окружающем». В соответствии с этой программой и действуют герои его антифашистских пьес «Ки Ларго» и «Свеча на ветру».

Фашистскому культу тоталитаризма, основанному на представлении о «непогрешимости» государства («Государство не делает ошибок»; «В любом конфликте между личностью и государством — государство право, а личность виновна»), Максвелл Андерсон противопоставляет гуманистическую идею человеческой свободы, как силы, движущей жизнь и историю. Из всех свободных сил, существующих в мире, самой независимой является человеческий дух. «Укротить его еще не удалось ни одному королю, диктатору, священнику»,— говорит один из персонажей пьесы «Свеча на ветру». Героиня пьесы, французская актриса Мадлен, вынужденная бороться за свою любовь (ее жених Рауль попал в застенки гестапо), до конца выполняет заветы своего возлюбленного, внушавшего ей, что «лучше умереть, чем жить жизнью, недостойной человека».

Действия Мадлен полностью соответствуют такой программе. Ей удается уберечь трепетный огонек человечности в темном лабиринте фашистского варварства. Движимая стремлением спасти Рауля, она покупает его свободу ценой собственной гибели. И уже не только влюбленная женщина, но убежденный, закаленный борец бросает в лицо схватившим ее гитлеровцам знаменательные слова: «В истории человечества было много войн между людьми и зверями. И звери всегда проигрывали, а люди — побеждали».

Эти гневные пророчества адресованы не одной лишь фашистской Германии. При всей искренности и силе своих патриотиче-

ских устремлений Андерсон понимал, что корни фашизма таятся и в почве Америки. Еще в 1938 году он создает пьесу «Бескрылая победа» — трагическую историю таитянки Опарр, затравленной фанатиками Салема, в среду которых она попала, став женой американца. Современный подтекст пьесы раскрывается в ключевом монологе мужа Опарр — Натаниэла, обращенном к виновникам ее смерти. Уличая их в «дикой тупости арийской», он утверждает, что все их мнимые преимущества перед гонимыми представителями других рас заключаются лишь в «более белой коже». Эта антирасистская тенденция находит свое продолжение и в последующих пьесах Андерсона.

Процесс утраты иллюзий, переживаемый обществом США в годы, следующие за второй мировой войной, нашел свое отражение в антирасистской пьесе «Затерянные среди звезд» (1949). В скорбной лирической тональности в ней развивается мотив «мировой путаницы». Музыкальным рефреном пьесы служат слова народной негритянской песни: «Маленькая звездочка земля выпала из рук господ бога, когда он разбрасывал созвездия по небесному своду». Но сам драматург хорошо знает, что трагическая путаница, царящая на земле, рождена земными, а не небесными делами. Хотя события разворачиваются не в США, а в Южной Африке, трудно отделаться от представления, что ее герои, белый и черный юноши, погибшие в результате нелепых расистских предубеждений, «запутались» среди звезд национального американского флага. Ведь отношения между двумя этническими группами местного населения — белыми и черными — здесь (как и в Америке) строятся по одному и тому же принципу — противоестественной взаимной ненависти. И здесь и там источником ее являются «огромные города» и «золотые копи», иначе говоря, система жизненных установлений, созданная буржуазной цивилизацией. Она и плодит ту роковую запутанность человеческих взаимоотношений, жертвами которой становятся и черные, и белые.

По жестокой иронии судьбы привычная расистская схема — белый убивает черного — оказывается перевернутой. Честный, глубоко порядочный молодой негр — сын всеми уважаемого зулусского священника — убивает столь же честного молодого белого, человека передовых взглядов, поборника идей национального равенства, негрофила.

Эта социальная инверсия оборачивается страшной трагедией не только для убитого, но и для убийцы. Приговоренный к смерти Абессалом Кумала, глубоко страдающий от сознания своей виновности, тщетно пытается убедить судей в том, что все произошедшее — результат трагического недоразумения. Закон неумолим. Система буржуазного правосудия обладает собственной логикой, и она не признает и не терпит никаких исключений. Терзаемый муками совести и страхом смерти, «запутавшийся в звездах», негритянский юноша всходит на эшафот.

Так, потеряв все нравственные ориентиры, перестав отличать добро от зла, человечество вслепую блуждает в отравленном ненавистью мире, становясь жертвой им же созданных отношений. В трагическом сумраке бездорожья для Максвелла Андерсона существует лишь одна путеводная звезда: надежда на то, что чувство элементарного человеческого сострадания поможет людям найти пути взаимного сближения и общения. В финале пьесы два осиротевших старика, отцы убитых юношей, нерешительно протягивают друг другу руки.

Растущая тревога за судьбы демократии и все усиливающаяся ненависть к тоталитарному государству привели Андерсона к созданию группы пьес, которые можно было бы назвать «трагедиями ереси», — «Путешествие в Иерусалим» (1940), «Жанна Лотарингская» (1946), «Босоногий в Афинах» (1951). Все они явились откликом на маккартистские веяния времени. Суды над «еретиками», происходившие в Америке 40—50-х годов, пробудили в Андерсоне интерес к «еретикам» прошлого: Иисусу Христу, Жанне д'Арк, Сократу. Драматург колеблется здесь на грани мифа и истории. Соприкосновение того и другого усиливает философскую многозначительность центральных образов драм, расширяя их до масштабов своеобразных символов, призванных воплотить содержание мирового исторического процесса.

Подобная широта замысла помогла Андерсону создать ощущение неразрывности связи времен. В этом смысле наиболее убедительным примером может служить драма «Жанна Лотарингская».

Удачно найденный композиционный прием позволил драматургу объединить прошлое и настоящее, связав их узлом единого сюжета. Драма строится по типу «пьеса в пьесе». Чисто фабульной ее основой является история спектакля. Один из американских театров готовит к постановке пьесу о Жанне д'Арк, и процесс подготовки спектакля неожиданно для его участников становится процессом переоценки нравственных ценностей.

Входя в образ Жанны, Мэри Грей — исполнительница ее роли — как бы сливается с ним. В скромную американскую актрису вселяется дух великой народной героини прошлого, и она вместе с нею должна сделать выбор между костром и отречением. Становясь предметом неустанных размышлений Мэри Грей, а вслед за нею и всего театрального коллектива, эта же зловещая альтернатива выдвигается на осуждение зрителей в качестве формулы, обобщающей их собственную судьбу. Ведь и они, американцы XX века, вынуждены решать тот же трагический вопрос о допустимости компромисса с силами реакции и (что одно и то же) с собственной совестью.

Спор Жанны д'Арк с инквизиторами, прелатами и феодалами в видоизмененной форме продолжается и по сей день, и преемниками великой народной героини становятся рядовые, обыкновенные люди XX века. В этом для Андерсона и состоит «чудо»

демократии. Она дала каждому человеку право решать кардинальные вопросы жизни и истории, не сообразуясь ни с чем, кроме велений своей совести, и это право надо хранить и беречь. «Каждый должен думать сам. Каждая душа сама совершает свой выбор. Никто не может выбрать за нее... Человек отдает свою жизнь за то, во что он верит... жить без веры хуже, чем умереть», — говорит Жанна. «Без веры, за которую можно пойти на костер, — мир мертв. Ведь даже наука, если она не открылена верой, блуждает впотьмах. Она может изобрести атомную бомбу, но она не скажет вам, нужно ли ею воспользоваться», — вторит героине пьесы режиссер спектакля.

Жизненный подвиг французской крестьянки состоит в том, что она пробуждает веру в великие гуманистические и демократические ценности в сердцах людей, чьи способности верить притуплены господством догматов. Мертвые официальные истины, навязанные личности обществом и государством, встали между человеком и его «богом» — высокой правдой жизни, одной для всех. К ее познанию людей приводят не пытки и тюрьмы, а живые нравственные чувства — голоса разума и сердца. Глашатаями этих неузаконенных вечных истин являются и другие герои Андерсона: Христос и Сократ. Недаром юный Иешуа («Путешествие в Иерусалим») в пьесе представлен отроком, стоящим в преддверии своей мученической эпопеи. Неискушенный, наивный, неопытный, он идет на смерть во имя жизни, дабы открыть людям источник подлинной живой веры, без которой душа человеческая мертва. Вера для Андерсона — категория отнюдь не религиозная. Подлинный смысл этого понятия, занимающего столь значительное место в системе идейно-художественных воззрений драматурга, полностью раскрывается в его лучшей пьесе «Босоногий в Афинах».

Стремление противостоять темной волне маккартизма помогло драматургу найти удачную историческую параллель событиям американской жизни. В основу своей пьесы он кладет трагическую историю Сократа. Идя по пути развития этой аналогии, писатель изображает Афины в состоянии начинающегося омертвения, в переломный момент жизни античной республики.

Демократические Афины уже находятся в процессе «окаменения». Прекрасный город становится памятником самому себе. Дух свободы, живущий в нем, отлетает, оставляя по себе память в виде величественных зданий, прекрасных статуй и набора привычных демократических терминов, превратившихся в безличные формулы. В застывшем мире, где только что трепетала живая жизнь, больше ничего не родится и не расцветет, ибо те, кто его возглавляет, уже не создатели, а только оберегатели. Их деятельность носит сугубо охранительный характер. Все их помыслы направлены на сохранение канонизированного и догматизированного порядка, оберегая который, они оберегают самих себя. Их страх перед всем новым опирается на тайно работаю-

щий в них инстинкт самосохранения, его основой является нежелание утратить свое высокое общественное положение и все связанные с ним привилегии.

