

А.АНИКСТ

ИСТОРИЯ УЧЕНИЙ О ДРАМЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1988

=1

А.АНИКСТ.,

ТЕОРИЯ ДРАМЫ
НА ЗАПАДЕ

ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1988

=2

ББК 85.334

Ответственный редактор доктор искусствоведения К. Л. РУДНИЦКИЙ

Рецензенты:

доктор филологических наук М. Я. ПОЛЯКОВ,

кандидат искусствоведения Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

Аникст Александр Абрамович

Ани 67 Теория драмы на Западе во второй
половине XIX века. — М.: Наука, 1988. — 505 с.

ISBN 5—02—012698—5

Новый том «Истории учений о драме» посвящен теории драмы на Западе во второй половине XIX в. Основные разделы книги — теория драмы в Германии, Австрии, Франции, Бельгии и Скандинавских странах. Особое внимание уделено суждениям о драме выдающихся писателей: Ибсена, Золя, Шоу, Метерлинка, Стриндберга, Гауптмана.

Книга рассчитана на литературоведов, театроведов и всех интересующихся теорией драмы.

4603010201191

А 042(02) 88 88-П355

ББК

85.334

ISBN 5—02—012698—5
«Наука», 1988 г.

© Издательство

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
------------------	---

Часть 1

«ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ДРАМА» ВО ФРАНЦИИ	
Эжен Скриб	11
Александр Дюма-сын	22
Франсиско Сарсе.....	32

Часть II

ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМЕ

Фридрих Геббель.....	42
Отто Людвиг	62
Герман Хетнер.....	72
Определяющее влияние материализма Фейербаха на его мировоззрение и эстетику (72).	
Историческая драма (74). Буржуазная драма (81). Виды буржуазной трагедии (85). Строй трагического искусства (90)	
Рихард Вагнер	94
Искусство и революция (94). Три вида мифов и драма (98). Шекспир и драма действительной жизни (101). Роман и драма. Шекспир и Расин (102). Немецкая драма. Гете и Шиллер (105). Личность и государство (107). Рассудок и чувство (III). Миф как основа действия драмы (115)	
Густав Фрайтаг	118
«Техника драмы» (118). строение драмы (140). Драматическое действие (120).	
Построение доамы (140).	

Часть III

РЕАЛИЗМ. НАТУРАЛИЗМ. СИМВОЛИЗМ. ДРАМА ИДЕЙ	
Эмиль Золя.....	165
Искусство как научное познание (165). Критика «хорошо сделанных пьес» (170). Мнимо проблемная драма (172). Развлекательная комедия (174). Две морали (176). Критика романтизма (177). Высокая оценка классицизма XVII в. (180). Начало обновления (183). Программа натурализма. Достоверность (186). На первом месте—человек (188). Форма драмы (189). Натурализм на сцене (191)	
Хенрик Ибсен.....	193
Смелый мыслитель и реформатор драмы (193). Романтизм и национальная самобытность (197). Драмы из норвежской истории (201). «Бранд» и «Пер Гюнт» (204). Отношение к французской драме (208). Реализм и поэтичность (210). «Мировая драма» (212). Комедия и сатира (214). Стих и проза (216). О «хорошо сделанной драме» (217). О своих реалистических драмах (218). Пессимист и оптимист (221)	
Август Стриндберг	223
Психологический натурализм (223). Предисловие к «Фрекен Юлии» (228). Историческая драма (232). Интимный театр (236).	
Морис Метерлинк	237
Эволюция его мировоззрения и творчества (237). Отличие новой драмы от старой (239). Трагедия повседневной жизни (242). «Король Лир» и лиризм в драме (244). «Мистическая мораль» (247). Очеловеченный рок (252)	
Герхарт Гауптман	259
Возврат к народности (259). Пра-драма (265). Познание жизни (267). Характеры (269). Символ и правда (270). Трагическое (276)	
Бернард Шоу	281
Драматург-социалист (281). Критика предшествующей драматургии (284).	

Ограниченность натурализма (286). Идеалы и действительность (287). Отличие новой драмы от старой (291). Драма-дискуссия (293). Проблема жанра (297)

СПИСОК ИЗБРАННОЙ	
ЛИТЕРАТУРЫ.....	301
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ.	
.....	302

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга продолжает цикл под общим названием «История учений о драме». Первый том — «Теория драмы от Аристотеля *по* Лессинга» (1967) охватывал в краткой форме развитие теории драмы на протяжении от V в. до н.э. до конца XVIII в., т. е. более чем два тысячелетия. То была предыстория учений о драме. Ее развитие в новое время происходило в XIX в., и этой близкой к нам эпохе посвящены четыре книги: «Теория драмы на Западе в первую половину XIX века. Эпоха романтизма» (1980), «Теория драмы от Гегеля до Маркса» (1983), настоящий том — «Теория драмы на Западе во вторую половину XIX века»; в отдельную книгу была выделена «Теория драмы в России от Пушкина до Чехова» (1972).

Во всех этих книгах рассматривается не история драмы, а суждения писателей, ученых и критиков о сущности и законах драматического искусства. В трактатах, статьях и отдельных высказываниях деятелей литературы и театра отразилась идеологическая борьба их времени, смена художественных направлений, общие принципы эстетики и теории искусства. Систематизация этого огромного материала помогает увидеть развитие теоретической мысли от античности до конца XIX в. Совершенно очевидна преемственность теоретической мысли; начало, положенное Аристотелем, не кануло в вечность, «Поэтика» великого мыслителя до сих пор сохраняет свое основополагающее значение. Важнейшие вехи в истории учений о драме обозначены именами Лессинга, Гегеля, Маркса и Энгельса. Вокруг них были авторы, которые также внесли посильный вклад в теорию драмы, и за малыми исключениями все они нашли себе место в «Истории учений о драме».

Теория драмы всегда была тесно связана с драматическим искусством своей эпохи. Часто принципы драмы получали выражение не в ученых трактатах, а в критике и суждениях об отдельных пьесах. Поэтому нами рассмотрены не только труды, имевшие обобщенный и теоретический характер, но суждения, высказанные писателями и критиками по поводу трагедий, комедий и драм, знаменовавших появление новых

черт драматического искусства.

Данный том «Истории учений о драме», как и предшествующие книги, взаимосвязан с другими частями исследования. Не раз приходится напоминать о положениях то Аристотеля, то Лессинга, то Дидро, то Гегеля, то Маркса. В некоторых случаях даются отсылки к предыдущим томам, но чаще предполагается, что читатель более или менее осведомлен о данном предмете, и особые упоминания не делаются.

Движение теоретической мысли о драме, изучаемое в данном томе, требует знания хотя бы в самой общей форме того, что про-

исходило в данной области в первую половину столетия. Тогда развитие драмы проходило под знаком утверждения романтизма, эстетика и поэтика которого отразились в общих определениях драмы как вида искусства и в понимании художественных форм различных видов драмы.

Литературное значение пьес романтиков бесспорно. Однако парадоксом литературного развития явилось то, что между драмой и сценой возникло противоречие. То, что в теории казалось верным, не получило такого художественного воплощения, которое обеспечило бы романтической драме место на театре, равное трагедиям и комедиям эпохи классицизма. Гюго, Виньи, Байрон, Кляйст были пролагателями новых путей, но они не создали репертуара. В этом нельзя винить ограниченность, присущую буржуазной публике. В литературе происходил сдвиг, приведший к тому, что уже в 1830-е годы роман оказался ближе к жизни, более восприимчив к процессам, происходившим в обществе, и в нем, а не в драме стал получать воплощение дух времени. Сосредоточенная на конфликте личности и общества, романтическая литература в драме уклонялась от прямого изображения этого самого враждебного ей общества. В романе она по-своему уже изображала его.

Специфика театра как места общественного развлечения требовала от драмы не лиризма, а динамики, действия, отражавшего конфликты современности. Эту задачу взяла на себя, как это ни парадоксально, развлекательная драматургия. Сцену завоевал не вождь романтиков Гюго, а Скриб.

Фигура Скриба доминирует в театре Запада не только во второй четверти XIX в., но на протяжении почти всего столетия. Именно Скриб и его последователи, мастера «хорошо сделанной драмы», овладели репертуаром всех стран Европы, и Россия не осталась в стороне от этого.

«Хорошо сделанная драма» подвергалась критике со стороны многих прогрессивных деятелей искусства за ее потворство вкусам буржуазной публики, за ограниченность и, хуже того, пошлость. Но при всем том она обладала качеством, которого были лишены многие пьесы, прекрасные в литературном отношении. Говоря попросту, они были необыкновенно занимательны, пока шел спектакль, хотя после него оставалось ощущение пустоты.

Во второй половине XIX в. в театре происходит напряженная борьба за овладение сценой и создание драматургии, которая обладала бы большей жизненной правдивостью, чем «хорошо сделанная драма», и вместе с тем была бы по-настоящему театральной.

Борьба велась в двух разных направлениях. Одно взяло за основу технику «хорошо сделанной драмы», стремясь влить в нее новое значительное содержание. Пример подал А. Дюма-сын. За ним пошли многие французские драматурги. Но не только они. Ряд писателей, резко критиковавших Скриба и его последователей, убедились, однако, что для завоевания зрителей необходимо освоить приемы занимательного, захватывающего внимание и

интерес действия. Это понял Ибсен. До этого дошел и Бернард Шоу. Конечно, их драматургию нельзя свести к приемам «хорошо сделанной драмы», но то, что они использовали ее технику для ряда своих пьес, пошло на пользу искусству второй половины XIX в.

Второй путь, по которому пошли некоторые драматурги, заключался в том, чтобы, продолжая традиции высокой художественности, свойственной как немецким классикам, так и французским романтикам, создать драматическую поэзию, близкую современности. При всем их различии Геббель и Любвиг были писателями этого направления. Оба стремились сохранить высокий трагизм, приблизив, однако, свои сюжеты к ситуациям реальной жизни обыкновенных средних людей.

Как спасти поэзию в мире трезвого расчета и корысти? Эта проблема волновала и Вагнера, и Ибсена. Они пошли разными путями в решении этой проблемы. Вагнер видел возможность сохранения поэзии в создании нового типа драмы, синтезирующего миф, действие, характеры, идеи и музыку. Ибсен остался в пределах «чистой» драмы, пройдя в своем художественном развитии разные стадии.

На протяжении XIX в. все чаще звучало требование приближения искусства к реальности. Даже романтики утверждали, что в отличие от классицистов они сближают драму и жизнь •как она есть. Самым «реалистическим» было у них требование местного и национального колорита. Современные конфликты — личность и общество, талант и мещанство, любовь и брак, права человека и гнет государства — они переносили в прошлое, культивируя таким образом историческую драму. Так было у Гюго и других французских романтиков, и даже тяготевшие к реализму писатели, как Меримо во Франции, Геббель и Людвиг в Германии, не говоря уже о Гуцкове и «Молодой Германии», тоже предпочитали прошлое, ибо современная буржуазная действительность справедливо представлялась им слишком пошлой, чтобы стать предметом поэзии.

Во второй половине XIX в. происходит перелом, приближающий драму к той действительности, которая была хорошо знакома публике. Мастера «хорошо сделанной драмы» первыми сделали шаг в этом направлении. Они скрашивали уродство буржуазного мира комизмом происшествий и шли не

дальше легкой иронии по поводу пороков буржуазии, изображаемых ими как человеческие слабости. «Хорошо сделанная драма» вызывала критику прогрессивных деятелей литературы за апологетическую картину буржуазного общества. То, что в жизни было почвой тяжелых конфликтов и по-настоящему драматично, в «хорошо сделанной драме» приобретало водевильную окраску.

Как ни ограничена тематика Александра Дюма-сына, его пьесы покончили с водевильной трактовкой современных конфликтов. Строгие реалисты осуждали его за сентиментальность, но именно она обозначила поворот к серьезной трактовке нравственных проблем современности.

Против романтики, идеализации образовался некий единый фронт серьезной литературы, антибуржуазной и демократичной в своем существе. Возникла драматургия реализма и натурализма. Оба направления действовали в одном духе, боролись за то, чтобы на сцену попала современная жизнь. Как реализм, так и натурализм ставили своей задачей художественное освоение современной действительности. Новым по сравнению с реализмом первой половины XIX в. было стремление обосновать изображение человека данными современной социологии и естественных наук. Если социальные науки позитивистского толка подчеркивали значение среды, то естествознание выдвинуло на первый план физиологические факторы. Большую роль сыграл дарвинизм, открытия которого непосредственно переносились на общественную жизнь. Она тоже определялась как сфера борьбы за существование, в которой выживают наиболее сильные и приспособленные.

Реализм и натурализм подчас сливались. Ближе всего оказывались они тогда, когда в романе и драме побеждал принцип типизации. Известная формула Ф. Энгельса — «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных положениях»¹ — дает надежный критерий для классификации произведений. При этом нельзя не отметить, что ряд произведений писателей, причисляемых к натуралистам, соответствует этой формуле. Так, у Золя есть произведения, ярко и полно отражающие социальные противоречия Франции времен Второй империи. Натурализм проявляется там, где типизацию сменяет изображение «куска действительности» и акцентируется не столько социальная, сколько биологическая обусловленность поведения персонажей. Однако грани подчас бывают чрезвычайно тонкими. Так, «Привидения» Ибсена, несомненно, весьма сильно подчеркивают мотив дурной наследственности. Но корень драмы, подлинная основа конфликта определяются не этим, а характером буржуазного брака. Болезнь Освальда — не причина драмы, а следствие. Как справедливо писал один из зачинателей марксистской критики — Ф. Меринг, мотив наследственности не заслоняет

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1967. Т. 1. С. 6—7. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте в скобках с обозначением тома и страницы.

главного в этой драме — лжи буржуазного брака, который фру Альвинг не нашла в себе силы расторгнуть.

Положительной стороной не только реализма, но и натурализма было срывание масок с буржуазного общества, обличение его темных сторон. Но натурализм не ограничился изображением ужасающего положения народных масс, подавленных нищетой и бескультурьем. В «Ткачах» Гауптмана впервые на сцене появился борющийся пролетариат. Правда, натурализм не поднялся до понимания революционной теории рабочего класса, но огромным шагом вперед явился сам факт изображения классовой борьбы.

Конец XIX в. отмечен не только появлением театра, приблизившегося к действительности. Не умирала романтическая струя в искусстве, и драма отразила это. Неоромантизм конца века в своем «чистом» виде, как у Э. Ростана в «Сирано де Бержераке» (1897), не стал достаточно сильным соперником натурализма. Более значительное место занял символизм, причем, как известно, к символу пришли такие крупнейшие мастера реализма и натурализма, как Ибсен и Гауптман.

Общее движение драматургии, очерченное здесь, получило более или менее полное отражение в теоретических высказываниях писателей. Их суждениям о драме и отведено первенствующее место в данной книге. Для нас особенно важно знать, как определяли свои художественные стремления те, кто искал путей создания новой драмы. Однако они не всегда давали достаточно полное выражение своих взглядов. Более того, между их суждениями и практическим творчеством не всегда есть полное соответствие. Так, например, Отто Людвиг создавал свою теоретическую работу уже после написания пьес, его поиски не получили воплощения в новых произведениях. Гауптман, чьи высказывания о драме и своем творчестве составили целую книгу, почти ничего не сказал о тех произведениях, которые имели особенно важное значение, — о своих натуралистических драмах, о «Ткачах», например. Для него было важнее обосновать и оправдать в глазах публики и критики отход от реальности в мир фантазий и символов.

Полного соответствия не найдем мы и у Золя, но в ином плане. Золя-теоретик оказался более плодотворен, чем Золя-драматург. В своих теоретических высказываниях он выглядит несколько иным, чем в описаниях некоторых критиков. В его высказываниях много здравых мыслей о театре, если подойти к ним непредубежденно.

По сравнению с другими периодами, рассмотренными в разных частях «Истории учений о драме», вторая половина XIX в. чрезвычайно трудна для систематизации. Здесь заметна большая чересполосица направлений и соответствующих им концепций драмы. Особенно это проявляется в конце века. Жив натурализм, достиг зрелости символизм, возникает драматургия идей (Шоу), создается «камерный» театр, сочетающий натурализм и символизм (Стриндберг). «Выпрямлять» картину

было бы неисторично. Если мы вспомним при этом, что картину, даваемую западной драмой, надо дополнить таким явлением, как драматургия Чехова в России, то, с одной стороны, станет очевидным богатство и разнообразие художественных тенденций рубежа XIX—XX вв., а с другой — невозможность подчинить рассматриваемое время одной тенденции и объявить ее определяющей. Другой вопрос — какое из этих различных художественных направлений оказалось наиболее плодотворным и жизнеспособным. Нет сомнений, что реализм, и в первую очередь реализм Чехова, явился венцом творческих исканий эпохи; своеобразие этого реализма до сих пор еще выясняется теоретической мыслью.

Как и в других томах, взгляды писателей излагаются с максимальным приближением к их текстам, но, конечно, каждый раз необходимо было привести разнородные и, казалось бы, случайные высказывания в определенную систему, сохраняя при этом представление об эволюции мировоззрения и творчества каждого из них там, где это было необходимо. Когда речь идет о таком писателе, как Ибсен, то неизбежно рассмотрение его взглядов в связи с основными периодами его творчества — романтическим, реалистическим, символистским. Но другие авторы поддаются цельному, суммарному рассмотрению.

При всем решающем значении мировоззрения драматургов, их философских, социально-политических и эстетических взглядов, особенное внимание уделяется всем тем высказываниям, в которых они выражали суждения о художественных компонентах драмы — композиции, приемах характеристики, речах персонажей, о своеобразии драматических жанров. Писатели не всегда открывают нам свои «секреты», но, уж если они касаются их, это отражено в книге.

По сравнению с предшествующими эпохами литература о драматургии необыкновенно разрослась. Кто только не писал о драме — философы, эстетики, историки литературы; очень много написали литературные и театральные критики. Готовя этот том, я начал читать книги критиков, но пришел к заключению, что учесть все, сказанное ими о драме, не смогу — не хватит ни сил, ни времени, ни бумаги. Пришлось ограничить себя. В основном здесь представлены сами создатели драматургии второй половины XIX в.

В меньшей степени, чем в предыдущих томах, можно было опираться на исследования предшественников. Как собрание материалов и библиографическое пособие сохраняет свое значение антология Барета Кларка «Европейские теории драмы». Моя книга перекрещивается с трудом австрийской исследовательницы Маргрет Дитрих «Европейская драматургия XIX века», но, как и раньше, я заново прочитывал все тексты под углом зрения моих понятий и интересов; поэтому если мы и совпадаем в изучении одних и тех же авторов, то подходим к ним по-разному, о чем я писал в предисловии к тому, посвященному первой половине XIX в. Само собой разумеется,

приходилось обращаться и к монографиям об отдельных драматургах, но в списке, приложенном в конце книги, названы лишь избранные труды, посвященные им.

Считаю своим приятным долгом поблагодарить работников Государственной библиотеки им. В. И. Ленина, Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы, Государственной центральной театральной библиотеки, библиотеки Института мировой литературы им. М. Горького, Научной библиотеки СТД, библиотеки ВНИИ искусствознания за помощь, оказанную мне в работе над этой книгой. Главы книги обсуждались членами сектора классического искусства Запада ВНИИ искусствознания. Их ценными замечаниями я с благодарностью воспользовался.

Часть 1

«ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ДРАМА» ВО ФРАНЦИИ

ЭЖЕН СКРИБ

В нарушение хронологии настоящий том открывается драматургом, которому надлежало бы фигурировать в томе «Истории учений о драме», посвященном первой половине XIX в. Это Эжен Скриб (1791—1861). Начав писать в 1811 г., он сначала ставлял маленьким театрам водевили, затем перешел к писанию много-актных пьес и с конца 1820-х годов стал постоянным драматургом театра французской комедии.

Первого значительного успеха он добился комедией «Бертран и Ратон» (1833). Затем последовали «Товарищество», или Лестница славы» (1837), «Стакан воды» (1840), «Адриенна Лекуверр» (1849) и многие другие. Им были написаны либретто таких популярных опер, как «Роберт-Дьявол» (1831), «Гугеноты» (1836), «Жидовка (Дочь кардинала)» (1835) и др. Один и в сотрудничестве с соавторами Скриб написал четыреста пьес.

Выступив в ту пору, когда во французской литературе возник и развился романтизм, Скриб выбирал для своих пьес занимательные и острые сюжеты. Пьесы Скриба распадаются на две группы. Одни построены на исторических сюжетах, другие представляют собой пьесы из современного буржуазного быта. Полные блеска и остроумия, они содержат подчас сатирические мотивы. Скриб умел спекулировать злободневной тематикой, но всегда поворачивал действие так, что побеждали буржуазные принципы и мещанская мораль.

Четкую социальную характеристику драматургии Э. Скриба дала Е. Л. Финкельштейн. Проанализировав его водевили и ранние исторические пьесы, она писала: «Скриб

констатирует несомненную историческую истину — просветительские лозунги свободы, равенства и братства обернулись свободой буржуазного предпринимательства. Эта истина стала ясна всем за годы, протекшие со времен революции. Но у одних она вызвала чувство мучительного разочарования, близкого к отчаянию. „Байроническая“ скорбная интонация не даром проникла во всю европейскую литературу. У Скриба же эта истина вызывает чувство восторга. Он радостно провозглашает, что настал век счастья

и процветания, „век разумной и умеренной свободы", то есть свободы обогащения для буржуа и обуздания революционных порывов народа»¹.

Но не только марксистские историки театра дают такое определение социальных позиций Скриба. Его друг и соавтор Эрнест Легуве, сам придерживавшийся взглядов Скриба, со всей откровенностью писал: «Скриб представляет буржуазию. Рожденный на улице Сен-Дени, он оставался человеком улицы Сен-Дени, и в этом была его сила; иначе говоря, он воплощал в себе тот средний класс парижан, их трудолюбие, экономность, честность; может быть, ему не хватало чувства величия, следования высоким идеалам, но зато он оберегал здравый смысл, сердечную доброту и семейные добродетели»².

Так же верно определил Легуве и литературную позицию Скриба: «Он был антитезой романтизма. Если „Антони" (А. Дюма- отца) заставлял нас терять голову и опьянял, вовлекая в вихрь бурных страстей, а „Эрнани" возбуждал энтузиазм по отношению к разбойникам и „Марион Делорм" проповедовала культ попорченной девственности и превозносила ее сверх меры, то Скриб восхвалял семейный очаг и в качестве героинь выводил чистых девушек. Прочитайте такие пьесы Скриба, как «Разумный брак», «Узы», «Первая любовь», «Брак по расчету», и вы увидите всюду защиту авторитета родителей, превосходство рассудка над страстями...» (276).

Своей популярностью он был обязан тому, что не был плоским апологетом господствующего класса. В известном смысле Скриб — подлинный француз. Ему свойствен галльский юмор, любовь к шутке, и он не боялся посмеяться над недостатками того круга, который, в сущности, воспевал. «Скриб был одновременно консерватором и фрондером, поддерживал трон и осмеивал Палату, воспевал короля и подшучивал над министрами, безжалостно осуждая перемену мнений, вызываемую корыстными интересами» (277). Легуве преувеличивает принципиальность Скриба. Более точно пишет советский историк театра: «...если в первых пьесах, написанных после июля 1830 года, он приветствовал революцию,

¹ Финкельштейн Е. Л. Эжен Скриб // Скриб Э. Пьесы. М., 1960. С. 20—21.

² Legouvet E. Soixante ans de souvenirs. P., (1888). Vol. Э. P. 275. Далее цитаты по этому изданию даются в тексте в скобках с обозначением тома и страницы.

свергающую легитимную монархию, то вскоре его главной заботой становится развенчание революции. В период Июльской монархии историческая тема проникает и в комедии Скриба. Он завоевал широкое признание буржуазных кругов и правительства Луи- Филиппа циклом комедий на исторические темы, в которых ловко сочетал отрицание политической борьбы и революции с весьма хлестким обличением феодально-абсолютистских начал («Фаворитка», 1831; «Бертран и Ратон», 1833; «Честолюбец», 1834; «Стакан воды», 1840 и пр.)»³.

Как известно, романтики обновили историческую тематику,

³ Финкельштейн Е. Л. Указ. соч. С. 24—25.

вытеснили античные сюжеты и ввели сюжеты из средневековой, ренессансной, а также сравнительно недавней истории. Скриб воспользовался этим, обострив авантюрные мотивы.

Еще раз сошлемся на мнение советской исследовательницы, создавшей объективную и бесспорную характеристику драматургии Скриба: «В исторических комедиях отчетливо сказались специфические черты творческого метода Скриба. Отрицание закономерностей общественного развития приводит Скриба к созданию комедии интриги, в которой эффектные сценические положения и случаи играют решающую роль. Конфликт в пьесах Скриба никогда не рождается из столкновения мировоззрений или крупных общественных сил. Просто одни персонажи борются за интересы героя, другие — против них. Им приходится действовать все по тому же водевильному рецепту: автор изобретает множество более или менее вероятных препятствий и заставляет героев искать хитроумные способы их преодоления. Интрига приобретает характер непрерывно развивающегося поединка, удары и контрудары наносятся со стремительной быстротой. В построении этого действия-дуэли, действия-борьбы Скриб достигает виртуозного мастерства»⁴.

Буржуазной драма Скриба была не только по той морали, которую она утверждала, — морали успеха и мещанского благополучия. Создавая свои произведения в пору расцвета лиризма в романтической драме, Скриб противостоял ей всем духом своего творчества. Это тонко подметил немецкий драматург Отто Людвиг. Размышляя о том, как достичь подлинной театральности, он писал о том, что драматург стоит перед выбором: следовать либо Шекспиру, либо Скрибу. Сочетать их никак нельзя. «В скрибов-ском методе есть нечто прозаическое, его драматургия насквозь прозаична»⁵. Глубоко рассудочная по духу, эта драматургия и создавалась механическими способами. Об этом со всей откровенностью рассказал один из соавторов Скриба — Эрнест Легуве (1807—1903).

Сначала надо было найти интересный сюжет. Когда Легуве рассказал историю Адриенны Лекуврер, Скриб сразу же

⁴ Там же. С. 28.

⁵ *Ludwig O. Werke/ Hrsg. A. Eloesser. B. etc., S. a. Bd. 4. S. 113.*

дал типичную для него оценку сюжета: «Сто спектаклей по шесть тысяч франков!» (250). Скриб, по определению Легуве, был мастером «нумерации» (numerotage), что на театральном жаргоне обозначало последовательность сцен и, еще точнее, развитие интриги. Последовательность сцен определяла не только ясность, логику, она включала также ход действия, т. е. возбуждение интереса. «Каждая сцена, — поясняет Легуве, — должна не только проистекать из предыдущей и соединяться с последующей, но должна обладать внутренним движением так, чтобы пьеса развивалась без перерыва, этап за этапом по направлению к финальной точке, к развязке. Скриб был не только талантом, он был гением “нумерации”. Стоило только набросать план пьесы, как

все ее элементы, словно по мановению волшебства, выстраивались в его руках в своем логическом порядке» (252—253). Он рассказывает далее, что, когда они обсуждали фабулу «Адриенны Лекуврер» (1849) и общая ситуация существовала еще только в наброске, Скриб неожиданно бросился за свой стол.

«Что вы пишете? — спросил Легуве.

— Порядок сцен первого акта.

— Но ведь мы еще не решили, что произойдет в первом акте.

— Не мешайте! Не мешайте! . . . А то я потеряю нить.

И он записал: Первая сцена: Княгиня де Буйон, аббат.

Вторая сцена: Те же, герцогиня д'Омон.

Третья сцена: Те же, князь де Буйон.

— Но, дорогой друг, — заметил я, прерывая его, — прежде чем заставить князя де Буйона войти, надо знать...

— Я знаю, — возразил он, — что в этом акте князь де Буйон должен появиться два раза и, если я не поставлю его сейчас здесь, я не буду знать, что мне делать.

И он продолжал писать, а несколько дней спустя, когда все события и появления этой сцены первого акта были зафиксированы, персонажи почти автоматически заняли свои места, подобно гостям на званом обеде, садящимся там, куда хозяйка положила карточки с их именами. Я изумился. Ничто другое не помогло мне так постигнуть наше искусство» (253—254).

Благодаря подобным воспоминаниям Легуве перед нами возникает как образ Скриба, так и техника его драмы. Так, Легуве рассказывает о том, как он познакомил Скриба со своим вариантом второго акта «Адриенны Лекуврер». Мэтр остался в общем доволен, за исключением рассказа Адриенны (о том, как она познакомилась с Морисом Саксонским).

«— Ага! — сказал смеясь Легуве. — Вот вы и попались! Это подлинный рассказ. Я его воспроизвел текстуально из мемуаров Клерон.

— Вот именно, это не удалось потому, что это правда. Слушайте хорошенько. Правда необходима на сцене, но ее надо заострять, создать иллюзию. Совершенно справедливо, что рассказ Клерон поразил вас. Он должен производить впечатление в ее мемуарах, вы спросите почему? Потому что он

воспроизводит перед вами реальную личность и подлинный факт и актриса вкладывает свою душу в рассказ. Интересуясь ею, вы интересуетесь тем, что она рассказывает. Но театр — это фикция, и фикция имеет свои законы. Мы обращаемся не к единичному читателю, а к полутора тысячам слушателей, и число зрителей, огромный размер зала меняют моральные условия эффекта точно так же, как их меняют материальные условия — зрительные и акустические. Вместо подлинного рассказа я создам другой, специально придуманный для Адриенны и такой, который взволнует публику» (256—257).

Легуве восхищался мастерством Скриба и сам следовал его

приемам. Но вот мнение о скрибовской «нумерации», которое высказал О. Людвиг, внимательно изучавший технику французской развлекательной драмы. По его мнению, французские драматурги работали так: «После того как придуманы сцены экспозиции и внешние очертания действия, автор говорит себе: теперь должен появиться тот, кого менее всего ожидают. Это не трудно сделать, хотя это и неправдоподобно. Затем появляется тот, который зрителю или по меньшей мере персонажам, вызывающим его сочувствие, наименее желателен. Должно произойти то, чего менее всего хотят. Это тоже можно сделать, а затем начало привести в соответствие и связать с последующим. Надо также добиться того, чтобы как в конце акта, так и в конце пьесы все участники действия оказались на сцене. Таким методом не трудно сотворить—отнюдь не произведение искусства (Kunstwerk), а кунштштюк, и такого драматурга надо зачислить не иначе как в разряд фокусников. Сказанное Шлегелем о единстве места у французских классиков, а именно „Место действия — на театре“, относится также к Скрибу и его школе»⁶.

Скриб создал ряд приемов, придающих действию занимательность. Однако мы поступили бы поспешно, если бы с ходу отвергли скрибовскую технику драмы. Не кто иной, как Ибсен, уже в молодости, внимательно изучая Скриба и его последователей, сделал под их влиянием весьма важный вывод. Он сопоставил качества немецкой и французской драмы. Первая точно и правдоподобно изображает характеры и обстановку, в которой они действуют. Во французских пьесах, писал Ибсен в 1851 г., «только представляется, что это так. Но как раз это и оказывается единственно правильным, потому что в царстве искусства есть место не для действительности, как она есть, а, напротив, для иллюзий»⁷.

Однако, признавая иллюзию или то, что Скриб называл фикцией, Ибсен отнюдь не считает, что эта особенность театра исключает реальное содержание драматического действия. Ибсен пишет: «...верно, что непосредственная действительность неправомерно внедряться в область искусства, но столь же неправомерно и произведение искусства, которое не содержит в

⁶ Ibid. S. 244.

⁷ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 604.

себе действительности, а именно в этом как раз и состоит слабая сторона французской драмы»⁸. Яснее всего отрыв от действительности проявляется в персонажах: «Характеры чаще всего оказываются здесь чистыми абстракциями: чтобы добиться контраста, любимого конька французской драмы, действующие лица изображаются либо в виде ангелов, либо в виде чертей и реже всего в виде людей»⁹.

Сделав занимательность главной задачей драмы, Скриб, естественно, ограничил ее возможности. Нельзя, однако, отрицать, что

⁸ Там же. С. 604—605.

⁹ Там же. С. 605.

своей цели он добился и создал тип драмы, настолько прочно утвердившейся на сценах всех европейских стран, что все сколько-нибудь серьезные драматурги вынуждены были считаться с засилием развлекательных пьес. Не приходится отрицать, что своего рода мастерство для создания такой драматургии требовалось.

Скриб не оставил теоретических высказываний, не зафиксировал правил своей драматургической техники. Но его соавтор Легуве в своем очерке о нем сделал удачный обзор правил, которым следовал Скриб. Пусть не из первых рук, но все же благодаря Легуве мы имеем достоверное свидетельство о принципах, которыми руководствовался Скриб. Тем самым мы получаем достаточно точное представление о методе построения «хорошо сделанной драмы», что чрезвычайно важно для характеристики того рода пьес, который господствовал на европейской да и на североамериканской сцене большую часть XIX в. С этой драмой зрители ежевечерне встречались в театрах Парижа, Лондона, Берлина, Копенгагена, Христиании (Осло), Петербурга и Москвы. Её любили зрители, и ее осуждали все драматурги и критики, которые хотели, чтобы сцена отражала подлинную жизнь. Но даже противники «хорошо сделанной драмы» вынуждены были признать, что в ней есть безусловная притягательность, заключающаяся в подлинной театральности. В конце концов даже представители драмы идей почувствовали необходимость использовать средства из арсенала «хорошо сделанной драмы» для завоевания публики.

Отдадим поэтому должное внимание драматургическому методу Скриба, как он характеризуется Легуве. По утверждению последнего, Скриб касался всех сторон драматического искусства и оставил примеры, которые заслуживают если не прямого подражания, то по крайней мере стоят того, чтобы поразмыслить о них.

Две способности необходимы каждому драматургу: изобретательность и воображение. Их не следует смешивать, хотя они и связаны друг с другом и одна подкрепляет другую. Изобретательность состоит в определении идеи, нахождении сюжета. Воображение — в том, чтобы эту идею воплотить. Не всегда бывает так, чтобы драматург обладал обеими этими способностями, более того, редко случается, чтобы они ему были присущи в равной степени. Бальзак отличался

изобретательностью, был богат идеями, но ему не доставало воображения. Как драматург он не отличался умением наполнять действие своих пьес событиями, не был способен придать живость диалогу. В противоположность ему А. Дюма-отец не был изобретателем по части сюжетов — либо он находил их в истории, либо их подсказывали ему соавторы, либо, наконец, он заимствовал их из других произведений. Но, получив импульс, он умел пустить машину в ход! У Скриба изобретательность и воображение были развиты в одинаково высокой степени. Едва ли Легуве имел в виду, что сюжеты Скриб исключительно изобретал сам. 'Напомним, что именно он, Легуве, подсказал Скрибу сюжет «Адриенны Лекув-рер». Под изобретательностью Легуве, по-видимому, подразуме-

ваает способность выявить драматизм того или иного сюжета, и такой способностью Скриб действительно обладал.

Следующая стадия создания пьесы — план. Он есть ее прочная основа, на которой только и можно построить пьесу. «Тщетно покрывать здание богатейшими украшениями, тщетно возводить его при помощи самых прочных материалов: если оно не построено по законам равновесия и по определенному порядку, оно не продержится и не доставит удовольствия. Драматические произведения должны быть прежде всего ясными; а без плана ясности не будет.

Они должны развиваться без задержки к точной цели; без плана не будет развития. Каждый персонаж должен быть поставлен на определенное место, каждый факт — иметь свой смысл. Без плана не будет правильной пропорции» (268).

Ссылаясь на Дюма-отца, Легуве подчеркивает, что план пьесы не является просто упорядоченным построением событий пьесы; в первую очередь его цель — подготовить их. «Публика, — пишет Легуве, — существо весьма причудливое, весьма требовательное и совершенно непоследовательное. Она хочет, чтобы в театре все было подготовлено и непредвиденно. Если что-то, как говорят вульгарно, падает с неба, это ее шокирует, но, если о чем-то слишком уж предупреждают, она начинает скучать. Для того, чтобы ее удовлетворить, ее надо одновременно и брать в поверенные, и одурачивать, иначе говоря, в каком-нибудь месте пьесы небрежно дать проясняющее слово, но дать его незаметно так, что оно будет услышано, но не привлечет внимания, а в момент театрального эффекта (*coup de theatre*) у зрителя вырвется радостное восклицание «А!», означающее: «Конечно! Нас же предупредили! Как глупо, что мы сами не догадались!». И зрители очарованы. По этой части Скриб был большим мастером» (269).

Подготовка зрителя — важная составная часть плана, ведущего к развязке. Легуве считает, что только «хорошо сделанная пьеса» решила задачу хорошо подготовленной развязки. При всем его почтении к Мольеру Легуве считает, что пьесы великого комедиографа не имели развязки в точном смысле слова, они просто кончались. Раскрыв характеры персонажей, показав действие их страстей и пороков, Мольер неожиданно вводил в действие отца, находящего сына,

появлявшегося невесть откуда, публика приходила в изумление, и занавес падал. Это можно было простить Мольеру потому, что он был Мольером. «Теперь один из первых законов драматического искусства состоит в том, что развязка должна быть логическим следствием характеров и событий. Сначала надо написать последнюю сцену пьесы. Пьеса не сделана, пока не найден ее конец, а когда автор создал развязку, он никогда не должен терять ее из вида и все подчинить ей» (270).

Высоко ценя композиционное мастерство Скриба, Легуве, однако, оставляет апологетический тон, когда переходит к характерам и стилю пьес Скриба. Он с совершенной объективностью признает, что в этих отношениях драматургия Скриба оказывается весьма слабой. «Человеческая жизнь, — пишет Легуве, — почти

всегда представляла перед ним в свете рампы; он хорошо знал людей, но обычно смотрел на них как на театральные персонажи. Отсюда та особенность, что он написал множество хороших ролей, но создал совсем мало обобщенных и глубоких типов. Нельзя сказать, что лицам, выведенным им на сцену, недостает жизненности и правдивости; благодаря тонкой наблюдательности он выразительно обрисовывал их причуды, их претензии, их страсти; они говорят, как должны говорить, поступают так, как должны поступить в данной ситуации, но они люди только данной ситуации; они соответствуют ей, но не выходят за ее пределы. В противоположность этому, если обратиться к великому образцу, когда вы читаете Шекспира, вы ощущаете вокруг его персонажей веяние всей жизни, они обладают печатью такой характерности, что вы видите их не только такими, какими они предстают в данной ситуации, но и в любых других возможных ситуациях. Это не только роли, но люди, полноценные люди» (279). Ничего подобного у Скриба нет.

Еще раз сошлемся на О. Людвига, еще более резко, но верно определившего обрисовку персонажей у Скриба. «У них четкий профиль, но нет глубины. Видно, что они сочинены только на три часа спектакля, они подобны механическим фигуркам, которые, пока действует завод, проделывают удивительные движения; но у них нет никакой самостоятельной жизненной основы; они обладают характером и личностью не в себе, а лишь для того, чтобы развлекать зрителя. Они марионетки, чьи движения вызваны не внутренними побуждениями, в зависимости от движения проволоочки можно наблюдать, какие они проделывают кун- стштюки. Они не существуют, а условно представляют, подобно бумажным деньгам, — они карты, с которыми фокусник показывает трюки, и публика находит удовольствие даже тогда, когда карты падают, чего совсем не ожидали. Подобно тому как автор является лишь фокусником, актер должен быть только движущейся куклой. Фигуры, показанные только с одной стороны, не имеют формы и окраски на другой стороне. Все существует только для показа зрителю. Философский наблюдатель, привыкший внимательно разглядывать образы, находит здесь фигуры с половиной руки, половиной лица, он уже издали замечает, что эти фигуры лишены полноты. От всего

веет холодом, ибо все механическое неизбежно холодно, и чувства в такой среде могут быть только насмешливыми. Тут нет места возвышенным чувствам, душевным состояниям, какие бывают в действительности; никакого развития, никакого становления. Проволочку дергают, и механизм действует как положено. Шутихи, которые, взорвавшись, вызывают удивление и не оставляют после себя ничего, кроме дыма»¹⁰.

Вернемся к Легуве. Переходя к проблеме стиля, он утверждает, что речь в драме должна быть одновременно разговорной

¹⁰ *Ludwig O.* Op cit S. 244—245.

и литературной. Речь Дон Жуана и Гарпагона у Мольера соответствует их характерам, но мы чувствуем, что их написал Мольер. «Скриб обладал только половиной этой способности, — пишет Легуве. — Его стиль обладает всеми качествами разговорной речи, живостью, легкостью, естественностью, остроумием; но, к сожалению, ему слишком часто недостает того богатства красок и той определенности манеры (*fermete de dessin*), которые присущи только великим писателям» (280).

Другой недостаток стиля Скриба, по мнению Легуве, проистекал из того, что, стремясь быть доступным, он заставлял действующих лиц говорить повседневным языком, включая жаргонные словечки. Если Мольер говорил языком своего времени, то он говорил и языком всех времен, этого второго качества нет в языке Скриба. «Неудержимость, деспотизм его драматического темперамента заставляли его подчинять все театральному действию, все, включая даже иногда грамматику; и это отнюдь не по незнанию, ибо он хорошо знал родной язык; если он грешил против него, то сознательно и преднамеренно» (281). Однажды, когда Легуве заметил во время репетиции какую-то неправильность в языке и указал на нее, предложив более правильное построение фразы, Скриб возразил: «Нет! Нет, дружище, это слишком длинно, у меня нет времени на это; может быть, моя фраза и неверна, но ситуация короткая и фраза должна соответствовать ей, я называю это экономным стилем!» (282).

Недостатки литературного стиля Скриба вполне искупаются живостью сценического действия. Скриб преодолел торжественность, чтобы не сказать тягучую медлительность длинноречивых пьес. Его комедии, как известно, отличаются богатством занятных происшествий, неожиданными поворотами действия, постоянными переменами в положении персонажей. Сценичность их воплощена в самом тексте. Как замечает Легуве, «в действительности рукопись Скриба содержит только часть его произведения, ту часть, которая произносится; остальное играется; жесты дополняют слова, паузы составляют часть диалога, фразу завершает многоточие» (284). Опять прибегая к сравнению с Мольером, Легуве подчеркивает, что у великого комедиографа мысль всегда выражена в полной мере, тогда как Скриб прибегает к многоточию, «у него фраза незакончена, чувство подразумевается, мысль выражена лишь

наполовину» (285). Легуве указывает в качестве примера на монолог героини в одной из самых прославленных комедий Скриба — «Товарищество, или Лестница славы» (1837). Вероятно, он имеет в виду монолог Агаты, открывающий третье действие, и вот отрывок из него, раскрывающий прием Скриба. Агате прочат в мужа ловкого карьериста Оскара, но ее сердце принадлежит другому, и мы догадываемся об этом, когда она говорит: «Что может этому противопоставить бедный Эдмон? За него только его достоинства... *(оглядывается)* и еще, пожалуй, я ...Но — увы! — это безгласные покровители... Он только что был здесь, говорил со мной о моем процессе, о решении суда, еще

о чем-то... Но я убеждена, что хотел он мне сказать совсем другое! . . . Лицо его выражало такую муку, такое отчаяние, что я чуть не спросила: „Что с вами, Эдмон?..“ Но мы были не одни... У нас вечно народ! . . .»¹¹. В этом монологе Легуве насчитал десятки многоточий.

Естественно, что Скриб придавал большое значение сценическому воплощению своих пьес и был столь умелым в этом отношении, что Легуве склонен приписать ему введение режиссуры во французском театре. Если это и преувеличение, то несомненно, что Скриб «доводил» свои пьесы до завершения во время репетиций. Он мастерски строил мизансцены, в которых участвовали толпы народа, и был столь же искусен в создании интимных эпизодов. Впрочем, как отмечает Легуве, Скриба интересовала только работа с актерами и он добивался точности и выразительности задуманных им мизансцен. Но при этом его внимание ни в малой степени не привлекали такие важные компоненты спектакля, как декорации и костюмы. «Живописная сторона постановки ускользала от него, как и характерность персонажей. *У него не было чувства индивидуальности*» (289).

Достаточно сказано о дефектах драматургии Скриба. Не будем, однако, забывать, что при всем том его пьесы имели неимоверный успех. Да, конечно, он потрафлял вкусам буржуазной публики. Но, кто видел его пьесы на сцене, не может не признать, что они потрясающе занимательны. Недаром лучшие из написанных им комедий до сих пор продолжают развлекать зрителей. В частности, это можно сказать о «Стакане воды», десятки лет, вот уже полтора века, доставляющего неглупое развлечение любителям театра.

Мы проявили полную меру критической строгости по отношению к Скрибу. Поэтому, может, не будет сочтено чрезмерной снисходительностью, если мы заключим очерк о нем признанием, что он по-французски остроумен. Об этом наряду с его пьесами свидетельствует речь, произнесенная им, когда господствующий класс вознаграждал его за верную службу избраним в академики.

Скриб был достаточно умен, чтобы сознавать, что эта честь оказана ему отнюдь не за выдающиеся литературные

¹¹ Скриб Э. Пьесы. С. 292—293.

достоинства, тем более что, избирая его. Академия одновременно отвергала Гюго, Ламартина, Виньи, поэтов высокого ранга. Он не без юмора начал свою вступительную речь (28 января 1836 г.) признанием, что удивлен, оказавшись в сонме «Бессмертных», как величают французских академиков, и его удивление было тем большим, что он представлял в литературе ее наименее почтенный жанр водевиля. С ложной скромностью он заявил, что даже не смеет считать себя представителем жанра комедии. Поскольку вокальные номера составляют неперенный элемент водевиля, Скриб считает, что кресло в Академии ему отведено как представителю песни, наиболее популярного и жизнеспособного вида поэзии.

Что же касается комедии, то тщетны попытки представить ее жанром, способным на века запечатлеть историю своего времени. Мольер отнюдь не запечатлел свою эпоху. В его комедиях нет ни слова о слабостях и ошибках Людовика XIV, об отмене Нантского эдикта. Комедия наполеоновской Империи не отразила завоевательской политики Франции.

Скриб оспаривает мнение, что комедия отражает нравы. Да, о нравах в ней можно больше узнать, чем об истории данного времени. «Тюркаре» Лесажа показывает, что «театр и общество всегда находятся в постоянном противоречии»¹². В пору регентства царя распушенность, а на сцене шли чопорные комедии Детуша и слезные комедии Нивеля де ла Шоссе; при Людовике XV, в эпоху Вольтера, когда общество было занято великими идеями, перевернувшими потом весь общественный порядок, процветали изящные и галантные комедии Мариво. «Во время революции, в ее самые страшные периоды, когда трагедия, можно сказать, загромождала улицы, что вам предлагал театр? Пьесы, полные гуманности и благодеяний, полные чувствительности; «Женщины» и „Братская любовь“, а в дни процесса Людовика XVI, в январе 1793 г.,—«Прекрасная фермерша», сентиментальная пьеса из сельской жизни!!! Во время Империи царили слава и победы, но комедии не были ни величественны, ни воинственны! А в период Реставрации, при мирном правительстве, сцену загромодили лавры, воины и воинские мундиры, сама Талия надела эполеты»¹³. Далее следует прямой выпад против «неистоймой» романтической драмы: «А в наше время, сейчас, когда я говорю перед вами, представьте себе иностранца, некоего нового Анахарсиса, попавшего в самый центр нашей цивилизации и торопящегося в театр, чтобы узнать точно и определенно парижские нравы 1835 года. Вообразите себе ужас этого честного малого, не осмеливающегося появиться в Париже без оружия, боящегося сделать шаг в свете из страха столкнуться с каким-нибудь убийством, с адюльтером, инцестом, ибо его уверили, что театр всегда является отражением общества»¹⁴. Как удивится этот

¹² *Scribe E. Oeuvres complete. P., 1840. Vol. 1. P. 8*

¹³ *Ibid. P. 9.*

¹⁴ *Ibid.*

чужеземец, попав в общество и увидев, что его жизнь никогда не была столь нормальной, как теперь, уверяет Скриб. Рассуждение завершается главным принципом Скриба, уже известным нам: «Вы ходите в театр не для того, чтобы вас поучали или исправляли, но для того, чтобы рассеяться и развлечься. А развлечь вас может не правда, а фикция (fiction). Напомнить вам что то, что вы ежедневно видите перед глазами, не является средством доставить вам удовольствие; но, чего вы не видите в своей повседневной жизни, необычное, романтическое, вот что вас может увлечь, и именно это надо стараться вам представить»¹⁵.

¹⁵ Ibid. P. 10.

Есть еще одно обстоятельство, которое драматург вынужден учитывать. В то время как летучие песенки отражают злобу дня, даже если она неприятна сильным мира сего, «подобная правдивость недоступна комической музе, я это отлично знаю. Говорю это не в укор, но есть факт, который я попытаюсь констатировать. Я знаю, что ни Людовик XV, ни Наполеон не потерпели бы на сцене этих великих уроков истории и не разрешили бы показать на театре ничего смешного, что задевало бы их. Мне известно также, что и теперь автор комедий не имеет никаких преимуществ по сравнению со своими предшественниками; ибо в наше время чувствительность партий заменила чувствительность властителей. Даже в наш свободный век на сцене нельзя показать всего смешного. Каждая партия защищает своих и разрешает смеяться лишь над соседями. Сама пресса, эта абсолютная сила свободного правления, нелюбезно говорит правду всем, но, подобно всем властителям, не любит, чтобы задевали ее. Вот почему я намерен не осуждать, а оправдывать комедию и утверждаю, что от нее требуют больше, чем она в состоянии дать, ожидая, что она в состоянии заменить историю»¹⁶. Этими признаниями, в которых истина показательным для Скриба образом смешана с софизмами, мы закончим рассмотрение его взглядов на драму и ее место в обществе.

АЛЕКСАНДР ДЮМА-СЫН

Середина XIX в. отмечена во французской драме несомненным переломом. Романтическая трагедия больших страстей перестала удовлетворять публику, ибо была далека от жизни. Несмотря на всю занимательность, не могли дольше господствовать в прежней мере и «хорошо сделанные пьесы» Скриба и его школы. Ощущалась потребность в драме, более близкой к жизни и ее современным проблемам.

Навстречу этой потребности пошли такие драматурги, как Эмиль Ожье (1820—1889) и Викторьен Сарду (1831—1908).

¹⁶ Ibid. P. 8.

Оба выступали как прямые апологеты буржуазии, во многом продолжая дело, начатое Скрибом. Иногда неправомерно причисляют к ним и Александра Дюма-сына (1824—1895).

Сын прославленного автора «Трех мушкетеров» и «Графа Монте-Кристо» привлек внимание пьесой о полудобродетельной куртизанке «Дама с камелиями» (1852). Она имела скандальный успех, ибо касалась одной из запретных для театра тем. Показательно, что в противовес «Даме с камелиями» Э. Ожье написал свое «Замужество Олимпы» (1855), а еще ранее появились «Мра-

морные девицы» (1853) Теодора Барьера и Ламбера Тибу, изображавшие падших женщин в весьма неприглядном свете — как расчетливых обманщиц, играющих на чувствах своих возлюбленных. Дюма-сын ответил пьесой «Полусвет» (1855), в которой поставил вопрос о нравственности на более широкую основу. Пороки отдельных людей обусловлены средой. Такой аморальной средой является «полусвет» — не нравственный высший свет и не народ, а некий промежуточный слой, где жажда наживы и успеха в жизни подавляет мораль.

Хотя «Дама с камелиями» была первоначально (1851 г.) запрещена, после переворота в декабре 1851 г., когда Наполеон III захватил власть, пьесу разрешили к постановке при прямом содействии де Морни, приближенного «Наполеона Малого». В этом нет ничего парадоксального. Новая власть была готова поощрять на театре обсуждение моральных тем, лишь бы не допустить тем социальных и политических.

В период Второй империи и создал большинство своих пьес А. Дюма-сын: кроме названных, — «Побочный сын» (1858), «Денежный вопрос» (1857), «Блудный отец» (1859), «Друг женщин» (1864), «Идеи госпожи Обрэ» (1867). После падения Наполеона III в годы Третьей республики на сцене появились «Жена Клода» (1873), «Веселое посещение» (1871), «Господин Альфонс» (1873) и др.

Дюма-сын открыто признавал свою связь с предшествующей драматургией, в особенности со Скрибом. Он ценил в ней отточенность техники, театральность, логику построения действия. «Что касается меня, то после тридцати лет театральной карьеры каждый раз, когда меня начинает мучить замысел нового драматического произведения, я перечитываю наугад какую-нибудь из известных или забытых пьес этого мастера ремесла и он наставляет меня еще раз, как надо математически рассчитать расположение персонажей, ход и развитие действия» (VIII, 180)¹, но тут же Дюма-сын добавляет, что всякое чтение Скриба вызывает его «недовольство против этого человека, который злоупотреблял своим необыкновенным

¹ *Dumas fils A. Theatre complet. P., 1895.* Далее цитаты по этому изданию даются в тексте в скобках с обозначением тома и страницы.

врожденным даром, столь долго уводившим наше искусство с пути, которым оно должно следовать, и от цели, какой оно должно добиваться» (VIII, 180). Мораль в его пьесах предстает в извращенном виде, приспособленной к эгоистическим потребностям и слабостям. Эластическая нравственность его персонажей, ухищрения, посредством которых они достигают своих целей, льстили публике и в конечном счете служили оправданием ее мерзостей. «Двуличие всякого рода, мошенничество всех видов, охаживание, адюльтер, проституция, распущенность, насилие, самые низкие измены, предосудительные злоупотребления преподносились зрителям в магическом обрамлении как мелкие грешки, не возбуждающие укоров совести, не заслуживающие ни-

какой кары, не содержащие никакого поучения» (VIII, 181).

В том-то и дело, что в глазах Скриба все уловки и проделки его персонажей оцениваются не с точки зрения нравственности, а лишь в свете «философии» успеха. Дюма-сын точно подметил эту сторону драматургии Скриба.

Дюма-сын ставит театру высоконравственные цели. Он имеет в виду не ходячую мещанскую мораль, а нравственность, обусловленную глубоким пониманием человеческой природы. В отличие от драматургов типа Ожье и Сарду Дюма-сын отнюдь не удовлетворен современным состоянием общества. Мы слышим из его уст слова, которые теперь забыты, но в свое время должны были прозвучать с большой силой. Я имею в виду не то, что забыт смысл сказанного Дюма-сыном, но забыто, что сказал их именно он. «Старое общество рушится во всех отношениях; все изначальные законы, все основополагающие установления, земные и небесные, подвергаются сомнениям, — пишет Дюма-сын в предисловии к «Побочному сыну» (1868).— Это новое веяние колеблет и замораживает чувства, подвергает сомнению страсть и вызывает сомнения в прежних истинах. Человек уже не видит себя таким, каким он был раньше, он повсюду ищет себя с любопытством, отчаянием, с иронией, с ужасом» (III, 29). Как видим, речь идет не о социальных, а о нравственных основах современной писателю жизни.

В своей драматургии Дюма-сын постоянно сталкивает живые чувства и страсти с мертвящими условностями официальной морали. Его пьесы изображают либо светскую среду, либо тот полусвет, в котором искренние чувства тонут в погоне за наслаждениями.

Что же противопоставлял Дюма-сын распушенности и падению нравов? Никакой социальной программы у него не было. От эпохи романтизма он унаследовал убеждение, будто возрождение чистоты чувств способно преобразовать жизнь. Хотя человеческую природу невозможно изменить, в людях надо пробуждать добрые чувства, ставить их перед фактами,

преодолевать ханжеское отношение к вопросам нравственности. В этом писатель видел задачу драмы.

Он решительно выступил против критика Ф. Сарсе, когда тот отстаивал чисто развлекательное назначение театра. В открытом письме ему А. Дюма-сын заявил: «Я отлично сознаю, что театр должен прежде всего возбуждать смех, слезы, страсти, эмоции, интерес, любопытство, заставлять людей забыть реальную жизнь и оставлять ее в гардеробе, но я говорю себе также, что, если при помощи всех этих средств, не пренебрегая ни одним из животворных элементов театра, я могу оказать некоторое влияние на общественную среду, если вместо того, чтобы изображать последствия, я смогу показать причины, если (беру один пример из тысячи) я найду средства обрисовать и драматизировать, осмеять адюльтер, побудить общественное мнение обсудить, а законода-

теля пересмотреть закон, то я сделаю больше, чем может сделать писатель, — я совершу поступок, достойный человека...»². Театр должен не только развлекать, но и приносить пользу, считает Дюма-сын. Драматург должен воздействовать не только на чувства зрителей, но и на их ум. Писатель при этом отнюдь не предполагает, что прямое поучение способно принести немедленный реальный результат. «Поймите хорошенько, я отнюдь не помышляю о том, чтобы уничтожить любовь, адюльтер, галантность и, более того, проституцию в нашей прекрасной Франции, которая им обязана своей славой, я не отрицаю также ни в коей мере существующих вне брака непреодолимых, роковых страстей, которых не в состоянии подавить никакой закон, которых не может победить никакая рассудительность и которые заставляют тех, кто им подвержен, нарушать не только светские правила, но даже преступать все земные пределы. Эти страсти сами по себе ведут к катастрофе, влекут за собой кару, приносят славу и искупление» (1, 43). Но суть вопроса не в этих больших страстях, а в мелких страстишках, временных увлечениях, поисках легкого наслаждения, временных радостей, «которые сводятся к двум явлениям — проституции или адюльтеру — и постепенно подрывают семью» (1, 43). Писатель обращается к своим читателям и зрителям с призывом одуматься, пока не поздно. Апология чистоты чувств сопровождается у Дюма-сына утверждением любви как единственной здоровой основы брака. Естественно, однако, что дальше благих пожеланий драматург не может идти.

Сфера интересов Дюма-сына безусловно ограничена. Но в его пьесах изображены конфликты и ситуации, типичные для французского буржуазного общества второй половины XIX в. При всей узости проповедей Дюма-сына он тем не менее содействовал переходу французской драмы от бездумной развлекательности к серьезным вопросам, связанным с нравственностью. Поэтому в глазах современников он выглядел провозвестником драмы идей. Он и сам смотрел на свои пьесы как на проблемные (*dramas a these*). В предисловиях, которыми

² *Dumas fils A. Œuvres complètes. Première série. P., 1878. P. 336.*

он сопровождал печатные издания своих пьес, Дюма-сын рассуждал о вопросах морали, стараясь избегать нравственного ригоризма, но вместе с тем пытаясь сформулировать правила подлинной человечности. Обычай снабжать издания пьес пространными комментариями по вопросам, затронутым в них, впоследствии восприняли некоторые другие драматурги, и в особенности Бернард Шоу.

В большинстве предисловий к пьесам, а также в ряде статей А. Дюма-сын касался преимущественно вопросов нравственности и их трактовки в драме, отстаивая право драматурга выдвигать различные проблемы, которых буржуазная респектабельность не разрешала касаться. Предисловие (1868) к пьесе «Блудный отец» он посвятил вопросам драматургии. Оно не блещет открытиями,

но представляет несомненный интерес для характеристики взглядов писателя на его искусство.

Воспитанная на «хорошо сделанной драме», французская театральная публика придавала большое значение занимательности действия. Дюма-сын поэтому не может отрицать значение техники построения пьес. Он признает в этом отношении первостепенную роль Скриба, подчеркивая, однако, отсутствие серьезных идей в его пьесах.

Именно в Скриба метит Дюма-сын, когда утверждает, что техника драмы еще не подлинное искусство.

Чувство драматизма есть прирожденный дар. Оно проявляется в способности по-особому видеть людей и вещи и «одним взмахом пера обрисовать персонаж, характер, страсть, душевное движение» (III, 210). Это особое внимание (*ortique*) неразрывно связано с чувством сцены, умением предвидеть, как данное действующее лицо будет выглядеть на сцене, как будут восприниматься его движения, мимика, жесты и речи. Иллюзия реальности, создаваемая драматургом, так велика, что зритель, пытающийся вспомнить впечатление, испытанное в театре, и обращающийся для этого к тексту пьесы, с удивлением замечает, что читать ее совсем не то же самое, что видеть представление на сцене.

Драматургом может стать даже не мыслитель, моралист или философ; достаточно, если он обладает способностью интересно изображать разные жизненные случаи. Вместе с тем, если мыслитель хочет, чтобы его идеи дошли со сцены, ему надлежит овладеть этой техникой создания драматического действия.

Каковы же качества, необходимые драматургу для донесения его идей? Первое из них — логика, включающая здравый смысл и ясность. Истина, которую писатель стремится выразить, может быть абсолютной или относительной, зависеть от значительности предмета и среды, являющейся местом действия. Это, так сказать, величины переменные. Но «логика должна быть безупречной от начала и до конца, ее не следует

упускать из вида, развивая идеи или действия. Надо, чтобы перед глазами зрителя все время была та черта персонажа или явления, за или против которой все ведется к заключению; затем следует умение создавать контрасты, то есть изображение мрачного, теней, противоположностей — словом, создание равновесия, целостности и гармонии; далее, лаконичность, быстрота, не позволяющие слушателю отвлечься, задуматься, перевести дыхание, мысленно поспорить с автором; надлежит так строить действие, чтобы не уводить в тень фигуру, которая должна быть ясно видна, и не выдвигать на первый план фигуры второго плана; ход действия должен быть рассчитан математически, с непреклонностью рока, растя от сцены к сцене, от одного события к другому, акт за актом вплоть до развязки, которая должна быть итогом, утверждением идеи; наконец, драматургу следует помнить о своих пределах, запрещающих делать картину такой большой, что она выходит за свои рамки, ибо все, что он имеет сказать,

надо успеть сказать с восьми вечера до полуночи, исключая час на антракты для отдыха зрителя» (III, 211).

Автору нет необходимости напрягать воображение зрителя описанием персонажей и обстановки, в которой происходят события. Все это делает театр, выводя на сцене живых актеров, украшая ее декорациями и реквизитом.

Нужна ли драматургу изобретательность? Вспомним сказанное Легуве об этом важнейшем достоинстве Скриба, и мы поймем, что А. Дюма-сын выдвигает в противовес этому иной принцип. «Нам незачем выдумывать (*inventer*),—пишет автор „Дамы с камелиями“, — достаточно наблюдать, вспоминать, обдумывать, сопоставлять и воспроизвести в особой форме, и зрители сразу же вспомнят то, что они чувствовали и видели раньше, не отдавая себе в этом отчета. Основа — реальная, события — возможные, средства — изобретательные — вот чего следует требовать от нас, драматургов» (111,211—212).

Сказанное здесь свидетельствует о явном повороте к реализму. Это неизбежно приводит Дюма-сына к сопоставлению своего взгляда на драму со скрибовским. «Скрибу недостает высоких идей и искренности и соответственно выразительного стиля; не имея убеждений, он лишен и красноречия. Его напиток не стоит сосуда, в который он налит. Он не пытался создать комедию, а стремился лишь к театральности» (III, 216).

С явной иронией Дюма-сын пишет, что тем не менее комедия обязана Скрибу одним нововведением. До него в романтическом театре героиня должна была быть красивой, невинной и чувствительной. Получить ее руку было высшей наградой для героя. «Скриб счел нужным добавить ко всем этим достоинствам самую ценную приманку — трехпроцентную ренту. Не может быть счастья в браке, венчающем все, если девушка не приносит молодому человеку солидного приданого. И это настолько соответствовало идеалу публики, к которой обращался Скриб, что она тотчас же признала его своим представителем; и в течение трети века этот верховный жрец буржуазной религии ежевечерне служил мессу на грошовом

алтаре, поворачиваясь время от времени, чтобы сказать своей пастве, положив руку на свое Евангелие — книгу приходов и расходов: „Ego vobiscum"»³. В конце концов публике, однако, надоели штампы Скриба, его полковники, вдовы, богатые наследницы, за чьим приданым постоянно охотились, художники, покровительствуемые женами банкиров, ордена Почетного легиона, добываемые посредством супружеских измен, всемогущие миллионеры, продавщицы из магазинов, вертевшие королевами, как им вздумается. «Возникла потребность в чем-то, в чем был здравый смысл, что возвысило бы, ободрило и утешило людей, которые не столь эгоистичны и не настолько скоты, какими их объявляет Скриб» (III, 218). Одним из первых удовлетворил эту потребность, по мнению А. Дюма-сына, Эмиль Ожье

³ Я ваш! (лаг.).

своей пьесой «Габриэль» (1850), которая оценена им как «первое восстание против театра условностей» (III, 218). Известно, что Ожье открыто примкнул к буржуазной политической реакции. Это сказалось и в его взглядах на мораль. «Театр Ожье можно резюмировать так: борьба за деньги и защита брака», — писал французский критик⁴. У другого критика мы находим развитие этого положения: «„Габриэль" принесла своему автору премию Французской академии и проклятия романтиков. Награда и хула относились не столько к достоинствам и недостаткам пьесы, сколько к идее, утверждаемой автором, к проповедуемой им морали. Его главный тезис — защита брака в противовес учению романтиков, обожествлявших страсть»⁵. Дюма-сын сходится с Ожье в защите брака, ему нравится также то, что в пьесе Ожье «умный, отечески доброжелательный, лиричный муж превозносится на той самой сцене, на которой в течение двадцати лет супруг был всегда смешон, всегда нелеп, всегда обманут влюбчивой женой...» (III, 218).

Особое внимание Дюма-сын обращает на язык в драме. «Нельзя стать настоящим драматургом, не обладая своей манерой письма так же, как и своим, совершенно личным видением. Пьесу следует писать так, будто она предназначена для чтения. Спектакль не что иное, как чтение вслух несколькими лицами для тех, кто не хочет или не умеет читать. Успех пьесы зависит от зрителей театра, он закрепляется теми, кто ее читает. Зрителям пьеса обязана известностью, читатели создают ей славу. Пьеса, которую мы не станем читать, не увидев ее сначала на сцене, или перечитывать после того, как посмотрели ее, мертва, даже если прошла две тысячи раз. Однако для того, чтобы пьеса жила без поддержки исполнителей, надо, чтобы перед мысленным взором читателей возникали фигуры, соотношения, формы и тональности, вызывающие у зрителей аплодисменты» (III, 212).

⁴ *Filon A. De Dumas a Rostand. P., 1898. P. 23.*

⁵ *Benoist A. Essais de critique dramatique. P., 1983. P. 195.*

Не следует думать, будто можно обрести хороший стиль, подражая великим писателям. У них надо учиться только умению наблюдать жизнь. Драматург должен найти свой индивидуальный стиль, как он есть у больших мастеров — Корнеля, Расина, Мольера, Мариво, Бомарше. Стиль речи каждого можно распознать.

«Должен ли драматический стиль быть правильным? — спрашивает Дюма-сын и отвечает: — Нет, если иметь в виду грамматику. Он должен прежде всего быть ясным, красочным, проникновенным, лаконичным» (III, 213). Грамматические ошибки в речах персонажей незаметны зрителям, более того, неправильная речь иногда придает большую жизненность персонажу.

Мы совершили бы, однако, ошибку, решив, будто Дюма-сын стоит за полное сближение сцены с жизнью. Для него существовал предел, до которого может идти драматург. Об этом Дюма-сын

со всей определенностью пишет в предисловии к пьесе «Иностранка» (1879). «Одна новая школа, вернее считающая себя новой, выдвинула в недавнее время положение, что надо ввести натурализм на театре и что это единственное средство обновить и возродить его, — констатирует писатель. — По мнению этой школы, натурализм заключается в абсолютно точном воспроизведении на сцене, как по содержанию, так и по форме, не только всех душевных эмоций и всех жизненных поступков, но также языка, которым пользуются люди соответственно своему темпераменту и классовой принадлежности для выражения различных эмоций» (VI, 173).

Дюма-сын со всей решительностью выступает против натурализма. Он сознает, однако, что Аристофан и Шекспир не признавали никаких ограничений и в их произведениях встречаются грубые речи. Но, добавляет он, не это сделало их Аристофаном и Шекспиром. Правда и то, что в припадке ревности Отелло оскорбляет Дездемону, бросая ей в лицо площадную брань. Дюма-сын в этом отношении настолько щепетилен, что не повторяет ругательств благородного мавра. Более того, он прямо заявляет, что Шекспир поступил неправильно и даже три столетия спустя после создания этих шедевров его нельзя оправдать в этом (VI, 174—175).

Всякого рода натурализм описаний, встречающийся у классиков, ни в коем случае нельзя перенести на сцену, считает Дюма-сын.

В частности, нельзя допускать перенесения на сцену интимных любовных сцен. Для Дюма-сына образцовой трактовкой такого рода ситуаций является «Амфитрион» Мольера, где очень остроумно обыграна измена Алкмены своему мужу с Юпитером. Зритель знает, что происходит за сценой, но обо всем говорится только намеками, без того, чтобы оскорбить слух публики натуралистическим изображением или словами, точно обозначающими, что происходит в спальне Алкмены.

Выступление Дюма-сына против натурализма находится в полном соответствии с поэтикой его светской драматургии,

где самые рискованные ситуации обсуждаются языком, присущим респектабельной среде.

Но нападки драматурга на натурализм были связаны также с новой фазой в его творчестве. Здесь представляется уместным воспользоваться мнением современника писателя, известного французского критика Рене Думика, остроумно охарактеризовавшего творческий метод Дюма-сына. Сначала драматург близко наблюдал свои модели в жизни, но, создавая их портреты, он торопился четко определить сущность каждого или каждой. Он утрачивал объективность, факты под его пером превращались в идеи. Эти идеи становились рамками, в которые он затем втискивал действительность. Он подпал под власть своих идей и, даже не ища, находил их повсюду. «Настал момент, когда он не стал требовать от жизни ничего, кроме подтверждения его идей, а от искус-

ства — чтобы оно служило для подтверждения или опровержения их»⁶.

Начиная с пьесы «Друг женщин» (1873), считает Думик, «каждая пьеса становится не чем иным, как демонстрацией теории, основанной не на наблюдениях и фактах, а на умозрительной концепции»⁷. Вследствие этого персонажи Дюма-сына оказываются лишенными индивидуальности и превращаются в «ходячие тезисы» (*arguments qui marchent*). Эти персонажи драматург ставит в ситуации, лишенные жизненности. Все более обобщая, писатель ударяется в абстракции, удаляясь от действительности. Если раньше он имел в виду факты и отношения, встречающиеся в обществе, то новую фазу творчества Дюма-сына образуют пьесы, в которых он выдвигает на первый план общечеловеческие проблемы, превращая персонажи в символы. «Дюма проделал путь по прямой линии и достиг цели, не раскаиваясь и не оглядываясь, искренно и с непреклонной логикой. Начав с наблюдения, он перешел к абстракции и кончил символизмом. Сначала он изображал индивидов, затем стал показывать идейные существа и в завершение наполнил свои пьесы аллегориями»⁸.

Мнение критика совпадает с действительной эволюцией А. Дюма-сына. В предисловии к «Иностранке» он сделал важное автобиографическое признание. Напомним, что Дюма написал его в 1879 г., когда ему исполнилось 55 лет. Писатель ощущал приближение старости. «Мы становимся холодными по отношению к тому, что некогда возбуждало наш энтузиазм, безразличными или терпимыми к тому, что некогда вызывало возмущение; мы начинаем видеть и сознавать тщету добра издан земной жизни», — писал он меланхолически (VI, 222). Утратил свою силу и смех, он не доставляет уже больше удовольствия. Писателю кажется, что он сам более достоин осмеяния, чем те,

⁶ *Doumic R. Essais sur le theatre contemporaine. P., 1897. P. 11.*

⁷ *Ibid. P. 12.*

⁸ *Ibid. P. 20—21.*

над кем он смеется, ибо эти последние имеют то преимущество, что счастливы, совершая ошибки.

«Наступает тот тяжкий момент, когда драматург, который не ограничивался созданием более или менее хитроумных эффектов, но верил в свое искусство, чтит и любит его, стремился доставить не только удовольствие, но также просветить людей, оказался в тисках между своим идеалом и своим бессилием. Он приходит к пониманию того, что до настоящего времени служил не тому, чему надо, ибо человечество всегда требует решения волнующих его проблем, которые, как ему кажется, он уже решил для себя: понимает, что все, о чем он мечтает сейчас, неосуществимо на цветущем, но узком и зыбком участке почвы, на котором он уже давно научился балансировать благодаря своей ловкости и изворотливости; и он почувствовал, что произойдет непоправимая беда, жертвой которой он станет, если попытается соорудить на ней памятник, воплощающий его последние мысли» (VI, 223).

Иначе говоря, Дюма-сын сознает несоответствие прежней формы своего творчества новым замыслам. Его волнуют теперь не частные и конкретные вопросы современной жизни, а ее вечные проблемы. Он нашел у критика Эмиля Монтегю характеристику последних пьес Шекспира — «Зимней сказки», «Цимбелина» и «Бури», — соответствовавшую его мироощущению. С Шекспиром, писал Монтегю, произошло в последние годы жизни то же, что и с другими великими художниками — Микеланджело, Гете и Бетховеном; по мере того как он старел, его дух освобождался от тирании страстей, владевших им в молодые годы, его перестали удовлетворять привычные зрелища природы и обыкновенные чувства, «ему доставляло удовольствие видеть в мечтах новый мир или, вернее, изображать реальный мир в красках своих мечтаний; он ощущал влечение еще дальше проникнуть в глубины человеческого сердца, дабы раскрыть самые тайные побуждения к поступкам и постигнуть страсти в самом их источнике. Отсюда те столь необычные, столь тонкие, столь редкие сочетания реальности и идеала, фантазии и логики, природы и вымысла, которые именуются „Зимней сказкой“, „Цимбелином“, „Бурей“. Трудно представить себе нечто более тонкое и изящное, притом что поэтический замысел не теряет своей материальности и не превращается в абстракцию. В этих пьесах достигнуто самое совершенное, но и самое неустойчивое равновесие между действительностью и мечтой, какое когда-либо удавалось поэту» (VI, 224).