Отцы афинской демократии по духу своему уже не демократы, а автократы. Перед великой античной республикой стоит опасность автократического перерождения. Стрелкой, указывающей путь ее дальнейшего развития, служит образ спартанского царя Павзония. Отдаленный предок гитлеров и муссолини, он выгодно отличается от диктаторов XX века, однако лишь в той мере, как всякий первоисточник отличается от всякого эпигонства. В его лукавстве еще есть оттенок детской наивности и первозданной свежести, и в свои рассуждения о политике он вносит искренность, недоступную афинским демагогам. Он действительно уверен, что система политического управления, господствующая в Спарте, имеет огромные преимущества по сравнению с афинской, ибо она освобождает «рядовых граждан от забот о благе общества, возлагая этот груз на плечи небольшой группы людей». Афинские правители далеки от открытых деклараций такого рода. Люди более высокой культуры, они не обладают завидной варварской целостностью примитивного Павзония. Поэтому их теория заметным образом отличается от практики. Деспотический произвол драпируется в одежды пышной демократической фразеологии. Излюбленным орудием самозащиты для них стала ложь, и во имя лжи они казнят правду и то, что служит ей, — живую человеческую мысль. А она еще не потухла в сумерках угасающей демократии. Пытливая и свободная, ищущая и вдохновенная, она бродит по Афинам в образе босоногого Сократа — неумного искателя истины. Оборванный и лохматый, он смело шагает по пыльным дорогам и нарядным улицам мимо своих причесанных, умытых, заботливо одетых соотечественников. Самим своим видом он бросает вызов их условностям и запретам. Ничего не принимая на веру, скептический мыслитель ищет, сомневается, спрашивает, и все это он продельвает в мире, где каждый вопрос расценивается как подрыв устоев. Не мудрено, что его казнят за попрание святынь, за неверие в богов, за измену Афинам, за неуважение ко всему, что является сущностью «демократии».

А между тем именно в нем воплотилась душа Афин. Подлинный гражданин великой республики, он влюблен в то, что составляло основу ее уже меркнущего величия: «Ее свободный дух, ее готовность видеть и принимать очевидное и жить в мире с ним... ее неугомонные поиски истины, постоянную жажду новых и новых фактов, любознательность афинского ума, сделавшую Афины тем, чем они стали!»

Бесстрашный исследователь нагой истины, он движим влечением к той наготы, в которой воплотился творческий гений его народа. Не эта ли нагота — «нагота человеческого тела, открытого лучам солнца, нагота истины, открывшейся человеческому

уму», стала выражением афинской демократии в ее наивысших творческих проявлениях? Среди обутих людей один необутый Сократ знает, что ощутить тепло родной земли может лишь тот, кто ступает по ней босыми ногами.

Суд над Сократом — это суд над демократией и одновременно один из залогов ее бессмертия. Сами того не понимая, палачи Сократа помогают ему выполнить его предназначение. Его великая историческая миссия состоит в том, чтобы сформулировать незыблемые, вечные истины демократии, завещав их будущим поколениям. Он рожден, чтобы напомнить людям, что «открытие правды не может быть вредным ни для кого», что «поиски истины святее всех богов», что демократия — это право на свободу мысли и «ее дух остается здоровым лишь в том случае, если его кусает за пятки критическая мысль».

Заветы Сократа, увековеченные его мученической смертью, звучат дерзким вызовом той оргии мракобесия, которая разыгралась в США в 40—50-х годах. Уличая «самую демократическую» страну мира в забвении первопринципов демократии, Андерсон облакает свои инвективы в словесные формулы, отточенность и завершенность которых превзошла все, что он доселе создал. Написанная чеканной прозой, пьеса «Босоногий в Афинах» — вершина диалогического мастерства драматурга, и он поднялся на нее потому, что полностью изложил здесь свой символ веры. В этой драме он высказался весь, и, по существу, ему уже нечего было добавить к сказанному.

Последняя драма Андерсона «Мадонна и дитя» (1959) не внесла новых оттенков в его художественную палитру и в главную тему — тему свободы духа как решающего условия человеческого развития. Вдохновенная вера в этот гуманистический идеал спасла наследие Андерсона от забвения, обеспечив ему значительное место в истории национальной драмы. Вопреки утверждениям некоторых американских литературоведов, его голос не был одиноким. Он звучал в унисон с голосами Роберта Шервуда, Филипа Барри и других представителей романтической драмы 30-х годов. Вызвал он отзвуки и в позднейшей драматургии, на которую писатель-романтик оказывал если не прямое, то косвенное воздействие как содержанием своего творчества, так и своим художественным методом.

ТОРНТОН УАЙЛДЕР

Литературное наследие Торнтон Уайлдера (1897—1976) невелико. Кроме восьми романов, в него входит два сборника одноактных пьес и пять полнометражных, среди которых наибольшую ценность представляют две большие философские драмы — «Наш городок» и «На волоске». Именно эти последние произведения, наряду с широкоизвестным романом «Мост короля Людовика Святого», завоевали Уайлдеру широкое признание как одного из выдающихся писателей нашего столетия, классика американской литературы.

Репутация эта установилась не сразу. Потребовалось некоторое время для того, чтобы американская критика усмотрела в Уайлдере «серьезного писателя, озабоченного моральными проблемами — нашими проблемами». У прогрессивной критики 30-х годов первые выступления начинающего писателя вызвали недоумение, не лишённое некоторого оттенка неприязни. Так, Майкл Голд упрекнул Уайлдера в том, что он «игнорирует царящую в Америке социальную несправедливость». Мнение это оказалось достаточно устойчивым, способным давать рецидивы даже много лет спустя. Уже в 1961 году историк американской драмы Луис Бруссар высказал аналогичное суждение, заявив, что «оптимизм Уайлдера — результат его равнодушия к своей эпохе».

Поводы для подобных нареканий имели объективные основания. Они возникали в связи с особенностями идейно-философской и литературной позиции Уайлдера. Он являл собою довольно редкий для Америки тип писателя-философа, созерцающего современность с некоей отдаленной возвышенности, расположенной за пределами обозреваемого мира. Обширная философская эрудиция Уайлдера (принесшая ему ученые степени двух университетов — Йельского и Принстонского), превосходное знание восточных и западных языков (он провел детство в Китае, где его отец возглавлял американскую дипломатическую миссию), успешная деятельность в качестве преподавателя Гарвардского и Чикагского университетов, непрерывные научные штудии и многочисленные лекторские выступления — все это наложило несомненный отпечаток на творческую индивидуальность писателя. Тем не менее он отнюдь не принадлежал к кабинетным ученым. Его концепция истории (стоящая позади каждого из созданных им произведений) в какой-то мере опиралась и на личный

опыт. Уайлдер участвовал в событиях истории непосредственно: в 1918 году нес службу в артиллерийских частях, а во время второй мировой войны — в авиации. (Можно предполагать, что устойчивая неприязнь писателя к войне была связана и с этими эпизодами его биографии).

Но преломившись сквозь метафизические штудии Уайлдера, веяния времени запечатлелись на страницах его произведений в чрезвычайно сложной, опосредованной форме, которая далеко не всегда позволяет уловить точку внутреннего соприкосновения философских построений писателя с актуальными проблемами сегодняшнего дня.

Действительно, в произведениях Уайлдера, написанных на пороге «грозовых тридцатых», можно было усмотреть эскепистское стремление к уходу от острейших проблем современности. В своем романе «Мост короля Людовика Святого» (1927) он обращался к прошлому и, как бы намеренно избегая разговора о том, что волновало прогрессивное искусство его времени, ограничивал свои искания сферой религии и морали.

Не менее далекими от реальных запросов жизни казались и драматические опыты Уайлдера. В эпоху политических потрясений и бурных событий общественной жизни Уайлдер писал о «пустыках»: о рождественских обедах в кругу семьи («Долгий рождественский обед», 1927), о ничем не замечательной поездке в Кемптон («Веселая поездка в Кемптон и Трентон», 1927), которая складывалась из таких ультраобычных происшествий, как остановка у бензоколонки, посещение кафе, чтение преискуранта и проч.

И все-таки, сколь ни парадоксально, обособленный путь Уайлдера проходил поблизости от магистральных путей передового искусства Америки. Точкой их соприкосновения являлось общее стремление к защите жизненных ценностей от угрожающих им разрушительных сил. Драмы Уайлдера были написаны в защиту жизни, в защиту простого человеческого мира с его обыкновенными, незамысловатыми радостями и горестями. Вместе с другими прогрессивными драматургами США — Джоном Говардом Лоусоном, Элмером Райсом, Полом Питерсом, Джорджем Склярсом — он по-своему утверждал право людей любить, трудиться, воспитывать детей, мирно обедать в кругу семьи, любоваться восходом и заходом солнца, просто жить, наконец. В мире, где царил голод и война, где человеческая жизнь была полностью обесценена, Уайлдер пытался пробудить ощущение бесконечной ценности бытия в его самых скромных, обыденных проявлениях. Все его произведения, в сущности, представляют собой художественные модификации одного-единственного тезиса: «Берегите жизнь».

Но уже в маленьких пьесах Уайлдера завязывается тот узелок, который он так и не сумел распутать на протяжении всего своего творческого пути.

Реабилитация бытия в его пьесах совершалась на основе крена в метафизику. В этом были свои опасности, и Уайлдеру не удалось их избежать, равно как и другим американским драматургам либеральной ориентации (Роберту Шервуду, Максвеллу Андерсону, Филипу Барри), пытавшимся взглянуть на современность с позиций вечности. За их порывом в бесконечное стояло не только ощущение огромной, мировой значимости происходящих событий (составлявшее сильную сторону произведений этих авторов), но и неумение понять их социально-исторический смысл.

Это последнее обстоятельство и привело Уайлдера в некий заколдованный круг. Он оказался лицом к лицу с непреодолимым законом бытия — Временем, оно-то и стало главным антагонистом Жизни.

Думается, что в подобном повороте мысли художника можно усмотреть не одно лишь влияние Бергсона и его школы, но и косвенную реакцию на исторические катаклизмы эпохи. Время, выносившее их в своем лоне, в сознании зарубежных интеллигентов неоднократно представало в обличье фатума, во власти которого находятся судьбы людей.