Сознавая, что ему далеко до Шекспира, Дюма-сын тем не менее считает желательным для себя идти по стопам великого драматурга. Ему представляется, будто его «Иностранка» написана именно в таком духе. Дюма-сын признает, что персонажи данной пьесы — миссис Кларксон, Жерар и Ремонен — во многом абстрактны, но если автор видит в этом своего рода достоинство, то критика, как мы знаем, сочла такую обрисовку действующих лиц недостатком.

Высказывания самого драматурга, оценки его современной ему критикой свидетельствуют о том, что Дюма-сын был переходной фигурой во французском театре второй половины XIX в. Не завершив своего пути к реализму, он

приблизился к символизму, однако не достигнув и в этом направлении творческой полноты и цельности.

«Диктатором театра» называли соотечественники критика Франсиско Сарсе (1827—1899), который с 1860 г. выступал со статьями и рецензиями в «Мнении нации» («L'opinion nationale»), а с 1867 г. и до конца жизни — в авторитетном органе буржуазной прессы «Время» («Le Temps»). Зять критика Адольф Брисон собрал и издал в восьми томах его статьи под названием «Сорок лет театра». Здесь охвачен весь репертуар «Французской комедии» и других парижских, а иногда и провинциальных сцен. Сарсе осветил своими наблюдениями и оценками практически всю французскую драматургию — классиков комедии (Мольер, Реньяр, Мариво, Бомарше), трагедии (Корнель, Расин), а также греческих трагиков и Шекспира, но больше всего он отразил драму XIX в. — пьесы Гюго, Дюма-отца, Скриба, Лабиша, Дюма-сына, Ожье, Сарду, Пайерона. Не обошел он вниманием и новые движения конца века, связанные с появлением на французской сцене Ибсена и возникновением Свободного театра. Создал он и характеристики выдающихся французских актеров своего времени.

Свою позицию в отношении драмы и театра Сарсе четко сформулировал в полемике с А. Дюма-сыном. К его пьесам критик относился хорошо, считал их достойными, более того, видел в Дюма-сыне одного из обновителей французского театра, но расходился с ним кардинально в вопросе о назначении драматического искусства.

Как мы знаем, А. Дюма-сын утверждал идею полезности театра. Не морализируя напрямую, драматург должен ставить зрителей лицом к лицу с наиболее острыми проблемами, чтобы те задумались и в конце концов сделали что-то для исправления существующего положения. Сарсе выступил против Дюма-сына со статьей «Является ли целью театра морализирование?» (1869). Театр, считает Сарсе, не существует вне морали, но весь вопрос в том, как понимать моральное содержание драмы. Пьесы Корнеля и Расина моральны в высшем смысле слова. Но их пьесы отнюдь не проповеди, а Дюма-сын, как представляется

его оппоненту, хочет превратить драму в прямое поучение для зрителей. Классики не превращали сцену в алтарь. Даже в «Полиевкте», самой религиозной своей пьесе, «Корнель не имел другой цели, как передать влияние, производимое на пылкую душу воодушевлением глубокой веры. Моральное состояние человеческой души — вот что он изучал. Он действовал как художник, а не пастырь, как моралист, а не морализатор»¹.

Цель художника вообще, драматического писателя в особенности, создавать прекрасные произведения.
Произведения Кор-

¹ *Sarcey F. Quarante ans de theatre. P., 1900. P. 171.* Далее цитаты по этому изданию даются в тексте в скобках с обозначением страницы.

неля и Расина красивы, полны могучих страстей и возвышают душу тех, кто их слушает. Их воздействие не зависит от того, какую именно страсть они изображают. Лучше всего это доказывается тем, что греховная страсть Федры к пасынку показана столь же морально, как и религиозное воодушевление Полиевкта.

Мольер и Расин «возвышают и облагораживают душу восприимчивого человека, щедро одаряя его радостным искусством» (173).

Морализаторство связано со стремлением добиться определенных общественных реформ. В задачу искусства и драмы это не входит. «Социальные проблемы уходят, а природа и человек остаются, и искусство, воспроизводящее их, бессмертно, как и они» (174). По мнению Сарсе, ошибаются те художники, которые считают, что общечеловеческие сюжеты исчерпаны, и поэтому выходят за пределы искусства, обращаясь к злободневным темам.

Он называет несколько деятелей современного искусства, которые убеждены в социальных и моральных задачах искусства; в числе их Р. Вагнер; интерес к целям внехудожественным не мешает ему, к счастью, создавать шедевры, когда его увлекает природа, но они возникают вопреки его теоретическим взглядам. Все, созданное на потребу момента, быстро забывается, как забыты «Жирондисты» Ламартина, сыгравшие роль в подготовке революции 1848 г., тогда как его «Озеро» и «Осень» будут переходить от поколения к поколению.

«То же самое относится к драматургу, — пишет Сарсе. — Понятно, он не может совершенно игнорировать вопросы, волнующие эпоху, в которой он живет. Он должен изображать людей своего времени и одновременно обязан брать их такими, как они есть, с присущими им страстями, их взглядами и с тем, что я называю своеобразием облика (*accidents de physiognomic*)» (176—177). Всякое уклонение от высшей цели искусства, состоящей в том, чтобы выразить в совершенной форме одну из сторон вечной истины, к добру не приводит. В театре это ведет к

убийственной скуке; необходимость доказывать определенную идею мертвит пьесу, лишает ее динамики и жизни.

Что же дает театру подлинную живость? Отнюдь не воспроизведение действительности.

Сарсе — убежденный сторонник «хорошо сделанной драмы». Собственно, именно он, более чем кто-либо другой, теоретически обосновал ее эстетику в серии статей, которые известны под названием «Законы театра. Опыт эстетики театра» (1876).

В названии не случайно поставлено слово «законы» — законы, но не правила. Французская теория слишком долго жила правилами, и существовало убеждение, что, следуя, им, можно написать лишенную дефектов пьесу. Вера в незыблемость правил укоренилась еще в XVII в. Согласно правилам осудили «Сида» Корнеля и «Урок женам» Мольера. Мольер ответил своим судьям и хулителям: «Есть только одно правило театра — доставлять удовольствие публике». Это изречение великого комедиографа Сарсе сделал основой своего понимания драмы и театра.

Он отвергает глубоко укоренившееся во Франции представление, будто творчество должно быть подчинено определенной концепции. «Это национальное предубеждение имеет корни в нашем философском воспитании. Нас с детства убеждают, что есть некий прекрасный идеал, существующий сам по себе, являющийся излучением божественности, и каждый носит в себе более или менее ясное понятие о нем, хотя и несколько ослабленное; и произведения искусства считают более или менее хорошими соответственно тому, насколько они приближаются или удаляются от этого идеала совершенства» (120—121).

В противовес этому Сарсе считает, что не существует ни такого идеала, ни эталона совершенства. Иронизируя по поводу идеалистической основы такого рода понятий о драме, Сарсе заявляет, что правила также не помогают критике, как и творчеству. Следовать правилам все равно что отбивать такт в то время, как играет музыка. «Может быть, где-нибудь в подлунном мире существует высшая и совершеннейшая драма, бледным отражением которой являются наши шедевры; я предоставляю тем, кто имел счастье лицезреть ее, право и удовольствие авторитетно говорить о ней» (122).

На чем же должно основываться суждение о пьесах? «Врожденный вкус, укрепленный и очищенный воспитанием, размышление и опыт единственно могут научить наслаждаться искусством. И первое условие, необходимое, чтобы получить удовольствие, — любовь, а любят без правил» (122). Взамен идеалистического понимания драмы Сарсе предлагает научное, ибо «эстетика — подлинная наука и, как всякая наука, основана на точном наблюдении фактов» (122). В сущности, Сарсе предлагает эмпирическую «теорию» драмы. В нее не входит изучение творческого процесса. Критика интересуется готовый результат — произведение как таковое.

Сарсе уподобляет эстетика ученому-химику, который разлагает вещь на ее составные элементы и, установив соотношение частей, отнюдь не сожалеет, что данный состав

именно такой, а не другой. Он, эстетик, берет пьесу как она есть, его дело констатировать факты и группировать их. «Он не ищет ни в себе, ни в божестве причину или правила явлений. Установив, какова доля той изначальной силы, секрет которой ему недоступен, а именно гения, он изучает условия среды, обусловившей возникновение в шедевре элементов, составляющих его; он производит сотни таких анализов, и, если он находит одинаковые повторяющиеся явления, он принимает их как основу для своих завершающих исследований связывает их друг с другом, отмечает необходимые соотношения, которые превращаются в законы» (124).

Сарсе решительно отвергает положение, что искусство есть изображение жизни. Даже приняв это положение, нельзя не заметить, что каждое из искусств осуществляет это соответственно своим особым условиям. Живопись, например, дает на плоской поверхности изображение предметов и сцен из жизни, которые

в действительности имеют объем и глубину. Естественно поэтому, что всякая теория живописи должна принимать в расчет это обстоятельство, являющееся необходимым условием данного вида искусства. Отсюда вытекает, что первая задача состоит в определении материальных и моральных условий, необходимых для того или иного вида искусства. «Так как искусство невозможно абстрагировать от этих условий, ибо оно существует только в них и посредством их и не является ни хрупким вдохновением, посланным небесами, ни эманацией из глубин человеческой души, а есть нечто конкретное и определенное и, как все живое, может существовать только в среде, к которой оно приспособлено, то совершенно естественно подвергнуть анализу ту среду, в условиях которой оно существует, в которой возникло и постепенно развилось, всегда сохраняя на себе их печать» (126).

Обращаясь к драме, необходимо сделать то же самое, что было сделано в отношении живописи, — установить, есть ли какое-то обязательное условие, без которого драма не может существовать. Если такой факт удастся найти, то из него можно будет сделать выводы, столь же неопровержимые, как это обязательное условие. Сарсе определил это условие следующим образом: «Если говорить о театре, то есть факт, который не может не заметить даже самый невнимательный взгляд: это — присутствие публики. Сказав „театральная пьеса“, мы тем самым подразумеваем публику, смотрящую ее. Театр невозможен без публики. Любой элемент, используемый для исполнения драматического произведения, можно исключить или заменить, но не этот» (127). Можно вместо сцены играть на полу гостиной, обойтись без рамп, как древние, игравшие при естественном свете, отказаться от декораций, которых тоже не было в старинном театре, играть не в костюмах определенной эпохи, а в своих обычных, но без зрителей театр немыслим. «Неоспоримая истина гласит, что любое представление делается для того, чтобы его смотрели разные лица, собравшиеся вместе и составляющие публику, в этом его сущность и необходимое условие существования» (128).

Из этого основополагающего условия проистекают все законы театра.

Возвращаясь к живописи, Сарсе напоминает, что, создавая картину, художник прибегает к ряду условностей. При их помощи он добивается того, что предметы на плоском пространстве выглядят объемными и более или менее удаленными в глубину. Масса зрителей — то же, что плоскость холста для живописца. Драматург пользуется своими приемами или условностями для того, чтобы создать иллюзию жизни.

Первая такая условность — время представления. Спектакль длится ограниченное время. Во вторую половину XIX в. допускалась длительность представления от четырех до шести часов. Мы теперь уже не выдерживаем таких долгих спектаклей, с нас хватает трех, от силы четырех часов. Тогдашний зритель был усидчивее и терпеливее.

Словом, в один вечер надо вместить события, длящиеся гораздо дольше. Подобно тому как живописец применяет перспективу для создания впечатления объемности на плоской поверхности, так драматург использует свои приемы, чтобы зрителю казалось, будто события, происходящие на сцене, длятся не шесть часов, а долгое время.

Общепризнано, что масса людей чувствует и думает иначе, чем отдельные индивиды, составляющие ее. Зрение массы зрителей иное, чем у тех же людей в обыденной действительности, они видят вещи иначе. «Если этому коллективному существу, обладающему странным даром трансформации, вы покажете жизненные события такими, как они есть в действительности, они ему покажутся фальшивыми, покажутся зрителям совершенно иными, чем они представляются отдельным лицам, составляющим публику» (130). Явления жизни, непосредственно перенесенные на сцену, будут выглядеть гротескными. Их необходимо преобразить в соответствии с особым умонастроением, присущим людям, когда они собраны & толпу, образующую публику. Вот почему необходимы приемы и условности. Некоторые из них постоянны, другие присущи определенному времени и изменяются.

Условности неизменно основываются на чувствах, общих всему человечеству, хотя таких не много, но они присущи всем цивилизованным нациям, развившим у себя драматическое искусство. Наряду с этим существуют и предрассудки, еще меньшие числом, но также свойственные людям в разных странах и во все времена. Естественно поэтому, что существуют определенные условности и приемы (*tricheries*), присущие всем пьесам, которые могут быть возведены в ранг законов. Другие чувства и соответствующие им предрассудки меняются всякий раз, когда одна цивилизация сменяется другой и взамен их появляются другие условности, вызванные возникновением новых взглядов. «Когда взгляды публики изменяются, условности, придуманные для того, чтобы создавать иллюзию

правдивости, также должны перемениться, и тогда законы, утверждаемые эстетикой каждой эпохи и считающиеся непреложными, осуждены на уничтожение; но они еще долго держатся и рушатся лишь после настойчивых усилий гениальных новаторов и умной критики» (131—132).

В итоге Сарсе предлагает взамен традиционного свое определение: «Не следует просто утверждать, что драма есть воспроизведение жизни. Более верно сказать, что драматическое искусство есть свод условностей, всеобщих и местных, вечных и временных, при помощи которых, изображая на сцене жизнь, у зрителей создают иллюзию правды» (132).

Это определение отнюдь не предлагается в качестве окончательного, оно должно лишь служить исходным моментом для исследования практики театра, и Сарсе называет его «ключом всей нашей (т. е. его.—А. А.) эстетики» (132). «Мы исходим из того факта, — пишет Сарсе, — что публика обладает особой манерой видения; что этому первому факту соответствует другой, а именно

чтобы сделать для нее правдоподобными подлинные явления, необходимо применить определенную систему условностей и приемов; что из этих условностей одни неизменны, ибо соответствуют природе видения публики, а другие изменяются, потому что зависят от перемены взглядов» (132—133).

Основой разделения драмы на виды является та же природа — не человека как индивида, а людей толпы, т. е. публики. Собранные в толпу люди смеются более шумно и с большим чувством, чем в одиночку. Слезы публики тоже более обильны, чем у отдельной личности. Изображая жизнь, драматург выбирает один из ее аспектов и пишет либо комедию, либо трагедию и драму.

Сами по себе явления жизни ни смешны, ни печальны, это мы воспринимаем их так или иначе, окрашивая их нашими чувствами. Видя, как упал какой-нибудь старик, мальчишка рассмеется, а сердобольная женщина почувствует жалость. «Происшествие одно и то же, но кому-то оно показалось смешным, а другое существо увидело в нем опасность. Одна заплакала, другой нашел повод для смеха» (134).

Сарсе подтверждает свою идею примерами из французской классики. В трагедии Расина «Митридат» главный герой, старый полководец, желая проверить, правда ли, что любимая Им юная пленница Монима любит его сына, говорит, что отказывается от брака с ней и предлагает ей выйти за сына. Она признается в своем чувстве к нему, и тогда гневное волнение Митридата проявляется с большой силой. Сходной является ситуация в «Скупом» Мольера, где Гарпагон применяет ту же хитрость, чтобы узнать чувства своего сына Клеанта. Если гнев Митридата вызывал страх за Мониму, то проклятия, обрушиваемые старым скрягой на сына, заставляют публику смеяться.

Старое классическое деление пьес на трагедию и комедию представляется Сарсе соответствующим человеческой природе. Он со всей свойственной ему решительностью обрушивается на смешение в одной пьесе трагического и

комического, которое он считает противоречащим человеческой природе и законам драмы. Мы не будем ни излагать его аргументов против смешения трагического и комического, ни опровергать их, что легко сделать, так как он неправильно толкует примеры, взятые им из «Ромео и Джульетты», «Макбета», «Гамлета». Отметив несомненное «нарушение» правила у Еврипида, Сарсе видит в этом лишнее доказательство того, что с Еврипида начался упадок древнегреческой трагедии.

Любое впечатление тем сильнее, чем более оно длится. Классики французской комедии XVII—XVIII вв. Мольер, Реньяр, Дюфрени, Данкур твердо придерживались комического тона на протяжении каждой пьесы, утверждает Сарсе. Единственное, что они допускали, — нежные сцены между любящими. Но это не нарушало общего радостного духа комедии. («Дон Жуан» дает основание поспорить с этим утверждением). Уже с первого момента дух комического должен прочно войти в сознание зрителя и не нарушаться до конца пьесы.

В то время как современная критика твердила об упадке театра, Сарсе утверждал, что никакого упадка драматического искусства во Франции нет. «Истина состоит в том, что искусство, как драматическое, так и другие, непрерывно обновляется» (187). Сарсе посвятил отдельную статью «Главным эволюциям и революциям в драматическом искусстве» (1884). Как раз в то время Золя выступал в газете «Вольтер» с пропагандой идеи натурализма в драме. Его последователь Луи Депре даже издал книгу «Развитие натурализма»².

Натурализм в драме тогда еще мало проявил себя, больше было теоретических разговоров, каким он должен быть. Зная взгляды Сарсе, нетрудно понять, что он, отрицавший воспроизведение жизни на сцене, выступил против деклараций сторонников натурализма. «Я всегда считал, — пишет он, — что революции в искусстве совершаются не критиками, а художниками, гениями или талантами, создающими новые жанры, даже не сознавая своей оригинальности» (189). Что называется сходу отвергнув новаторское значение идей натурализма, Сарсе заявляет, что на протяжении его критической деятельности ему удалось стать свидетелем трех «революций» во французской драме, отмеченных появлением новых жанров.

Здесь читателей ожидают удивительные «открытия», о чем их необходимо предупредить.

Первый переворот, по мнению Сарсе, совершил Э. Лабиш своей «Соломенной шляпкой» (1851), обновившей водевиль. Второй — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына (постановка 1852 г.); эта пьеса впервые «показала на сцене явления такими, какими они бывают в жизни» (191). Третью «революцию» совершили Эктор Кремье и Людовик Галеви своим либретто «Орфей в аду» (1858) • — «этот жанр впитал все другие, наводнил все театры, убил комедию бытовую, водевиль,

² Desprez L. L'Evolution naturaliste.

комическую оперу и даже большую оперу... их произведение ответило определенным стремлениям и тенденциям, созревающим в публике и еще не находившим своего воплощения. Публика нашла это в их произведении и создала ему грандиозный успех» (192). Если обратиться к рецензиям Сарсе на эти спектакли, то можно найти более подробную их характеристику, но в этом для нас нет нужды. Уже самый отбор названий говорит сам за себя. Сарсе до конца оставался сторонником «хорошо сделанной драмы», и пьесы, отобранные им для доказательства, что французская драма продолжает художественно развиваться, были не более как вариантами того типа пьес, которые ввел на сцену Скриб.

Как мы видели, хотя Сарсе вызвался установить законы театра, далеко он в этом не пошел, ограничившись утверждением трех положений: театр не воспроизведение жизни, он сводится к сочетанию условных приемов, создающих иллюзию правдивости, трагическое не следует смешивать с комическим и наоборот.

Однако одно из его положений содержало зачатки важного направления в изучении драмы. Это вопрос о значении публики для театра. Разные теоретики драмы, начиная с Возрождения, указывали на то, сколь важно учитывать восприятие зрителей. Объявив наличие зрителей важнейшим элементом драматического искусства, Сарсе всегда проявлял чуткость к реакции зрителей. Развитие социологии во второй половине XIX в. подтолкнуло его сделать шаг в направлении изучения публики как таковой.

В статье «Условные чувства» («Les sentiments de convention», 1865) Сарсе, развивая свою идею о господстве условностей в драме, утверждает, что они внедрились и в моральное сознание зрителей. Известно, что на сцене привились условные персонажи: слуга в старых комедиях, наперсник в классических трагедиях и т. д. Публика настолько привыкла к ним, что не обращала внимания на чисто театральное назначение этих персонажей. Но еще никто не обратил внимания на то, что в театре существуют условные чувства, т. е. такие эмоции, которые считаются естественными и само собой разумеющимися, тогда как на самом деле они совершенно не соответствуют душевным явлениям реальной жизни. Можно ли показать на сцене иные чувства, чем те, которые исходят из человеческого сердца, спрашивает Сарсе и отвечает: «Да, это вполне возможно. Каждая эпоха и каждая форма имеет свои условные чувства, которые публика находит правдивыми и аплодирует им, пока считается модным им аплодировать» (198). Он подтверждает это двумя примерами. Первый он берет у Еврипида. У него Ифигения горько сетует: дневной свет так прекрасен, но, увы, она скоро лишится радости видеть его. Второй дает трагедия XVII в. Ифигения Расина в согласии с тем, как понимали трагический характер в то время, презирает жизнь и готовится встретить смерть гордо и спокойно. Оба эти случая Сарсе считает проявлениями условных чувств, что едва ли верно в отношении героини Еврипида.

Как бы то ни было Сарсе утверждает: «Наш современный театр также использует чувства, которые не соответствуют

природе, но нравятся и вызывают аплодисменты, так как они являются общепринятыми условностями» (199). Они настолько внедрились в сознание, что без усилия от них нельзя оторваться. Наблюдение реальной жизни подтверждает условность многих эмоций, типичных для театра.

Считается, что взаимная любовь родителей и детей основана на инстинкте крови. На самом деле действительно другое: заботы родителей о детях, жертвы, приносимые ради них, желание продолжить род; дети чувствуют заботу родителей, любят их, многое получают от постоянного общения. Фактор в конечном счете социальный важнее инстинкта, который присущ животным, и то ненадолго, пока они растут зверенышей. Человеческая любовь инстинктивна в меньшей степени, чем думают. В ее основе сознание.

Сарсе не был бы человеком своего времени и класса, если бы

он не добавил: «Отец любит сына как свой самый дорогой капитал, возлагая на него большие надежды; сын любит отца как человека, которому он обязан не только жизнью, но и тем, без чего жизнь ничего не стоит, — образованием, общественным положением, обеспеченным будущим» (200).

Но бывает и другое: детей, рожденных вне брака, сбывают с рук, их воспитывают не родители, а чужие люди, однако обстоятельства складываются так, что они встречаются с отцом или матерью, годами не интересовавшимися ими, — ситуация частая во французской драме. «Принято и в театре обязательно, что отец, встречающий сына, о котором он никогда до сих пор не заботился, что сын, встречающий отца, которого он никогда не видел, должны оба испытывать по отношению друг к другу такое нежное чувство, какое возникает только вследствие постоянной преданности у одного и признательности у другого. И власть условности такова, что если взамен такой фальшивой сцены вы попытаете заменить ее изображением подлинных чувств, вы рискуете быть освишанным» (202). Так и случилось с пьесой А. Дюма-сына «Побочный сын», где сын вызывает бросившего его отца на дуэль. Зато публика горячо аплодировала пьесе, в которой мать, известная куртизанка, бросила сына. Тем не менее, узнав, кому он обязан жизнью, двадцатипятилетний герой, никогда не видевший свою родительницу, восклицает: «Она моя мать! Я люблю мою мать, уважаю ее!». «Публика в восторге! Она находит здесь мнимую правду, которую в сто, тысячу раз больше предпочитает настоящей правде» (204).

Наблюдение Сарсе представляло собой подлинное открытие для социологии вкуса.

Когда во французской критике 1880-х годов стала обсуждаться проблема публики, Сарсе откликнулся статьей «Публика премьер» (1884). Не столько социологическое исследование, сколько размышления старого театрала, эта статья касается проблемы в самой общей форме. Сарсе бегло говорит о расширении контингента публики в результате

перестройки Парижа во время Второй империи. Критики Ш. Гарнье и Ж. Кларети нашли, что в настоящее время публика премьер стала неоднородной. Сарсе опровергает это мнение. Публика премьер состоит из людей, знающих и любящих театр независимо от своего социального положения. Этих зрителей сближает общность духовной культуры. Иное дело публика двадцатого, сорокового спектакля. Эти зрители приходят в театр из совершенно противоположных мест, но это еще полбеда, хуже то, что у них нет ничего общего ни по образованию, ни по взглядам и вкусам, иногда даже по языку (Сарсе имеет в виду иностранцев, приезжающих в Париж, в частности американцев). Они вяло слушают, иные понимают наполовину, а иногда неверно, другие не смыслят ничего; для того чтобы объединить такую публику, требуются обыкновенные ситуации, выраженные простым языком, грубые шутки. Не отвечает высоким требованиям и публика, приобретающая абонементы на вторники и четверги во «Француз-

ской комедии». Эти зрители приходят не по любви, а из желания быть респектабельными. Сарсе считает, что театру нужна публика однородная. В этом сказывается его ограниченность, недооценка народного зрителя, иначе говоря, приверженность кастовому театру буржуазии. Наиболее решительно опровергнет впоследствии эту точку зрения Ромен Роллан. Но уже современный Сарсе Свободный театр Антуана стал на позиции демократизации зрительного зала. Тем не менее, хотя Сарсе обнажил в этом вопросе свою буржуазную ограниченность, необходимо признать, что, сделав публику центром своей концепции театра, он подготовил почву для дальнейшего изучения зрительского восприятия театрального искусства.

Часть II

ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМЕ

ФРИДРИХ ГЕББЕЛЬ

Искусство радовать должно
всегда и всюду, даже там,
где ужасает нас оно —
в наикровавейшей из драм.
Зарю и солнечный восход
мы с наслаждением лицезрим,
но боль чужая нас гнетет
и смерти лик невыносим.
И лишь в трагедии одной
они живительны для нас.
Душа теряет свой покой
и воспаряет, просветлится.

Трагедия — она щадит.
Нас не разит ее клинок.
И лишь злодея тяготит
глядеть, как торжествует рок.
И если даже смерть и боль
подчас тревожат нам сердца,
то для чего? Не для того ль,
чтоб жизнь в нас была без конца?
Наш страх рассеян, словно мрак,
и ум и дух питая всласть,
трагедия пленяет так,
как никакая в мире страсть¹.

Этим стихотворением Геббель (1813—1863) прекрасно выразил свое понимание эстетики трагического искусства. Правда, нельзя сказать, что основная мысль стихотворения теоретически нова. Более того, на вопрос о причинах наслаждения, доставляемого трагедией, Геббель не дает ответа. Он просто констатирует факт: зрелище трагедии прогоняет страх, питает ум и сердце своей возвышенностью.

Плодовитый драматург, создавший свыше десяти больших драм, преимущественно в жанре трагедии, Геббель стремился воплотить в драматические конфликты основные противоречия как своей эпохи, так и жизни в целом. Его с полным основанием можно считать продолжателем традиции идейной драмы, основы которой были заложены Лессингом,

¹ Пер. К. Азадовского.

Гете и Шиллером. Однако он отнюдь не был продолжателем их в прямом смысле слова. Наоборот, высоко ценя их значение для литературы и духовной жизни Германии, он не считал их драматические произведения совершенными в художественном отношении, хотя, надо сказать, внимательно изучал их.

Ища свой путь в драме, он выносит суровый приговор трагедии Лессинга «Эмилия Галотти»: «несмотря на свое богатое содержание, это не произведение поэзии», Лессинг «муштрует Пегаса, гоняет его в общем свободно, но иногда чересчур далеко, а време-

нами недостаточно далеко»². Лессингу недостает настоящего огня. Это было написано в 1839 г., когда Геббелю было 26 лет и он еще не создал ни одного из своих значительных произведений. Два года спустя, снова перечитав Лессинга, он записал в дневнике: «Кроме „Лаокоона" и „Драматургии", в нем бесконечно мало положительного...».

С Шопенгауэром Геббеля сближает пессимистический взгляд на жизнь. Мысль писателя отличается космической масштабностью. «Вся жизнь есть борьба индивида со Вселенной», — записывает он в дневнике 13 сентября 1840 г.³. Люди «бесконечно одиноки во Вселенной» (424). Однако это касается не всех, ибо значительная часть человечества-погрязла в мелочных интересах и живет бессознательно, не понимая всего ужаса бытия. «В аду жизни варится лишь высокоблагородная часть человечества. Остальные греются у входа» (424). По-настоящему живут люди, обладающие высоким сознанием, большими страстями, энергией, но они-то в первую очередь и становятся жертвами трагизма жизни. Жизнь загадочна. Почему трагизм неизбежен, объяснить нельзя, но это закономерность бытия, и «само божество не может защитить человека, свое орудие, от гибели... Трагедия, отражающая эту идею, произвела бы огромное впечатление, показав незыблемость извечного миропорядка, нарушать который не смеет даже божество—иначе и его постигнет кара» (436).

Если до сих пор в первую очередь бросались в глаза пессимистические мотивы философии Геббеля, то в только что приведенном высказывании звучит новая нота, заставляющая вспомнить Гегеля, — убеждение в существовании некоего миропорядка, нарушить который не дозволено никому. Мир видится драматургу как нечто раздвоенное; он состоит из противоречий, противоборствующих стремлений. Жизнь протекает между двумя состояниями, сменяющими друг друга:

² Hebbels Dramaturgie/Hrsg. W. Scholz. Munchen; Leipzig. 1907. S. 69. (Далее: Scholz).

³ Дневники и статьи Геббеля цит. по изд.: *Геббель Ф. Избранное*: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 470. Далее в скобках указывается номер страницы.

жизнь и смерть, здоровье и болезнь, день и ночь, мгновение и вечность. Мышление и творчество все время имеют дело с единичным и всеобщим, с отдельным и целым.

Трагическое мироощущение, присущее Геббелю, имело своим источником как его личный жизненный опыт выходца из народа, напряженным трудом пробивавшего себе путь в литературу, так и острое чувство кризисности окружающей действительности. «Для человека, сохранившего или завоевавшего себе полную свободу ума и сердца, плохо всякое время, так как всякая эпоха, будучи связана с определенными интересами, несет в себе некоторую ограниченность, — писал Геббель в 1837 г. — Но самое худшее время то, когда общественный фундамент шаток — или кажется шатким, — так что все смелое и сильное подвергается

проклятию, а право служить обществу предоставляется лишь калекам или бессильным евнухам» (427). И далее: «Наше время— пародия на все предшествующие» (428).

Однако социальные проблемы Геббеля не интересовали. Он твердо отказался идти по пути творчества, посвященного злободневным социально-политическим интересам. Когда один из его корреспондентов — 3. Энглендер обратился к нему с письмом, в котором призывал драматурга обратиться к социальной трагедии, тот ответил ему: «...я не могу отказаться от своей эстетической позиции. Мне знакома та ужасная пропасть, которую вы передо мной раскрываете, я знаю, сколь бесконечна человеческая нужда, наполняющая ее до краев. Я ведь не с птичьего полета разглядываю ее, она знакома мне с детства, так как мои родители хоть и не лежали на ее дне, но все же едва удерживались на краю, изо всех сил цепляясь окровавленными руками за острые выступы. Однако вся эта всеобщая нищета сотворена вместе с человеком, а вовсе не порождена зигзагом истории; к ней так же неприменим вопрос о вине и примирении, как и к смерти — второму всеобщему и слепо разящему злу; поэтому оба они не порождают трагедии. С такой позиции скорее можно прийти к полному отрицанию трагедии, к сатире, которая попросту швыряет в лицо мирской морали ее вопиющие противоречия, и в первую очередь саму форму трагедии и ее автора, перебирающего песчинки, но не замечающего горы, с которой они осыпались, или намеренно закрывающего глаза при виде ее» (558). Геббеля, как он сам ясно говорит, интересует человеческая природа вообще. Социальную обусловленность человеческого поведения он отрицает. Человек для него существо неизменное, не подвергающееся влиянию общественной среды.

Борьба народных масс за свое освобождение не представляется писателю достаточно драматическим сюжетом. Он прямо пишет об этом: '«История индийских каст, восстание римских рабов под предводительством Спартака, крестьянская война в Германии и т.д.— примеры, которые Вы [3. Энглендер]

приводите, — могут породить трагедии только с религиозной или коммунистической точки зрения, ибо религия признает виновность всего человеческого рода, за которую расплачивается каждый индивидуум, а коммунизм верит в равенство. Я не признаю первого и не верю во второе...» (559).

Точно так же отвергал Геббель тяготение современных ему драматургов «Молодой Германии» к злободневности. В предисловии к «Марии Магдалине» Геббель с насмешкой писал о том, что «в наши дни в Германии распространилась.....поэзия в духе времени": она предана минуте и ожоги принимает за внутренний мир, а чесоточный зуд — за волнение крови... Когда на площади бьют в пожарный колокол, все мы срываемся с мест и бежим вон из концертного зала, чтобы узнать, где горит, — но не думайте, что тем вы одержали верх над Моцартом и Бетховеном» (579).

Характеризуя своеобразие позиции, занятой Геббелем в совре-

менной ему немецкой литературе, А. Карельский справедливо писал: «Совершенно очевидно, что Геббель воюет не столько против злободневности, сколько против однодневности. Поэзия прежде всего должна быть настоящим искусством, а не ремесленничеством»⁴. Геббель был против того, чтобы подменять художественность публицистичностью. А так как этим в особенности грешили некоторые представители «Молодой Германии», то он оказался в оппозиции к сторонникам социально-политического прогресса в тогдашней литературе. Как мы слышали от самого Геббеля, наиболее радикальных политических идеалов — коммунизма — он не принимал. Но ему был чужд и буржуазный либерализм и мелкобуржуазный радикализм. Цитируемый нами исследователь творчества Геббеля верно подметил, что консерватизм Геббеля «трудно согласуется с его сугубо демократическим происхождением и весьма нелегкой, полунищенской его судьбой вплоть до тридцати лет»⁵. Тем не менее остается фактом, что к прогрессивным социально-политическим движениям своего времени Геббель не примкнул. Это было обусловлено его общей позицией, космическим пессимизмом и убеждением в неизменности человеческой природы. Естественно, что такие взгляды исключали для писателя веру в возможность социального прогресса. Но — и это весьма существенно для правильной оценки его значения — его отношение к современному обществу ни в малой мере, не было охранительным или апологетическим. Своеобразие позиции Геббеля состояло в том, что в отличие от радикалов, считавших, будто жизнь может стать лучше, он боялся, как бы она не стала хуже. Поэтому он считал задачей драматического искусства «не ниспровергать существующие политические, религиозные и нравственные учреждения человеческого рода, а более прочно их обосновать и тем предотвратить их падение» (578). Еще важнее высказываний драматурга его творчество, а оно со всей определенностью говорило о неблагополучии жизни. В этом смысле он имел право сказать о своем творчестве: «Индивидуальные жизненные процессы, которые представил я в своих драмах и еще намереваюсь представить, находятся в

⁴ Карельский А. Фридрих Геббель // Геббель Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 12

⁵ Там же. С. 13.

самой тесной связи с принципиальными проблемами наших дней» (578).

Отказываясь от прямой социальности, Геббель отнюдь не стремился увести искусство от жизни. Он писал уже в начале своей деятельности: «Искусство является для меня подходящим средством познания высшей истины вне меня и во мне самом» (427). И еще ранее: «Для меня поэзия — дух, который проникает в любую *форму* бытия, в любое *состояние* сущего; постигая благодаря первой *условия*, благодаря второму — *глубинные связи* бытия, он являет их нам воочию в произведении искусства» (425). Но, конечно, говоря так, Геббель не имел в виду прямой поучительности. «Диалектика, — писал он, — ..ограниченная добродетель", неуместна в поэзии: по самой сути своей она исключает противо-

речие, будучи неспособна породить что-либо, кроме самой себя» (438).

Хотя искусство раскрывает жизнь, оно не делает этого до конца. «Наиглубочайшее воздействие искусство оказывает лишь тогда, когда произведение все еще как будто *не готово*, всегда должна оставаться тайна, даже если она состоит лишь в непонятной власти слова, его скрытого смысла» (438). Это отнюдь не формальный прием, имеющий целью заинтриговать читателя. Действительность кажется ясной и понятной лишь плоским умам. На самом деле сознание человека веками бьется, чтобы постигнуть сущность жизни. «Натура человека и судьба человека — вот загадки, которые пытается разгадать драма» (437). «А так называемая дидактическая поэзия преподносит нам вместо загадки, которая одна нас и занимает, сухое, голое решение задачи. Поэтическое творчество не есть расшифровка, а воссоздание жизни!» (474).

Поэзия требует мысли, но не в форме прямой поучительности или риторически приукрашенных дискуссий. «Всякое резонерство (в том числе и все, что Шиллер под маркой сентиментальности выдает за поэзию) односторонне и не дает уму и сердцу иной деятельной свободы, кроме простого отрицания или утверждения, — писал Геббель в дневнике (1837, сентябрь). — Напротив, все действительное и предметное (сюда относятся и так называемые голоса природы, в которых обнаруживается сокровенная суть какого-либо состояния или человеческой личности) бесконечно и открывает равно причастным и безучастным широчайшие возможности для приложения духовных сил» (433). Задача искусства не рассуждать, а изображать и художественным изображением возбуждать определенный отклик в духовном мире читателя или зрителя.

Это не означает у Геббеля растворения творчества в подробностях и конкретных образах. Искусство в его глазах — важнейшая форма познания. В этом отношении он ставит его

даже выше философии. По его мнению, напрасно хлопочет она об абсолюте. Это не ее задача, а задача поэзии.

Свое понимание природы художественного творчества, его смысла для жизни, а также отношение поэзии к другим видам духовной деятельности Геббель ярко выразил в письме к священнику Люку, советовавшему драматургу приблизиться к христианству. «Я решительно отдаю предпочтение поэзии и ни в религиозных антропоморфизмах, ни в философских доктринах не могу усмотреть что-либо специфическое, отличающее их от великих поэтических творений. Для меня это все — трагедии мысли, в которых преобладает то фантазия, то интеллект, пока и то и другое не сольются в чистом произведении искусства, взаимодействуя и взаимо насыщаясь в нем. Тем самым для меня не существует христианского бога-человека, равного греческому или персидскому, или, вернее, все они отступают в сферу символики, не дожидаясь, когда новейшие комментаторы Библии вроде Штрауса от-

кроют ее для меня; ибо символика есть начало всякого искусства, а возможно, — лишь в преображенной форме — и его завершение. Если это рассуждение покажется вам чересчур мирским, то учтите, что я ведь мыслю не принизить религию, а лишь возвысить поэзию как самую всеобъемлющую форму проявления духа» (549).

Каким же образом воплощает поэт свое видение мира? Как мы знаем, Геббель стремится постигнуть в своих произведениях сущность жизни, а не ее поверхностные явления. «Поэзия есть образ, это так: но не ярмарка образов! Зеркало не составляют из отдельных зеркал» (454). Произведение должно быть проникнуто поэтическим духом. Так, прочитав романы Вальтера Скотта, Геббель отметил, что шотландский романист всегда изображает лишь внешнюю сторону жизненных процессов, характеры и обстоятельства всегда предстают у него готовыми, ничто у него не развивается. Между тем «вершина поэтического искусства» состоит в том, чтобы «изображать приключения души, революции духа без назойливого многословия, непосредственно через действия и чувства героев» (453). Внутреннее, личное, субъективное составляет сердцевину искусства. «Чисто субъективные ощущения», по Геббелю, «и есть предмет поэзии» (455).

Уже в начале творческого пути, в пору исканий, Геббель решительно определяет: «Задача всякого искусства — изображение жизни, то есть выявление бесконечного в единичном. Этой цели искусство достигает, улавливая существенные признаки данной индивидуальности или данного состояния» (422).

Таковы эстетические основы художественного творчества, выработанные для себя Геббелем. Они определили его понимание драмы, ибо, рассуждая об искусстве и поэзии, он всегда имел в виду в первую очередь именно драматическое искусство.

«Драма показывает *мысль*, стремящуюся стать *деянием* через *действие* или *терпение*» (422), — определяет Геббель в одной из ранних дневниковых записей. Своих великих

предшественников в немецкой драме он оценивает с выработанных им общеэстетических позиций. Пьесы Лессинга представляются Геббелю построенными искусственно. В «Эмилии Галотти» «характеры действующих лиц слишком явно рассчитаны на трагическую развязку, на катастрофу... вся пьеса уподобляется механизму, а живые люди в ней — колесикам, подогнанным одно к другому и в назначенный момент непременно сцепляющимся друг с другом, точно позвонку» (451).

У Шиллера характеры отличаются четкой устойчивостью. Он, по словам Геббеля, «изображает законченный характер, возможности которого *определены* и который, как металл, *испытывается событиями на прочность*, — поэтому Шиллер велик в *исторической драме*» (422). Это делает искусство Шиллера недостаточно драматичным. Шиллер безусловно «поэт мысли» (473), но, по образному определению Геббеля, он «вместо плавной завершенности круга дает острую грань кристалла» (473). Это противоречит художественному идеалу Геббеля.

Ближе всего ему Гете, ибо его герои «прекрасны своей неустойчивостью» в противовес устойчивости шиллеровских персонажей. «Гете изображает вечную изменчивость человека, бесконечную смену образов, творимых каждый миг. Это признак гения» (422).

Уже в этих оценках вырисовывается принцип драмы, который стремится утвердить Геббель. В статье «Слово о драме» он формулирует ядро своей теории: «Драма изображает жизненный процесс как таковой. И не просто в том смысле, что представляет жизнь во всей ее широте — на это притязает и эпическая поэзия, — но в том смысле, что наглядно показывает нам всю проблематичность взаимоотношений между индивидом, высвобожденным из первоначальных связей, и целым, частью которого он, несмотря на всю свою непостижимую свободу, продолжает оставаться» (565). Нетрудно увидеть, что Геббель примыкает к гегелевской теории драмы: у него сущность драмы тоже составляет столкновение свободно действующей личности с обществом, частью которого она является. Герои драмы — это те, кто не умеет соблюдать меру, принятую окружающей их средой, выходит за рамки дозволенного и признанного. Поэтому их поведение неизбежно влечет за собой появление вины. Понятие вины имеет у Геббеля широкий характер и не связано с религиозным понятием греха. «...У человека вообще есть воля, упрямое и своенравное стремление распространить границы своего „я“; вот почему для драмы вполне безразлично, что приведет героя к поражению — стремление превосходное или стремление недостойное» (565—566).

В предисловии к «Марии Магдалине» Геббель подчеркивает, что судьба отдельного индивида интересна не сама по себе, а как выражение закономерностей жизни в целом. «Драма, вершина искусства, должна каждый раз в наглядной форме являть нам состояние мира и человечества в его отношении к идее, то есть к тому всеобуславливающему нравственному центру, наличие которого мы должны

признавать в мировом организме уже ради самосохранения» (571).

Гегбель различает при этом три разновидности драмы. Драму «узконациональную», «драму субъективно-индивидуальную» и драму в высшем смысле слова. Первые два вида являются низшими, потому что трактуют частные явления жизни, они подобны отдельным сценам и отдельным персонажам, выделенным из драмы жизни в целом.

Необходим гений, чтобы сделать драму выражением действительного состояния мира.

Но дело не в одной личной одаренности. Драма как высшая форма искусства возможна лишь тогда, когда мир переживает время решительных перемен. История знает только две эпохи великих кризисов, приведших к возникновению высшей формы драмы: «в первый раз у древних, когда с появлением рефлексии была поколеблена и затем окончательно разрушена первоначальная наивность античного миросозерцания, а во второй раз —

в новое время, когда подобное же самораздвоение обозначилось в мирозерцании христианском» (571—572).

Расцвет греческой драмы был связан с кризисом языческой веры. Ее центральная идея — рок. Перед лицом высших нравственных сил индивид в греческой драме оказывается приниженным. В отличие от античной шекспировская драма «эмансипировала индивида. Отсюда беспощадная диалектика шекспировских характеров: коль скоро они люди дела, они в своем чудовищно безмерном самоутверждении вытесняют все живое вокруг себя, а если они погружены, как Гамлет, в свои мысли, то в этом столь же безмерном самоуглублении они своими дерзкими, страшными вопросами готовы изгнать бога из своего творения, как жалкого шарлатана» (572).

Следующей ступенью в развитии драмы как искусства было творчество Гете: «Он внес диалектику непосредственно в саму идею. Если Шекспир показывал противоречие только внутри человеческого „я“, то Гете стремился вскрыть противоречие в самом центре, вокруг которого это „я“ вращается...» (572).

Но Гете при всей безмерной ценности его «Фауста» все же не осуществил полностью того, что необходимо для искусства нового времени, он сделал лишь первый шаг, указал путь, но, «как только поднялся высоко и дошел до той холодной зоны, где кровь начинает стечь в жилах, повернул назад» (573). Гете понял тенденцию эпохи, состоявшую в том, что человеческое сознание стремилось расшириться, но, по словам Геббеля, «не нашел в себе достаточно веры, чтобы уповать на мудрость истории и положиться на ее ход» (573).

Геббель признает, что в первой части «Фауста» Гете отразил родовые схватки человечества, «в муках и страданиях рождающего новую форму», но во второй части свернул с пути и свел все «лишь к патологии индивида, излечиваемого под конец посредством акта произвольного и лишь психологически обоснованного» (573).

Гегбель, по-видимому, имеет в виду утопическое решение поисков Фауста в конце второй части, как бы снимающее реальные противоречия современного общества. Гете, по словам Гегбеля, «не умел разрешить диссонансы, порожденные переходной эпохой... он решительно отвернулся от них, отвернулся с неприязнью и даже с отвращением. Но диссонансы эпохи не были тем устранены, они продолжают существовать и поныне, они еще обострились, и все колебания и расколы в нашей общественной и в нашей частной жизни объясняются этой переходностью эпохи» (573—574).

Противоречия, которые Гете оказался не в состоянии решить, сохранились, они даже еще более обострились, но Гегбель отнюдь не предлагает каких-либо более радикальных средств. Наоборот, он твердо убежден в том, что никаких перемен в социальном строе не следует добиваться. Современный человек, по мнению Гегбеля, «вовсе не хочет каких-то новых, неслыханных обществен-

ных учреждений, он только хочет подвести более прочный фундамент под уже существующие, чтобы они опирались на начала нравственности и необходимости, тождественные друг другу, и чтобы внешние зацепы, на которых они до сих пор крепились лишь отчасти, были заменены внутренним центром тяжести, из которого они выводились бы всецело» (574).

Таким образом, Гете не устраивал Геббеля потому, что во второй части «Фауста» и в «Годах странствия Вильгельма Мейстера» он предлагал новые «неслыханные» социальные установления, выходящие за рамки индивидуалистического общества. Геббель же стремится всего лишь к укреплению основ существующего строя, подведя под них моральный базис, добиваясь того, чтобы этические принципы соблюдались не на словах, а на деле, и тогда, как ему кажется, жизнь войдет в норму.

Драма должна содействовать этому. Искусству, следовательно, принадлежит важная общественно-нравственная функция. В древности такую роль сыграли Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан. Следуя их примеру, современная драма «должна показать в мощных, величественных образах действие тех сил, которые до сих пор составляли холодное, безжизненное тело, вместо того чтобы насыщать плоть живого организма, и которые ныне наконец разбужены последними великими движениями истории; показать, как эти элементы, сливаясь, смешиваясь и противоборствуя, порождают новую форму человечества, где все вновь вернется на свои места, где женщина встанет лицом к лицу с мужчиной, мужчина — лицом к лицу с обществом, общество — лицом к лицу с идеей» (574), «Речь идет, в сущности, о вечных элементах человека и жизни — любви, ненависти, стремления к господству, борьбе за свои идеи. Решение реальных конфликтов жизни в произведении искусства должно вскрывать как законы человеческой природы, так и те нравственные нормы, которые единственно могут сделать жизнь подлинно человеческой.

Путь к этому не лежит в прямолинейном изображении того, что должно быть. Наоборот, «драматическое искусство вынуждено будет обращаться к сомнительным, к самым даже рискованным темам, поскольку ломка мирового бытия только через надломленность личных судеб и может быть выражена» (575). Драматурги, ограничивающие содержание драмы задачей «изображать на сцене анекдоты, исторические или любые другие, или в лучшем случае разбирать по частям психологические механизмы характеров» (576), принижают смысл творчества. «Лишь там, где есть подлинно глубокая проблема, есть и дело для вашего искусства; лишь когда эта проблема раскроется перед вами, тогда жизнь явится вам во всем своем надломе и одновременно — ибо одно должно совпасть с другим — в сознании вашем вспыхнет идея, в которой жизнь обретает вновь свое утраченное единство...» (576). Геббель защищает право на изображение человеческих пороков и ужасов действительности от тех, кто «будет требовать от вас, чтобы вы в самой болезни показали здоровье, но вы можете

показать только начало выздоровления, и вы не можете лечить лихорадку, не соприкасаясь с самой болезнью» (576). Геббель утверждает то же, что и Стендаль, когда французский романист писал, что произведение — зеркало и не зеркало надо винить, а зрителя дороги, если в зеркале отражаются лужи и грязь. «...Художники не ответственны *ни за что*, решительно ни за что, кроме *обработки* предмета, в которой вы свободны и которая должна продемонстрировать вашу субъективную независимость от предмета и неслиянность с ним...» (576—577).

Мы уже знаем, как, по мнению Геббеля, соотносятся драма и философия. «Искусство — это осуществленная философия, подобно тому как мир — осуществленная идея, и философии, которая не желает своего завершения в искусстве, не желает сама явиться в форме искусства и тем доставить высшее доказательство своей реальности, — такой философии нечего рассуждать и о познании мира... Как она может ссылаться на мир, не ссылаясь одновременно и на искусство, в котором мир обретает свою целостность?» (585).

Искусство не только высшая форма философии, но и высшая форма истории. Точно так же, как драма (или роман), воспроизводя жизнь, достигает этого не накоплением частных и подробностей, а выявлением существенных процессов, так историческая драма является не археологической реставрацией событий прошлого. Так называемая историческая точность не имеет значения для драмы. В этом вопросе Геббель поддерживает Лессинга. Драма, считает Геббель, должна вбирать в себя высшее содержание истории, то, что составляет главное в судьбе нации, народа. Именно так поступал Шекспир, изображая то, что было живо в сознании его соотечественников. Обращаясь к германской драме, Геббель с презрением отзывается о драматических переделках хроник императорских домов. Этот выпад против верноподданнической драматургии завершается поразительным по силе афоризмом: «У немецкой нации была до сих пор история не жизни, а болезни, и неужели кто-то всерьез может думать, что мы исцелимся от этой болезни,

если заспиртуем гогенштауфеновских глистов, проевших нам кишки?» (589—590).

Итак, драма имеет поистине важную цель — содействовать решению коренных задач жизни, она «должна служить посредником между идеей и мирскими судьбами человека» (587): означает ли это, что она должна быть преимущественно исторической? Отнюдь. В самой истории происходит постоянный процесс отделения существенного от несущественного. Из сознания народов исчезают имена исторических деятелей, за исключением самых крупных, да и они забываются. Поэтому историческая драма не является тем видом, который единственно может воплотить Цель искусства.

В частности, Геббель отстаивает права такого жанра, как мещанская трагедия, к которому принадлежит его «Мария Магдалина». Два обстоятельства, считает драматург, обусловили

дискредитацию этого жанра в Германии. Во-первых, ограниченность мотивов, лежавших в основе мещанской драмы: конфликты, основанные на сословном неравенстве, бедности; но, по мнению Геббеля, «из таких столкновений происходит много печального, но ничего собственно трагического; ведь трагическое с самого начала должно выступать как безусловная необходимость, как нечто, чего нельзя обойти, что, как смерть, положено вместе с жизнью» (591). Геббель при этом неубедительно иронизирует над тем, что драмы, основанные на социальных мотивах, в лучшем случае возбуждают филантропические чувства зрителей.

Вторая причина падения мещанской трагедии — приписывание персонажам из демократической среды несвойственного им языка, когда писатели заставляют их произносить красивые слова из собственного лексикона» (591). Если уж изображают людей из народа, то пусть они говорят своим языком, который ничуть не беднее и по-своему достаточно красочен.

Что же необходимо для придания мещанской трагедии подлинно художественной величественности? На это Геббель отвечает: «...в мещанской трагедии все зависит от того, будет ли замкнут круг трагической формы, то есть будет ли достигнута та точка, где от нас уже не ждут плоского сочувствия судьбе единичной, произвольно выбранной поэтом личности, но эта судьба сольется с судьбой общечеловеческой, которая, разумеется, далеко не всегда выступает резко выраженной. Там, на этой точке, перед нами явственно предстанет необходимость того, чтобы результат конфликта был достигнут именно этим и никаким другим путем...» (592).

Определяя мещанскую трагедию, Геббель, в сущности, не приписал ей никакой специфики по сравнению с трагедией вообще, исключая только среду, в которой происходит действие и особенность сюжета, взятого из повседневной жизни простых людей. Но, какова бы ни была среда, в которой происходит действие, сущность трагедии остается одинаковой: судьба отдельной личности становится драматически значительной

лишь тогда, когда она отражает общие закономерности жизни, а не просто несчастный случай. В одной из ранних дневниковых записей мы находим следующее размышление по этому вопросу: «Различие между античной и современной драмой: древние шли по лабиринту судьбы, освещая путь факелом поэзии; мы, современные драматурги, пытаемся свести натуру человека, в каком бы образе, в каком бы искаженном виде она ни попадалась нам на глаза, к некоторым вечным и неизменным основным чертам» (437).

Общее необходимо показывать через индивидуальное. И показывать не напрямую. «Выдуманные люди в книгах посредственных писателей (причем далеко не глупых) отличаются от настоящих людей тем, что всегда понимают самих себя, знают, что они такое и зачем они что-то делают. В жизни же люди, напротив, счастливы уже тем, что хоть отчасти поняли, чем они были и зачем сделали то-то и то-то» (446). В противовес этому настоящий поэт «исполь-

зует таинственную власть слова, которое, если оно в самом деле порождено характером и ситуацией, гораздо более выражает суть человека, употребившего это слово, нежели вещи, которые он хотел обозначить» (446). Над этим творческим принципом Геббель размышлял особенно много. Ту же мысль он выразил и в следующем высказывании: «Когда писатель старается обрисовать характеры действующих лиц, позволяя им самим высказываться, то он не должен давать им говорить о их внутренней жизни. Все их высказывания должны касаться каких-либо внешних обстоятельств; лишь тогда их внутренняя жизнь выразится ярко и сильно, ибо она складывается лишь из отблесков мира, из отблесков жизни» (439).

Исходя из этого, Геббель делает следующее верное заключение: «Шиллер в своих драмах гораздо более лирический поэт, чем в своих стихах» (449). Говоря так, Геббель имеет в виду именно то обстоятельство, что персонажи драм Шиллера в более или менее длинных речах выражают свое внутреннее состояние, тогда как во многих стихотворениях, особенно в балладах, Шиллер давал действенное и объективное отражение действительности.

Невольно возникает вопрос, не в полемике ли с творческим методом того же Шиллера Геббель сформулировал положение: «Пусть искусство покажет не то, что человек *должен* сделать, а *что* и *как*. он делает»? (449). Эту мысль Геббель не устает повторять на разные лады. В предисловии к «Марии Магдалине» он пишет: «...сценическому воплощению поддаются только действия — не мысли и не чувства; чувства же и мысли входят в драму не как таковые, а лишь постольку, поскольку они преобразованы в действия. Но, в свою очередь, и действия не есть подлинные действия — по крайней мере не есть драматические действия, — если они не подготовлены мыслями и не сопровождаются чувствами, а предстают перед нами в голой обособленности как явления природы; иначе молча выхваченная из ножен шпага была бы кульминацией всей драмы» (582).

Мы неправильно поняли бы Геббеля, решив что он противник идей в драме. Он утверждает лишь, что идея должна быть растворена в образах и ситуациях, производящих сильное впечатление. «Новая драма,—пишет он в 1843 г.,—если она возникнет,— а развиваться драма должна, и даже далее самого Шекспира, — эта драма будет отличаться от шекспировской тем, что диалектика драматического действия буд^т вложена не только в характеры героев, но и непосредственно' в идею, то есть спор пойдет уже не об отношении людей к идее, а о правомерности самой идеи» Наличия идей недостаточно, чтобы придать действию подлинный драматизм. Геббель иллюстрирует это сопоставлением Гете и Шекспира. У Гете «крайние противоречия *существуют рядом*», и это придает его «Фаусту» эпический характер, тогда как у Шекспира противоречия «*возникают друг из друга*» (494). Вот почему Шекспир по-настоящему драматичен.

Самое проявление идеи в драме рисуется Геббелем поэтически образно: «...идея должна проявляться в первом акте трагедии

как вспышка молнии, во втором — как звезда, свет которой пробивается сквозь туман, в третьем — как луна в полумраке ночи, в четвертом — как сияющее солнце, от которого уже никто не смеет отвернуться, а в пятом — как всепожирающая разрушительная огненная комета. А люди жаждут сентенций, которые бы им все растолковали» (495).

Понимание Геббелем драматургии раскрывается не только в непосредственно выраженных теоретических положениях, но и в конкретной оценке произведений его современников. Так, он с пристальным вниманием следил за деятельностью Граббе, которого считали его соперником. По поводу «Наполеона» Граббе Геббель высказался весьма категорично: «У читателя возникает ощущение, что великой армией командовал фельдфебель: шума хоть отбавляй, но мало понятно, что значит сей шум» (430).

Не так представляет себе Геббель Наполеона в качестве фигуры в драме. Писателю следует показать «того человека, из чьих слов рождались битвы и из чьих битв рождались поэмы» (431). И далее: «Задача драмы, где главная фигура Наполеон, состоит в том, чтобы в известном смысле показать сразу прошлое, настоящее и будущее, вывести Наполеона из прошлого, а будущее — из Наполеона... Наполеон как драматический персонаж должен быть показан в грозном ливне деяний; на слова драматург должен быть так скуп, чтобы их едва хватало на приказания» (431). Иначе говоря, Наполеон должен быть показан не посредством речей, а в действии — обычный для Геббеля тезис. Именно через значительные деяния должна быть раскрыта историческая значительность французского императора. В этом смысле особенно важное, принципиальное значение имеет утверждение Геббеля, что следует показать, как «из Наполеона» вырастает будущее. Мы приводим суждение Геббеля не потому, что считаем его оценку трагедии Граббе «Наполеон, или Сто дней» правильной, а лишь для выявления

того, как понимается им задача драматурга в изображении выдающейся личности⁶.

Своеобразие творческого метода Геббеля отчетливо вырисовывается в том, как ему представляется изображение Наполеона в драме. «Наполеон, без сомнения, мог бы быть героем настоящей трагедии. Поэту следовало бы сделать его образ средоточием всех тех великих идей, направленных на благо человечества, о которых он размышлял на острове Святой Елены, и дать ему совершить лишь одну ошибку: он мнит, что у него хватит сил все сделать самому, своим умом, без содействия других людей, даже и не сообщая им своих намерений. Эта ошибка имела бы своей единственной причиной величие его натуры; на такую ошибку способен лишь бог. И однако, особенно в наше время, когда масса торжествует над отдельной личностью, этой ошибки было бы достаточно, чтобы погубить его. И вот — великое горе:

⁶ См.: АНИКСТ А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980. С. 327—339.

излишнее самомнение героя лишило все человечество возможности насладиться плодом, вызревающим тысячелетие» (436).

Совершенно очевидно, что Геббелю видится не исторический Наполеон, а некая идеальная фигура утопического реформатора. Реальные конфликты наполеоновской эпохи в сущности не интересуют драматурга. Взамен их он мыслит себе Наполеона как воплощение великого человека, находящегося в конфликте с обществом, пророка, не понятого и не признанного своим временем. Каковы бы ни были недостатки исторической драмы Граббе, он ближе к подлинному Наполеону, чем Геббель. Но Геббель, как было отмечено выше, видел в исторических личностях и событиях лишь символы. Он подхватывает слова Наполеона, назвавшего историю мифом (567), и сам сознательно создает мифы, облакаемые в псевдоисторическую форму. Но не всякий символизм и не всякий миф представляются Геббелю оправданными в драме.

Еще более резким является отзыв Геббеля о трагедии Граббе «Дон Жуан и Фауст», соединяющей две прославленные легендарные фигуры. По мнению Геббеля, главный порок Граббе — «безумство авторского произвола, то есть нечто прямо противоположное здоровым посылкам всякого истинного драматического искусства» (515). Он ставит ему в упрек, что тот «просто пытался спастись бегством в сверхгениальность, которая тщится превзойти саму природу и уничтожить идею позы» (514). Граббе далек от действительности; «даже там, где он верен реальности, он (за несколькими счастливыми исключениями) оказывается плоским и абстрактным, а поскольку он и сам это чувствует, то и ставит своих обыкновенных героев на голову, чтобы сделать их необыкновенными, и при любом удобном случае убегает от опасной для него реальности, из-под надзора здравого смысла с его масштабами, и скрывается в туманные дали...» (516).

Геббель любил творчество Кляйста и ставил его выше других драматургов после Гете и Шиллера. Особенно ценил он

«Принца Гомбургского», о котором писал дважды—в 1835 и 1850 гг. В ранней статье Геббель отмечает, что, хотя сам Кляйст обозначил свое произведение как «пьесу», на самом деле она в подлинном смысле слова является трагедией. Публика привыкла считать трагедиями лишь пьесы, имеющие кровавый конец. Герой Кляйста не погибает, хотя находится на волоске от смерти, но это не мешает тому, что пьеса в целом принадлежит к жанру трагедии. Геббель пишет, что, согласно его пониманию, «трагедию делает трагедией *борьба* между людьми, а не исход этой борьбы. Исход определяют боги, гласит старая поговорка, а посему действия богов, которые вернее называть как влияние судьбы, случая, для драмы служат тем, чем занавес и кулисы— для сцены» (Scholz, II).

Геббель отмечает противоречие в мотивировке поведения героя. Кляйст в начале и в конце указывает на то, что принц Гомбургский является лунатиком. Однако главный поступок он совершает, по мнению Геббеля, не как лунатик и не потому, что не расслышал приказа главнокомандующего, а потому, что «сила выше закона

и мужество не признает границ, кроме себя самого» (Scholz, 12).

Во второй статье Геббель, оценивая достоинства пьесы Кляй-ста, указывает, что самым главным в творческом методе драматурга является «изображение с полной непосредственностью процесса становления значительного человека» (Werke, 8. S. 169)⁷. Повторив мысль о том, что исходным мотивом действия героя остается «грубая сила и дикий порыв» (Werke, 8, 169), Геббель отмечает, что в пьесе изображено развитие героя от низшей ступени до высшей. Современные драматурги поверхностно рисуют людей, они все на одно лицо — от Наполеона до капрала. В отличие от них Кляйст глубоко проникает в индивидуальные характеры. Другие драматурги обычно выводят уже сложившиеся характеры героев, добиваясь того, чтобы они сразу понравились публике. Кляйст осмелился на то, чтобы показать характер героя в развитии. Он завоевывает симпатию зрителей лишь под конец. Так как подобный метод построения образа является необычным, то драма Кляйста долго не могла утвердиться на сцене.

Как всякая подлинная трагедия, «Принц Гомбургский» не пессимистическое произведение. «В этой драме, — пишет Геббель, — психологическая сторона отличается необыкновенным искусством; в ней достигается полное обнажение основ поведения и благодаря этому возникает совершенно новый облик трагедии, чудесным образом сочетающей глубочайшее трагическое потрясение со слабыми чарами не вполне потухшей во тьме мрачайшей ночи надежды. Мы чувствуем себя как в улыбчивое майское утро, на которое обрушивается со страшными ударами первая гроза, и в этом состоит триумф композиции» (Werke, 8, 169).

Глубокое понимание сущности драматизма выражено и в характеристике Байрона, в принципе совпадающей с тем, что

⁷ Werke H. In zehn Tlilen. Hrsg. von Theodor Poppe. B., u. a. O. O. J. Teil. 8. Далее в тексте Werke, 8.

писал Пушкин об английском поэте-романтике. Байрон, считает Геббель, не развивался. Начиная с «Чайльд Гарольда», он почти во всех произведениях изображал один характер — «человека, который через грех приходит к своенравию, через своенравие — к упорству, но не к миру с самим собой и, ничего не решив в своей душе, пытается добиться признания у Других» (509). Байрон «разворачивает перед нами удивительные приключения и всевозможные странности, причем даже не пытается увязать все это с *процессом нравственного прозрения, всегда и непременно одухотворяющим поэзию в ее высших формах*» (510). Мы подчеркнули заключение фразы, являющейся важным идейным принципом драматургии Геббеля. Натура Байрона не была склонна к драме. «...Такая индивидуальность, как байроновская, в своей неподдельной наивности полагающая себя неповторимой, должна была достичь чрезвычайных высот в одном-единственном жанре — в субъективном эпосе; это и произошло в „Дон Жуане“» (510).

Такого рода произведения, где весь мир рассматривается

глазами героя и только через его личность и его судьбу, не могут обладать подлинным драматизмом. «В драме нельзя быть односторонним, самое характеристическое преимущество этой высшей формы искусства как раз в том и состоит, что здесь в отличие от других герой не может царить единовластно, не уничтожая при этом самой драмы, то есть сводя ее, так сказать, к диалогизированному монологу» (510). Форма драмы вынудила Байрона хотя бы отчасти вырваться из «экстаза самовлюбленности», но все же подлинно трагического эффекта он и здесь не достиг. Бог, власть, судьба губят героя, но поэт «не опускается до того, чтобы объяснить нам, *почему* и *зачем* она это делает, и вызвать у нас не только содрогание, но и сочувствие» (510). Здесь также выявляется существенный момент теории Геббеля. Он, как мы видим, настойчиво подчеркивает, что недостаточно одного потрясения зрелищем ужасающей судьбы. Необходимо проникновение в характер героя, более того, возбуждение сочувствия к нему, что достигается, когда перед нами обнажается его душа до самых глубинных основ и выявляется, что он *человек*.

В связи с характеристикой Байрона Геббель касается еще одного важного вопроса. У Байрона, пишет он, нет «ни следа того великого примирения, которое заключается в *необходимости*, если только поэту удалось необходимость внешнюю сделать внутренней» (510). Здесь сказывается связь концепции Геббеля с гегелевской теорией драмы, с которой драматурга сближает идея примирения в финале трагедии. Байрон представляется Геббелю воплощением решительного бунта, бесповоротной вражды с существующим миропорядком. Поскольку это противоречит идее примирения, Геббель весьма критически оценивает драматургию и поэзию английского поэта. В «Марине Фальеро», «Двое Фоскари», «Вер-нере», «Каине» судьба и бог несут гибель и разрушение, не завершаясь никаким моральным примирением противоречий. Здесь нет подлинного противоборства, ибо герои просто бессильные жертвы, какой яркой ни была бы их индивидуальность. Сетование на несправедливость жизни, по Геббелю, оправданнее в лирико-эпических произведениях. Уже

«Сарданапал» Байрона представляется Геббелю приемлемым «по той простой причине, что он написан более лирично, а конфликт выражен менее остро» (510). Еще более уместен байроновский протест в «Дон Жуане». Как поясняет Геббель, «одно дело, когда индивидуальность восстает против высших сил как таковых (например, в «Каине». — *А. А.*), другое — когда она ополчается на земной миропорядок, в котором они все-таки отражаются менее совершенно, чем в ней самой. По отношению к этому миропорядку, похваляющемуся добродетелью и нравственностью, но, несмотря на все сплывающие общие установления, распадающемуся на жалкие, ничтожные осколки, ее сила и последовательность уже являются ей оправданием, по крайней мере настолько, чтобы иметь право показать этому миру его подлинное лицо и выразить то презрение, которое испытывает к нему личность, хотя и не достигшая гармонии

в своей душе, но все же изначально куда более значительная и бесконечно возвышающаяся над общим ничтожеством» (510—511).

В этой сложно построенной тираде видно, что Геббель отнюдь не считает существующий миропорядок совершенным, более того, драматург считает, что Байрон прав, выражая презрение к ничтожеству современной жизни. Но истинный драматизм состоит не в этом. Зная отрицательное отношение Геббеля к социальным мотивам в драме, мы понимаем, почему он именно эти мотивы отвергает в драматургии английского поэта, но допускает в эпическом жанре, окрашенном субъективностью, что характерно для поэмы «Дон Жуан».

Здесь мы еще раз должны вернуться к Кляйсту, и это поможет нам, дополнив мысли, связанные с Байроном, выявить своеобразие позиций Геббеля. Как мы видели, он чрезвычайно высоко оценил «Принца Гомбургского». В молодости его также увлекала драма Кляйста «Кетхен из Гейльбронна». Но в годы зрелости писатель пересмотрел свое отношение к этому произведению. В нем, напомним сюжет, граф Веттер фон Штраль влюбляется в дочь простого оружейника Кетхен, но вынужден отказаться от нее из-за ее простого происхождения. В конце выясняется, что она дочь императора, и рыцарь женится на ней.

Геббель восхищается прелестью женского образа, созданного Кляйстом, но концепция драмы в целом представляется ему ошибочной. И беда вовсе не в том, что пьеса проникнута духом аристократизма, хотя Геббель признает, что он враг аристократии. Однако его антиаристократизм не играет в данном случае роли, ибо Геббель, как он сам говорит, «отнюдь не политический поэт, способный с высоты своей убежденности грозить смертной карой художникам, изображающим на своих полотнах орлов и коршунов, поскольку эти птицы встречаются в родовых гербах» (504).

Геббель считает, что, несмотря на различие в социальном положении героя и героини, сюжет должен был быть развит

Кляйстом иначе. В нем должно было первенствовать не социальное, но и общечеловеческое. Пьеса, как ему кажется, должна была «доказать, что любовь побеждает именно потому, что жертвует всем...» (Геббель Ф. Т. 2. 505). Любовь побеждает в драме Кляйста, но «не сама по себе», не властью своей красоты, не высшей магией благородства духа и даже не благодаря тому, что Кетхен оказывается дочерью императора, делающего ее принцессой Швабии. Геббель считает, что Кляйста отнюдь не оправдывает при этом «намерение передать якобы дух эпохи в этих сценах из рыцарских времен» (505). Кляйст, правда, «великолепно и глубоко задумал и изобразил общечеловеческие мотивы, движущие поступками обоих главных персонажей» (505—506), «но эти мотивы сопровождаются и даже почти заглушаются стихией пророческих видений и волшебств, совершенно излишних здесь и вообще бессмысленных, поскольку они уходят корнями в суеверие, теперь уже почти исчезнувшее, — хотя они и вплетены в действие талант-

ливо и весьма убедительно. Все это было бы ни к чему, если бы девушке нужно было просто покорить мужчину своей красотой, а не обезоружить рыцаря и побудить его, надменного феодала, выступить перед троном поборником ее кровных прав, возглашенных херувимом» (506).

Таким образом, даже признавая Кляйста гениальным писателем, Геббель критически отнесся к нарушениям подлинного драматизма в «Кетхен из Гейльбронна» — введению в действие чудесного и фактов, не вытекающих из «необходимости», как обнаружение высокого происхождения Кетхен. Если уж оставлять этот последний момент, то, как считает Геббель, было бы вернее для выявления идеи драмы, если бы Кетхен «осталась дочерью простого оружейника. Или хотя бы по крайней мере сперва увидела графа Штраля у своих ног и только потом, после свадьбы, обрела титул по крови, чтобы не платить слишком уж дорогой ценой за грех своей матери» (505).

Размышления о произведениях других драматургов, теоретические выкладки всегда в конечном счете представляли собой разработку принципиальных предпосылок для собственного творчества Геббеля. Минуя другие его высказывания, которыми можно было заполнить целую книгу, мы обратимся теперь к его рассуждениям о собственном творчестве. Здесь особенно большой интерес представляют соображения драматурга о его трагедии «Юдифь».

Мы сразу же сталкиваемся с тем, что, избрав тему, Геббель почувствовал неудовлетворительность материала, который ему давала библейская легенда. «Библейская Юдифь мне не нужна, — записывает он. — В Библии Юдифь — вдова, хитростью и лукавством заманившая Олоферна в ловушку; она радуется, неся его голову в мешке, три месяца поет и ликует вместе со всем Израилем. Это вульгарно; такая натура недостойна своего триумфа» (462).

Юдифь, по замыслу Геббеля, должна быть возвышенной фигурой. Но этого мало, она должна стать фигурой трагической,

подверженной противоречиям, источником которых является ее поступок. «Моя Юдифь, — пишет Геббель, — парализована своим поступком; она цепенеет при мысли о том, что может родить сына от Олоферна; ей ясно, что она преступила предел, что она по меньшей мере совершила правое дело из неправильных побуждений» (462). Геббель устраняет «вдову», превращает Юдифь в женщину с девственной душой.

Конфликт двух центральных персонажей — Юдифи и Олоферна не мыслится Геббелем только в личном плане. «Вся моя трагедия основана на том, что в исключительные моменты мировой истории божество непосредственно вмешивается в ход событий и заставляет людей совершать неслыханные деяния, которых они по собственной воле никогда бы не совершили. Такой исключительный момент настал... когда дух божий посетил Юдифь и вложил ей в душу мысль, которую она (вспомните сцену с Эфраимом) решила принять, лишь когда поняла, что нет ни одного мужчины, готового претворить эту мысль в деяние. Но теперь

уже в душе Юдифи эта мысль в соответствии с человеческой природой, которая никогда не бывает ни до конца безгрешной, ни до конца греховной, вынашивается не одной лишь верой в бога, но и тщеславием» (465—466). Так с самого начала в образ героини вносится противоречие между великой задачей, требующей подлинного героизма, и мелким человеческим чувством.