С предельной наглядностью эта мысль воплощается в одноактных этюдах Уайлдера. Концепция круговорота бытия присутствует в них почти неизменно. Так, в «Долгом рождественском обеде» процесс жизни предстает в виде длинной цепи рождественских трапез, в которых попеременно участвуют разные поколения одной и той же семьи. За нарядный обеденный стол садятся сначала прадеды, потом деды, отцы, сыновья, дочери и, наконец, внуки. (Между первым и последним эпизодами пьесы промежуток в девяносто лет). Персонажи приходят на сцену молодыми, а уходят с нее старыми (средством сценического воплощения этого замысла служит седой парик).

В другой одноактной пьесе Уайлдера, «Поезд, именуемый Гайавата», символом бытия становится поезд. В процессе его движения пассажиры входят и выходят, вступают в общение друг с другом, а он между тем мчится навстречу какой-то неведомой цели. Метафизический подтекст этих мнимобытовых сценок раскрывается благодаря остраненности сценического рисунка, в котором самое мелочное правдоподобие сочетается с подчеркнутой условностью. Теоретическое обоснование подобных приемов Уайлдер дает в предисловии к очередному изданию избранных пьес, где он формулирует свое понимание природы искусства и его важнейших задач. Одной из них является преодоление власти времени. Искусство для Уайлдера — своеобразная апелляция к памяти людей. «Оно дает людям то знание, которое Платон называл «воспоминанием», — поясняет драматург.

Согласно его утверждениям, художественные произведения должны показывать явления жизни таким образом, чтобы каждый, увидевший их, мог сказать: «Так вот каковы эти вещи...»

и я всегда знал, что они такие, но не до конца понимал это». Иначе говоря, искусство воскрешает прообразы вещей, их первоначальный, уже забытый нами первоизданный облик. Добираясь до сокровенных пластов внутренней жизни личности, оно пробуждает в ней первоощущение бытия. Тем самым ее восприятию становятся доступными и некие неувыдаемые общие истины, живущие не около вещей, а в них самих.

Демонстрация этих вечных истин во множестве их частных проявлений и есть главная цель эстетической деятельности человечества (что превосходно доказали такие художники, как Шекспир или Данте).

Как полагает Уайлдер, из всех видов искусства театр более всего способен реализовать подобную программу. Он не только воспроизводит единичные явления во всей конкретности живого, чувственного бытия, но и раскрывает их потаенные, вечные первоосновы.

«Если роман — лучшее средство передачи отдельного, то театр — всеобщего», — утверждает драматург.

Подтверждением этого и стали пьесы Уайлдера. Создавая их, он, по собственному признанию, стремился к раскопке забытых ценностей. («Я не новатор, я раскапыватель забытых ценностей»).

Непосредственную связь творческой практики Уайлдера с его теоретическими принципами легче всего обнаружить в пьесе «Наш городок» (1938), сам замысел которой включал в себя в качестве неперменного и главного задания «раскопку забытых ценностей». Согласно разъяснению автора, эта пьеса являлась «попыткой показать ни с чем не соизмеримую ценность самых незначительных событий нашей будничной жизни». В соответствии с такой установкой местом действия драмы становится очень обыкновенный, ничем не замечательный городок Гровер-Корнерс. Его хроника не содержит ничего выдающегося и достопримечательного: люди «рождаются, живут и умирают». Сценической интриги в пьесе не имеется: ведь в жизни городка нет событий в обычном смысле этого слова. Но если в материале пьесы нет (и не должно быть) никаких признаков оригинальности, то метод его сценической подачи подчеркнуто и глубоко оригинален. Демонстрация будничного и обыденного осуществляется здесь на пустой сценической площадке, почти без всякого содействия реальных бытовых аксессуаров.¹ Их отсутствие компенсируется характерным условным приемом: введением в пьесу особого персонажа — Ведущего. Его роль, в чем-то сходная с ролью античного хора, в некоторых, очень существенных, отно-

¹ В спектаклях театра «Арена-Стейдж», которые мы видели на гастролях в СССР, несколько спорным является решение декорации первого акта. Задник сцены, увешанный предметами бытового обихода, находится в некотором противоречии с замыслом пьесы, согласно которому эти вещи нужно не видеть, а вспоминать.

шениях не имеет драматических аналогий. Он не только комментирует события пьесы, но и показывает их, показывает совершенно особым образом, апеллируя к способностям внутреннего видения своих зрителей (ибо, как указывает Уайлдер в уже цитированном предисловии, «наши стремления, надежды, горести подсказаны не сценической обстановкой, а состоянием нашего духа»).

Воспроизводя вещи и действия с помощью мимики, Ведущий вместе с другими актерами заставляет зрителей мысленно реконструировать их, в результате чего они приобретают тот особый, остранный облик, который позволяет воспринять их по-новому. Размеренный, неторопливый темп речей Ведущего с их интонацией спокойного раздумья как бы помогает ему задержать ход времени и дать нам разглядеть то, что обычно убегает от взгляда. Незаметно переводя примелькавшиеся мелочи повседневного существования в крупный план, он дает зрителю возможность увидеть их так, как мы видели их в момент первой встречи с ними.

Так обновляются стершиеся, поблекшие впечатления бытия. Уайлдер возвращает им первоначальную свежесть красок, и в этом заключается одно из главных его художественных достижений. Он восстанавливает свежие, утренние тона всего того, что обесцвечено привычкой.

«Реставраторская» работа писателя особенно ощутимые результаты дает в первом акте, где рядовому, будничному дню сообщается особый праздничный колорит, в ослепительном сиянии которого есть что-то от наивных радостных впечатлений детства. Празднично звучит сообщение врача о том, что его пациентка родила двойню. Радость слышится в голосе юного продавца газет, в тонком перезвоне бутылок молочника. Мимоходом брошенный вопрос Ведущего: «Утренняя звезда всегда становится особенно яркой в момент, предшествующий ее исчезновению, не так ли?», наивная интонация Эмили Уэбб, с которой она растягивает слово «чудесный» (*won-der-ful*), как бы призывая нас вслушаться в него, веселое «цып-цып-цып» хозяйки, сзывающей цыплят,— во всем этом есть красота и поэзия, никем не признанная и никем не замечаемая. Торнтон Уайлдер стремится убедить нас в том, что в глубине будней притаился праздник — вечный праздник бытия, и мы присутствуем на нем, не видя его и не ценя.

Подслудная праздничная стихия выплескивается наружу во втором акте. Но и то, что люди признают и считают праздником, входит в обычный и естественный распорядок жизни, согласно которому людям полагается жениться и выходить замуж. Кульминационным моментом второго акта является бракосочетание Джорджа Гиббса и Эмили Уэбб, двух персонажей, которых зритель доселе видел школьниками. Вчерашние дети выросли и вступают в брак. Но именно в этом столь обыденном событии

с особенной остротой проявляется чудесная сущность бытия. Разве не прекрасно и удивительно то, что мальчики и девочки растут? Волшебную природу этого «обыкновенного чуда» смутно осознают даже свадебные гости. Так, одна из них, миссис Соэмс, с жаром уверяет, что никогда не видела такой прелестной свадьбы. Не исключено, что на следующей свадьбе, на которой доведется присутствовать миссис Соэмс, она повторит те же самые слова. И все же она права, ибо все происходящее неповторимо, как неповторим каждый миг человеческой жизни. В любом из них есть нечто единственное и небывалое и одновременно — непреходящее и вечное.

Этот второй аспект философской концепции Уайлдера не менее важен, чем первый, и на его выявлении основано все внутреннее движение пьесы. Локальность в философской драме Уайлдера — форма существования вечности, ее живая плоть, и в ходе драматического развития это становится все более и более очевидным. Согласно замыслу Уайлдера, его пьеса являлась формулой жизни в ее неистребимом и вечном общечеловеческом содержании. Иногда в ненавязчивой форме простой констатации фактов на это указывает Ведущий. «В Вавилоне, — говорит он, — было два миллиона жителей. И все, что дошло до нас, это имена королей и акты запродажи рабов. А между тем и там каждый вечер ужинали».

Легко оперируя столетиями и тысячелетиями, драматург включает свой маленький городок в широчайшие временные и пространственные измерения. Полный адрес Гровер-Корнерса содержит в себе, кроме названий штата и страны, еще и такие вселенские параметры, как «Земля, Солнечная система, Вселенная, душа господня».

Так устанавливается неразрывное единство временного и вечного, малого и великого. Но взаимоотношения их далеко не просты и в основе своей глубоко трагичны. Нагнетание драматизма в пьесе совершается по мере того, как раскрывается драматизм самого бытия с его вечным антагонизмом Жизни и Смерти. Этот второй участник вселенской драмы в ходе пьесы все более настойчиво заявляет о себе, и его невидимым союзником становится время. В процессе развития пьесы оно не стоит на месте. Его неуловимый ход воспроизводится чисто драматургически, чему способствует и железная конструкция произведения. Может показаться странным, что драма, по видимости отступающая от всех узаконенных нормативов сцены, организована в строгом соответствии с классическими аристотелевскими принципами драматургии.

От сцены к сцене в ней возрастает внутреннее напряжение, достигающее своего пика в эпизодах второго акта, изображающих свадьбу. И именно здесь построение пьесы с особой наглядностью имитирует ход времени. Его поступь становится настолько гулкой, что ее слышат даже участники драмы. Смутно осознавая, что

в безостановочном движении жизни скрыта какая-то угроза для них, новобрачные неожиданно для самих себя просят родителей отменить уже совершающееся бракосочетание. «Я никогда не чувствовала себя такой одинокой,— говорит Эмили,— папа, я не хочу выходить замуж». «Ма,— вторит ей Джордж,— я не хочу стареть. Почему все вокруг заставляют меня делать это... Все, чего я хочу,— остаться холостым парнем». Каждый из них как бы пытается остановить мгновение. Но процесс движения времени необратим, и мысль эта для Уайлдера служит оружием в его борьбе за жизнь. Хрупкость и недолговечность жизни делают ее вдвойне драгоценной. Все усилия драматурга направлены на то, чтобы заставить людей понять это. Вот почему он пытается создать для них возможность взглянуть на жизнь не изнутри, а извне ее самой, глазами не участника, а наблюдателя. С этой целью в третьем акте производится (опять-таки в соответствии с классическими законами драмы) крутой внутренний слом. Действие, доселе носившее характер жизнеподобия, резко переключается в условный план. Прямо со свадьбы мы попадаем на кладбище, где под сенью надмогильных памятников перешептываются тени умерших. Этот выход в мистику преследует вполне конкретные земные цели.

В «Нашем городке» кладбище выступает в не совсем обычной для него роли аргумента в пользу земной жизни — единственной абсолютной, полностью достоверной реальности бытия. Чтобы убедиться в этом, достаточно прислушаться к разговорам мертвецов. Будничная окраска диалогов сохраняется и за гранью земного существования. «Дорога, должно быть, грязная... Идет дождь...» «Я всегда любила этот похоронный гимн, надеюсь, они пропоют его». У смерти нет иного языка, кроме того, который она берет взаимы у жизни.

Память и здесь рассматривается как скрепляющее начало духовного опыта личности. В обитателях могил еще не до конца погасло воспоминание о том, что осталось позади, и они существуют лишь в меру своей способности помнить. Вот почему наблюдательницей земной жизни в пьесе становится та, кто позднее всех присоединилась к обществу мертвых: Эмили Гиббс. Уйдя из мира живых совсем недавно, она еще не отключилась от него целиком и поэтому полнее всех постигает трагическую безмерность своей утраты. Ей и дано увидеть жизнь со стороны.

Писатель дает своей героине возможность заново пережить один из дней своей прошлой жизни, дабы увидеть бытие с той пронзительной ясностью, которая доступна лишь тем, кто наблюдает его с некоторой дистанции. Последующие сцены пьесы, изображающие временное возвращение Эмили в мир ее детства, как бы преломляются сквозь ее восприятие. Стремительный бег времени, стирающий контуры предметов, приостановлен, и поэтому звуки и краски жизни приобретают особую четкость и яркость. «Голоса людей и их движения,— говорит ремарка,— в чистом, раз-

реженном воздухе кажутся все более и более оживленными. Отчетливо и гулко тикают стенные часы, ослепительно ярка желтизна растущих в огороде подсолнухов». Неожиданно прекрасны и молоды родители Эмили. Такими она их никогда не видела, да и вообще не видела их по-настоящему, не вглядывалась в них, не замечала, воспринимая их присутствие как нечто само собой разумеющееся и обязательное. Теперь, прозрев, она безуспешно пытается заставить отца и мать по-настоящему увидеть ее и друг друга. «Папа, взгляни на меня, — умоляет она отца. — Ведь ты еще никогда меня не видел. . .» «Мама, — обращается она к матери, — давай посмотрим друг на друга. . .» Но этот призыв не доходит до слуха живых. «Живые не понимают», — с горечью констатирует Эмили, вернувшись в свою могильную обитель. «Да, они не понимают», — словно эхо, откликается ее ближайшая соседка — мертвая свекровь. И, как показывает Торнтон Уайлдер всей логикой своей пьесы, именно это непонимание есть условие самой возможности человеческого существования.

Близкая к философским построениям экзистенциалистов, пьеса Уайлдера обнажает одно из внутренних противоречий этого учения — психологическую несовместимость «пограничной ситуации» с ощущением радости бытия.

С остротой, которую не всегда можно найти у ортодоксальных представителей экзистенциализма, писатель, лишь косвенно связанный с ним,¹ увидел, что смерть способна разбудить в людях жажду жизни, но исключает возможность наслаждения ею. Постоянное сознание близости смерти, возвращая людям понимание ценности существования, в то же время отравляет каждый его миг. Нельзя ликовать под сенью кладбища. Ведь сама Эмили, ставшая зрительницей собственной жизни, вместо того чтобы быть лишь ее «исполнительницей», испытывает острую боль от сознания ее обреченности и конечности. Боль эта со всей силой прорывается в ее прощальном монологе: «Прощай, прощай, ты, живой мир. Прощай, Гровер-Корнерс, прощайте, папа и мама, прощай, тиканье часов, прощайте, мамы подсолнухи».

Проникновенность этих простых слов сообщает особую убедительность основной мысли пьесы — мысли о величайшем сокровище, которым владеют люди и которое они не умеют ни ценить, ни беречь.

Пропаганда этой идеи и поручается искусству. Нет сомнения, что в пьесе происходит и своеобразная демонстрация возможностей театра. Положение зрителя, наблюдающего за событиями драмы из глубины зрительного зала, в чем-то сходно с положением Эмили, созерцающей жизнь со стороны. Конечно, искусство не может победить смерть, но оно может призвать людей к тому, чтобы они не становились ее союзниками. Ведь угроза для жизни

¹ К учению экзистенциалистов Уайлдер проявлял интерес еще в конце 30-х годов, хотя детально изучил его во второй половине 40-х годов. В 1949 году он перевел на английский язык «Победителей» Сартра.

создается и их собственными действиями. Указанием на это служит проходящая в пьесе стороной тема войны. Так, в первом акте Ведущий сообщает своей аудитории, что веселый и способный мальчик-газетчик в недалеком будущем будет убит на фронте и вся его приобретенная в школе ученость «пойдет прахом». Но дальше таких намеков писатель пока не идет, и в этом острее всего проявляется известная ущербность его позиции.

В отличие от многих своих соотечественников, находившихся в гуще политической борьбы, Уайлдер, разглядывавший жизнь с высоты «птичьего полета», проникся сознанием ее ценности, но не мог указать путей ее защиты. В его концепции бытия не было места для подвига и героики. Быть может, в какой-то мере это осознавал и сам драматург. По крайней мере, в его следующей пьесе, «На волоске» (1942), можно усмотреть авторские попытки внесения некоторых коррективов в систему истолкования бытия, что, впрочем, отнюдь не привело к устранению ее неразрешимых противоречий.

В этой монументальной драматической эпопее (написанной, как поясняет Уайлдер, «накануне вступления Америки в войну и под сильным ее впечатлением») вновь утверждается концепция ценности бытия, но уже в неразрывной связи с другой, прямо вытекающей из нее идеей о необходимости борьбы за него. Необходимость эта, однако, и здесь определяется не причинами историко-социального характера, а самой структурой бытия, его внутренними имманентными законами, его катастрофической природой. Смерть — такое же естественное условие бытия, как и жизнь, и именно столкновение этих двух вечных противоборствующих вселенских сил образует тот неразрешимый конфликт, который изнутри направляет весь ход человеческой истории.

Космическая универсальность этой вселенской коллизии раздвигает границы пьесы до широчайшего пространства, на одном конце которого находится доисторический период существования человечества, а на другом — сегодняшний день.

Стремясь показать единство жизненного процесса, непреложность и неизменность его вечных законов, обязательных для всех эпох человеческой истории, Уайлдер создает парадоксальный сплав глубокой древности и живой современности, существующих синхронно в рамках одних и тех же драматических образов и ситуаций.

Как поясняет автор драмы, зритель должен понимать, что он находится «сразу в двух временных измерениях». Повинуясь такому замыслу, герои пьесы живут в одно и то же время в обстановке палеонтологической экзотики и в жилище среднего американца XX века, расположенном в предместьях Нью-Джерси. Этот сложный художественный эффект достигается с помощью комбинации самых различных драматургических приемов, как новых, так и «старомодных» (последний термин принадлежит Торнтону Уайлдеру).

В пьесе чувствуется влияние и экспериментальных драм О'Нила, и мейерхольдовского театра, и пьес немецкого романтика Людвиг Тика, и эксцентриад Шоу и Пиранделло.

Наряду с ними, учителем Уайлдера несомненно является и Джеймс Джойс (на одно из произведений которого — «Поминки по Финнигану» драматург ссылается в предисловии к очередному изданию своих пьес). Имитируя метод Джойса, Уайлдер рассматривает события пьесы «На волоске» и ее драматические характеры на трех уровнях: житейски-обыденном, естественно-историческом и библейско-мифологическом.

Так, главный герой пьесы мистер Антробус является одновременно и обыкновенным служащим нью-джерсийской конторы, и пещерным человеком, и библейским Адамом, и все это вместе взятое сообщает его облику всечеловеческую, внеисторическую широту (на что намекает и сама его фамилия, деформация греческого Антропос). Точно так же две женщины — его неизменные спутницы, миссис Антробус и Лили Сабина (которая попеременно становится то служанкой, то любовницей Антробуса), — сочетают в своих образах и черты обыкновенных американок XX века, и противоположные вечные ипостаси женственности — Еву и Лилит.

Одновременное существование всех этих различных смысловых и художественных оттенков в одном и том же драматическом образе проявляется прежде всего в структуре сценического диалога. «Строительным материалом» для него служат и жаргонные словечки современного лексикона, и фразеология, стилизованная под пещерный, почти нечленораздельный язык, и библейская патетика.

Так, возвращаясь из Сити в родную пещеру, Антробус издает дикий рев, подобающий ее исконному обитателю. Устрашающие звуки складываются в столь же устрашающие слова: «Сука с козьей глоткой, я переломаю тебе кости! Откройте мне дверь, или я вырву ваши печенки... я вышибу из вас мозги». Сразу же вслед за этими заявлениями в духе неандертальца Антробус разражается громовым хохотом и, преображаясь в благодушного отца семейства, вернувшегося после трудового дня к домашнему очагу, приветствует домочадцев уже в ином, нью-джерсийском шутовском тоне (сколь ни странно, сохранившем в себе и какие-то рудименты первоначальной пещерной окраски). «Ну, как поживает все чокнутое семейство?.. Мэгги, старая курица, как дела? Как дела, Сабина, старая ты рыбка приманка? А что подельывают дети, маленькие паршивцы?»