В дальнейшем развитии действия возникает новое осложнение: «Юдифь приходит к Олоферну, видит ..первого и последнего человека на земле", чувствует, не сознавая этого ясно, что он единственный, кого она могла бы полюбить, содрогается, когда Олоферн являет ей себя во всем своем величии, и, желая принудить его к уважению, выдает свою тайну. Но этим она достигает лишь того, что он, уже с самого начала потешавшийся над ней, теперь действительно унижает ее, издевательски перетолковывая каждое ее намерение, каждое движение души, и, наконец сделав ее своей добычей, спокойно засыпает. Тогда-то она и совершает свое деяние...» (466). Мы видим, как Геббель драматизирует каждый момент действия, нагнетая одно противоречие на другое, и при этом уходит от схематизма в изображении событий. Известное становится новым сложным, загадочным.

Особенно проявляется своеобразие драматургического метода Геббеля, когда он изображает то, что произошло после убийства Олоферна Юдифью. Совершая свое деяние «*по велению божьему*, она в этот ужасный миг, потрясший ее до глубины души, сознает лишь *личные* мотивы своего поступка» (466). В этом моменте действия проявляется то, что Геббель подразумевает под необходимостью. Божье веление есть нечто слишком общее, отвлеченное; Геббель показывает, что Юдифь совершает свой героический поступок, но при этом думает не о своей исторической миссии, возложенной на нее свыше, а движимая личным чувством, местью за оскорбление, нанесенное ей как женщине.

Далее следует еще более житейский момент действия. «Простодушно-обыденные, человеческие слова служанки совлекают (Юдифь.—А.А.) с головокружительных высот на землю... Юдифь трепещет, когда ей напоминают о том, что она может стать матерью» (466). Здесь Юдифь — не возвышенная героиня, а обычная женщина, опасаящаяся последствий совершенного над ней насилия.

Но Геббель дает действию еще один новый поворот: «По возвращении в Ветилую ей [Юдифи] приходит в голову спасительная мысль: если ее деяние направлялось волей господней, то он защитит ее от последствий и не даѐт ей родить ребенка; если же она родит, то ей должно будет умереть — чтобы не ввергать сына в соблазн *матереубийства*, — и смерть она должна будет принять от народа своего, потому что пожертвовала собой для него» (466). Этот анализ действия Геббель завершает общим выводом, имеющим важнейшее принципиальное значение: «Именно колебания и сомнения, в которые она погружается, совершив свой поступок, делают ее *трагической героиней*, — и такие сомнения неиз-

бежны: человек, даже будучи орудием божьим, не перестает быть человеком; как только бог оставит его, он тотчас оказывается снова в человеческой среде, перед человеческим судом — и содрогается, цепенеет, видя то *непостижимое*, что произошло с ним и через него...» (466).

Итак, трагическое — это раздвоение внутреннего мира героя или героини; оно возникает, когда происходит смыкание надличного начала с личным через деяние, кажущееся в силу сложности мотивов, обуславливающих действие, непостижимым. Но это еще не все.

Гёббель не устал повторять, что индивидуальное имеет смысл в драме только в том случае, если оно смыкается с неким общим. Именно так обстоит, по определению самого автора, в его трагедии «Юдифь». «Хотя Юдифь и Олоферн — яркие индивидуальности. .. они в то же время представители своих народов. Юдифь — головокружительный апофеоз иудейства, порождение народа, который верил в свои личные связи с божеством. Олоферн — воплощение необузданного язычества; в переизбытке сил он преследует крайние идеи, он одержим идеей божества, которое было бы рождено из чрева человечества; но он уверен, что сама мысль его уже обладает мощью демиурга, ему кажется, что он и есть осуществление его собственной мысли. Иудейство и язычество, в свою очередь, представляют все человечество, существующее в изначально неразрешимом раздвоении. Таким образом, борьба, в ходе которой силы моей трагедии уничтожают друг друга, имеет глубочайшее символическое значение, хотя первую вспышку дает страсть, а конец приходит в волнениях крови, в смятениях чувств» (464).

Последний вопрос — это вина и ее искупление. «...Могут спросить, за что же Юдифь казнит свою душу, когда сам бог устами пророка объявил о предстоящем ей деянии и тем самым возвел его в ранг необходимости. В этом как будто можно усмотреть противоречие. Но здесь вступает в силу проклятие, тяготеющее над всем родом человеческим; жертвуя собой в священном восторге, человек никогда не приносит совершенно

чистой жертвы, греховное рождение влечет за собой греховную смерть, и поэтому даже если Юдифь погибает за грехи всех, то, по ее разумению, она гибнет во искупление собственных грехов. Отсюда и вытекает конец драмы со всей его безусловной необходимостью. Чаши весов колеблются на одной высоте, никакое земное вмешательство немыслимо, и драматург оставляет нерешенным вопрос о том, бросит ли невидимая рука из заоблачной выси еще одну гирию и на какую чашу!» (465).

Если Геббель, с одной стороны, отвергал вмешательство в действие фантастических сил, связанных с народными поверьями и предрассудками, за что он упрекал, в частности, автора «Кетхен из Гейльбронна», то, с другой — он сам принимает как данное, более того, как выражение необходимости веру в первородный грех человечества — одну из пессимистических фантазий Ветхого за-

вета. Вместе с тем драматургическая концепция Геббеля свидетельствует о стремлении писателя избежать абстракций, найти чисто человеческие мотивы, определяющие сущность трагического.

В такой двойственности и следует принимать рассуждение Геббеля о драме, и трагедии в первую очередь. У Геббеля был широкий, всеобъемлющий взгляд на мир. Его философский подход к вопросам творчества служил ему для преодоления распространенного в его время романтического эпигонства, и он же не дал ему впасть в плоский натурализм.

С точки зрения общей теории драмы философские построения Геббеля имеют меньшее значение, чем его глубокий психологический подход к проблеме конфликта. В этом несомненно его наибольшая заслуга. Однако, как ни старался Геббель избежать абстракций в своей драматургии, судьба его пьес показывает, что он остался на полпути от классицизма Гете и Шиллера к реализму второй половины XIX в. Большой и честный художник, он верно понял необходимость нового решения проблем драматургии, сделал важные шаги на этом пути, но оставил будущему окончательное решение задач, выдвинутых повсеместным утверждением буржуазного строя в Западной Европе. Геббель хотел предотвратить впадение драмы в бытовизм, связанный с пошлостью буржуазного, мещанского уклада жизни, но это помешало ему увидеть, что большие общечеловеческие проблемы могли возникать и на этой почве. Сформировавшись в период, предшествующий 1848 г., Геббель оказался в промежуточном положении в условиях, последовавших за этой важной датой в истории европейского общества.

ОТТО ЛЮДВИГ

В 1850 г. в Дрездене, а затем в венском Бургтеатре была поставлена драма «Наследственный лесничий» Отто Людвига (1813— 1865). Она имела большой успех. В ней увидели пьесу,

отвечавшую давно назревшей потребности в современной трагедии. Людвиг сразу стал знаменит. Его признали достойным соперником Ф. Геббеля на поприще современной драматургии. Но уже вторая трагедия Людвиг — «Маккавей», написанная на библейский сюжет, провалилась в Берлине, и только Лаубе в Бургтеатре удерживал ее на сцене, пока она тоже не получила признания. Этими двумя пьесами, в сущности, ограничивается театральная карьера Людвиг. Остальные его пьесы при жизни автора на сцену не попали и были напечатаны лишь после его смерти.

Отто Людвиг несомненно был даровитым драматургом. Своим «Наследственным лесничим» он содействовал начинавшемуся обновлению немецкой драмы и ее повороту к реализму, хотя законченно реалистическим его произведение назвать нельзя, ибо в нем

были значительные элементы случайности, позволившие критике причислить пьесу к жанру трагедии рока. Самым ярким в пьесе был образ ее героя — лесничего Ульриха, но пьесе, особенно ее финал, ослабляло нагромождение случайностей, недостаточно мотивированных событий, снижавших ее реализм.

Отто Людвиг отличало горячее творческое стремление обновить немецкое драматическое искусство. Он страдал от трудностей, возникавших на его творческом пути. Трудности были двоякого рода. Внешние состояли в отсутствии общественной поддержки. Только Генрих Лаубе в подлинном смысле слова боролся за утверждение его драматургии на сцене. Внутренним препятствием была крайняя требовательность драматурга к себе. Он долго и тщательно работал над своими произведениями, переделывал их применительно к сценическим условиям. Он много размышлял о природе драмы и ее технике.

Скрытая от широкой публики работа Людвиг над проблемами драматургии получала выражение в его дневниках. Он записывал свои размышления начиная с 1840 г., т. е. с 26—27 лет. Многие его записи представляют собой законченные статьи, другие являются скорее набросками, наконец, свои мысли о драме Людвиг заключал иногда в форму афоризмов.

После смерти писателя тетради с записями собрал и изучил его друг Мориц Хайдрих, сам являвшийся второстепенным драматургом. Он опубликовал их в 1871 г., разместив материал в хронологическом порядке, что позволяет изучить эволюцию мысли Отто Людвиг. Так как главным предметом изучения Людвиг была драматургия Шекспира, то Хайдрих так и назвал записи своего друга «Шекспировскими штудиями» («Shakespeare-Studien»)¹. В его издании каждый отрывок получил название, обозначающее тему данного фрагмента.

Исследователь творчества О. Людвиг Адольф Штерн включил «Шекспировские штудии» в собрание сочинений

¹ *Ludwig O. Shakespeare-Studien* / Hrsg. M. Heydrich. Leipzig, 1871.

писателя², он отказался от хронологического развертывания записей, предпочтя расположить наблюдения и мысли Отто Людвиг по темам, — Штерн разбил рукописи Людвиг на следующие разделы: Шекспировские штудии (общие суждения о приемах драматургии Шекспира), отдельные драмы Шекспира, Шекспир и Шиллер, Шиллер, о старой и новой драме, различные размышления о драме (1840— 1860) и афоризмы (1860—1865).

Главное место в записях Людвиг занимает Шекспир. Это вызвано следующими обстоятельствами. Молодость Людвиг совпала с периодом господства романтизма. Как известно, Шекспир был предметом культа романтиков. В нем видели высший образец драматического творчества. Людвиг воспринял от романтиков преклонение перед Шекспиром. Однако его восхищение от-

² *Ludwig O. Gesammelte Schriften*. Leipzig, 1891. Bd. 5, 6; тексты цит. по изд.: *Ludwig O. Werke* / Hrsg. A. Eloesser. B. etc., S. a. Bd. 4,— полностью воспроизводящему расположение записей, сделанное А. Штерном.

нюдь не было слепым. Он читал и перечитывал Шекспира, и чем больше он его узнавал, тем яснее становилось ему, что многие распространенные взгляды на творчество английского драматурга неверны.

Усвоив понятие о Шекспире как о высшем мастере драмы, Отто Людвиг изучал его пьесы с вполне определенной целью — выяснить приемы, сделавшие пьесы Шекспира столь жизненными и театральными. Людвигу это было нужно для его собственного творчества. Он учился у Шекспира законам драмы.

Необходимо, однако, отметить, что подавляющее большинство суждений о драме Людвиг сформулировал уже после написания «Наследственного лесничего» и «Маккавеев», считающихся его шедеврами. Это со всей ясностью видно из текста «Шекспировских штудий», изданных М. Хайдрихом. Только 17 страниц занимают записи Людвиг, относящиеся к 1840—1851 гг. Еще 76 страниц приходится на период 1851—1855 гг. А весь текст «Штудий» занимает у Хайдриха без малого 400 страниц. Это обстоятельство приходится подчеркнуть, ибо нельзя все суждения Людвиг о драме непосредственно соотносить с его собственными пьесами. Некоторые суждения, даже поздние, согласуются с его драматургией, другие следует рассматривать как размышления и наблюдения, имевшие целью разработку приемов драматургии для дальнейшего творчества, когда Людвиг был занят созданием своего варианта «Агнессы Бернауэр», который он намеревался противопоставить трактовке этого сюжета Ф. Геббелем.

В Геббеле Отто Людвиг видел своего главного соперника среди современных драматургов. Сопоставление их творчества не входит в нашу задачу, но столкновение их принципов и теоретических взглядов представляет для нас непосредственный интерес.

Как мы помним, Геббель в своих взглядах на драму, и особенно на трагедию, исходил из концепции философского характера и был последователем Гегеля.

Исходный момент всех теоретических рассуждений Людвига — решительное отрицание идеалистической метафизики. Об этом он со всей определенностью заявляет во фрагменте, являющемся, в сущности, законченной статьей. Хайдрих дал ей название «Размышления о философии и поэзии. Античная и новая драма»³. У А. Штерна ей дан другой заголовок — «Задачи современной драмы. Мои стремления и мой путь»⁴.

В духе зарождающегося позитивизма Людвиг отвергает в этой статье абстрактное философизирование по поводу драмы. «Я исхожу не из какой-нибудь философии, ибо та, на которой я мог бы основать мои исследования, может выйти из моды раньше, чем я завершу их» (19)⁵, так иронически начинается это рассуждение.

³ «Andeutungen über Philosophie und Dichtung. Antikes und modernes Drama».

⁴ «Die dramatischen Aufgaben der Zeit. Mein Wille und Weg».

⁵ Здесь и далее в скобках указаны страницы по изд: *Ludwig O. Werke*. Bd. 4.

«Мои занятия Шекспиром, — продолжает Людвиг, — обусловлены стремлением поучиться у него как у совершенного мастера; рассматривать же его с точки зрения этики и эстетики мне не позволяет мое призвание. Я рассматриваю его произведения с технической стороны» (19).

Каждый вид искусства включает в себя ремесло; искусство начинается там, где кончается ремесло. Есть драматурги, которые всю жизнь остаются ремесленниками. Но путь к подлинному искусству ведет через ремесло. Художники, пренебрегавшие техникой ремесла, расплачивались за это несовершенством своих произведений. «Поэтому даже выдающийся художник должен рассматривать драматическое искусство только с точки зрения обучающегося ремеслу» (19).

Совершенство Шекспира в том и проявляется, что у него ремесло и искусство неотделимы, они у него органически слиты. Людвигу были, по-видимому, известны труды немецких философов-критиков, писавших о Шекспире, — Ф. Горна, Т. Ретшера, Г. Ульрици, Г. Гervинуса и др. Независимо от того, кого из них он читал, совершенно очевидно, что именно против их подхода к Шекспиру он возражал, когда заявлял: «Для того чтобы найти основы малейшего элемента его внешней формы, его надо рассматривать не как философа, а как художника» (19). Точно так же, как певцы учатся постановке голоса и дикции, так должен и драматург овладеть техникой своего ремесла. Философия в этом деле только помеха. «Философия, рассматривая поэтическое художественное произведение, извлекает из него то, что она в состоянии ухватить, — непосредственно выраженную мысль; она должна перевести на язык рассудка то, что поэт обращает к чувствам и говорит непосредственному ощущению, и в силу этого, как при всяком переводе, утрачивается главное — то, что делает поэзию поэзией и что отличает мысль и творчество от мысли в спекулятивной философии» (20).

Людвиг отнюдь не отрицает права философии рассматривать искусство со своей специфической точки зрения.

Но философия не в состоянии научить художника, как ему создавать произведения, ибо она не рассматривает искусство с художественной точки зрения. Страсть к философии, считает Людвиг, нанесла ущерб немецкой литературе. Меньше всего пострадала от этой страсти лирическая поэзия, ибо она по своей природе создана для выражения чувств и мыслей поэтов. Гете и Шиллер создали высокие образцы такой лирики. Но многие их лирические мотивы получили выражение там, где им не должно быть места, — в драме, и это нанесло ущерб данному виду искусства.

Другая беда проистекала из стремления следовать образцам античности. Здесь Людвиг опять имеет в виду, конечно, в первую очередь Гете и Шиллера. Ибо, как явствует из дальнейшего высказывания Людвиг, обращение к античности было вызвано желанием возродить в драме поэзию. Но общий дух и конкретные формы древнегреческой трагедии чужды современным понятиям.

Людвиг воспринял характеристику античной драмы, данную А. В. Шлегелем, — ее статуарность⁶. Античный трагический герой не имел лица, оно было прикрыто маской⁷. Герой новой драмы выступает как личность. Гамлета невозможно представить в маске.

По-своему античная драма была совершенна, но именно потому, что имела корни в жизни, понятиях и верованиях Древней Греции. Подражая ей, нельзя создать драму, отвечающую современным потребностям, не получится она и если попытаться «сварить рагу из блюд всех времен, всех наций и всех родов. В противовес этому мы должны искать такую драму, которая была бы такой же нашей, какой для греков была их драма; драму, которая разовьется в своих условиях, а не неизвестно откуда и неизвестно как, пригодная для всех времен и парящая в эфире, такая, которая соответствует своему роду, нашему времени и нашему народному духу...» (24).

Людвиг считает нарушением законов искусства возникновение литературной драмы, лишенной действия, но обильно наполненной многословными речами, лирическими излияниями, с эпическим развитием сюжета. Это, конечно, еще один выпад против немецких классиков, но также и против романтиков.

Другим направлением немецкой драмы владело стремление удовлетворять требованиям театральности. Для украшения пьес такого рода вводилась некая доля поэзии. Но если первое направление отличалось преобладанием поэтичности над драматизмом, то второе сочетало поэтичность и драматизм чисто механически. Пьесы такого рода при всем их несовершенстве показывали возможность более органического сочетания театральности и поэзии. По мнению Людвига, драматургом, который практически и теоретически осуществил этот синтез, был Лессинг. Однако ему недоставало более

⁶ См.: Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Борковского. Л., 1934. С. 256.

⁷ Здесь Людвиг повторяет мысль столь не любимого им Шиллера. См.: *Шиллер Ф.* Собр. соч. Т. 7. С. 448—449.

глубокого понимания трагического у Шекспира. Гете постиг сущность трагизма, но не считался с требованиями театральности. Веймарским классикам не хватало чувства сценичности. Шиллер же вообще утверждал в письмах к Гете, что произведение тем более поэтично, чем менее оно подчиняется строгим требованиям своего жанра. Если Шиллер допускал нарушение границ жанра, то романтики, как известно, вообще утверждали как художественный принцип смешение жанров. Людвиг решительно возражает против этого. Лирика и эпос имеют свои особенности, драма должна быть независима от них.

Важнейшее качество драмы — театральность, сценичность (*Bühnengerechte*). Однако если, с одной стороны, драматизму пьесы мешает обилие лирических или эпических элементов, то, с другой — чистая сценичность тоже не может удовлетворить, ибо она поверхностна. Как и многие другие, Людвиг видит пример поверхностной театральности в драматургии Скриба.

Она не произведение искусства (Kunstwerk) а искусное изделие (Kunststuck). «Что касается единства места, то о нем можно сказать то, что Шлегель сказал о французских классиках: „Место действия — театр“; и это применимо к Скрибу и его школе. Его характеры очерчены четко, но лишены глубины. Нельзя не заметить, что они сделаны только на три часа спектакля, они подобны механическим игрушкам, которые совершают поразительные движения лишь до тех пор, пока действует их заводной механизм; но они лишены самостоятельной жизненной основы (Lebensprinzip), они не обладают характером сами по себе, а существуют только, чтобы возбудить интерес зрителя» (244—245).

Естественно поэтому, что театральность сама по себе не имеет цены в глазах Людвига. Вопрос был для него достаточно ясен, чтобы задерживаться на нем долго. Широкая публика тоже понимала, что такая драматургия занимательна, но подлинным искусством не является. Полемика Людвига направлена поэтому не против занимательной драматургии, а против той драматургии, которая была признана классической и имела все основания, чтобы в ней видели явление высокого искусства. Для Германии образцом такого искусства были трагедии Шиллера. Именно их в первую очередь он имеет в виду, когда критикует «абстрактно-поэтическую школу» (30). Драматургом, сочетающим лирическое и эпическое начала с подлинной театральностью, является для Людвига Шекспир.

Основополагающее утверждение Людвига: «Мы требуем от драмы, чтобы она, как и всякое другое произведение искусства, была прежде всего организмом и чтобы каждая отдельная часть и все они были внутренне взаимосвязаны» (30). Шекспир дает образцы такой органичности. Шиллер с этой точки зрения не удовлетворяет Людвига. «Шиллер создает внешнее, Шекспир — внутреннее действие. У Шиллера в действии проявляются особые, случайные внешние факты, которые могут иметь место только в данном и никаком другом случае; Шекспир отмечает все случайности и особые условия; он оставляет только то, что является типичным, что происходит

в целом ряде случаев» (176). В этом отношении, считает Людвиг, Шекспир ближе к древним трагикам, чем Шиллер. Людвиг признает, что композиция Шекспира не всегда идеальна, но, во всяком случае, у него меньше таких самостоятельных эпизодов, как история Макса и Теклы у Шиллера в трилогии «Валленштайн»; их судьба не связана с главной идеей произведения, и точно то же относится к фигуре Монтгомери в «Орлеанской девице», к Руденцу и Берте в «Вильгельме Телле».

У Шиллера трагическая вина и кара обусловлены внешними обстоятельствами, у Шекспира — внутренними. В этом отношении Лир и Макбет подобны героям древних трагедий. «Кара обоих непосредственно вытекает из их вины, и только из их вины. И кара, и вина предстают в чистом виде. Герой поступает против своей совести, и карает его собственная совесть, этому сопутствует внешняя перипетия, необходимо вытекающая из его вины. Винов-

ные, вина и кара типичны. Все действие в его отдельных частях сведено к существенному, к идеальному, и оно является типичным. У Шекспира событие имеет обобщенное значение и характеры тоже, хотя язык их индивидуализирован, тогда как у Шиллера событие и характеры индивидуальны, иногда крайне индивидуализированы, тогда как речь обобщена» (176—177).

Трагедия отнюдь не должна сводиться к одностороннему воплощению той или иной идеи. Образцом для Людвиг является «Король Лир». В нем осуществлен принцип трагедии — «необходимая взаимосвязь вины и кары» (177). Лир изгоняет добрую дочь и отдается во власть злых дочерей. За это он наказан злобой старших и добротой младшей дочери. Он страдает из-за жестокости старших дочерей и из-за доброты Корделии, сознавая свою вину перед ней. «Как старшие дочери, так и младшая действуют не по какому-нибудь внешнему мотиву, а согласно своей натуре. Лир страдает, потому что сделал то, что неизбежно, должно было случиться именно так, как это случилось» (177). Людвиг подчеркивает, что не внешняя по отношению к личности идея, а чисто внутренние побуждения, проистекающие из природы действующих лиц, только и создают предпосылки для подлинной трагедии.

Примером неправильного построения трагедии Людвиг считает «Валленштайна» Шиллера. Действия Валленштайна во многом обусловлены его верой во влияние звезд на судьбу человека. В отличие от Шиллера, у которого решающее значение имеет вера героя в астрологию, т. е. внешнее обстоятельство, у Шекспира трагизм обусловлен всегда глубочайшими внутренними причинами. «Исторические силы и сочетание созвездий борются в груди героя (Валленштайна), как боги в душе Ахилла, и они (Валленштайн и Ахилл) вынуждены поступать, как боги велят, и страдать за это. Как ни запутанны и богаты исторические обстоятельства в „Гамлете“, они только фон; они не влияют на души героев, ни на их вину, ни на кару, которую они несут. То же самое в „Лире“, „Макбете“ и „Отелло“. Здесь все дело в том, что происходит в человеке» (178).

Продолжая сопоставление двух драматургов, Людвиг касается соотношения поэтического и реального в драмах Шиллера и Шекспира. В «Валленштайне» Шиллера ощущается контраст двух художественных стихий — идеального и реального, поэтической фантазии и жизненных реальностей. У Шекспира нет подобного разграничения. У него поэтично даже обыденное. Это подводит • к центральному пункту драматургической теории Людвига — его концепции поэтического реализма.

Взятая сама по себе, действительность неэстетична. В ней налично бесконечное множество явлений, лишенных порядка. Искусство находит взаимосвязь между отдельными фактами реального мира, придает им порядок, вносит в изображение жизни красоту. Красота драмы не создается красивыми речами героев. Будь это так, достаточно было бы воспользоваться средствами риторики, чтобы изукрасить речь героев. В риторичности постоянно упрекает

Шиллера Людвиг. Автор «Дон Карлоса» вкладывает в уста персонажей свои мысли, лишая тем самым драму ее важнейшего качества — объективности.

Шекспир, как он его понимает, является для Людвиг драматургом, в полной мере осуществившим принципы подлинно поэтической драмы. «У Шекспира мы видим мир, но без тех его противоречий, которые в действительности заставляют нас ошибаться, — пишет Людвиг, — мир, чьи таинственнейшие мотивы у нас перед глазами, мы видим его людей насквозь, подобно высшим духам; и видим их правоту и неправоту, их полное существо и их судьбу в необходимой взаимосвязи⁸, мы не видим ничего, что заставило бы нас усомниться в разумности существующего миропорядка. Этот мир является для нас школой истинного; он учит нас тому, как наказывается всякое нарушение меры и извращение, любое нарушение гармонии сил; показывает нам, как кажущееся торжество зла порождает ад в душе...» (51).

Форма трагедий Шекспира органична, это не значит, что в ней заложен некий безошибочно действующий механизм, как у Лес- синга (в «Эмили Галотти») или у французских классицистов, у которых один факт порождает другой, подобно ходам в шахматной игре. Шекспир не прибегает ни к каким уловкам и строит действие на одном или двух простых мотивах, причем если их два, то они противопоставлены друг другу. Он не облегчал себе задачу, как сделал, например, Гете, дав герою имя великого поэта. Создавая образ Кориолана, Шекспир показывает величие его характера, мы видим, как он, победивший других, сам себя ведет к гибели. У Шекспира неважно, как зовут героя, он таков, как он есть, а у Гете Тассо, если назвать его иначе, потеряет свое значение.

В основе поэтичности Шекспира лежит то, что он «дает общее через единичное» (52), и именно это является у него

⁸ Здесь Людвиг развивает мысль Гете из статьи «Шекспир и несть ему конца». См.: *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 307.

основой типизации. Единичное должно при этом соответствовать обычным представлениям зрителей. «Отдельные мотивы должны быть теми же, какие свойственны людям, публике, которые они по собственному опыту знают и понимают их необходимость» (52). При всех особенностях, присущих данному действию, надо исключать мотивы, присущие нравам и обычаям какого-нибудь определенного времени, надо, чтобы зритель мог судить о поведении героев с общечеловеческой точки зрения.

Основываясь на изучении Шекспира, Людвиг формулирует свою концепцию поэтического реализма. Художник создает в своем произведении картину мира. Его творческое воображение отнюдь не является голой фантазией, как ее представляет себе обыденный рассудок. В фантастической картине мира отсутствует взаимосвязь явлений. Поэтический реализм раскрывает взаимосвязь отдельных элементов действительности. В мире, создаваемом поэтическим реализмом, «взаимосвязь явлений более видна, чем в реальном мире, это не кусок мира, а цельный, замкнутый в себе

мир, в котором содержатся все предпосылки и вытекающие из них последствия» (319).

То же самое относится к действующим лицам. Каждое из них внутренне цельно, как и люди в реальном мире, но в отличие от подлинных людей образы драмы настолько прозрачны, что видны побуждения, руководящие ими. Действие драмы отличается тем же — внутренней обусловленностью, ощутимой и видимой.

«Время в драме измеряется не абстрактными минутами, а наполненными моментами; оно подчиняется закону фантазии и человеческого духа, — пишет Людвиг. — Этот мир стоит посередине между объективной истиной и законом, устанавливаемым нашим духом, мир, из которого то, что мы знаем из реального мира, заново рождается благодаря живущему в нас закону» (320). В этом воссозданном воображением художника мире многообразие действительности отнюдь не исчезает, оно лишь сводится к единству посредством гармонии и контрастов.

Людвиг видит три метода в драме: «Натуралист озабочен тем, чтобы показать многообразие; идеалист стремится свести все к единству; художественный реализм сочетает их в художественной середине» (320). Продолжая сопоставление этих методов, Людвиг прибегает к образности: «Натуралист — богач, не знающий того, чем обладает, идеалист хорошо знает, что у него есть, но отнюдь не богат. Художественный реализм стоит посередине между беспорядком и монотонностью, между абсолютным содержанием и абсолютной формой, он богач, знающий свое богатство и умеющий распоряжаться им» (320).

И далее: «Художественный мир художественного реалиста — это возвышенное зеркальное изображение предмета, но такое, которое, следуя закону живописи, создает ясный порядок, так, чтобы ни один предмет не заслонял другой, избегая путаницы, мешающей видеть, что принадлежит тому или иному образу» (320). Если мы задались бы вопросом, с чем

тут борется писатель, то его рукопись дает нам ответ: «Вооружаюсь против моего врага, моей склонности к натурализму» (320).

Отсюда вытекает важная особенность драматической речи. Она, как мы знаем, должна быть непосредственным выражением натуры говорящего. Но если понимать это буквально, то речи персонажей будут натуралистически примитивны, а это не соответствует сущности поэтического реализма. Образцы поэтического реализма в том, как говорят персонажи, Людвиг, как и следовало ожидать, видит у любимых поэтов: «У Шекспира и Гете мы находим сочетание наивности и высшей культуры (Bildung), всесторонне образованного ума. Их наивные персонажи говорят не то, *что* говорят наивные, а так, *как* говорят наивные» (320). Трагедии присуща возвышенная речь, поэтому Людвиг исключает воспроизведение на сцене обыденных форм речи.

Повторим, что у Шекспира и других мастеров драмы Людвиг искал ответа на вопрос, волновавший его больше всего: в чем причина того, что его пьесы не достигали желаемого эффекта.

Он полагал, что причина в незнании законов драмы, созданных ее величайшими мастерами. Выход он нашел в возрождении формы и духа драматургии Шекспира. Но, продолжая в этом отношении дело, начатое романтиками, Людвиг совершил ошибку, подобную той, какую допустили драматурги XVI—XVIII вв., стремясь возродить формы античной драмы. Буржуазная действительность XIX в. была неблагоприятна для возрождения цельных и героических характеров Шекспира, не говоря уже о том, что, взятая в целом, эта действительность выдвигала на первый план конфликты иного типа, чем те, которые составляли существо драм Шекспира.

Но в плане теоретическом мысли Людвиг представляют несомненный интерес. Он проник в сущность законов драматургии Шекспира, Шиллера, Лессинга, и для изучения этих авторов его наблюдения и рассуждения представляют несомненную ценность.

Он установил важную закономерность высокохудожественной драмы — она должна быть поэтичной. В пору, когда натурализм стал все больше завоевывать разные сферы искусства, тенденция Людвиг имела свои положительные стороны. Его беда была, однако, в том, что в своих теоретических рассуждениях он не приблизился к рассмотрению своеобразия новых жизненных ситуаций, конфликтов и характеров. Идея сохранения поэтического духа драмы волновала и других драматургов, но они в отличие от Людвиг решали эту задачу на современном жизненном материале. Значительное место в рассуждениях Людвиг о драме занимает проблема театральности. Зная особенности немецкой поэтической драмы, Людвиг подчеркивал, что свое полное назначение драма как вид искусства осуществляет лишь тогда, когда выполняет требования театральности. Он изучал в этом плане Шекспира и на многочисленных примерах показывал, что актерский опыт великого драматурга играл важную роль в композиции драмы в целом, построении действия и ведении диалогов. «Мне становится все более ясно, что шекспировское изображение характеров, живописание

страстей, глубина и мощь чувств вызывались требованиями театральной игры. Даже атмосфера не что иное, как подготовка, обоснование для красок театральной игры. Этому служит также индивидуализация языка. Там, где трагедийно-поэтическое и театральное взаимно возвышаются, там мы имеем истинно театральное-драматически-трагическое» (75—76).

Людвиг подробно рассматривает отдельные элементы театральности в соотношении с драматическим, и все это служит его цели преодолеть лирическое и риторическое в немецкой драме ради утверждения подлинно сценичной драматургии. Но и рассуждения на эту тему, ценные и бесспорные сами по себе, имеют в конечном счете тот же академический характер, что и мысли о драме, поскольку Людвиг не приступает даже к кардинальной теме обновления драмы посредством приближения ее к современной действительности, как об этом писал, например, Хетнер. Интересные и значительные мысли художника отражают кризис литературной драмы, слишком привязанной к традиции, сколь бы прекрасна и велика драма прошлого ни была.

ГЕРМАН ХЕТНЕР

ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ ВЛИЯНИЕ МАТЕРИАЛИЗМА ФЕЙЕРБАХА НА ЕГО МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ЭСТЕТИКУ

По сравнению с большинством предшественников и современных ему авторов, писавших о драме, Герман Хетнер¹ выделяется как критик и теоретик, решительно порвавший с философским идеализмом. В этом отношении он был типичным представителем буржуазно-демократического движения, развившегося в Германии в 1840-е годы.

В философии это движение ознаменовалось возрождением материализма, идеологом которого явился Людвиг Фейербах. Его «Сущность христианства» (1841) и «Основные положения философии будущего» (1843) отвергли спекулятивность, оторванность философии от жизни, от реального человека. Возвращая мышление на твердую почву действительности, Фейербах стимулировал развитие в новом направлении и такого раздела философии, как эстетика.

Самого Фейербаха художественные проблемы как таковые не интересовали, он касался искусства лишь в связи со своей критикой христианства. Религия, утверждал философ-материалист, — одно из порождений человеческого сознания. Ее основу составляют чувства и фантазия, стремление персонифицировать внутреннюю жизнь души, очеловечить природу, сделать ее предметом религиозно-философского и поэтического созерцания. Религия, по Фейербаху, та же поэзия. Однако если поэзия и искусство откровенно признают себя порождениями воображения и фантазии, то религия выдает свои вымыслы за действительные факты.

Фейербах видел в искусстве не проявление абсолютной идеи, как считал Гегель, а выражение чувств и потребностей реальных людей. Он выводит искусство из его подлинного

¹ В изданиях XIX в. его имя писалось «Геттнер». Мы следуем альтернативному написанию, предложенному Краткой литературной энциклопедией.

источника — из деятельности человеческой фантазии, перерабатывающей впечатления действительности. Такая антропологическая точка зрения была первым шагом на пути преодоления идеалистических абстракций об искусстве.

Под непосредственным влиянием учения Фейербаха двадцатичетырехлетний Хетнер напечатал работу «Критика спекулятивной эстетики» (1845). Молодой ученый выступил с критикой идеализма в преддверии революции 1848 г. Он примыкал в ту пору к радикально настроенной интеллигенции, сочувствовал революционному движению, но участия в нем не принимал. После поражения революции Хетнер отнюдь не примкнул к реакции. Он сохранял верность демократическим принципам, и это ясно проявилось

в его научной и литературно-критической деятельности. Начало 1850-х годов было порой первого расцвета Хетнера-критика. Он выступил тогда с рядом работ, имевших несомненное прогрессивное значение. В исследовании «Романтическая школа в ее внутренней связи с Гете и Шиллером» (1850) Хетнер рассмотрел эволюцию немецкого романтизма. Он показал, что в пору своего возникновения романтизм был во многом близок эстетике поэтического идеализма Гете и Шиллера, но в дальнейшем все больше обособлялся от немецкой классики и впал в религиозный мистицизм. Решительно отвергая реакционные тенденции романтиков, Хетнер видел здоровое начало в классике Гете и Шиллера, не абсолютизируя также и их творчества. Он отмечал, что в пору ваймарского классицизма они исходили не из непосредственной действительности, а, наоборот, из стремления противопоставить ей свой идеал, каким была для них античность. Статья содержит ряд суждений о немецкой драме, которые характеризуют позицию Хетнера. Говоря о романтиках, он отмечает лишь «Генофефу» Л. Тика как образец лирической драмы и его драматические сказки в качестве примеров применения романтической иронии.

Более подробно касается Хетнер драматургии Гете и Шиллера в период ваймарского классицизма. Гете отказался от принципа Лессинга, требовавшего изображать действительность, утверждая взамен реальности только красивое, благородное и идеальное. Его драматургия основывается не на своеобразном и индивидуальном, а на общем, типичном и идеальном. Вслед за антиклизированной «Ифигенией» Гете создает «Внебрачную дочь», «Елену», «Пандору» и другие драмы, имеющие символический характер. «Внебрачная дочь» — пример полного отказа от живых характеров, подмененных типами, лишенными собственных имен и обозначаемыми титулами: Король, Граф, Судья и т. д. Поэт, создавший это произведение, забыл об истории и действительности, стал холодным и прозаичным.

Переходя к Шиллеру, Хетнер отдает предпочтение его ранним драмам, в которых он выступал как поэт свободы. После «Валленштайна» драматургия Шиллера становится все более

искусственной, так как поэт экспериментирует с формой, стремясь возродить для современной сцены дух античной классики. Между тем, пишет Хетнер, «современная трагедия отличается другой, индивидуализированной характерностью, ибо она имеет совершенно иное основание. Античная трагедия покоится на вере и на предопределенности судьбы, тогда как в современной трагедии каждый сам творит свою судьбу. Здесь каждый сам кузнец своей судьбы. Поэтому у древних центр тяжести трагедии в *действии*, подготовляющем неизбежную судьбу. Действие разрабатывается всесторонне; на характеры же принято обращать внимание только ради того, чтобы показать субъективное впечатление, производимое на них разными способами, какими на них воздействует судьба. Современная трагедия, напротив, является в сущности трагедией характеров. В ней упор делается на *характеры*. Из них самих, из их

натуры и из их истории возникает основа и необходимость трагической завязки» (110)².

Шиллер, начав как мастер современной трагедии, вернулся к античной форме трагического действия. Это видно в «Мессин-ской невесте», «Марии Стюарт» и особенно в «Орлеанской девице». Из-за того что Шиллер стремился сочетать в судьбе Жанны д'Арк два разных элемента — чудесное и психологически оправданное, характер героини получился двойственным. Шиллер хотел сочетать несочетаемое — фаталистическую предустановленность и дух личной свободы. «Вильгельм Телль» тоже экспериментальная пьеса, сочетающая античные и современные элементы драматической композиции. Как показывает Хетнер, романтики значительной драматургии не создали. Классические драмы Гете и Шиллера не современны ни по духу, ни по форме. Лучшее, что создала немецкая драма, принадлежит Просвещению и периоду «бури и натиска».

Самые здоровые начала принадлежат именно этим двум направлениям немецкой литературы. После всего, что сделали романтики для дискредитации Просвещения, Хетнер решил реабилитировать эту эпоху как время великого идейного прогресса. С этой целью он предпринял создание большого труда «Литературная история 18 века»³ (1856—1870). Хетнер осветил в нем английскую, французскую и немецкую литературы эпохи Просвещения. Хетнер превосходно выявил антифеодальный смысл литературного движения XVIII в., появление на исторической арене буржуазии и ее идейных вождей — писателей-просветителей. Богатство материала и зрелость его трактовки обусловили то, что труд Хетнера сохранил научное значение и для нашего времени. Недаром в 1961 г. раздел, посвященный немецкой литературе, был переиздан в ГДР в двух томах.

² Hettner H. Schriften zur Literatur / Hrsg. J. Jahn. B., 1959. Далее в скобках указывается номер цитируемой страницы.

³ Труд Хетнера был переведен на русский язык под редакцией А. Н. Пыпина, человека близкого Н. Г. Чернышевскому: *Геттнер Г.* Всеобщая история литературы XVIII в. СПб., 1863—1875; 2-е изд. 1896—1897. Показательно, что второй из томов о немецкой литературе был запрещен царской цензурой.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА

Еще до написания этого большого сочинения Хетнер выступил с книгой «Современная драма» (1852), в которой подробно охарактеризовал ситуацию в драматургии, сложившуюся в Германии к середине XIX в. Своей книге он дал подзаголовок «Эстетические исследования», точно передававший характер работы. Общие положения его эстетики получили конкретное выражение как в оценках отдельных явлений драматургии, так и в программе дальнейшего развития драматического искусства, намеченной Хетнером. От многих сочинений по вопросам драмы, имевшихся в тог-

дашней Германии, книга Хетнера отличается ясностью и четкостью изложения, отсутствием гелертерства и абстрактной терминологии, затемняющей сущность вопросов. Стил Хетнера находился в прямой связи с главным положением его книги — утверждением необходимости приблизить драму к современной жизни.

Хетнер адресует свою книгу молодым драматургам, которые, как он надеется, выведут немецкую драму на новый путь. Величие двух гигантов немецкой литературы — Гете и Шиллера — для Хетнера несомненно. «Мы не раз стремились приблизиться к великим образцам Гете и Шиллера, — пишет он. — Однако мы не можем вернуться к ним назад; все бодро толкает нас вперед к неизвестному, еще смутно предчувствуемому новому» (169). Всю книгу пронизывает дух уважительной, но от этого не менее смелой критики драматургического наследия, доставшегося поколению, пережившему 1848 г. Несмотря на поражение буржуазно-демократической революции, социальный прогресс остановить невозможно. Хетнер полон ощущения новой жизни, по отношению к которой и романтическая драма, и классическая драма Гете и Шиллера стали архаичными.

Хетнер строит свое исследование по жанрам. Первой в поле его внимания оказывается историческая драма, жанр излюбленный и популярный в Германии. Начало немецкой исторической драмы заложил Гете своим «Гецем фон Берлихингеном», хотя «у него было мало чувства истории» (171). Это подтверждает также «Эгмонт», в котором исторический материал получил совершенно субъективную трактовку. Шиллер, считает Хетнер, с большей серьезностью подошел к задачам исторической драмы, но и он «скорее родоначальник, чем мастер этого вида искусства» (172).

Хетнер высоко оценивает «Заговор Фиеско» как драму борьбы за свободу. Когда политические условия вынудили Шиллера отказаться от борьбы за свой идеал, он под влиянием Гете впал в идеалистический анахронизм — увлекся антикизирующей теорией искусства, противоречащей

правильному изображению исторических сюжетов в драме. Неверные теоретические предпосылки привели Шиллера к художественным ошибкам. Так, история Валленштайна превратилась под его пером в семейную драму с историческим фоном вместо того, чтобы стать драмой подлинно исторической. Точно так же, пишет Хетнер, повторяя уже высказанную им однажды мысль, «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» выражают не тот подлинный исторический смысл, какой имели связанные с этими героями события, а излюбленные настроения, присущие пламенному воображению поэта.

Продолжателями обоих классиков явились романтики. Как ни воевали они против Шиллера, в исторической драме они оказались его последователями, однако отнюдь не в мощи и глубине изображения, а в усыпляющей ямбической риторике. Самый крупный драматург романтической школы Людвиг Тик, следуя за А. В. Шлегелем, утверждал, что историческая трагедия — наиболее достой-

ный жанр драмы. Однако ни один из них не создал ничего в этом роде и только Г. Кляйст оказался единственным, кто дорос до осуществления задачи создать немецкую патриотическую драму. Следующее поколение не вознесло жанра исторической драмы на должную высоту. Бесчисленное количество исторических драм написал Раупах, выведя на сцену множество фигур с историческими именами героев; основываясь на «Истории Гогенштауфенов», он сочинил огромную драматическую эпопею об этой династии. Хет-нер отмечает также, что Иммерман и Граббе, подражая то Шекспиру, то Кальдерону, то Шиллеру, пытались создать исторические драмы согласно указаниям Тика и Шлегеля. Однако и они не создали ничего истинно значительного.

Положение сдвинулось с мертвой точки, когда после бесплодия целого десятилетия выступили Карл Гуцков и близкие ему драматурги, т. е. писатели «Молодой Германии». С их появлением, считает Хетнер, стало возможным с известной гордостью говорить о начале новой драматургии в Германии.

Эта новая драматургия также сделала своим знаменем историческую драму. «Наша молодая литература, — пишет Хетнер, — до самых корней пронизана, как того действительно требует время, политическими и социальными тенденциями. Если сейчас и возможна новая драма, то она может быть только исторической или социальной» (174). Однако пока что существуют только первые ростки такой драмы. В целом же положение является плачевным, и причина этого в «тяжкой атмосфере, давившей Европу со времен Реставрации» (174), т. е. после победы реакционных монархий над Наполеоном. В связи с этим Хетнер делает вывод широкого социально-исторического характера.

Если Жермена де Сталь считала, что неперенным условием расцвета искусства является политическая свобода, то Хетнер несколько иначе определяет предпосылки развития драмы. «Великие эпохи искусства возможны лишь тогда, когда какой-нибудь народ приходит к завершению могучего процесса развития. Творцы греческой трагедии были современниками

замечательной эпохи Пе-рикля, славно завершившей глубокие потрясения внутренней борьбы и великих персидских войн, когда греки зажили в гордом сознании уверенности и благополучия. Шекспир возвышается с чувством победы над обломками средневековых феодальных междоусобиц и радуется первым благам разумных установлений монархии королевы Елизаветы. Точно так же Лопе де Вега и Кальдерон стоят на вершине расцвета Испании, а Корнель и Расин украшают век Людовика XIV, явившегося для Франции временем перехода от средневековья к новому времени» (174—175). Хотя исторические характеристики Хетнера наивны, все же он верно уловил связь расцвета драмы с кульминационными периодами социально-политического развития разных стран. Обращаясь к отечественной драматургии, Хетнер пишет: «Гете и Шиллер — счастливые наследники великой эпохи Просвещения, они творили, вдохновленные ее идеями, покорившими весь мир» (175).

Новая драма, появившаяся в последнее время в Германии, не смогла как следует расправить крылья, ибо не имела достаточного жизненного пространства. Тон Хетнера становится обличительным: «О вы, близорукие глупцы, поносящие поэтов, но терпящие придворную театральную полицию, которая лишает поэтов возможности дышать. Как глупы те, кто лицемерно жалуются на упадок искусства и поэзии и тут же систематически преследуют и уничтожают все необходимое для свободного и здорового государственного развития, являющегося жизненно необходимым для здорового искусства, составляющего его сердцевину. Самый простой крестьянин может пристыдить вас; только на благородной почве возрастают благородные плоды» (175).

Как ни слабы первые ростки новой драматургии, Хетнер осуждает тех, кто с пренебрежением относится к ним, ибо сам он видит в них предвестие более прекрасного и совершенного искусства. Для того чтобы наступило то будущее, когда станет возможным появление нового искусства, необходимо содействие всех. «Гражданин должен бороться и стремиться, чтобы возникло свободное государство, поэт должен следовать побуждениям своего гения, не беспокоясь о том, делает ли время его победу легкой или тяжелой. Думается мне, что и критик имеет не только право, но священную обязанность со своей стороны содействовать этому» (175).

Возвращаясь непосредственно к исторической драме, Хетнер отмечает, что в теории этого жанра царит «вавилонское столпотворение», ибо каждый автор создает концепции, оправдывающие его собственную драматургическую практику. Многообразие мнений сводится, однако, к двум точкам зрения, противостоящим друг другу: «Отличается ли историческая драма от других видов драмы только своим содержанием, состоящим в изображении великих исторических событий, или она является уже по самой своей форме особым жанром со своими, только ей одной свойственными законами и требованиями?» (176).

Прежде чем дать свой ответ на этот вопрос, Хетнер считает необходимым объяснить, как возникла путаница в понимании исторической драмы. Он считает, что в этом повинно неумеренное преклонение перед Шекспиром. Его пьесы-хроники были объявлены непререкаемыми образцами жанра. По мнению Хетнера, то была большая ошибка с точки зрения как эстетики, так и теории драмы.

Дефект такой предпосылки состоит в том, что не учитывается многообразие творчества Шекспира. У него не один, а два вида исторической драмы: ранние хроники из истории Англии и поздние римские трагедии. Хотя и те и другие являются историческими драмами, между ними огромная разница в художественном отношении. Драматургически они различны. «Английские и римские пьесы отличаются друг от друга не только своим содержанием, но еще больше особенностями формы, их внутренним строем. Английские драмы, как давно было установлено, составляют совершенно особый вид, в их основе столько же эпических, сколько

и драматических, элементов; поэтому их совершенно правильно стали называть „Хрониками“. Драмы из римской истории, напротив, не только полностью отвечают самым строгим требованиям последовательно осуществляемых трагедий характера, но и безусловно принадлежат к числу величайших и прекраснейших образцов пьес этого рода у Шекспира» (177). Пьесы-хроники молодого Шекспира были признаны образцовыми, несмотря на их художественную неполноценность, и отсюда произошла путаница в понимании исторической драмы, наделавшая немало вреда.

Приходится последовать за Хетнером в его анализе исторических драм Шекспира, ибо он выводит из него определенные теоретические заключения. Пьесы-хроники, которые изображают как феодальные междоусобия, так и войны с Францией, отражают распад феодального общества, и эта атмосфера гниения создает впечатление чего-то нездорового, патологического. Но еще хуже то, что композиция этих пьес не является собственно драматической. «...Естественным законом драматической поэзии является то, что в драме всегда должна изображаться борьба двух противоположностей. Драматическое действие состоит во внутренней борьбе и столкновениях, получающих счастливое или несчастливое разрешение, которое должно возникать вследствие внутренней необходимости, и этим оно отличается от простого изображения событий, составляющего содержание эпоса и романа. Чем насыщеннее и чем больше внутренне обусловлено необходимостью действие, тем совершеннее будет драма» (180).

Пьесы-хроники Шекспира эпичны, они представляют собой диалогизированное изображение событий, не вытекающих из характеров героев; действие представляет собой хронологически последовательное развитие событий. Здесь нет единства, и особенно нет единства идеи. Хроники обладают разве что единством центрального персонажа, и их можно назвать биографическими пьесами.

Высказывая столь критическое отношение к пьесам-хроникам Шекспира, Хетнер признавал, что идет против течения,

ибо романтический культ английского драматурга был еще в полной силе. Поэтому он считал нужным оговорить, что настало время, когда необходимо отказаться от бездумного преклонения перед гением и разобраться по существу, что представляют собой его пьесы с художественной точки зрения, и в первую очередь определить, насколько они соответствуют сущности драмы как искусства.

По мнению Хетнера, не только хроники, но и комедии Шекспира эпичны по своей природе. Только «Комедия ошибок» имеет полноценную интригу, но это произошло потому, что она основана на творении Плавта, откуда заимствован сюжет. Подлинно драматичным искусство Шекспира становится только начиная с «Ромео и Джульетты», и лишь в «Гамлете» достигает Шекспир драматургической зрелости. «Король Лир», «Макбет», «Отелло» уже не эпичны, а по-настоящему драматичны. Точно так же римские трагедии уже не являются хрониками, а представляют собой

подлинные трагедии. Достоинствами «Кориолана», «Антония и Клеопатры» и «Юлия Цезаря» является подлинное единство, внутренняя замкнутость действия. «Историческая драма становится подлинным произведением искусства, когда она является психологической трагедией характеров, следующей всем законам и требованиям этого вида искусства» (190). В точном смысле такими трагедиями являются «Кориолан» и «Антоний и Клеопатра». Что касается «Юлия Цезаря», то это, по определению Хетнера, «трагедия принципов», ибо «личная судьба героев является судьбой всего народа, судьбой мировой империи, судьбой истории, а их трагедия—мировой трагедией» (189).

Хетнер спорит с шекспироведом Г. Ульрици, считавшим, что особенностью хроник является сочетание трагического и комического. Как показывает Хетнер, комический элемент характерен для «английских» трагедий. В других трагедиях Шекспир использует комическое только тогда, когда это диктуется художественными соображениями.

Хетнер утверждает, что историческая пьеса, как и всякая другая, должна иметь в основе драматически развертывающуюся судьбу человека, обусловленную его характером. «Историческая трагедия, — определяет Хетнер, — есть в сущности не что иное, как психологическая трагедия, и даже тогда, когда она расширяется до изображения борьбы принципов могучих исторических сил, эпические отголоски не должны затенять чисто драматическое изображение» (193).

Историческая драма не может быть только изображением на сцене истории как таковой. Это означало бы превратить театр в своего рода школу, знакомящую зрителей с историческими событиями. «В исторической драме мы требуем поэзии, и только ее», — заявляет Хетнер (194). Он поясняет: «Люди ищут и находят в поэзии лишь свои собственные мысли и чувства. Драма, и это понимал уже Гамлет, должна поэтому быть зеркалом своего времени. Отсюда следует, что для драматической обработки пригодны только такие сюжеты, которые обладают внутренним избирательным сродством, с

настроениями и потребностями современного общественного сознания. Драма, избирающая свой материал исключительно из научного исторического интереса, с самого начала будет мертворожденной» (194—195).

Хетнер подкрепляет свое мнение ссылкой на Лессинга, который писал в «Гамбургской драматургии», что поэту «историческое событие нужно не потому, что оно совершилось, но потому, что оно совершилось так, что лучше этого он едва ли мог бы придумать для своей цели»⁴. В этом был согласен с Лессингом и Геббель, считавший, что для поэта история служит лишь средством для воплощения его взглядов и идей. Однако Хетнер при этом имеет в виду отнюдь не то же самое, что подразумевал Геббель. «Историческая драма, — пишет Хетнер, — занимает теперь более широ-

⁴ Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 75.

кое пространство, чем раньше, не потому, что мы обладаем более глубоким пониманием смысла исторического процесса, а единственно потому, что мы все и вместе с нами наши поэты теперь до самой глубины взволнованы политическими битвами. И где же может политический пафос найти более соответствующую ему пищу, как не в больших зеркальных отражениях исторического прошлого?» (195). В истории теперь могут интересовать поэтов и публику такие события, которые близки по духу современным интересам. Кончилось время, когда могли привлекать сюжеты о борьбе монарха со своими вассалами, что изображал Шекспир, который мог рассчитывать на то, что еще была свежа память о феодальных междоусобицах. Утратил значение и конфликт между государством и церковью. Впрочем, дело не обязательно в отдаленности временной. События античной истории могут задевать сердца и теперь. «...Мне представляется вероятным, что как раз в ближайшее время, когда потребуются решительные перемены в нашем общественном положении, Гракхи и Спартак и начало всех социальных движений в Риме станут особенно привлекательными» (196). Но ближе всего сердцу Хетнера история нового времени. «Отсюда те чары, которые неудержимо влекут новейших драматургов к картинам первой французской революции. Да и как может быть иначе! Эта великая революция является первым устрашающим началом потрясшего мир переворота, раскаты которого грохочут еще и над нашими головами» (196). Касаясь спора о том, возможно ли грозные массовые события французской революции вместили в формы драмы, или в силу своей эпичности они скорее подходят для романа, Хетнер вынужден признать, что ни «Дантон» Бюхнера, ни «Робеспьер» Грипенкерля и вообще ни одна немецкая или французская драма не свидетельствуют о подлинно художественном овладении этим историческим материалом. Однако это не означает, что выбор сюжетов был неудачен. «В подобных событиях и характерах более, чем в чем-нибудь другом, живут борьба и стремления современности, ее любовь и ненависть, ее глубочайшие страхи и надежды» (196—197).

Хотя до сих пор революция еще не получила должного отражения в драме, Хетнер выражает надежду, что появится новый Шекспир, который воплотит в драме образы Дантона,

жирондистов, Робеспьера, а также Наполеона, которого он характеризует как «дегенерировавшего (entarteteten) сына Революции» (197). Хетнер не думает, что появление такого драматурга возможно в ближайшее время. Современность сама является революционной, считает Хетнер, имея в виду события 1848—1849 гг.; требуется дистанция времени, чтобы художник в условиях мирной жизни воспроизвел в драме революционную бурю.

После этих рассуждений Хетнер возвращается к ранее поставленному вопросу: должен ли драматург строго придерживаться исторических фактов, или он имеет право изменять их по своему усмотрению? «Строгое беспристрастие является нерушимой сущ-

ностью исторической трагедии, — пишет Хетнер. — Драматург может увлечься тем или иным характером или событием и вдохновиться задачей воссоздать их художественно в силу того, что они ему по-настоящему близки, то есть он находит в них предвосхищение его собственных мыслей и чувств и видит в них (в этих характерах и событиях.—А. А.) их полное воплощение. Драматургии в коем случае не должен произвольно нарушать внутреннюю сущность используемого им материала» (197). Как историческая драма, так и исторический роман не вкладывают в исторические события ничего нового и чужеродного, они лишь выявляют и делают ясным то, что лежит в основе фактов, освобождая главное от массы случайностей.

Образцом такого исторического драматурга для Хетнера является тот же Шекспир, который, как он уверен, ни в чем не отступал ни от летописей Холиншеда, ни от сравнительных жизнеописаний Плутарха; он извлекает из исторических повествований их подлинную сущность, выявляет дух прошедшего и характер народа. Он противопоставляет далее историзм Шекспира идеализации, свойственной Гете и Шиллеру в их исторических драмах. Тем не менее он ставит Шиллера выше всех его новейших подражателей, из числа которых называет Р. Пруца, чьи герои, как определяет Хетнер, всего лишь «исторические маски для пламенных идеалов свободы автора» (199). Точно так же искусственным и произвольным является превращение библейских героинь Юдифи и Мариамны в поборниц идей Жорж Санд, как это делает Геббель. Хетнер критикует также Альфреда Майснера, который, модернизируя библейский сюжет в драме «Жена Урии», сделал героя бледной тенью байроновского Каина.

Современная молодая драматургия должна излечиться 'от подобных пороков. «Мы хотим надеяться, — пишет Хетнер, — что здоровый реалистический дух современности, который, например, уже вывел пейзажную живопись из сферы пустого идеализма в мир живой природы, наконец восторжествует и в драматической поэзии» (200). Имеется в виду не только историческая трагедия, но драма в целом, о чем Хетнер еще

скажет дальше. Конкретно же о данном жанре ее он выносит четкое суждение: «Историческая драма должна насквозь пропитаться кровью сердца своего времени, соблюдая при этом должным образом исторический колорит в обрисовке героев. Таким был и остается вечный закон этого рода искусства. И только тогда, когда эта великая задача будет решена, можно будет начать говорить о том, что у нас есть новая историческая драма» (200).

БУРЖУАЗНАЯ ДРАМА

Хотя буржуазная драма заняла значительное место на театральных подмостках, у нее есть многочисленные противники. Прежде чем рассмотреть сущность этого вида драмы, Хетнер считает необходимым опровергнуть мнения противников этого жанра.

Уже в ходе этой полемики выясняется его понимание буржуазной драмы.

В 40-е годы, когда возникла новая политическая лирика, сторонники ее стали отвергать старые песни о вине, любви и весне, объявив делом поэзии только воспевание войны, революции и свободы. Теперь, пишет Хетнер, то же самое повторяется в отношении буржуазной драмы. Ее противники считают, что драма должна посвятить себя только тем болезненным явлениям, которые господствуют[^] нравственной и общественной жизни, и не обращать внимания ни на что, кроме того, что связано с борьбой за высокие государственные принципы. По мнению Хетнера, это все равно что рассматривать верхушки башен готического собора, игнорируя все остальное здание. В противовес такому взгляду Хетнер приводит пример Жорж Санд, которая в своих социальных романах, затрагивающих скрытые внутренние нервы современной жизни, остается, однако, подлинным художником, изображающим жизнь во всей ее полноте. Почему же, задает Хетнер риторический вопрос, не должна драма, чьими подмостками является вся жизнь, изображать то, что наполняет романы и что волнует все сердца?

Если одни требуют, чтобы драма занималась только большими социально-политическими вопросами, то другие критикуют буржуазную драму с эстетической точки зрения. В свою очередь, эти критики разделяются на две группы. Одну составляют те, кто считает задачей драмы изображать явления, характеризующие мировой исторический процесс, иначе говоря, события общечеловеческого нравственного значения. Другую группу составляют те, кто считает, что буржуазная драма слишком натуралистична и лишена поэтичности.

Хетнер признает, что вся предшествующая буржуазная драма была, в сущности, наполнена прозой и лишена поэтичности. Но недостатки и слабости буржуазной драмы отнюдь не вытекают из внутренней сущности жанра. Их источник следует искать в тех исторических и социальных условиях, когда этот вид драмы возник. Если же отвергнуть

буржуазную драму за то, что она до сих пор принесла мало достойных плодов, то это было бы равносильно тому, чтобы выбросить ребенка вместе с грязной водой из ванны. «Если построить ее на других нравственных и общественных основаниях, чем те, на которых ее обычно строили, то, я уверен, буржуазная драма навсегда освободится от нападков недоброжелателей и станет в полной мере равной самым высоким жанрам искусства» (202).

Хетнер напоминает, что буржуазная драма возникла в середине XVIII в. под влиянием просветительского морализаторства. После победы буржуазной революции в Англии драма утратила свой поэтический характер и превратилась в картины нравов, проникнутые духом мещанской морали. Начало положил Джордж Лилло своим «Лондонским купцом». Во Франции возникла «слезная комедия». Даже Дидро и Лессинг отдали дань морализаторской тенденции. В Германии направление, созданное

Лилло и его последователями, представляли Шредер, Ифланд и Коцебу, создавшие множество сентиментальных мещанских семейно-бытовых пьес. Однако, по мнению Хетнера, ни трагедии, ни «слезные комедии», ни мещанские драмы не являются подлинными буржуазными драмами. Совершенно неправильно считать их таковыми.

Появление буржуазной драмы было закономерным. «Взятая сама по себе, буржуазная драма является такой же, как и остальные драмы; только своих героев она выбирает не из сидящих на тронах и не из тех, кто находится на вершинах истории, а из низших жизненных кругов и из скромной среды» (207). Буржуазная драма возникла в новое время в связи с освобождением личности от прежних социальных оков. Ее основой является признание ценности каждого человека, от бедняка до могущественного монарха.

Хетнер считает неверным сводить буржуазную драму к мещанским пьесам XVIII — начала XIX в. Уже в эпоху Шекспира были такие буржуазные трагедии и драмы, как «Векфильдский полевой сторож», «Арден из Февершема», «Йоркширская трагедия». У самого Шекспира были не только королевские трагедии, но и драмы, которые по существу можно считать буржуазными, — «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Тимон Афинский». Даже «Король Лир», если рассмотреть эту трагедию по существу происходящих в ней конфликтов, тоже приближается к буржуазной драме, поскольку то, что относится к государству и войне, оттесняется ужасными происшествиями в семейной среде. Буржуазной драмой у испанцев является «Саламейский алькальд». Таким образом, по утверждению Хетнера, первые художественные образцы буржуазной драмы создали Шекспир и Кальдерон.

Считать, что значительные события могут происходить только в среде лиц, занимающих высокопоставленное положение, совершенно неверно. «Я утверждаю, — пишет Хетнер, — что... так как теперь и в ближайшем будущем даже больше, чем политические вопросы, нас будут занимать социальные проблемы, то возникающая драма будет больше

изображать социальные, чем политические, вопросы. В этом смысле буржуазная драма будет теперь гораздо более исторической, чем сама историческая драма» (209).

Буржуазная драма подчиняется тем же законам, что и высшие образцы поэтической драмы. «Поэзия видит в единичном типичное, в случайном — необходимое, — утверждает Хетнер. — Что придает такое величие буржуазным трагедиям Шекспира? Только то, что полностью проистекают из глубочайших основ человеческой природы, из внутренней необходимости, рождаемой страстью. „Ромео и Джульетта" — это естественная история любви, „Отелло" — физиология ревности, „Король Лир" — всемирный суд над разрушителями нравственных основ семьи. Правда и естественная закономерность мотивов и характеров — и перед глазами всех становится зримой подлинная поэзия» (209).

Из сказанного Хетнером со всей определенностью вытекает,

что понятиями «политический» и «социальный» он пользуется в ином смысле, чем принято теперь. Политическими он называет драматические конфликты, связанные с положением и поведением царственных лиц, от судьбы которых зависит судьба государства. Таковыми не являются конфликты семейные, личные. Однако Хетнер именно их считает социальными, общественными, ибо видит в семье нравственную основу общества. Вопросы любви, брака, ревности, соблюдения норм семейной жизни приобретают общественное значение, когда драматург поднимает их на большую принципиальную высоту, раскрывая существенные стороны человеческой природы, как они проявляются в конфликтах между людьми.

Образцом в этом отношении для Хетнера опять являются величайшие классики мировой драмы. «Подлинные поэты, то есть такие поэты, которые исходят из внутреннего ядра истинной поэзии, — поэты, которые обладают могучей способностью создавать свои образы, исходя из внутреннего ядра истинной поэзии, и которые как в исторической, так и в буржуазной драме свободны от чистой идеализации. Шекспир и Кальдерон в этой сфере не опускаются ни до деталей криминальной истории, ни до отвратительной мещанской сентиментальности» (209).

Мещанская драма касается отдельных лиц и случайных происшествий. Драма как средний жанр вообще не устраивает Хетнера. «Буржуазная драма в сущности является буржуазной трагедией» (209) — таков, по Хетнеру, основополагающий закон. «Подлинно драматическими, — продолжает он, — являются только действительные и существенные противоречия, то есть только такие противоречия, которые возникают не как внешняя случайность, а из глубокой внутренней сущности противоборствующих сил. Только такая борьба является принципиальной; она есть естественно-закономерное столкновение противоположных точек зрения и мировоззрений. Эта борьба принципиальных противоречий в высоком смысле слова всегда является трагической; она непримирима» (210).

Трагедия не обязательно должна иметь смертельный исход для героя. Еще Аристотель признавал трагедиями «Орестейю» и «Филоктета», несмотря на благополучный финал. В новое время созданы трагедии Гете «Ифигения» и «Торквато Тассо», а также пьеса Жорж Санд «Клоди», не имеющие смертельного конца. Эти драмы возвышаются над уровнем посредственности, характерным для множества пьес тем, что в них сталкиваются действительно непримиримые противоречия, недопускающие сглаживания и требующие решительной победы одного из противоборствующих начал.

«Дело не в том, счастливой или несчастливой является развязка, а в том, чтобы она была действительно развязкой, то есть в том, чтобы характер героя развивался до своего полного раскрытия и чтобы в этом своем завершении, либо через гибель героя, либо через его очищение, осуществлялась неизбежная

победа вечно истинного и доброго, торжество разумного миропо-рядка» (210—211).

Если современные драматурги будут избегать поверхностности, проникнут в самые глубины действительности, то возражения против буржуазной трагедии сами отпадут. «В борьбе, связанной с развитием нашего внутреннего характера, в тайнах потрясенной до самых глубин семейной жизни, в вулканически сотрясающейся почве нашей социальной жизни лежат глубочайшие основы нравственного духа. А там, где происходит такая нравственная борьба, там будет и „великая гигантская“ судьба, и там, где возникает великая, то есть внутренне закономерная (notwendige), судьба, там есть и подлинно трагическое» (211).

ВИДЫ БУРЖУАЗНОЙ ТРАГЕДИИ

Отвергнув мещанскую драму, обособив от нее буржуазную трагедию высокого ранга, Хетнер приступает затем к конкретному и дифференцированному рассмотрению выдвигаемого им жанра. Речь идет не о реально существующих произведениях, а о том, какой, по мнению Хетнера, должна быть буржуазная трагедия. Иначе говоря, он намечает программу данного жанра.

Хетнер устанавливает три вида буржуазной трагедии.

Первый вид — трагедия обстоятельств. Когда значительный характер находится в разладе с внешним миром, это и будет трагедией обстоятельств и внешних условий. В таком случае речь не сводится к малозначительным или случайным ошибкам и недоразумениям, которыми полны развлекательные пьесы. Герой борется за определенные цели, и сопротивление, с которым он сталкивается, имеет источником господствующие социальные и нравственные установления, прочно укоренившиеся в действительности. Напомнив изречение Наполеона о том, что политика есть современная судьба, Хетнер утверждает, что трагедия обстоятельств и есть подлинная трагедия судьбы. «Судьба больше не возвышается

над миром и не стоит вне его, она есть не что иное, как господствующий в мире строй, от которого зависит каждый; нравы, понятия, условия, проистекающие из этого строя, являются нерушимыми для каждого индивида и обладают поэтому для него трагической мощью» (213).

В качестве примера Хетнер берет не драму, ибо подходящей среди современного репертуара не было, а роман — «Избирательное сродство» Гете. Судьба, приводящая к гибели двух героев романа (Эдуарда и Оттилию), предопределяется догмой о том, что брак не подлежит расторжению. Они были бы спасены, если возможен был бы развод. Классическая испанская трагедия, в особенности трагедия Кальдерона, зиждется на давлении внешних обстоятельств. Либо это догмы католической церкви, либо крайне строгие понятия о чести. В современном обществе причиной трагизма являются другие обстоятельства. «Подумайте только о евреях, находящихся в положении париев! А в недавнее время,

как никогда раньше, возникло всеобщее внимание к жизни пролетариев, и все это, как мне думается, с необычайнейшей остротой обнаруживает трагедию внешних обстоятельств. Мало-помалу все более крепнут и распространяются социалистические идеи, противопоставляющие со всей обнаженностью противоречия между угнетенными слоями народа и привилегиями богатых; однако старый строй частной собственности еще имеет глубокие корни и остается непоколебленным; этот строй является непреодолимым препятствием для переворота (в общественных отношениях. — *А.А.*)» (213—214).

Трагедию внешних обстоятельств иногда называют социальной. Действительно, основа трагического конфликта лежит в общественном гнете. Однако Хетнер не согласен определять этот вид драм^ как социальную трагедию. Он резервирует данное понятие для другого вида, о котором пойдет речь дальше. Трагедия обстоятельств, по классификации Хетнера, является низшим видом. Как ни могущественны они в данное время, значение их ограничивается именно этим временем и условиями жизни данной нации. Как ни прекрасны пьесы Кальдерона, они слишком обусловлены нравами и этическими понятиями Испании XVII в. Современному зрителю, к тому же иной национальности, непонятен тот пафос чести, во имя которого герой драмы «Врач своей чести» убивает жену, зная ее невиновность, но поступает так, чтобы смыть тень подозрения, павшего на его имя. Точно так же, замечает Хетнер, немецкая молодежь середины XIX в. уже больше не придерживается веры в нерасторжимость брака, ставя выше естественные права любви. Из всего этого вытекает, что данный вид трагедии присущ такому строю жизни, в котором царят неразумность и бесчеловечность, а разумное и человеческое подавляются и осуждены страдать. Чем больше человечество будет освобождаться от подобных условий, тем больше будут терять свое значение трагедии обстоятельств. Они совсем исчезнут с победой разума во всех общественных нравах. Шиллер еще мог в конце XVIII столетия положить в основу

трагизма «Коварства и любви» различие в социальном положении героя и героини. Современному поэту это уже не пристало. Зато «Принц Гомбургский» Кляйста еще сохраняет свое значение, поскольку сохраняется армия и военная дисциплина. Неудачной находит Хетнер трагедию К. Гуцкова «Ричард Севедж», в которой конфликт состоит в том, что лицемерные нравы общества не позволяют матери открыто признать героя своим сыном. Вместе с тем Хетнер отмечает, что в Париже, как грибы, в большом количестве появляются пролетарские пьесы. Их злободневность, однако, еще не сочетается с подлинной художественностью. Изображение бедняков в драме сводится к двум возможностям: либо показывать их пассивные страдания, но это не драматично, либо изображать их активный протест и восстания, но это, считает Хетнер, будто бы исключает подлинный трагизм.

Пока что в Германии изображали только несчастья бедноты.

Тем самым произошел возврат к уже преодоленным сюжетам, связанным с семейными бедами. Хетнер указывает на появление драм, изображающих пресыщенную аристократию. Эти мнимо разоблачительные пьесы производят обратный эффект пикантным изображением пороков господствующего класса.

Далее следует тирада, весьма многозначительная, содержащая важные для Хетнера мысли. «Приближается время открытой борьбы. И одновременно с этим наступает поворотный пункт в истории пролетарских трагедий. Тогда трагедия изобразит не трагедию Геркулеса-героя, а Геркулеса — терпеливого страдальца. И этим она поднимет на подлинно художественный уровень не только себя, но тем самым она возвысит себя над простой трагедией внешних обстоятельств, с которой мы здесь сначала имели дело. Тогда могущество существующего строя больше не будет спокойно и неоспоримо царить как вечное и неприкасаемое установление, с бессердечно насмешливым самодовольством взирая на бесполезные усилия героя, а затем хладнокровно и безжалостно подавляя его, подобно дьявольскому орудию пытки, именуемому железной девой, жестоко и бездушно раздавливающей жертвы в своих руках; господствующие отношения вынуждены будут тогда стать личными, вступить в борьбу и, защищая свои права, обнаружить свою жизненную силу. Старое борется против нового; идет борьба двух противоположных мировоззрений. Эта борьба принципов явится высшей формой трагедии, общественной борьбой, трагедией идей, подлинно социальной трагедией, которая сама собой станет исторической» (217—218).

Хетнер провозгласил высшей формой трагедии трагедию, изображающую восстание угнетенных против угнетателей, иначе говоря, революционную трагедию. Отметим, что идея революционной трагедии носилась в воздухе и была подсказана событиями 1848—1849 гг. Примерно в то же время, когда об

этом писал Хетнер, вопроса о революционной трагедии коснулся и философ-идеалист Ф. Т. Фишер⁵.

Если сам Хетнер и не был пролетарским революционером, то во всяком случае, как явствует из его рассуждений, он принадлежал к лагерю радикальной буржуазной демократии. Как мы уже слышали от него, хороших трагедий о французской революции еще не создали ни французские, ни немецкие драматурги. Но здесь речь шла уже о трагедиях, в которых должны были столкнуться буржуазный строй и пролетариат. Отвергнув мещанские и мнимо разоблачительные трагедии, Хетнер ожидал, что в будущем возникнут трагедии поднимающегося пролетариата. На этом данное его рассуждение заканчивалось, и он обратился к тому типу трагедий, который реально существовал. Этот вид трагедий он называет трагедиями человеческих страстей.

В трагедиях обстоятельств тоже бушует страсть. В чем же

⁵ См.: Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 136.