Подобная структура драматического диалога приводит к немаловажному в идейном отношении художественному результату.

Приобретая облик гротескно-фантастического трагифарса, пьеса «На волоске» всей системой своих поэтических приемов создает представление о жизни как о некоей космической неразбе-

рихе. Ее содержание не могут постичь ни зрители, ни актеры, ни сам автор. Согласно разъяснению Сабины, которая, отбросив свою сценическую маску, внезапно начинает говорить от своего собственного лица — заурядной актрисы мисс Сомерсет, «автор никак не может решить в своей дурацкой голове вопрос о том, где происходят изображаемые им события: в пещерах каменного века или в современном Нью-Джерси». Сама мисс Сомерсет, которую обстоятельства вынудили принять участие в этом непонятном спектакле, доведена почти до истерики его полнейшей невразумительностью и то и дело отвлекается от роли, дабы открыто поделиться со зрителями своими переживаниями. Так, например, когда миссис Антробус спрашивает ее: «Подоила ли ты мамонта?», Сабина сначала доверительно сообщает зрительному залу, что «не понимает ни слова в этой пьесе», и лишь потом, обратившись к своей сценической партнерше, дает утвердительный ответ на ее вопрос: «Да, подоила».

Такое обнажение приема содействует реализации философского задания пьесы. В представлении ее автора процесс развития жизни не только катастрофичен, но и ироничен. Весь ход истории человечества — едкая насмешка над созидательными усилиями людей, непрерывная цепь разрушений их кропотливо возводимых «карточных домиков». Хрупкие сооружения то и дело разлетаются под неистовым напором вселенского вихря, который вырывается из недр земли, на небес и из бездны человеческой души. Эти ураганные струи одного и того же природного происхождения сталкиваются друг с другом уже в первом акте пьесы. У домашнего очага мистера Антробуса в условиях начинающегося ледникового периода происходит очередная вселенская склока — столкновение хозяйки и служанки.

Ева и Лилит ведут свою вечную распрю за мужчину. Поводом для ссоры служит хозяйственное упущение Сабины. Она не подержала огонь в очаге (деталь символическая: миссис Антробус — вечная хранительница домашнего очага, Сабина — его вечная гасительница).

После того как Сабина, в соответствии с существующим статусом о найме прислуги, предупреждает о своем намерении взять расчет через две недели, устами миссис Антробус внезапно начинает глаголить Жена и Мать с большой буквы, во всемирно-историческом значении этих понятий. «О, Сабина, — говорит она, — я знаю тебя. Когда мистер Антробус совлек тебя с вершины твоих Сабинских гор, он сделал это, чтобы оскорбить меня». Дальше монолог соскальзывает на уровень Нью-Джерси: «Ты стала его молодой и красивой женой, не так ли?.. И ты валялась в постели целыми днями и полировала свои ногти на руках и ногах... А я в это время варила суп и стирала твоё бельё... я рожала детей и в промежутках между схватками, издавая стоны, взбивала крем для кожи твоего лица. Но я знала, что все это ненадолго, и действительно, ты недолго продержалась».

Этот монолог, в интонации которого есть нечто от библейской патетики, парировается репликой Сабины, выдержанной в более последовательном нью-джерсийском ключе: «Но это я вдохновила мистера Антробуса на создание таблицы умножения. Только такие девушки, как я, способны вдохновлять мужчин на создание таблиц умножения... Мне неприятно говорить вам это, миссис Антробус, но вы некрасивы, и это святая истина».

Вечным пререканием жены и любовницы кладет конец сама природа. Страсти, бушующие в женщинах, замолкают перед лицом разгневанных природных стихий. Страшная стужа ледникового периода становится все более жестокой, и в финале первого акта Сабина (взявшая назад свое очередное предупреждение об уходе) обращается к зрителям со следующим призывом: «Давайте сюда ваши стулья. Спасайте человеческий род!»

Конфликт природы с самой собою — в ее человеческом и внечеловеческом самовыражении — еще более острые формы принимает во втором акте, на новой стадии развития истории. Из тесных стен комфортабельной пещеры действие перебрасывается на широкую площадь Атлантик-Сити (штат Нью-Джерси), в 1942 год. При радостных кликах собравшейся толпы мистера Антробуса избирают президентом Ордена млекопитающих (подразделение — люди).

В этот высокоторжественный момент вновь назревает двойная опасность. Как и всегда, она рождается одновременно и извне и изнутри самих людей. У мистера Антробуса возникают предосудительные отношения с Сабинной (роковая обольстительница на данном этапе развития цивилизации появляется уже не в прежнем облике служанки, а в виде лауреатки конкурса красоты «мисс Атлантик-Сити 1942 года»). Из-за ее чар семейное счастье Антробусов оказывается под ударом. Грозя разрушить их длящийся пять тысячелетий брак, создавшаяся ситуация таит опасность и для другого фундаментального установления человечества, а именно — морали. Утрата последней — в глазах автора пьесы — равносильна космическому бедствию, ибо, в отличие от многих современных писателей Запада, он убежден, что нравственные обязательства людей по отношению друг к другу — одна из главных опорных точек в их борьбе за жизнь. Не случайно потрясение семейного очага Антробусов имеет какое-то тайное отношение и к порче вселенского природного механизма, результатом чего является начинающийся всемирный потоп. Под потоками беспощадного ливня семья Антробусов спасается на чем-то вроде ковчега, прихватив с собою вместе со всеми экземплярами земной фауны и Сабину (на сей раз вновь в качестве домашней прислуги).

При всем сходстве этой катастрофы с катастрофами первого акта здесь можно увидеть тенденцию к усилению некоторых акцентов. На конфликт разнонаправленных сил природы наслаивается новая коллизия (представляющая, в сущности, его особую,

усложненную модификацию) — конфликт природы и технической цивилизации.

Так в пьесе Уайлдера «На волоске» входит одна из классических тем американского искусства. Но Уайлдер и в ее разработке двигался своим особым путем. Проблема цивилизации в его произведениях решалась в теснейшей связи с другой, еще более значительной и важной для него проблемой — жизнестворчества как процесса созидательного и разрушительного одновременно. Противоречия индустриального общества не укрылись от его взгляда. Но он был далек от того, чтобы возложить ответственность за них на человеческий разум — величайшее орудие человечества в его борьбе за жизнь.

Правда, Уайлдер не прочь поиронизировать над сомнительными завоеваниями науки и техники, которые далеко не всегда совершенствуются в соответствии с требованиями жизни, а иногда и в противоречии с ними. Так, в начале ледникового периода мистер Антробус изобретает колесо (в условиях оледенения планеты практическая значимость этого открытия равна нулю). «Еще одно такое изобретение, и мы будем достойны того, чтобы замерзнуть», — утверждает один из персонажей пьесы.

Именно это «чудо техники» становится причиной ссоры между сыном Антробуса Генри-Каином и соседским мальчиком. Их разногласия стоят жизни соседскому мальчику. Так уже у колыбели цивилизации появляются ее неизменные спутники — насилие и убийство.

Во втором акте, как было видно из предшествующего изложения, цивилизация вступает в открытый конфликт с моралью, а в третьем она уже действует заодно со страшным чудовищем — войной. Мирный Адам-Антробус породил убийцу Генри-Каина, и эта зловещая фигура в ходе пьесы все больше выдвигается на первый план. В начале пьесы мы узнаем, что, еще находясь в младенческом возрасте, многообещающий ребенок совершил два убийства. Первой жертвой Генри-Каина стал его брат Авель, второй — соседский мальчик. Следующее его преступление, происходящее уже во втором акте, соответствует возросшему уровню цивилизации, а равным образом и повзрослению самого Генри-Каина. Истинный сын Америки XX столетия, сохранивший, однако, все признаки своего пещерного происхождения, он убивает негра.

Наконец, в третьем акте он же (ставший рьяным участником, а по-видимому, в какой-то мере и одним из зачинщиков мировой войны) горит желанием убить родного отца. Теперь это уже не просто испорченный юный хулиган, а нечто значительно более страшное — «воплощение сильного непримиримого зла», посягающего на первоосновы жизни и человечества. При всей неопределенности подобной характеристики, в образе Генри-Каина проглядывают и некоторые конкретные, исторически определенные черты. Убеденный человеконенавистник, требующий сожжения

книг и разрыва всех естественных человеческих связей («У меня нет ни отца, ни матери, ни сестер, ни братьев»), желающий остаться «единственным хозяином земли», он несомненно должен служить олицетворением зла в его современной ипостаси, иными словами — фашизма. Не мудрено, что Генри-Каин и его отец Антробус, продолжающий оставаться тем, чем он был, — человеком, которому свойственно все человеческое, очутились по разные стороны баррикады.

В их лице столкнулись два враждующих начала жизни и истории — созидательное и разрушительное. Не только Уайлдер, но и все уставшее от войн человечество XX века говорит устами Антробуса-старшего, когда, обращаясь к сыну, он признается в том, что от одного только взгляда на таких, как Генри-Каин, «иссыхают его надежды и мечты». «Я хотел бы, — продолжает герой пьесы, — снова очутиться на фронте, потому что легче воевать против тебя, чем жить с тобой... Война — это удовольствие по сравнению с тем, что предстоит нам сейчас: пытаться построить мирную жизнь с такими, как ты».

Антробус несомненно прав: его конфликт с Генри-Каином неразрешим, и на основе философии Уайлдера он и не может быть решен. Издержки метафизически отвлеченной постановки вопроса особенно явно сказываются именно здесь. Не видя выхода из тупика, в который зашла история, писатель примиряет отца и сына, помогая им найти общий язык.

Так трагически неизбежный конфликт героев пьесы приобретает характер простой случайности, досадного недоразумения, в принципе разрешимого. Это просветительски-утопическое решение вопроса особенно подчеркивается вольтеровским призывом к упорному, неустанному труду, в котором Антробус, вслед за автором «Кандида», видит панацею от всех болезней человечества.