тогда различие между ними и трагедиями страстей? В трагедиях внешних обстоятельств страсть пылает только на одной стороне. Ей противостоит мощь непреодолимых социальных ограничений. В трагедиях страстей происходит борьба страсти против страсти, человека против человека. Такими трагедиями страстей являются «Отелло», «Макбет», «Гамлет», «Валленштайн» и другие подобные им произведения.

Внутри этого вида трагедии Хетнер различает два подвиды. В одном случае страсть является индивидуальной, чисто субъективной, в другом — страсти связаны с большими всеобщими целями, имеющими значение для всего человечества. Первый подвид Хетнер именует трагедией субъективной страсти, второй — трагедией субстанциальной страсти или, если использовать общепринятое обозначение, трагедией идей.

Буржуазная трагедия является преимущественно трагедией страстей. Область этой трагедии бесконечна. Она включает все случаи внутренней борьбы людей, многочисленные коллизии долга, случаи внутренней борьбы характеров. Трагедии страсти также распадаются на две группы. Одну составляют трагедии, в которых героя раздирают внутренние противоречия; другую — где герой внутренне тверд и все душевные силы отдает борьбе против враждебных ему целей и характеров. Однако при всем различии внутри данного вида принадлежащие ему трагедии имеют нечто общее, и здесь Хетнер, следуя за Гегелем, объявляет, что каждая из сторон должна иметь свое внутреннее оправдание.

Сила трагедий страсти в том, что мотивы действия проистекают из человеческого сердца. Они имеют поэтому всеобщее значение и представляют интерес для многих поколений. Недостатком и слабостью этого вида трагедий является то, что в силу своей субъективности они изображают отдельные виды характеров, но не общечеловеческое, не чисто человеческое — словом, не все человечество. Поясняя свою мысль примерами, Хетнер указывает сначала на «Ромео и Джульетту» Шекспира. Здесь почву трагедии составляет

неразумная вражда двух знатных семейств и отцовский произвол старшего Капулетти, решившего во что бы то ни стало выдать дочь за не любимого ею человека. В «Короле Лире», с одной стороны, мы видим неразумный гнев легковерного старика, а с другой — ужасающую жестокость дочерей. В «Отелло» действует безумие слепой ревности, в «Макбете» — губительное честолюбие, в «Гамлете» — чисто субъективная и случайная слабость бездейственного и нерешительного героя. Сколь ни могуществен поэтический гений Шекспира, у него как драматурга есть своя ахиллесова пята. Она состоит в том, что его герои не имеют подлинно нравственного оправдания, они действуют, движимые своими индивидуальными стремлениями. Шекспировские субъективные трагедии лишены настоящей необходимости, они не свободны от элемента случайности. Не будь Отелло так слепо ревнив, Лир так вспыльчив и по-детски неразумен, трагедии не произошло бы. Это несколько не умаляет величия Шекспира и

не должно помешать современным драматургам создавать трагедии страсти.

Высшая степень трагизма достигается там, где исключены случайность и произвол. Такова трагедия идей, трагические конфликты в них коренятся в глубокой сущности человека и в законах ее развития. Трагедия идей также является трагедией страсти, но не субъективной, а субстанциальной. Различие между субъективной трагедией и трагедией идей заключается не в форме, а в содержании.

В этом проявляется прогресс современного мышления по сравнению с эпохой Шекспира. Хетнер подчеркивает, что речь идет о прогрессе не искусства, а именно интеллектуального развития. Наглядно это видно при сравнении Шекспира и Гете. В то время как Шекспир остается в границах развития своих героев как индивидов, Гете в созданных им произведениях ставит мировые проблемы. При всей, казалось бы, близости Гамлета и Фауста между ними есть кардинальное различие: герой Шекспира борется только с собственной слабостью, тогда как Фауст воплощает борьбу человеческого духа вообще. По глубине и значительности идей Гете превосходит Шекспира, но это отнюдь не означает, что он более великий художник, чем Шекспир. В различии двух гениев сказывается превосходство мировоззрения XIX в. над мировоззрением XVII столетия. Принципы, лежащие в основе творчества Гете, настолько же выше идей в пьесах Шекспира, насколько новая немецкая философия выше Бэкона. «У Бэкона человек еще рассматривается как единичная личность в ее эмпирическом отношении к внешнему миру; здесь (в немецкой философии. — А.А.) человек выступает в своей глубочайшей внутренней сущности как самосознающая себя вершина природы, а мышление человека — как мышление вселенной» (222). Отдавая дань классическому идеализму, Хетнер, однако, в разборе «Антигоны» Софокла отнюдь не согласился с известной трактовкой Гегеля. Приняв то положение, что Креонт выступает в трагедии как носитель государственности, а Антигона как

защитница интересов семьи, Хетнер совершенно несогласен с Гегелем в том, что трагедия Софокла выражает диалектику взаимоотношений семьи и государства, причем обе стороны в равной мере оправданны. В противовес Гегелю Хетнер утверждает: «...в этом произведении содержится выразительный урок, а именно когда государство подавляет семью или семья берет верх над государством, это представляет собой недопустимую односторонность, разрушение всего нравственного порядка. Человеческие законы государства не должны противоречить неписаному, незыблемому божественному закону, который Антигона с великим воодушевлением решительно противопоставляет Креонту: ..Ведь не вчера был создан тот закон / Когда явился он, никто не знает"»⁶.

⁶ "Софокл. Антигона // Софокл. Трагедии/ Пер. С. Шервинского, Н. Позднякова. М. 1979. С. 157. Стихи 460—461.

Отстаивая право семьи, Хетнер в данном случае защищает права личности, отдельного человека от бездушных законов государства. Для него, следовательно, в отличие от Гегеля не обе стороны равно оправданны.

Подчеркивая, что он отнюдь не требует от всех драматургов создания только трагедий идей, признавая правомерность пьес злободневного содержания, Хетнер вместе с тем выделяет среди современных произведений «Марию Магдалину» Геббеля. Несмотря на недостатки, присущие этой трагедии, она отмечается глубиной содержания, поэтической силой, непосредственностью. Она является поэтической критикой узколобой морали, побуждающей упрямого отца толкнуть свое дитя на самоубийство.

И опять в противовес Гегелю, предвещавшему конец искусства, Хетнер убежден, что, чем больше грядущие поколения проникнутся интересом к важнейшим вопросам нравственности, тем большее развитие получит искусство, и в частности трагедия, раскрывающая борьбу нравственных противоречий. «И тогда уже не эгоистический, а свободный и нравственный человек предстанет в трагической борьбе. Трагедия станет еще более захватывающей, но при этом и более мягкой, примиряющей» (224).

Хетнер даже высказывает предположение, что, по мере того как человечество будет становиться все свободнее, радостнее станет и трагедия, обретя даже юмористический характер. И может быть, тогда действительно оправдается известное изречение Платона, что трагический поэт должен также быть и комическим⁷.

СТРОЙ ТРАГИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

⁷ В общем Хетнер прав, напоминая мысль Платона о близости трагического и комического, но не совсем точен в передаче ее. См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 15.

Данный раздел своей книги Хетнер озаглавил, если переводить буквально, «Экономия трагического искусства» («Die Ökonomie der tragischen Kunst»). Словом «экономия» он пользуется в его изначальном латинском смысле — порядок, строй, имея в виду художественные особенности трагедии, вытекающие из жизненной сущности этого вида искусства.

Отбросив котурны, т. е. условности старой трагедии, современная драма в изображении характеров и ситуаций совершенно правдоподобна (*naturwürlich*). Но, говоря так, Хетнер отнюдь не имеет в виду натуралистическое правдоподобие. Речь идет о соответствии художественного изображения действительности, исключаящего фантастику, мифы и т.п. Но драма имеет свои законы, и именно эти законы определяют художественный строй произведения.

«Драма должна соответствовать природе, но природе идеальной» (225), — пишет Хетнер. «Мир драмы — это мир внутренней необходимости, попросту говоря, разумный мир; это строго замкну-

тый круг, который не должны нарушать никакие посторонние нити иных, вне его стоящих событий» (225). В трагедии не должно быть ничего случайного, нарушающего внутреннее единство действия. Иначе говоря, Хетнер отвергает свободную композицию трагедии, предпочитая ей классическую композицию, основанную на строгом единстве действия. Только это единство не означает возврата к сюжетам легендарным, искусственно построенным. Они должны быть жизненными, обусловленными современной действительностью. Хетнер настаивает на соблюдении внутреннего единства трагедии в противовес современной драме, прибегающей к искусственным мотивировкам в построении действия. Это относится как к буржуазной драме, так и к новейшей исторической трагедии.

Элемент случайности вносят в драму недоразумения, заблуждения, проистекающие из искусственно построенной интриги. Такого рода случайности Хетнер именует нездоровыми элементами драмы (*eine Pathologie*). Случайности определяют весь строй так называемых трагедий рока. Этот вид драмы разделяется на две группы. Одну составляют трагедии, в которых видимость мотивировки создается налетом мистики, снами, предчувствиями, предсказаниями, религиозной фатальностью. Таковы пьесы, написанные в подражание Кальдерону, — «Мессинская невеста» Шиллера, «Кетхен из Гейльбронна» Г. Кляйста.

Вторую группу составляют пьесы, авторы которых отказались даже от такой видимости мотивировки и делают центральным мотивом голый случай, приобретающий необычайно роковую силу. Воплощением этого являются «24 февраля» З. Вернера и «Вина» А. Мюльнера. Даже пародия Платтена «Роковая вилка» не положила конца трагедиям рока, о чем свидетельствует появление «Наследственного лесничего» Людвиг. В этой пьесе есть и таинственные видения, посещающие дочь лесничего Марию, но поистине роковую роль играет выстрел лесника, хотевшего убить возлюбленного Марии Роберта, которого подозревал в убийстве его сына Андреев;

однако вместо того, чтобы поразить Роберта, лесничий попадает в собственную дочь.

Еще один тип искусственного трагизма состоит в случайностях военной удачи или неудачи, в том, что героя неожиданно настигает пуля, сражающая его. У классиков, например у Софокла в «Семеро против Фив», даже несмотря на вмешательство богов, исход битвы предрешается внутренней необходимостью, вытекающей из сюжета. Это видно и у Шекспира: гибель Макбета, битва при Филиппи, победа Октавиана над Антонием отнюдь не случайны. «Сам мировой дух вступает здесь на поле битвы с мечом мести в руках и осуществляет над побежденным неизбежный божий суд» (228). Хетнер подробно рассматривает разные случаи гибели героев Шекспира, подчеркивая, что в конечном счете они никогда не являются случайными, чего нельзя сказать о немецких драматургах. Примером случайной развязки Хетнер считает «Клавиго» Гете, где в финале чистая случайность сводит вместе

Клавиго и Бомарше на похоронах Марии и Бомарше убивает неверного жениха своей сестры.

Хетнер отвергает и трагедии, построенные на интриге, т. е. на действии, возникающем вследствие чьего-то намеренного обмана, подстрекательства и т. п. Правда, и у Шекспира «Отелло» построен на интриге, затеянной Яго. Но сущность трагедии состоит не в этом, а в характере благородного мавра, который в силу своей доверчивости и горячей натуры оказался способным поддаться наветам своего поручика. Не интрига Яго, а ревность Отелло, сама природа ревности как слепого чувства составляют сущность творения Шекспира.

Хетнер заключает этот раздел книги утверждением, что его цель здесь состоит в утверждении более строгой мотивировки действия. Обращаясь к современным драматургам, он пишет: «Ваше легкомыслие — признак не гениальности, а дилетантизма. Своей искусственностью вы нарушаете закон искусства» (235). «У великих классиков мотивы всегда просты и ясны. Зритель должен совершенно четко видеть все характеры и обстоятельства. Тогда зритель вместе с драматургом понимает, как все происходит и должно завершиться. Таким образом он достигает поистине божественного удовлетворения, возвышается до своего рода провидения, он видит насквозь со всей ясностью и определенностью в каждой ситуации всеобъемлющие противоречия, которые еще скрыты от персонажей или для решений которых развитие событий не оставляет им никакого времени. Таковы благороднейшие и чистейшие потрясения подлинно трагического характера; таков смысл той художественной иронии, которую некогда провозгласили и воспели романтики. Жестокие удары, обрушивающиеся на действующих лиц, зритель заранее предчувствует, и когда они совершаются, то это производит еще более глубокое и длительное впечатление» (235).

Приведенное высказывание свидетельствует о том, что Хетнер несомненно был прав в своей критике слабостей современной ему немецкой драматургии; он высказал ряд

ценных суждений о классике — о Шекспире, Шиллере, Гете. Но действительной программы новой драматургии у него не было. В конечном счете он принял в качестве идеала формы той самой классической драмы, которая с точки зрения театральной, сценической в Германии себя не оправдала. Превосходные поэтические творения Гете и Шиллера, проникнутые жизненно важными идеями, не могли достаточно успешно конкурировать с драматическими подделками, которые Хетнер так убедительно ниспровергал, что делали и другие критики. Он верно нащупал и слабости таких разных драматургов, как К. Гуцков и О. Людвиг.

Вместе с тем им верно была определена необходимость обращения драмы к острым вопросам современности, к социальной проблематике и нравственным проблемам. Еще раз скажем о том, что он выдвинул идею изображения в драме революционных действий пролетариата.

Авторитетнейший биограф Ибсена Хальвдан Кот сообщает в биографии норвежского драматурга: «Наиболее значительным фактом пребывания Ибсена в Дрездене (в начале 1850-х годов. — А.А.) было чтение книги '«Современная драма» молодого немецкого критика Германа Хетнера, только что тогда опубликованной. .. Ибсен почувствовал, что Хетнер сделал для него более ясными его собственные идеи о новой драме»⁸.

Непосредственно влияние Хетнера проявилось в ранней драме Ибсена «Катилина», где, по утверждению Кота, драматург следовал требованиям, высказанным в «Современной драме». Сказалось это «в инстинктивном стремлении сделать развязку неотвратимым следствием воли и вины героя. Он хотел сделать „Кати-лину" подлинно психологической драмой. Если он и не преуспел в этом полностью, то потому, что ему еще не хватало сил до конца освободиться от литературных влияний, кроме того, он еще не научился многому, что достигается только горьким опытом. Это произойдет со временем, и тогда его произведения рождаются из внутренней борьбы и необходимости. А пока что Хетнер укрепил его решимость и помог выработать те требования, за осуществление которых надо было бороться»⁹.

Не трудно увидеть, что драмы из норвежской истории, созданные Ибсеном после «Катилины», при всем их явном романтическом колорите стали именно такими трагедиями идей, о которых писал Хетнер. Драмами идей в полном смысле слова являются также «Бранд» и «Пер Гюнт». Не подлежит сомнению высокий идейный смысл больших реалистических драм Ибсена, к которым с полным правом можно применить хетнеровское понятие «буржуазная драма». Норвежский драматург поднял драму семейно-бытовую и социальную на -невиданную до него высоту. Отметим, что если в исторических драмах Ибсен явно шекспиризировал, то в драмах реалистических он придерживался тех требований единства, которые так горячо отстаивал Хетнер.

Говорить о решающем влиянии Хетнера на творческое развитие Ибсена было бы преувеличением. Эволюция Ибсена была предопределена многообразными и сложными социально-

⁸ Koht H. The life of Ibsen/Transl. E. Haugen, A. E. Santaniello. N. Y., 1971. P. 73—74.

⁹ Ibid. P. 74.

политическими, историко-культурными, идеологическими и иными внешними факторами, но также стремлениями, коренившимися в его собственной натуре драматурга-мыслителя. Его норвежский биограф правильно говорит о том, что у Хетнера Ибсен находил подкрепление, подтверждение своим собственным идеям и стремлениям. Немецкий критик хорошо сформулировал ряд идей о драме, рожденных временем, историческим опытом развития немецкого театра. Нет сомнения, что многие мысли Хетнера произвели впечатление на Ибсена. Но, конечно, у великого драматурга

была своя внутренняя логика художественного развития. Хетнер явился выразителем идей о драме, которые назрели в середине XIX в. Он первый выразил многие из них, и это позволяет говорить о нем как о выдающемся теоретике драмы своего времени.

РИХАРД ВАГНЕР

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

Творчество и теоретические сочинения Рихарда Вагнера (1803—1883) принадлежат истории музыкальной культуры. Но великий композитор заслуживает также места в истории учений о драме. Это обусловлено главной художественной идеей Вагнера о соединении музыки с драмой. Его концепция музыкальной драмы представляет собой один из первых опытов теории синтетического искусства нового времени. Однако рассмотрение этого в полном объеме не входит в нашу задачу. Мы ограничимся взглядами Вагнера на драму в собственном смысле.

Концепция Вагнера выражена в статьях «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1849) и некоторых других. Фундаментальное изложение его взгляды получили в книге «Опера и драма» (1851).

Мировоззрение и творчество Вагнера начали складываться в условиях общественного подъема 30—40-х годов. Его философские воззрения сформировались под влиянием материализма и атеизма Людвиг Фейербаха, а эстетические понятия были во многом продолжением традиций романтизма. В политическом отношении Вагнер, как известно, проделал тот же путь, что и многие другие представители буржуазной интеллигенции его времени. Начиная свой путь как радикал, недолгое время увлекался революционными идеями и был близок с М. А. Бакуниным. Однако после поражения революции 1848 г. Вагнер решительно отошел от политической деятельности. Его переход на охранительные

консервативные позиции сопровождался переменами и в воззрениях. Вагнер оставил высказывания, не делающие ему чести. Однако нельзя не согласиться с французским ученым А. Лиштанберже, который писал: «Доктрины Вагнера об искусстве, и в особенности о музыкальной драме, изменились меньше, чем его философские или моральные теории»¹. И это действительно так. Более того, при всем том, что фактически Вагнер отказался, начиная с 50-х годов от политической деятельности, его художественное творчество было в сущности революцион-

¹ Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель / Пер. со 2-го фр. изд. С. Соловьева. М., 1905. С. 140.

ным. Между официально выраженным мировоззрением Вагнера и его творчеством несомненно есть противоречие. Судить об искусстве художника по его общественно-политическим декларациям было бы неправильно, ибо прямого соответствия между ними нет. Случай Вагнера дает пример той сложности, когда требуется тонкая дифференциация различных сторон мировоззрения и творчества, и только такой метод помогает отделить то ценное, чем обогатил великий художник мировую культуру, от ошибок и заблуждений его как человека и мыслителя.

Приступая к рассмотрению взглядов Вагнера на искусство и драму, необходимо со всей силой подчеркнуть, что эстетика композитора сформировалась в пору его революционности. Печать этого навсегда осталась в творчестве Вагнера. Уже с первых шагов он отрицательно относился к мещанскому искусству. Враждебность к бюргерской пошлости в музыке и театре сомкнулась с пониманием того, что отрицательные явления искусства имели своей основой определенные общественные причины. Вагнер унаследовал от романтиков понимание того, что буржуазное общество враждебно искусству.

Подобно романтикам, Вагнер был врагом промышленной цивилизации и капитализма. Высшим развитием искусство обязано Древней Греции, когда оно было неразрывно связано с народом. Церковь и дворянство сузили и обеднили искусство, но это еще не самое худшее. Появился новый заказчик — филистер. «Бессердечнейшее и трусливейшее порождение нашей цивилизации, этот филистер является и самым капризным, самым жестоким и грязным патроном искусства. Хоть он и все позволяет, однако кладет строгий запрет на то, что может напомнить ему, что он должен быть человеком в смысле как красоты, так и мужества: он хочет быть трусливым и пошлым, и этой его воле должно подчиниться искусство...»².

Когда-то сам народ был творцом искусства. Это ушло в

² Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978. С. 491. Далее страницы цитируемого текста указываются в скобках.

далекое прошлое. Люди оторвались от Природы, государство превратило их в неполноценные существа. Приговор Вагнера современному искусству суров: «Его истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра — спекуляции на большую ногу — берет наше искусство свои питательные соки, оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с напускным видом христианской благотворительности, которая не брезгает даже лептой бедняка, до самых глубин пролетариата, нервируя, деморализуя, лишая человеческого облика все, что только поражено ядом его соков» (118).

Театр — наиболее популярное из искусств буржуазного об-

щества, но он не что иное, как «пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного» (119).

С наибольшей определенностью выразил свои взгляды на роль искусства Вагнер в словах: «Мы хотим сбросить с себя унизительное иго рабства, всеобщего ремесленничества душ, плененных бледным металлом, и подняться на высоту свободного артистического человечества, воплощающего мировые чаяния подлинной человечности; из наемников Индустрии, отягченных работой, мы хотим стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежал бы весь мир как вечный неистощимый источник самых высоких художественных наслаждений.

Чтобы достигнуть этой цели, нам нужна сила всемогущей Революции, ибо только эта наша революционная сила ведет прямо к цели — к цели, которой только она и в состоянии достигнуть уже потому, что первым ее актом было разложение греческой трагедии и разрушение афинского государства» (130).

Бросается в глаза эстетический уклон революционности Вагнера. Подобно Гете и Шиллеру, следуя им, Вагнер видит в искусстве силу, способную подготовить людей к социальному перевез роту: «Да, именно эмансипация театра должна предшествовать всякой иной, ибо именно театр является самым разносторонним, самым влиятельным учреждением искусства; и каким образом человек может надеяться стать свободным и независимым в областях менее высоких, если он не сумеет прежде всего свободно проявить свою самую благородную деятельность — деятельность художественную?» (138).

Революция восстановит единство искусства с жизнью, утраченное после того, как пала культура Древней Греции, но это не будет возвратом к прошлому, а осуществится с использованием всех благ промышленного прогресса. «Когда люди, осознав себя братьями, раз навсегда отбросят от себя эту заботу (о материальном достатке. — А. А.) и, как грек, взваливший на раба, взвалят ее на машину, этого

искусственного раба свободного творца — человека, которому до сих пор этот последний служил, как идолопоклонник служит идолу, которого он сделал собственными руками, — тогда освобожденное таким путем стремление к активности проявится лишь в виде художественной деятельности. Мы вновь обретем жизненное начало греков, но в гораздо более высокой степени: что у греков было последствием естественного развития, то будет у нас результатом исторической борьбы; что для них было даром наполовину бессознательным, то у нас станет приобретенным в борьбе знанием, ибо то, что действительно осознано громадной массой человечества, не может больше быть у нее отнято» (133).

Исходной точкой всех построений Вагнера, как мы видим, является убеждение, что исторически однажды уже был достигнут идеальный союз искусства и жизни, разрушенный феодальной, а затем капиталистической цивилизацией. Искусство классической древности было общественным по самому своему существу. Совре-

менное искусство стало индивидуальным творчеством. У греков все искусства соединились в одно, драма синтезировала «все, что существо греческой духовной культуры считало достойным воплощения... Всякое расчленение этого удовольствия, всякое разделение сил, соединенных в одной точке, всякая сепарация элементов по разным специальным направлениям могли быть лишь пагубными как для столь законченно-единого произведения искусства, так и для самого государства, организованного аналогичным образом...» (127).

Упадок греческой трагедии сопровождал упадок античного государства. «Искусство все больше теряло свой характер выразителя общественного сознания; драма распалась на свои составные части: риторика, скульптура и т. д. покинули замкнутый круг, в котором они все действовали в унисон, и каждая из них пошла с тех пор своей дорогой, продолжая свое самостоятельное, но одинокое и эгоистическое развитие» (128).

Даже в эпоху Возрождения это единство искусств не было восстановлено, а о последующих эпохах и говорить не приходится. Революция, о которой мечтает Вагнер, должна привести к новому синтезу всех искусств. И опять речь не идет о простом возврате к прошлому. Обновление искусства должно произойти в обществе, основанном на более высоких началах социализма. Свободному человечеству необходимо и свободное искусство. Таким новым искусством должна явиться музыкальная драма как синтез всех искусств — музыки, слова, действия, пластики, живописи.

Подобно тому как для писателей Геббеля и Людвиг их теоретические рассуждения служили обоснованием избранного ими творческого метода, так и для Вагнера теоретизирование имело вполне практический характер, в качестве обоснования его творческой практики. «Вагнер вовсе не был спекулятивным мыслителем, с помощью голого разума воздвигающим грандиозное здание из отвлеченных теорий. Он выработал свою эстетику не для того, чтобы руководствоваться ею в своих художественных творениях или составить для себя программу, но просто, чтобы дать возможность разуму исследовать и

проверить работу своего творческого воображения. Он всегда и прежде всего остается художником, следовательно, у Вагнера не теория имеет влияние на художественную практику, но скорее практика определяет теорию. Большая-часть-его крупных критических сочинений, особенно самое важное из них, «Опера и драма», была написана в тот момент, когда он носил в голове план «Кольца нибелунга» — произведения, которое казалось ему музыкальной драмой *par excellence*, последней ступенью расцвета самой высокой художественной формы, какую можно себе представить»³.

³ Лиштанберже А. Указ. соч. С. 140—141.

Хотя «Опера и драма» есть в первую очередь теоретическое оправдание «Кольца нибелунга», в этом сочинении содержится много ценных мыслей о характере драматического искусства вообще. Более того, с полным основанием можно говорить, что, обосновывая принципы своего творчества, Вагнер создал оригинальную концепцию, проливающую новый свет на характер развития драматического искусства от древности до середины XIX в.

Рассмотрение проблем драматургии Р. Вагнер начинает с антитезы «Шекспир и Расин»: «Между этими двумя пунктами витает вся остальная драматическая литература, неопределенная и колеблющаяся то в ту, то в другую сторону» (346). Однако это положение получает у него совершенно новую и оригинальную трактовку. Различие между двумя типами драм имеет в своей основе не особенности формы, а принцип отношения искусства к действительности. Этот принцип связан с формами человеческого мышления вообще и поэтического в частности.

Обращаясь к истокам драмы, Вагнер пишет: «Только из греческого мировоззрения могло вырасти такое истинно художественное произведение, как драма. Но материалом для этой драмы был *миф*, и, лишь познав его сущность, мы можем понять и высшее греческое художественное произведение, и его пленяющую нас форму» (366).

Миф — первейшая форма сознания, в нем обобщался жизненный опыт людей в начале их исторического развития. В мифе сложная связь разнообразных явлений получает выражение в сжатой форме. «Так как человеческий образ ему (первобытному человеку. — А. А.) наиболее понятен, то и сущность естественных явлений, которую он еще не познал такой, какова она есть в действительности, становится понятной ему только тогда, когда представлена в образе человека... Этот образ, созданный раньше всего фантазией, наделяется, чтобы быть более понятным, человеческими свойствами, несмотря на то что его содержание на самом деле сверхчеловеческое и

сверхчувственное... Благодаря способности представлять себе в ясной пластической форме всевозможные положения во всем их объеме народ в мифе становится творцом искусства» (367).

Понятие мифа у Вагнера отличается той наивностью, которая была характерна для науки первой половины XIX в. Но мы совершили бы ошибку, упрекнув его за представление о мифе как о простом плоде фантазии первобытного человека. Становясь на позиции истории, мы должны поразиться тем, насколько важный шаг вперед в понимании искусства сделал Вагнер. Все знали, что основу сюжетов греческой трагедии составляли мифы. Но их рассматривали лишь как готовые фабулы драм. Вагнер посмотрел на мифы иначе. Он увидел в них сгустки идейного и эмоционального опыта первобытного человечества. Миф — это художественный образ, родившийся из стремления человека

«познать в изображаемом предмете себя и свое собственное, творящее бога существо» (368).

Миф концентрирует в себе обширное поле жизненных явлений. Греческая трагедия, воспроизведя дух и содержание мифа, представляет собой еще более концентрированный образ. От созерцания природы миф обращается к нравственному наблюдению над человеком.

Миф достигает своей цели, воспроизводя человеческие деяния в пластической форме. Эту пластическую форму драма перенимает у мифа, воплощая его образы в живом, телесном облике человека.

Принцип единств, лежащий в основе греческой трагедии, получает у Вагнера такое обоснование. «Содержание какого-нибудь действия есть лежащий в основе его образ мыслей. Если эти мысли обширны, широки и исчерпывают существо человека в каком-нибудь определенном направлении, то и действие должно быть решительным, единым и нераздельным, ибо только в таком действии нам становится ясна большая мысль. Содержание греческого мифа по природе своей обладало именно этим свойством — свойством быть выраженным сжато, несмотря на всю свою обширность. В трагедии он и представал с полнейшей определенностью, т. е. именно как единственно необходимое и решающее деяние» (368—369).

Развитие античного общества от первобытного состояния к цивилизации привело к возникновению противоречий в сознании людей. «Грек подходил к человеку извне, из сравнения с ним внешних явлений, — пишет Вагнер. — В своем собственном образе, в своих непосредственно выработавшихся нравственных понятиях он нашел опору и успокоение от своих скитаний в безбрежности природы. Но эта опора была лишь воображаемой, она была осуществлена лишь художественно» (370). Житейская практика нарушала гармонию, найденную эстетически. Это произошло в силу того, что естественные, природные начала были вытеснены искусственными созданиями цивилизации: «Естественная нравственность сделалась

условным законом, а родовая община—произвольно устроенным государством» (370). Эти прямые отголоски руссоизма сочетаются с гегелевским определением центрального конфликта античной трагедии — возникает разлад «между тем, что считалось добрым и правым, как, например, закон и государство, и тем, к чему толкала человека потребность счастья, — личной свободой...» (370).

Это противоречие не могло быть решено в пределах античного мировоззрения. Существо этого мировоззрения, воплотившегося в мифах, тяготело к единству. Цивилизация греков разрушила это единство, в итоге человек перестал быть понятным самому себе, «и такое самонепонимание явилось исходной точкой христианского мифа» (370). В концепции, развиваемой Вагнером, сказывается критика христианства у Л. Фейербаха, Д. Штрауса и других мыслителей послегегелевского периода. Религия — не откровение свыше, а идеология, создаваемая самим человеком

для того, чтобы найти смысл жизни. После краха античного мирозерцания, разбившегося о противоречия между индивидом и искусственной цивилизацией, следующей формой идеологического мифотворчества стало христианство. «Тот, кто нуждался в примирении с собой, — пишет Вагнер, — индивидуальный человек — стремился в этом мифе к страстно желаемому искуплению, осуществлявшемуся при вере в сверхмировое существо, в котором закон и государство уничтожались в том смысле, что были предоставлены его неисповедимой воле» (370).

Сущность мифа о Христе состоит в том, что он предоставляет просветление путем смерти, тогда как у древних греков главной была идея жизни. Христианский миф сочетается со страхом, отвращением от действительности и желанием смерти. Греческий миф утверждает жизнь и видит в смерти естественный конец. Для христианина смерть — главное, для грека трагическая смерть — завершение жизни, посвященной развитию полной индивидуальности. Драма античности и средневековья, каждая по-своему, отражает мировоззрение, лежащее в ее основе. Средневековая мистериальная драма есть история страданий Христа. Ее ритм состоит в переходе от жизни к постепенному увяданию, к смерти, тогда как в греческой драме движение характеризуется все возрастающей динамичностью, вплоть до катастрофы.

Третий вид мифов — сказания европейских, в особенности германских, народов. Германские мифы, подобно греческим, по духу и смыслу противоположны христианской мифологии. Обращаясь к той трактовке, которую Вагнер дает германским народным сказаниям, мы легко поймем, какое значение они имели для его последующего творчества. Но сейчас нас интересует лишь теоретическая трактовка, которую Вагнер дает германской мифологии.

У германских народов, как и у греков, «миф вырос из созерцания природы до создания богов и героев. В одном сказании — сказании о Зигфриде — мы можем теперь вполне

отчетливо рассмотреть самый зародыш его... Мы видим здесь естественные явления — явления дня и ночи, восхода и захода солнца — воплощающимися в действующих лицах, которых по их деяниям люди почитают или боятся. Они произошли от богов, представляемых в виде людей; когда-то, по сказаниям, они действительно жили на земле...» (372—373). Германские мифы связаны с действительностью. Их религиозность — в обожествлении природы.

Полной противоположностью языческой вере является евангельский миф о Христе. «Пленительная сила христианского мифа в его воздействии на душу заключается в представляемом им *просветлении путем смерти* ...Момент смерти является для нас потому и моментом настоящего искупления в боге, ибо своей смертью любимый нами человек, каким он остался в нашей памяти, расстался с чувством жизни... Эта *смерть* и тоска по ней являются истинным и единственным содержанием искусства, вытекающего из христианского мифа; оно выражается страхом, отвра-

щением, уклонением от действительной жизни и желанием смерти» (371). Древние греки в трагедиях тоже изображали смерть, но лишь как необходимость, как завершение жизни, и содержанием их искусства была не сама смерть, а именно жизнь. «Жизнь обуславливала собой, своей действительностью и невольными необходимостями трагическую смерть, которая являлась не чем иным, как завершением жизни, посвященной развитию своей индивидуальности. Для христианина же главным являлась *смерть сама по себе*. В его глазах жизнь получала освящение и оправдание лишь как приготовление к смерти, как желание умереть. Сознательное, производимое всей силой умерщвление плоти, намеренное отрицание действительной жизни были предметом христианского искусства...» (371—372).

Христианство стало основой идеологии государства, поддерживаемого церковью. Оно «не только стало оправданием государства, но довело его существование, стесняющее свободную индивидуальность, до столь ощутительной тягости, что стремление людей к освобождению от внешнего давления направилось одновременно на освобождение от церкви и государства, как бы для того, чтобы окончательно осуществить и в человеческой жизни познанную сущность природы вещей» (377).

ШЕКСПИР И ДРАМА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Освобождение от пут церкви и оков государства стало возможным в эпоху Возрождения. С одной стороны, Вагнер характеризует ее как время, когда человек «с исполинской силой стал стремиться выразить себя вовне» (346), с другой — как эпоху непредвзятого отношения писателей к реальному миру. «Беспристрастнейшее отношение к голой, неискаженной действительности делается отныне руководящей нитью поэтов: понять и представить людей и их положения не так, как их раньше воображали, а каковы они действительно, составляет отныне задачу уже не только историка, но и поэта, желающего воплотить действительную жизнь в сжатом образе. Несравненным мастером в этом искусстве был Шекспир, благодаря чему он и создал свою драму» (378).

Таким образом, Вагнер приходит к тому, что определяет два важнейших этапа в становлении драмы — Древняя Греция и Англия эпохи Возрождения. Каждая из этих эпох развития имела свои особенности, вытекавшие из положения личности в обществе.

Народное сознание античного мира воплотило в образе героя познание человеком самого себя. «Трагический герой греков выходил из хора и говорил, обернувшись к нему: ..Смотрите, так поступает человек! То, что вы прославляете своими взглядами и изречениями, я представляю пред вами как непреложно истинное и необходимое!"» (301—302). При этом античное искусство еще не отделилось от народа. И герой, и хор находились в непосредственном отношении с народом, составлявшим публику. «Греческая трагедия в хоре и герое объединяла в себе публику

и художественное произведение: последнее представлялось народу содержащим уже суждение о себе как о поэтическом отражении реальности» (302). Эта органическая связь искусства с народом отражалась в роли хора. Хор мог как уйти со сцены в народ, так и быть участником драматического действия.

Вагнер ставит трагедию Шекспира выше древнегреческой. Такое, казалось, техническое изменение, как устранение хора, выражало нечто глубокое и важное — выделение индивида из человеческой массы; эта масса оказалась не безликой, а обществом, состоящим из личностей. Как считает Вагнер, у Шекспира хор преобразился в отдельных индивидов, которые действуют в силу тех же личных побуждений, что и герой. Это было не только следствием воли художника, но и отражением того факта, что в обществе возникла некоторая свобода личности. Но такое положение удержалось недолго. Произошли перемены в жизни, и искусство драмы отразило это: «То, что верно и ясно очерченные личности Шекспира в дальнейшем ходе современного драматического искусства все более теряли свою пластическую индивидуальность и низвелись до застывших характерных масок, лишенных всякой индивидуальности, должно быть приписано влиянию государства, которое формировало людей по сословиям и давило право свободной личности со все более и более смертоносной силой» (302).

Мы видим, таким образом, что Вагнер неустанно подчеркивает связь творчества с действительностью и неблагоприятное влияние, которое оказывает на искусство всякого рода угнетение человека. Однако ему было ясно также то, что художник в состоянии подниматься над неблагоприятными общественными условиями, выступая в роли глашатая будущего освобождения человечества, каким Вагнер и мыслил себя.

Итак, драма отражает положение человека, большую или меньшую степень развития его индивидуальности, характер человека, формирующийся под влиянием свободы или

деспотизма, роль форм его сознания. Такова одна сторона теории драмы Вагнера. Другая связана с действием драмы как отражением различных форм жизни, также рассматриваемых под определенным идеологическим углом зрения. Здесь мы подходим к самой оригинальной части теории драмы Вагнера.

РОМАН И ДРАМА. ШЕКСПИР И РАСИН

«Современная драма, — пишет Вагнер, — имеет двоякое происхождение: одно естественное, свойственное нашему историческому развитию, — *роман* и другое, искусственное, привитое этому развитию путем размышлений, построенных на ложно понятых правилах Аристотеля, — *греческую драму*» (346). Здесь необходимо сразу уточнить, что, говоря о романе, Вагнер имеет в виду рыцарский роман средневековья.