Немаловажно, однако, что просветительская программа получает здесь особую редакцию, подсказанную специфическими условиями эпохи войн и революций. «Я никогда не забуду, — говорит Антробус, — что жизнь — это борьба. Я знаю, что все прекрасное, созданное жизнью, ежеминутно висит на волоске, что бы это ни было — поле, дом, родина. Все, чего я хочу, — это возможности строить заново, и господь всегда предоставлял ее мне. Он дал мне внутренний голос, призывам которого я должен повиноваться, и воспоминания о совершенных ошибках. Они служили нам предостережением... Мы прошли долгий путь, кое-чему научились и продолжаем учиться».

На первый взгляд кажется, что эта декларация прогресса находится в известном противоречии не только с репликой Сабинь: «Мы остались такими же скверными, как прежде», но и со всей иронической структурой пьесы, как бы подсказывающей читателю мысль о том, что сама природа бытия исключает возможность какого бы то ни было совершенствования. Между тем пафос пьесы

как раз и заключается в утверждении поступательного движения жизни, и оно совершается с помощью человеческой мысли. Старые книги, на сожжении которых так энергично настаивает Генри-Каин, не могут быть уничтожены, ибо они стали неотъемлемой частью самой жизни. Войдя в духовный обиход человечества, мысли мудрецов, поэтов и философов глубоко пропитали саму атмосферу повседневной жизни человеческого рода. Накопленные знания стали путеводной звездой человечества. Их пророческие прозрения ведут людей сквозь мрак к свету, вновь и вновь напоминая им о том, что они живут даром. Мысль эта подчеркнута Уайлдером с помощью драматической метафоры. В финальных сценах пьесы драматург выпускает на сцену процессию звезд. Всем участникам этого звездного хора он дает имена прославленных мыслителей прошлого («девять часов — это Спиноза, одиннадцать — это Аристотель» и т. д.). «Автор хочет сказать, — поясняет одна из исполнительниц спектакля, — что звезды и часы проходят над нами в ночное время, точно так же, как мысли и идеи великих людей, которыми пропитан сам воздух, вдыхаемый нами, и которые воздействуют на нас, даже если мы не подозреваем об этом». Каждому из светочей человеческого духа Уайлдер предоставляет слово, дабы с помощью высказываний, заимствованных из их сочинений, разъяснить содержание пьесы. Демонстрация этих сгустков человеческой мудрости как бы иллюстрирует утверждение Антробуса: «Мы кое-чему научились». Роль заключительного резюме в драме выполняет цитата из книги Бытия: «Вначале бог создал землю и небо, и земля была пустынной и нагой. . . И бог сказал: «Да будет свет» — и стал свет».

«Конец этой пьесы еще не дописан», — сообщает автор устами Сабинны. Пьеса бесконечна, как сама жизнь, требующая от человека неиссякаемых запасов творческой энергии, побуждающая его каждый раз начинать сначала, когда ирония бытия уничтожает плоды его созидательных усилий.

Противоречия позиции писателя в финале пьесы проявляются с особенной остротой, давая о себе знать в осязаемой драматургической форме. Утвердив словами Библии целесообразность мирового жизненного процесса, Уайлдер неожиданно воскрешает идею круговорота бытия. Действие возвращается к своим исходным моментам. Как и в начале первого акта, перед глазами зрителя возникает пещера. Вновь звучит уже слышанная реплика Сабинны: «О, о, о! Шесть часов, а хозяина все еще нет!» Скорее всего, эти философские и драматургические *qui pro quo* самому автору представлялись выражением иррациональности бытия. Но иррациональность в понимании Уайлдера отнюдь не равнозначна неразумию. Он верит в возможность совершенствования жизни на путях мирного строительства, верит в то, что трагикомическая вселенская «путаница» имеет какой-то непонятный людям, но несомненно высокий смысл. Жизнь для него есть великая и не до конца разгаданная звездная тайна, за которой стоит некая вели-

кая творческая сила (бог?). Непоспешимые действия ее лишь в ограниченной степени понятны людям. И все-таки в каждом из них есть частица «бога». Жизнь — это процесс непрерывного сотворения мира, и любой самый рядовой и незаметный человек является неведомо для себя демиургом.

«Мировой чепухе» Торнтон Уайлдер противопоставлял гуманистическую идею жизнотворчества, призванную внести смысл и разум в иррациональный процесс развития жизни.

В условиях военного времени концепция неистребимости жизни и человека в какой-то степени могла рассматриваться как героическая. «На волоске», — пишет Джон Гасснер, — это подлинно героическая драма. «Я видел свою пьесу, исполняемую в Германии вскоре после войны, когда разрушенные церкви служили театральным помещением и когда приобретение входного билета лишало зрителей обеда», — сообщает Торнтон Уайлдер, тем самым подчеркивая актуальность ее звучания.

Целеустремленность и последовательность позиции Уайлдера раскрываются и в его последующих пьесах. В веселом четырехактном фарсе «Сваха», написанном в 1955 году, он вновь утверждает свою концепцию бытия, но уже в совершенно иной, реалистически-бытовой манере. Верный своим творческим принципам, он и здесь производит «раскопку» забытых ценностей, в том числе и литературных. Драматург воскрешает традиционную схему комедии XVIII века с ее излюбленными персонажами: богатым самодуром дядюшкой, племянницей, убегающей из его дома, дабы в нарушение приказа своего опекуна вступить в брак с художником, бойкой дамой, мечтающей заполучить состоятельного мужа, запуганными клерками и т. д. Из переплетения многочисленных сюжетных нитей на сцене возникает веселая суматоха: действующие лица переодеваются, прячутся в шкафах, залезают под столы и стулья и в промежутках между этими занятиями обращаются к публике с нравоучительными сентенциями. Ставя в центр всей этой суетливой возни веселую энергичную сваху — миссис Лёви, хлопотливую созидательницу семейных очагов (и своего собственного тоже), писатель развивает идею строительства жизни, совершаемого в банальнейших, фарсово-незначительных формах человеческой деятельности. Его сваха испытывает неослабевающий интерес к жизни и людям, и именно это свойство героини побуждает ее «ко всему прилагать руки... наблюдать и слушать». Жизнь занимательна во всех своих, казалось бы, самых заурядных проявлениях. Поэтому не следует искать развлечений за пределами будничных дел и занятий: ведь каждое из них есть приключение в своем роде. «Самое лучшее в приключениях, — заявляет в финале пьесы один из ее персонажей, — то, что, переживая их, вы можете сказать себе: «Ну и кашу я заварил! Сидел бы лучше я дома».

Постоянство, с которым престарелый писатель отстаивал свой основной тезис, возвращаясь к нему и в своих позднее создан-

ных произведениях (драма «Жизнь на солнце», 1957), во многом определяет его место в драматургии США. От его наследия идут лучи в разные стороны, в том числе и к театру абсурда. Однако в важнейших вопросах, в оценке жизни человека Торнтон Уайлдер не только не совпадает с абсурдистами, но и противостоит им, выступая в том качестве, которое сам за собою признавал, а именно — продолжателя гуманистических традиций мирового искусства.

Вместо заключения

1945 год — пограничная века в истории американской драмы. Она разделяет ее на два значительных и во многом различных этапа: 1914—1945 и 1945 — до сегодняшнего дня. Первый из них был эпохой рождения и становления национальной драматургической традиции, ставшей точкой опоры для всего дальнейшего развития драматургии США.

Талантливая плеяда драматургов, творившая на протяжении межвоенных десятилетий, совершила подлинно великое дело создания национальной драмы. В итоге их деятельности американская драма приобрела особый, индивидуально-неповторимый облик. В произведениях крупнейших мастеров воплотились острые социально-психологические и нравственно-философские проблемы национальной жизни.

Объединив свои усилия, прогрессивные деятели театра и драмы привлекали внимание зрителей к противоречиям «американского образа жизни», раскрыв перед ними трагедию социального, классового и расового неравенства, составляющую его неприглядную изнанку. В лучших драмах первой половины XX века эта «американская трагедия» предстала во всем многообразии своих оттенков. Тем самым американское искусство пришло к решению одной из своих главнейших идейно-художественных задач — созданию социальной драмы. Роль этой важной жанровой разновидности в драматургической истории США многозначна. Насытив свои пьесы богатейшим жизненным материалом, художники нашли специфически национальный ракурс его драматической разработки, подготовленный как общим ходом исторической жизни страны, так и логикой ее литературного развития. Внутренним стержнем американской драматургии, включившей в себя множество разнообразных сюжетных мотивов, стала проблема противоречий собственной цивилизации и «американского образа жизни». Социально-историческое значение этой темы (возрастающее в процессе движения времени) и высокий уровень ее художественной разработки в произведениях О'Нила, Хеллман, Одетса и других писателей обеспечили американской драме признание и за пределами США. Заняв почетное место в ряду сценических достижений XX века, драматургия Америки в лучших своих образцах вошла в репертуар европейских театров, став его неотъемлемой частью. Традиция, созданная американскими

мастерами первой половины нашего столетия, и в настоящий момент играет действенную роль в драматургической жизни мира. Но сила ее воздействия особенно ощутима применительно к явлениям национального искусства. И по сей день драматургическая мысль Америки движется в кругу проблем, выдвинутых на обсуждение художниками первой половины XX века. Жизнь подтвердила их актуальность, а равным образом и их неразрешимость в условиях буржуазной Америки (как и любого классового общества). Судьба традиции, созданной в период 1914—1945 годов, во многих отношениях поучительна. В какой-то мере она может служить пробным камнем для измерения идейных настроений как отдельных художников, так и целых литературных течений. Сделавшись оплотом лучших драматургов 50—70-х годов, прогрессивная драматургическая традиция в то же время служит объектом ожесточенной полемики, направление которой диктуется политическими и литературными условиями послевоенного времени. В годы, последовавшие за второй мировой войной, картина драматургической жизни США чрезвычайно осложнилась. Ход истории внес в нее множество новых идейно-художественных нюансов, отразивших в опосредованной форме изменения, произошедшие во внутренней обстановке жизни страны.

Превращение США в оплот мировой реакции, ледяные ветры холодной войны, атмосфера усилившегося духовного гнета, связанная с разгулом маккартизма, — все это породило состояние идейного разброда, толкнувшего отдельных представителей буржуазной интеллигенции на путь очередной переоценки ценностей. Оказавшись в орбите воздействия реакционных философских теорий, семена которых (заносимые и с европейского континента) дали пышные всходы на почве послевоенной Америки, американская драма в отдельных своих разветвлениях пришла в состояние идейного тупика. Самым полным его выражением стала драматургия абсурда. Найдя союзников в лице реакционных мыслителей прошлого и настоящего, она отвергла самую великую и плодотворную идею, выработанную предшествующими мастерами драмы, — идею творческой состоятельности человека, его способности и права переделывать мир.

Борьба с этой пораженческой тенденцией, возвращение человеку великих суверенных прав, дарованных ему самой природой, составляет одну из важнейших задач передовой драматургии США вплоть до сегодняшнего дня. В ходе осуществления этой программы обнаруживается огромная жизнеспособность драматургических традиций 20—30-х годов. Уйдя в подтекст лучших произведений современности, эта подводная стихия то и дело вырывается на поверхность, давая мощные всплески. Правда, линия идейной преемственности, соединяющая современную драматургию с предшествующей, не всегда прощупывается с одинаковой степенью осязаемости. Иногда она проявляется в виде сюжетных и образных реминисценций, чаще — в форме идейно-тематических

аналогий. Многие жанрово-тематические линии, впервые прочерченные драматургами первых десятилетий XX века, не утратили своей первозданной рельефности и до сих пор. Антимилитаристская, антифашистская, антимаккартистская темы продолжают служить объектом неослабевающего внимания драматургов 50—70-х годов, получив дальнейшее развитие в их произведениях. Пробиваясь сквозь многочисленные преграды, вставшие на ее пути, продолжает свою жизнь и пролетарская драма, остающаяся неизменным проводником социалистических и коммунистических идей и рожденного ими художественного метода — социалистического реализма.

Нить, связующая разные поколения прогрессивных драматургов Америки, не всегда лежит на поверхности их произведений. Чаще всего она прячется в глубине. Сложный ход мировой и национальной истории, диалектика классовой и литературной борьбы, а в известной степени и унаследованная от прошлого тяга к эксперименту значительно преобразовали художественную форму американской драмы, придав ей облик, во многом отличный от ее драматургических прообразов. Но под множеством новых идейных и художественных напластований явственно ощущается прочный костяк демократической традиции, создание которой было заслугой прогрессивного искусства США первой половины XX века. Жизненность гуманистических и демократических первооснов служит залогом дальнейших художественных свершений передовой драматургии США, в которой идет непрерывающаяся борьба за живого, свободного, творчески активного человека, против всего, что таит в себе опасность его превращения в марионетку.

БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аникст А. Юджин О'Нил. — «Театр», 1970, № 1.
 Аникст А. Юджин О'Нил. — В кн.: О'Нил Ю. Пьесы. В 2-х т. Т. 1. М., 1971.
- Гасснер Джон. Форма и идея в современном театре. М., 1959.
 Гиленсон Б. А. Социалистическая традиция в литературе США. М., 1975.
 Злобин Г. П. Современная драматургия США. М., 1968.
 История американской литературы. Ч. I—II. М., 1971.
 Лоусон Джон Говард. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
 Медведева Н. П. Об особенностях конфликта и метода в драме О'Нила «Страсти под вязами»: — «Учен. зап. Свердловского пед. ин-та», сб. 88. Свердловск, 1969.
 Медведева Н. П. Проблема героя в экспрессионистской драме О'Нила «Волосатая обезьяна». — «Учен. зап. Свердловского пед. ин-та», сб. 88.
 Образцова А. Г. Лилиан Хеллман. — В кн.: Лилиан Хеллман. Пьесы. М., 1958.
 Основные тенденции развития современной литературы США. М., 1973.
 Писатели США о литературе. М., 1974.
 Смирнов Б. А. Американский театр XX века. Л., 1976.
 Созряков Ю. И. Цикл «морских» пьес Юджина О'Нила. — «Вестник МГУ. Филология», 1972, № 2.
 Цимбал И. С. Трагедия отчуждения. — В кн.: Наука о театре. Л., 1975.
 Цимбал И. С. От О'Нила к современной американской драме. — В кн.: Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Л., 1976.
 Шлёнкина В. И. Антифашистская драма США 30—40-х годов (1933—1945). — «Вестник МГУ. Филология», 1971, № 3.
- Bonin, Jane F. Major Themes in Prize—Winning American Drama. N. Y., 1975.
 Brossard, Chandler. The Scene Before You: A New Approach to American Culture. N. Y.—Toronto, 1955.
 Broussard, Lewis. American Drama. Contemporary Allegory from Eugene O'Neil to Tennessee Williams.—“Norman University of Oklahoma Press”, 1962.
 Brüning, Eberhard. Das Americanische Drama der Dreissiger Jahre. Berlin, 1966.
 Burbank, Rex. Thornton Wilder. N. Y., 1961.
 Clark, B. H. Eugene O'Neill. N. Y., 1947.
 Clurman, Harold. The Fervent Years. N. Y., 1945.
 Clurman, Harold. The Naked Image. N. Y., 1968.
 Davis, Blanche Elisabeth. The Hero in American Drama (1787—1900). N. Y., 1950.
 Dawner, Allan Seymour. Fifty Years of American Drama (1900—1950). Chicago, 1951.
 Dusenbury, Winifred. The Theme of Loneliness in Modern American Drama. Florida, Gainssville, 1960.
 Fergusson, Francis. The Human Image in Dramatic Literature. N. Y., 1957.

- Gagey, Edmund M.* Revolution in American Drama. N. Y., 1947.
- Gassner, John.* Masters of the Drama. N. Y., 1945.
- Gassner, John.* Dramatic Soundings. N. Y., 1963.
- Gassner, John.* Theatre at the Crossroads. N. Y., 1966.
- Geismar, Max.* American Writers. N. Y., 1958.
- Gelb, Arthur and Barbara.* O'Neill. N. Y., 1962.
- Gould, Jean.* Modern American Playwrights. N. Y., 1962.
- Hogan, Robert.* Independence of Elmer Rice. N. Y., 1963.
- Krutch, Joseph Wood.* American Drama Since 1918. N. Y., 1957.
- Lewis, Allan.* American Plays and Playwrights. N. Y., 1965.
- Miller, Jordan.* American Dramatic Literature. Ten Modern Plays in Historical Perspective. N. Y., 1961
- Morgan, H. W.* American Writers in Rebellion. N. Y., 1965.
- Peacock, Ronald.* The Art of Drama. London, 1957.
- Quinn, Arthur Hobson.* A History of American Drama from the Civil War to the Present Day. N. Y., 1943.
- Rabkin, Gerald.* Drama and Commitment. Politics in the American Theatre of the Thirties.—"Bloomington Indiana University Press", 1964.
- Sievers, Wielder David.* Freud on Broadway. N. Y., 1955.
- Smiley, Samuel.* The Drama of Attac. Cal., 1972.
- Thornquist, Egil.* A Drama of Souls. Uppsala, 1968.
- Toohey, John L.* A History of the Pulitzer Prize Plays. N. Y., 1967.
- Valgemmae, Mardi.* Accelerated Grimace. Expressionism in American Drama of the 1920. Illinois University.
- Wilson, Garff B.* Three Hundred Years of American Drama and Theatre. New Jersey, 1973.

- Айкен Д. 7
 Андерсон М. 41, 59, 75, 76, 79, 85,
 159, 207—220, 223
 Андерсон Ш. 26, 50, 185
 Аникст А. А. 3, 93, 242
 Антуан А. 14
 Аристотель 163, 191

 Байрон Д. Г. 5, 139
 Бальзак О. де 187, 191, 193
 Барри Ф. 13, 29—31, 33, 58, 59, 74, 75,
 220, 223
 Бебель А. 105
 Бейкер Д. П. 13, 91
 Бейн А. 56, 59, 63
 Бекет Т. 69
 Беласко Д. 12
 Бергсон А. 223
 Берковский Н. Я. 41
 Берман С. 29, 30, 33—34, 58, 72, 73—
 75
 Бетховен Л. ван 177
 Бичер-Стоу Г. 7, 87
 Блитстайн М. 59, 63
 Блэнкфорт М. 65
 Брайс Д. 17
 Браун Д. 65
 Брет Гарт Ф. 10
 Брехт Б. 56
 Бруссар Л. 221
 Бултон А. 91
 Бялик Б. А. 133

 Ванцетти Б. 60, 210, 211
 Вахтангов Е. Б. 54
 Вашингтон Д. 79
 Верфель Ф. 36
 Вийон Ф. 77
 Владимиров С. В. 15
 Вольф Ф. 56
 Вулф Т. 60, 121

 Гарленд Х. 9, 10
 Гасснер Д. 20, 32, 60, 177, 180,
 236, 242
 Гауптман Г. 5, 14
 Гачев Г. 133
 Гегель Г. 163
 Гершвин Д. 45
 Гете В. 117

 Гиленсон Б. А. 242
 Гласпелл С. 12
 Гоголь Н. В. 135
 Голд М. 52, 54, 59, 65, 162, 221
 Горький А. М. 19, 57, 60, 92, 132, 136,
 138, 176, 187, 190, 193, 200
 Готорн Н. 19
 Гоу Д. 87
 Грейн Д. 14
 Грин П. 39, 46, 48, 57, 58, 61, 71, 194
 Гурко Л. 18, 24
 Гюго В. 5, 208

 Данте А. 224
 Дебс Ю. 105
 Дефо Д. 160
 Джеймс Д. 85
 Дженкинс К. 91
 Джефферсон Т. 16, 79
 Джойс Д. 230
 Джонс Г. 7
 Джонсон Б. 193
 Диккенс Ч. 5, 187, 200, 202
 Дос Пассос Д. 13, 36, 54, 65
 Достоевский Ф. М. 92, 100
 Драйзер Т. 12, 23, 26, 36, 50, 52, 132,
 185
 Дюма А. 5
 Д'Юссо А. 87
 Дэвис Д. 69
 Дэвис О. 69

 Злобин Г. П. 3, 136, 242
 Золя Э. 92, 191

 Ибсен Г. 5, 14, 15, 41, 92, 94, 102,
 103, 120, 131, 132, 163, 173, 187,
 190, 200
 Иванов В. В. 56
 Ирвинг В. 214

 Кайзер Г. 36, 101
 Каммингс Е. 38, 39
 Кастис Д. В. 8
 Кауфман Д. 30—33, 38, 67, 163
 Кафка Ф. 69
 Келли Д. 29, 30, 31, 34, 58
 Кессерлинг Д. 70
 Кингсли С. 61, 62, 64, 67, 86

- Клеменс К. 87
 Клерман Г. 56—58, 64, 172—177
 Колдуэлл Э. 50
 Коннелли М. 29, 30, 33, 38, 45, 46
 Коонен А. Г. 40
 Коренева М. М. 3
 Костелянец Б. О. 133
 Креймборг А. 55
 Крейн С. 12
 Крейн Х. 185
 Кроуфорд Ч. 56
 Кулидж К. 24
 Купер Ф. 18
 Кэзер У. 24
 Кьерсон Ф. 87
- Ленин В. И. 16, 20, 105, 172
 Лессинг Г. 163
 Линкольн А. 79, 80, 86
 Лондон Д. 9, 12, 13, 57
 Лоренс А. 87
 Лоусон Д. Г. 36, 38, 39, 50, 52, 53,
 54, 56, 58, 59, 63, 65, 66, 72, 162—
 171, 177, 188, 222, 242
 Луначарский А. В. 109, 115
 Льюис С. 24, 25, 26, 34, 38, 73
- Макартур Ч. 41, 43—44
 Маккалерс К. 88
 Маккарти Д. 88
 Маккей П. 12
 Мак-Лиш А. 58
 Мальков В. Л. 17
 Мальц А. 54, 56, 58, 59, 60, 66, 70,
 169, 173
 Манн Т. 15, 74, 79
 Маркс К. 163, 179
 Матиссен Ф. О. 192
 Медведева Н. П. 242
 Мейерхольд В. Э. 54, 57
 Мелвилл Г. 18, 98, 129
 Менкен Г. 25
 Метерлинк М. 5
 Миллер Ж. 10
 Митчел Л. 12
 Монтерой К. 92
 Муатт Э. К. 8
 Моффит К. 73
 Муди Т. 11
 Мюссе А. 5
- Наджент Э. 88
 Норрис Ф. 9, 50
 Норт Д. 50, 62, 177
- Образцова А. Г. 242
 Одес К. 56—58, 66, 67, 81, 172—184,
 238
 Одри Р. 57
 О'Кейси Ш. 161
- Олби Э. 28, 88, 147
 О'Нил Д. 91
 О'Нил У. 92
 О'Нил Ю. 13, 14, 26, 27, 28, 35—39,
 41, 52, 53, 72, 91—146, 147, 151,
 163—165, 177, 182, 189, 192, 230,
 238
 Осборн П. 70
- Паррингтон В.-Л. 16
 Пейн Т. 16
 Пибоди Д. П. 12
 Пинеро А. 7
 Пираделло Л. 115, 230
 Пискаатор Э. 54
 Питерс П. 54, 56, 58—60, 63, 64, 173,
 222
 Плавт 191
 Платон 223
 По Э. 19, 100
- Рабкин Д. 53
 Райс Э. 36, 38, 39, 41, 55, 58, 61, 63,
 65, 72, 81, 147—161, 165, 222
 Рид Д. 13, 14, 59
 Роден О. 107
 Роллан Р. 15
 Рузвельт Т. 178
 Рузвельт Ф. 55
 Руссо Ж.-Ж. 18, 19
- Сакко Н. 60, 210, 211
 Сакс А. 54
 Сарду В. 7
 Сароян У. 58, 81—85
 Сартр Ж.-П. 228
 Синклер Э. 13, 26, 36, 38, 39, 172
 Сифтон К. 65
 Сифтон П. 56, 57, 65
 Скляр Д. 54, 56, 58—60, 63—66, 70,
 173, 222
 Скотт В. 5
 Скриб Э. 7
 Смирнов Б. А. 3, 242
 Смит А. 77
 Софокл 92, 102
 Сохряков Ю. И. 242
 Спиноза Б. 235
 Стайн Г. 26
 Станиславский К. С. 14, 56, 57, 60,
 163
 Стейнбек Д. 51, 52, 58, 60, 61, 85
 Стеффенс Л. 12, 50
 Стивенсон Ф. 58, 65
 Стирнс Г. 25
 Столлингс Л. 41
 Стоун Д. О. 8
 Страсбург Л. 56, 57
 Стриндберг А. 5, 14, 37, 92, 94, 100
 Сэндберг К. 12

- Тарбер Д. 88
Таркингтон Б. 29
Твен М. 9, 20, 30, 51, 52
Теккерей У. 187, 191, 193
Тельман Э. 55
Теренций 191
Тжк Л. 230
Толлер Э. 36, 101
Толстой Л. Н. 14, 15, 57, 131, 187
Томас О. 12
Торо Г. 19
Тредуэлл С. 39—41
Тургенев И. С. 57
- Уайлдер Т. 76, 221—236
Уильямс Р. 102
Уильямс Т. 28, 88, 147
Уитмен У. 9, 52
Уолл В. 207
Уэксли Д. 58, 59, 61
Уэллс Г. 15
- Фейдт К. 37
Фергюссон Ф. 53
Фитч К. 12
Фолкнер У. 51, 58, 60, 121, 185, 194
Франклин Б. 16
Франс А. 15
Фрейд З. 100, 189
- Харт М. 54, 67, 85
Хейуорд Дороти 46
Хейуорд Дюбос 46
Хект Б. 41, 43—44, 163
Хеллман Л. 57—59, 72, 81, 185—206,
238
- Хемингуэй Э. 18, 51, 52, 58, 81, 82,
87, 121
Хеммет Д. 187
Херн Д. 9, 10
Хоган Р. 147
Хоуард Б. 10
Хоуард С. 13, 29—31, 33—35, 58, 64,
163
Хоуэллс У. Д. 9, 10, 20
Хьюз Л. 54, 55
- Цимбал И. С. 242
- Чаплин Ч. 30, 31, 92
Чехов А. П. 5, 14, 57, 60, 163, 173,
176, 187, 200
Чодоров Д. 74, 88
Чуковский К. И. 52
- Шелдон Э. 13
Шелли Э. 87
Шекспир У. 102, 163, 208, 224
Шервуд Р. 58, 59, 75—80, 86, 159, 220,
223
Шиллер Ф. 208
Шлёнкина В. И. 242
Шоу Б. 5, 14, 73, 94, 120, 132, 187,
190, 200, 203, 230
Шоу И. 57, 58, 71, 72, 75, 81
- Эйзенштейн С. М. 186
Эйот 11
Элиот Т. С. 68, 69
Эсхил 92, 129
- Юнг К. 100, 125

СОДЕРЖАНИЕ

От автора // 3

Введение // 5

1

ПУТИ РАЗВИТИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЫ (1914—1945)

Глава первая
ЛИЧНОСТЬ И ЦИВИЛИЗАЦИЯ // 23

Глава вторая
СОЦИАЛЬНАЯ ДРАМА
ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ // 49

Глава третья
ПРОТИВ ВОЙНЫ И ФАШИЗМА // 67

2

ДРАМАТУРГИ

Глава первая
ЮДЖИН О'НИЛ // 91

Глава вторая
ЭЛИМЕР РАЙС // 147

Глава третья
ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН // 162

Глава четвертая
КЛИФФОРД ОДЕТС // 172

Глава пятая
ЛИЛИАН ХЕЛЛИМАН // 185

Глава шестая
МАКСВЕЛЛ АНДЕРСОН // 207

Глава седьмая
ТОРНТОН УАЙЛДЕР // 221

Вместо заключения // 238

Библиография // 242

Указатель имен // 244

Ромм А.
Р69 Американская драматургия первой половины
XX века.— Л.: Искусство, 1978.— 247 с.

Книга А. Ромм посвящена важнейшему этапу в истории американской драмы — эпохе, когда возникла и сложилась в своих главных чертах национальная драматургическая традиция.

Проследившая пути развития американской драмы 1914—1945 годов в их общей форме, автор вместе с тем воссоздает и творческие портреты крупнейших драматургов этого периода: Ю. О'Нила, Э. Райса, К. Одетса, Дж. Лоусона, Л. Хеллман, М. Андерсона, Т. Уайлдера.

Р $\frac{80105-052}{025(01)-78}$ 40-77

8И

АННА СЕРГЕЕВНА РОММ
АМЕРИКАНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Редактор Н. К. Войцеховская. Художник Д. М. Плаксин. Художественный редактор Я. М. Окунь. Технический редактор М. С. Стернина. Корректоры Л. Н. Борисова и Н. Д. Крутер.

ИБ № 413

Сдано в набор 30.12. 77. Подп. к печати 03.05. 78. М-06362. Формат 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 2. Гарнитура обычн. новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 16,45. Тираж 10000. Заказ тип. № 1. Цена 1 р. 40 к. Издательство «Искусство». 191186 Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126 Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.



1. ПУТИ
РАЗВИТИЯ
АМЕРИКАНСКОЙ