Пестрое многообразие происшествий рыцарского романа,

«волнующееся море деяний», изображенных в нем, имеет свое объяснение в том, что поэт того времени «не испытывал потребности высказать нечто определенное из своего собственного внутреннего мира»; «он хотел отыскать это нечто во внешнем мире» (347). В этом средневековый художник искал решения противоречий жизни. Но авантюрный роман мог только развлечь; найти действительное решение он не был в состоянии. Отсюда — поиски новых форм.

Вагнеровская философия искусства явно несет на себе печать философского идеализма, господствовавшего в немецкой эстетике. Но не будем излишне строги к той конструкции, которую создает Вагнер для определения эволюции поэтических жанров. Важно не то, насколько он исторически точен, а то, насколько верно определяется им внутренний принцип художественного жанра. В средние века отсутствие внутреннего единства в сознании людей эпохи сказывается в созданном им поэтическом виде — рыцарском романе, где множественность внешнего должна компенсировать отсутствие духовной точки опоры.

Средневековые мистериальные представления также отличались многочисленностью событий; обилие изображаемых происшествий было таково, что спектакль не укладывался в один день и растягивался надолго. Как в средневековых повестях, так и в пьесах действующие лица были, как считает Вагнер, бесхарактерными масками, лишенными всякой индивидуальности.

Забыл ли Вагнер, что сам же он находил некий единый идейный стержень в средневековом искусстве, а именно то, что идея смерти пронизывала всю христианскую поэзию? Может быть, он исключил ее потому, что в этом искусстве речь не шла о *жизни*, тогда как рыцарские романы с их светским духом были ярчайшими проявлениями духа в эпоху средневековья.

Далее, по Вагнеру, происходит следующее: «Чем больше этот (средневековый) человек под гнетом политического и религиозного насилия чувствовал исходящую из его внутренней сущности потребность противодействовать ему, тем яснее

видим мы в вышеупомянутом виде поэзии выраженное стремление внутренне объединить эту массу разнородного материала, создать для его воплощения некоторое твердое ядро и воспользоваться им как средоточием художественного произведения, причем добыть это ядро из собственного миросозерцания, из твердого стремления к чему-то, в чем выразилось бы внутреннее существо человека. Это нечто есть закваска нового времени, сгущение индивидуального существа в определенное художественное намерение» (347).

В приведенном суждении Вагнера существенны два момента. Первый — общеэстетический: форма художественного произведения не независима; определяющим в искусстве является миросозерцание художника, выражающее внутренние стремления человека. В искусстве это отливается в определенную художественную форму. Тут мы сталкиваемся со вторым положением — вид или жанр искусства не есть нечто внешнее по отношению к содержанию, а органическое воплощение его.

В чем же заключалось движение поэтического искусства, когда возникала потребность в определенном внутреннем центре? Ответ Вагнера гласит: «Внутреннее тяготение поэта... могло удовлетвориться только благодаря тому, что силой непосредственного, чувственного представления он достиг определеннейшего внешнего выражения — одним словом, что *роман сделался драмой*!» (348).

Действительная эволюция жанров была иной, но одну сторону процесса Вагнер уловил совершенно точно, когда высказал мнение, что Шекспир «сгустил повествовательный роман в драму, так сказать, сделал из романа сценическое представление» (348).

Превращение романа в драму потребовало изменения художественных основ жанра. Внешне это проявилось в том, что вместо словесного описания перед зрителями представляли настоящие говорящие люди, которые в сознании публики отождествлялись с персонажами романа. Площадное представление, считает Вагнер, было по преимуществу зрелищем бессловесным, состоявшим из жестов, выразивших действия, но не внутренние мотивы поведения. Поэт ввел в спектакль драматическую речь.

Обширная площадная сцена была сужена и превращена в театр. Это сопровождалось и сужением действия, которое стали сводить к ограниченному числу событий и важнейшим моментам в судьбе персонажей. Стали ограничивать и время представления, исходя из способности восприятия зрителей.

Спектакль превратился в изображение завершенного события, развивавшегося в строгой последовательности так, что зрителям становились ясны причины поведения персонажей, ибо драма стала посредством поэтических речей действующих лиц излагать побуждения, двигавшие ими.

Единственное, чего недоставало шекспировской драме, — изображения места действия. Отсутствие декораций сделало для зрителей необходимым восполнять этот пробел посредством фантазии. Из-за того, что Шекспир не ограничил ни места, ни

времени действия своих драм, для последующего развития искусства возникли трудности и путаница.

У романских народов роман развивался в направлении все большего количества событий и все большей их экстравагантности. В силу этого у них из романа никак не могла вырасти драма. Тогда культурные итальянцы и французы обратились к другому источнику вдохновения — к античным драмам. По их образцу стали писать пьесы для знати, отвергнувшей примитивные народные представления. Возникновение новой драмы в этих странах совпало с расцветом пластических искусств. Живопись и архитектура были привлечены на помощь актерскому искусству. Более того, зрительные элементы спектакля стали играть очень важную роль. Создание красивой декорации для представления сочетались с требованием единства места. «Внешнее единство сцены обусловило собой все направление французской драмы в том отношении, что изображение деятельности почти вполне отсут-

ствовало на сцене, а допускалась только декламация» (353).

Жесткие рамки драмы по греческому образцу не давали возможности использовать в качестве основы для сюжета роман. Драматурги вернулись к античным мифам и легендам. «В расинов-ской трагедии мы встречаем разговоры на сцене и действия за сценой, видим побудительные причины и вполне независимые от них действия, находим желания без возможности осуществить что-нибудь. Все искусство сосредоточилось, таким образом, на *форме речи...*» (353). Вагнер не может здесь удержаться от замечания по более волнующему его предмету. Французская трагедия, пишет он, перешла в оперу. «Глюк выразил истинное содержание этой трагедии. Опера явилась, таким образом, преждевременным расцветом незрелого плода, выросшего на нездоровой искусственной почве...» (354).

Это замечание невольно заставляет подумать, что оценка французского классицизма у Вагнера основана не столько на знании драматургии, сколько на том, как она отразилась в опере и как повлияла на нее.

НЕМЕЦКАЯ ДРАМА. ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

Германия долго не имела своего большого искусства. Зрелищные развлечения развились первоначально в двух видах: князья переняли из романских стран оперу, а народ воспринял через посредство английских комедиантов шекспировскую драму. Минуя вагнеровское описание перипетий шекспировской драмы на немецкой почве, обратимся к его характеристике классиков немецкой литературы — Гете и Шиллера, на примере которых он и определяет зигзаги поэтической драмы в Германии.

Немецкая драма развивалась в метаниях между двумя противоположными методами Шекспира и Расина.

Гете начал свой путь с обращения к Шекспиру, превратив в драму типичный рыцарский роман. В первоначальном виде «Гец фон Берлихинген» —

драматизированный роман. Даже после переработки его для сцены он остался литературным, а не сценическо-драматическим произведением. Далее Гете стал брать материал для своих драм из бюргерского романа. Хотя Вагнер не называет этих произведений, очевидно, он имеет в виду такие пьесы Гете, как «Клавиго» и «Стелла». «Эгмонт» у Вагнера тоже попадает в эту группу пьес; он характеризуется как «драматизированный бюргерский роман», расширенный до связи с большими историческими событиями.

Новый период драматургического творчества Гете наступил тогда, когда он увлекся идеей создания драмы в ее чистом виде. Французы и итальянцы следовали лишь внешней форме античной драмы. Гете понял, что «форма единства греческой трагедии не может быть внешне приложена к драме, что она должна быть заново оживлена внутренним единством содержания» (360). Но материал из бюргерской жизни для такой драмы не подходил,

и тогда Гете взял в качестве основы сюжета миф об Ифигении. Создавая «Ифигению в Тавриде», Гете, по определению Вагнера, поступил так же, как Бетховен в своих важнейших сочинениях. «Бетховен, — поясняет Вагнер, — взял готовую абсолютную мелодию, некоторым образом разделил ее, раздробил и путем органического оживления соединил ее члены, чтобы сделать самый организм музыки способным к рождению мелодии. Так и Гете взял готовый материал «Ифигении», разложил его на составные части и посредством органически оживляющего поэтического творчества соединил их вновь, чтобы таким образом сделать самый организм драмы способным к созданию законченной драматической формы» (360).

Однако этот художественный эксперимент не мог удовлетворить Гете, потому что не открывал пути к изображению подлинной жизни во всем богатстве ее разнообразных проявлений. Поприщем для этого был лишь роман. Гете начал с романа и в конце концов вернулся к нему.

В каком отношении находится «Фауст» к драме? Вагнер находит, что «настоящий расцвет своего миросозерцания поэт мог нам представить только в изображениях при обращении к фантазии, а не в непосредственном драматическом представлении» (361). Создавая «Фауста», Гете творил совершенно свободно, не заботясь о сценических требованиях. Драматическая форма «Фауста», считает Вагнер, просто была удобна Гете. «В этом своем произведении Гете в первый раз вполне сознательно затронул основной мотив современного поэтического элемента — *тяготение мысли к области действительного*, этого элемента он, однако, не мог еще художественно претворить в настоящую драму... Гете, дойдя до этой точки, не мог создать ни настоящего романа, ни настоящей драмы; он создал лишь поэтическое произведение, которое сохраняло выгоды обоих видов по абстрактно художественной мерке» (359). Это суждение может быть правильно понято лишь в свете тех задач, которые Вагнер ставит искусству,

разрабатывая свою концепцию драмы. Однако при всей своей категоричности оно содержит немалую долю истины.

Шиллер, подобно Гете, начинает с драматизированного бюргерского и политического романа; под этим подразумеваются «Разбойники», «Заговор Фиеско» и «Коварство и любовь». Затем Шиллер обратился к истории. Хроники Шекспира, однако, уже не могли служить ему образцом. Английский драматург, инсценируя летописи, сохранял все исторические факты, ограничиваясь определением мотивов поведения исторических лиц, которым он придавал плоть и кровь. Сцена Шекспира позволяла воссоздавать обширные события со всеми подробностями, т. е. превращать роман в драму. Шиллер, который был лучшим историком, чем Шекспир, с трудом справлялся с тем, чтобы воплотить реальную историю в драме, что видно на примере «Валленштайна». В этом произведении Шиллер, изображая всего лишь один исторический период, не мог уместиться в одну драму и создал целую

трилогию, чтобы иметь возможность обстоятельно мотивировать действие.

В дальнейшем Шиллер стал все более пренебрегать исторической точностью, используя исторические сюжеты не для того, чтобы изображать подлинную историю, а для драматической характеристики некоторых общих закономерностей жизни. Он последовал за Гете в поисках наиболее частой драматической формы и тоже обратился к античности. В «Мессинской невесте» Шиллер даже более последовательно, чем Гете, использовал формы античной трагедии. Он даже заимствовал из древности идею рока. Но античная форма не прижилась, не стала органичной для современного театра. Тогда Шиллер снова вернулся к роману в качестве источника для драмы и создал «Вильгельма Телля».

У Шиллера стремление к античной форме преобразовалось в стремление к идеалу вообще, и в конце концов он мог себе представить искусство лишь отделенным от жизни, а высшую художественность как нечто воображаемое.

Даже великие классики немецкой литературы не сумели найти верного пути для драмы — таково заключение Вагнера: «Так Шиллер и остался парящим в высоте, между небом и землей, и в этом за ним последовала вся драматическая поэзия. В действительности это небо есть не что иное, как *античная художественная форма*, а эта земля — *практический роман нашего времени*. Новейшая драматическая поэзия, которая как *искусство* живет лишь опытами Шиллера и Гете, сделавшимися литературными памятниками, довела до головокружения это колебание между двумя противоположными направлениями. Там, где от чисто литературного драматизирования надо было переходить к изображению жизни, она, чтобы быть сценичной и понятной, впадала в пошлость бюргерского драматизированного романа; если же хотела выразить высшее содержание жизни, то была вынуждена каждый раз окончательно срывать с себя фальшивое драматическое одеяние и являться в виде чистейшего шести- или девятитомного романа для чтения»

(363). В итоге Вагнер приходит к выводу: Германия не имеет настоящей драмы; отражением жизни нового времени мог стать только роман. Но драматизированный роман не становится подлинной драмой, хотя бы его и показывали на сцене.

ЛИЧНОСТЬ И ГОСУДАРСТВО

Рассмотрев конкретные формы драмы и установив исторически существовавшие отношения между драмой и романом, Вагнер дает обобщенную характеристику этих двух художественных форм. Человек может быть понят только в связи с другими людьми, со всей окружающей средой. Романист озабочен прежде всего тем, чтобы воспроизвести эту среду, ибо только из знания ее становится понятным характер человека. Роман изображает человека в его историческом бытии. Герой романа — индивидуум

лишь постольку, поскольку он отражает круг понятий своей среды.

Понимание романа сформировалось у Вагнера до утверждения реалистического романа, хотя фактически он уже существовал в 40-е годы. Однако для Вагнера эталоном, по-видимому, оставался исторический роман Вальтера Скотта и его многочисленных последователей. Но в некоторой мере концепция романа, развиваемая Вагнером, приложима и к реалистическому роману. Его важнейшей особенностью было то, что он показал влияние буржуазного общества на формирование или, точнее, деформацию человеческого характера. Поэтому утверждение Вагнера, что главное в романе — изображение среды, в принципе не неверно для первой половины XIX в.

В отличие от романиста драматург воспроизводит обстановку, окружающую действующих лиц в сжатой форме. Он сводит действия к одному главному событию, которое возникает в силу характеров действующих лиц, индивидуальность героя определяет существо драмы. Изображая одного героя, драматург стремится «воспроизвести существо человека вообще» (380).

Определение сущности романа и драмы, даваемое Вагнером, принижает значение повествовательной литературы по сравнению с драматической. В действительности, как известно, в XIX в. именно роман стал той формой литературы, в которой полнее и глубже всего осуществилось изображение человека. Поэтому определение Вагнера надо рассматривать не как безусловное, а лишь в качестве выражения его творческого кредо. Мы находим в его понимании драмы объяснение творческих стремлений самого Вагнера, а отнюдь не отражение реального соотношения жанров литературы XIX в.

Посмотрим, как развивает Вагнер эту антиномию романа и драмы, памятуя, что перед нами субъективное решение проблемы, в котором верные наблюдения перемежаются с произвольными.

«Драма, — пишет Вагнер, — поэтому идет от внутреннего к внешнему, роман — от внешнего к внутреннему. От простой, понятной окружающей обстановки драматург поднимается до все более богатого развития индивидуальности; наоборот, романист от пестрой, с трудом понимаемой окружающей обстановки опускается до изображения индивидуума, который, будучи малоинтересным сам по себе, становится индивидуальным благодаря этой обстановке. В драме полная, развившаяся сама по себе индивидуальность обогащает среду, в романе среда питает жадность пустой индивидуальности. Таким образом, драма открывает нам организм человечества, в котором индивидуальность является сущностью вида; роман же представляет механизм истории, где вид становится сущностью индивидуальности. Поэтому-то творчество драмы — *органическое*, а романа — *механическое*. Драма дает нам *человека*, а роман объясняет *гражданина государства*’, первая представляет нам полноту человеческой натуры, второй извиняет ее бедность существованием государства» (380—381).

Если отвлечься от литературной стороны вопроса и вдуматься

в общественный смысл высказывания Вагнера, то со всей ясностью обнаружится, что речь идет о понятии человека в его идеальном виде и о том, каким человек является в обществе, где царят различные формы гнета. В аспекте философском Вагнер здесь вступает в полемику с Гегелем. Для последнего гражданское общество было идеальной формой организации жизни, наиболее благоприятной для индивидов, причем таким гражданским обществом Гегель признавал, как известно, и прусскую монархию. Вагнер отвергает это так называемое гражданское общество, ибо оно подавляет жизненную энергию личности, делает всякое существование вялым. «Физиономия гражданского общества — это притупленная, искаженная, доведенная до отсутствия всякого выражения физиономия истории... — пишет Вагнер. — Эта физиономия только маска гражданского общества, под которой скрыт от ищущего взора человек. Художник, изображающий это общество, мог описывать лишь черты этой маски, а не правдивого человека. Чем вернее было это описание, тем больше должно было терять художественное произведение в живой силе выражения» (384).

Вот ядро концепции Вагнера! Роман — искусство «гражданского общества», искажающего и подавляющего истинного человека. Драма же мыслится Вагнером как искусство, в котором человек предстает в чистом виде, не замутненном его гражданской принадлежностью. Таким образом, у Вагнера в новом обличье возникает старая дилемма, во всяком случае именно та дилемма, которая волновала Гете и Шиллера. Драма, за создание которой борется Вагнер, должна дать решение этой проблемы.

В художественной теории, которую Вагнер развивает в книге «Опера и драма», он выступает: как враг государственности, являющейся в его глазах средоточием всего, что враждебно человеку. Здесь уместно отметить, что, хотя Вагнер в определенный период был действительно ярким врагом полицейско-бюрократической государственности, из контекста его высказываний очевидно, что словом «государство» он пользовался не только для определения аппарата классового подавления, но и в более широком смысле — для обозначения

всей социально-политической системы, которая в Германии его времени сочетала дворянскую монархию с капитализмом.

Критика сословного государства и социального неравенства получила выражение и в эстетических построениях Вагнера.

В частности, он выразил свою точку зрения в новой трактовке «Антигоны» Софокла. Читатель, конечно, помнит, что Гегель рассматривает это произведение как высший образец трагедии, ибо, по его мнению, здесь обе стороны, столкнувшиеся в конфликте, по-своему правы и трагедия в финале знаменует их примирение в страдании. Вагнер решительно отвергает гегелевскую трактовку. У Гегеля Креонт воплощает закон государства и его позиция по-своему правомерна. У Вагнера Креонт — тиран и преступник против человечности: «В нем народ признал достойного последова-

теля Лайя и Этеокла, и он подтвердил это признание в глазах народа, когда присудил прах непатриотичного Полиника к ужасному и позорному непогребению, лишив таким образом его душу вечного покоя... Этим Креонт укрепил свою власть, в то же время, оправдав Этеокла, купившего своим клятвопреступлением спокойствие граждан, он показал таким образом, что и сам намерен взять на себя любое преступление против истинной человеческой нравственности, чтобы гарантировать покой и порядок в государстве» (392—393). Креонт, по выражению Вагнера, «дал. пощечину человечеству и воскликнул: „Да здравствует государство!“».

Бездушному государству противостоит Антигона, которая ничего не понимала в политике, но любила своего брата. Ее любовь — самое чистое и бескорыстное человеческое чувство. Духовно Антигона победила государство как величием своей жертвенности, так и тем, что подала пример своему жениху Гемону. Это был сын главы государства — он покончил самоубийством. «При виде мертвого сына, который из любви (к Антигоне. — *А. А.*) должен был проклинать своего отца, владыка сделался снова отцом. Любовный меч сына со страшной силой проник в его сердце: глубоко пронзенное государство рушилось, чтобы в своей смерти сделаться человеком» (394). Таков, по Вагнеру, символический смысл финала «Антигоны» — не примирение двух враждебных начал, а победа любви, страдания и человечности над бездушной властью государства.

Рассматривая трагедии Софокла, Вагнер касается проблемы рока, фатума. По его словам, для грека фатум коренился в природе индивидуальности, нарушающей нравственные обычаи общества. Государство было их средством против произвола индивида. Здесь греческое понимание фатума подменено у Вагнера гегелевской концепцией. Вагнеру это нужно для полемики с Гегелем и для еще одного подтверждения своей антигосударственности. «Наш фатум, — пишет Вагнер, —

это политическое государство» (396). Судьба индивидуальности состоит в том, что ее свобода подавляется этим «фатумом».

Мечтая об обществе, где индивидуальность будет свободной, Вагнер понимает, что в современном мире этой свободы не может быть. «...Политика является тайной нашей историей и созданных ею условий. Эту мысль выразил Наполеон. Он сказал Гете: „Место *фатума* в древнем мире со времени владычества римлян заняла *политика*“» (385).

Из положения человека в современном государстве вытекают задачи и особенности драмы, какой ее стремится сделать Вагнер. Исходным моментом является не сфера искусства, а общественное бытие человека.

Человек наделен способностью мыслить, но действовать он может только как гражданин государства. В этих условиях любой его поступок оказывается либо выполнением долга, либо проступком. Из этого вытекает, что гражданин — это человек, по-

ступки которого не соответствуют его образу мыслей. Вагнер с горечью замечает, что только путем смерти может человек перестать быть гражданином, но тогда он уже перестает быть и человеком.

Все эти рассуждения, направленные против феодально-монархического и буржуазного государства, служат Вагнеру подготовкой к рассмотрению того, как изображается личность в драме.

РАССУДОК И ЧУВСТВО

Поэт, задумавший изобразить борьбу личности против государства, мог в полном виде представить лишь государство, а на свободную индивидуальность только намекнуть.

«Государство — это было нечто действительное, ясный и осязательный факт; индивидуальность же, наоборот, нечто мысленное, лишенное формы и красок. Все эти черты, линии и краски, которые дают индивидуальности ее ясный, определенный и заметный художественный образ, должны были быть заимствованы поэтом из политически обособленного и придавленного государством общества, а не от самой индивидуальности, которая определяется и приобретает яркость в соприкосновении с другими. Это значит: только воображаемая, а не воплощенная индивидуальность могла, конечно, восприниматься лишь мыслью, а не непосредственным *чувством*. Вот почему и драма наша являлась обращением к *рассудку*, а не к *чувству*» (398).

Вагнер рассуждает так: начиная с детских впечатлений «мы видим человека в том образе, с тем характером, которые ему дает государство. Навязанная ему государством индивидуальность представляется нашему непосредственному чувству его действительной сущностью⁴. Мы можем понять его по тем отличительным качествам, которые в действительности являются не его собственными, а навязанными ему государством. Народ не может теперь понять человека иначе,

⁴ В цитируемом нами издании перевода на этом месте текст обрывается. Продолжение цитаты восстановлено мной по немецкому оригиналу.

как в сословном мундире. С самой юности он видит и чувствует тело облаченным в этот мундир, и ..народный драматург" становится понятным народу в том случае, если он ни на минутку не освобождается от этой гражданско-государственной иллюзии. Она настолько проникла в его бессознательное чувство, что он был бы в величайшем смущении, если бы под этим чувственным явлением вздумали показать настоящего человека» (399).

Гете в «Эгмонте» осуществил это посредством того, что в финале совершенно изолировал героя от «государственно-исторических условий». В тюрьме Эгмонт с наибольшей полнотой проявляет свою свободную индивидуальность. Вагнеру особенно дорого то, что Гете здесь вышел за пределы бытового правдо-

подобия и прибегнул «к чуду и к музыке» (399). (Смысл этого «чуда» откроется нам дальше.)

Гете, однако, не был понят даже Шиллером, не оценившим того, какое принципиальное значение имел финал трагедии. Бетховен, по мнению Вагнера, тоже «ошибся», написав музыку «не на это появление чуда, а — совершенно неуместно — на политически-прозаическую часть драмы» (399).

Из всего этого рассуждения вытекает положение Вагнера о том, что «современный поэт, чтобы представить человеческую индивидуальность, должен обратиться не к *чувству*, а к *рассудку*» (400). Почему это так? Да по той причине, что и для писателя индивидуальность не есть нечто реальное, непосредственно доступное его восприятию. Он имеет дело с людьми, какими их сделало общество. Для того чтобы докопаться до истинного человека, надо освободить его от всего того внешнего, что прикрывает подлинную личность. Чувство только помешает поэту; лишь рассудок способен произвести эту «операцию». Государство не является предметом, достойным чувства, а подлинного человека чувством тоже не постигнешь. Поэтому-то и приходится писателю прибегать к помощи рассудка.

Такова современная ситуация в силу необходимости. Но она далека от того, каким мыслится Вагнеру подлинно поэтическое творчество. Оно должно иметь перед собой действительность, в которой человек проявляется в своем истинном виде, как свободная индивидуальность, а это возможно, только когда гнет государства будет уничтожен. Тогда откроется возможность непосредственного созерцания и художественного воспроизведения личности в ее полном расцвете.

Гуманистический утопизм Вагнера, конечно, не имел под собой реальной почвы. Это была одна из многих идеальных конструкций середины XIX в., при помощи которых мыслители и художники отвергали неблагоприятные условия капиталистического общества. Наивность и идеалистичность построений Вагнера должны служить для нас показателями его

неприятия буржуазного общества, и едва ли стоит рассматривать их как политическую доктрину, заслуживающую серьезного подхода.

Если Шиллер некогда построил идеальное царство эстетической видимости, то Вагнер теперь измышляет царство любви, противопоставляемое им эгоизму собственнического уклада жизни. Идеальное общество будущего, в его представлении, будет основано на всеобщей любви. Вот почему, кстати сказать, Вагнер прославил Антигону как идеальнейшую из героинь — она дала высший пример чистейшей любви, свободной от эгоизма.

Возводя чувство в высшую категорию человечности, Вагнер вместе с тем отнюдь не отрицает значения разума как важного элемента жизни. Но разум, который имеет в виду Вагнер, не противостоит чувству, а находится в некоем содружестве с ним. Познание очень важный элемент духовного бытия, оно ведет к самопознанию, к пониманию бессознательного в нас. Ум есть покой

нашего сознания, наступающий после возбуждения чувств. Он оправдывается чувством и, в свою очередь, оправдывает закономерность чувств человека.

Обстоятельные рассуждения Вагнера о природе чувства и его соотношении с рассудком служат подготовкой почвы для новой концепции драмы, отличающейся от современной. Эта последняя, как мы знаем, является, согласно Вагнеру, рассудочной. Более того, она политически тенденциозна, «творчество поэта сделалось *политикой*. Никто не мог больше писать, не вдаваясь в политику» (385), — писал Вагнер, имея в виду литературу своего времени, в особенности 40-х годов. Неизбежность этого была понятна, но, считает Вагнер, «никогда все-таки политик не сделается поэтом, даже если и перестанет быть политиком, а не быть политиком в чисто политическом мире — значит вовсе не существовать» (385).

Драма будущего лишится политичности потому, что возникнет в обществе, уже достигшем свободы, и следовательно, в политике не будет необходимости. К тому же политика — дело рассудочное. Ее формой является риторика, тогда как драма — вид искусства и ей присуща поэтическая форма. Притом само собой разумеется, что поэзия основана на чувстве, а не на рассудке.

Вагнер никогда не отрицал роли рассудка и мысли в творческом процессе. В 1847 г. он писал Ганслику, впоследствии ставшему одним из главных противников композитора: «Остерегайтесь слишком низко думать о значении мысли. Художественное произведение, вышедшее бессознательно, принадлежит эпохе, отделенной от нашей громадным расстоянием. Художественное произведение в период высокой культуры может быть создано только художником, вполне сознательно относящимся к нему. Христианская поэзия средних веков, например, была чисто самопроизвольной и бессознательной; поэтому-то совершенное произведение и не народилось в то время; эта слава выпала на долю Гете, на долю нашей эпохи „объективизма“. Только у

необыкновенно одаренного гения может проявиться эта удивительная связь сознательного, рассуждающего ума с непосредственной и самопроизвольной творческой силой; поэтому-то эта связь и является столь редко осуществимой. Но если мы имеем основание сомневаться в том, что гений такого порядка может скоро появиться, то все же должны допустить, что у каждого художника, который действительно прогрессирует в своем искусстве, отныне можно найти более или менее удачное соединение этих двух противоположных способностей»⁵.

Замысел поэта развивается от рассудка к чувству. Задача произведения не в том, чтобы возбудить рассудочную деятельность воспринимающего, а в воздействии на его чувства. Это исключает ту тенденциозность, которая апеллирует к разуму читателя или зрителя. Это не означает, однако, отсутствия преднамеренности

⁵ Цит. по: *Лиштанберже А.* Указ соч. С. 123—124.

в художественном творчестве, только она иная, чем в рассудочной тенденциозной публицистике, в какую бы форму она ни облачилась — в роман или драму. Именно в свете этого и следует воспринимать утверждение Вагнера: «Драма как совершенное художественное произведение разнится ото всех остальных видов поэзии именно тем, что благодаря полнейшему *олицетворению действительности* в ней совершенно не видна тенденция. Там, где в драме еще видно намерение автора, т. е. воля мысли, там впечатление слабее, потому что всюду, где мы видим преднамеренность поэта в творчестве, мы чувствуем и его *несостоятельность*. Сила поэта — это полное устранение тенденции в художественном произведении, это *рассудок, сделавшийся чувством*» (406).

Из сказанного Вагнером вытекает прежде всего, что драма должна быть объективной и правдиво отражать жизнь. Изображенное в драме должно воздействовать эмоционально, трогать, волновать, печалить, радовать. Эмоциональная окраска, придаваемая искусством явлениям жизни, и служит главным средством воздействия художника на публику. Однако драма не только воздействует на чувства. Переживания зрителя обогащают его интуитивное понимание жизни. Послушаем объяснение самого Вагнера: «Драматическое художественное произведение не должно оставлять никаких пробелов, которые бы нуждались в заполнении их рассудком; каждое явление в нем должно достигнуть законченности, успокаивающей наше чувство, так как в успокоении этого чувства и в наступающем после сильнейшего его возбуждения сочувствии лежит покой, дающий нам непосредственное понимание жизни. В драме мы становимся знающими благодаря чувству» (406).

Действие драмы, поступки персонажей не нуждаются в рациональном объяснении. Какое-нибудь историческое событие может оказаться непонятным в силу незнания нами условий отдаленного времени. Историк способен объяснить его, рассказав об этих условиях. Художник не прибегает к такому средству. Он изображает всеобщее, то, что доступно восприятию каждого человека. «Явления, которые могут быть

нам объяснены при посредстве рассудка, остаются непонятными чувству и нарушают его. Поэтому всякое действие в драме может быть ясно тогда, когда оно вполне оправдано чувством, и следовательно, задача драматического писателя заключается не в том, чтобы отыскивать деяния, а в том, чтобы сделать их вытекающими из запросов чувства; для их оправдания мы совершенно не должны нуждаться в помощи рассудка. Поэт должен обратить свое главное внимание на *выбор деяния*, он должен выбрать такое, которое и по характеру своему, и по объему находило бы себе полное оправдание в чувстве потому, что единственно этим путем достигнута будет его цель» (406).

Драма должна строиться на правдивых, простейших побуждениях и действиях, близких всякому человеческому пониманию. Выдающийся поступок, выражающий все существо человека, является результатом столкновения разнообразных тенденций. Его надлежит представить в кругу других явлений: «...первая важнейшая задача поэта состоит в том, чтобы ясно представить такой круг, вполне определить его размеры, исследовать каждую частность лежащих в нем отношений по ее значению в связи с главным поступком и меру своего понимания этих отношений сделать мерой понимания данного художественного явления. Он достигнет этого, стягивая весь этот круг к центру...» (408).

Задача состоит, следовательно, в концентрации действия. В свою очередь, это позволяет достигнуть воздействия именно на чувство зрителя. Там, где действие многосложно, требуется участие рассудка, чтобы разобраться во всех сторонах конфликта, но там, где оно сжато, возникает та легкая обозримость драматического сюжета, которая позволяет не распылять, а концентрировать восприятие зрителя.

Как мы помним, рассматривая положение драмы в Германии, Вагнер, противопоставил два типа ее — драму Шекспира и драму Расина. Беда немецкой драмы была в том, что она колебалась между этими двумя полюсами драматической композиции.

Нашел ли решение этой дилеммы Вагнер?

Да, нашел, и притом такое, которое в целом порывало с главной теоретической линией в немецкой эстетике. Со времен Лессинга драматургам-классицистам противопоставляли Шекспира как пример жизненной правдивости и свободы от художественного догматизма. Краткий период веймарского классицизма рассматривался как неудавшийся, и романтики вернули драму на шекспировский путь.

Вагнер отвергает этот путь. Он, правда, не предлагает вернуться к правилу всех трех единств классицизма, но одно из единств он решительно утверждает — единство действия.

Однако Вагнер исходит не из классицистского догмата, опиравшегося на авторитет Аристотеля, а из своего понимания искусства, которое мыслится им как эмоциональное по самой своей природе. Необходимость единства драмы обосновывается Вагнером психологически. Изобилие происшествий лишает поэта возможности оправдать перед чувством их разнообразные мотивы. «Поэтому в интересах понятности поэт должен до такой степени упростить действия, чтобы явилась возможность полной их мотивировки» (410). Все побочные мотивы должны «сплотиться в главном мотиве, чтобы не раздроблять его, а, наоборот, усилить как целое» (411).

Процесс такого сгущения реальных явлений поднимает их над уровнем повседневности. Действие приобретает необычный характер и становится чудесным.

Истинно художественное произведение оказывает столь же сильное воздействие, как религиозное чудо. Но между ними есть глубокое различие. Религиозные чудеса поражают воображение тем, что они представляют собой нарушение естественного порядка вещей. «Чудо» искусства состоит в противоположном: оно изображает наиболее впечатляющим образом то, что выражает действительную природу вещей, и это делает произведение общепонятным.

Христианское чудо требовало полного отказа от рассудка; в такое чудо надо было верить. Чудо искусства в силу естественности изображаемого не противоречит показаниям рассудка: «поэтическое чудо есть высшее и необходимое порождение созерцательной и изобразительной художественной способности» (410).

Чудесное придает совершенно своеобразный характер тому понятию единства, которое утверждает Вагнер. До него романтическое искусство требовало эффекта множественности, а принцип единства связывался с классицизмом. Вводя в свою поэтику драмы понятие чудесного, Вагнер создал новый драматургический принцип: романтическую драму, имеющую в своей основе не множественность, а единство, ничуть не менее строгое, чем единство в драме классицизма. Но если последняя обращалась к разуму зрителя, то Вагнер апеллирует к чувству.

Концентрация действия, возвышение его над повседневностью, наличие в драме «чуда» — все это элементы новой художественной формы. Органическим объединением их является миф.

Концепция Вагнера сводится к возрождению некогда существовавшего единства драмы с жизнью, коллективного сопереживания искусства; это имело место в Древней Греции. Миф служил там воплощением всего жизненного опыта. Новая драма возрождает существенные элементы античного искусства. Естественно, что она возвращается и к мифу. Но этот миф свободен от наивных представлений греков о природе и ни в коей мере не противоречит данным новейшей науки. Общим

между старым и новым мифом является то, что в его сюжете воплощается обобщенное видение мира. Миф — не рациональное, а художественно-эмоциональное осмысление фактов реального мира. «Природу в ее реальной действительности видит только *разум, разлагающий ее на ее отдельные части*, — пишет Вагнер. — Если он захочет представить себе эти части в их жизненной *органической связи*, то спокойная деятельность рассудка невольно будет вытесняться все более и более *возбуждающимся чувством*, которое обращается в конце концов в настроение... В высшем возбуждении своего чувства человек видит в природе живое существо, каким она является, обуславливая характером своих явлений характер настроений человека» (413).

Вагнер убежден в том, что картинное и эмоциональное восприятие дает человеку лучшее понимание природы, чем разложение ее на части посредством рассудочного анализа. Миф и есть

та художественная форма, которая воплощает в себе эмоцию, дающую интуитивное понимание жизни.

В человеке и через образ человека миф становится выражением существеннейших явлений жизни. Миф поэтому является средством типизации. Слияние многих мотивов в один сводится к созданию яркого образа человека, действующего в определенное время при определенных обстоятельствах. Выразительность образа достигается тем, что все частное и случайное устраняется, и художнику остается воплотить «чисто человеческое выражение чувства в его полной правдивости» (415). Естественно, что чувство не является беспредметным, ибо человек осуществляет себя в мире себе подобных, в условиях, характерных для данного состояния жизни. «Если он встретит могучее явление внешнего мира, которое или коснется его так враждебно и чуждо, что он должен вооружиться силой своей индивидуальности, чтобы оттолкнуть его, или, наоборот, так непреодолимо привлечет к себе, что он захочет всецело слиться с ним, тогда и его интерес при полной своей определенности становится таким обширным, что принимает в себя и поглощает все его раздробленные и бессильные маленькие интересы» (415).

Здесь мы впервые сталкиваемся у Вагнера с намеком на драматическое содержание произведения. Все его рассуждения касались формы драмы. Лишь теперь подходит он к самому общему определению внутреннего смысла ее, намечая две возможности — антагонизм человека с миром или любовь, сильное влечение. В этих двух тенденциях нетрудно разглядеть предвосхищение драматических сюжетов самого Вагнера.

Идея драмы, основанной на новом мифе, легла в основу собственного драматургического творчества Вагнера. Очень хорошо писал об этом А. В. Луначарский: «Образы Вагнера общи, это образы-мифы... Вагнер еще и глубокий мыслитель. Ему важна не данная ситуация, не данный герой сам по себе. Сквозь образы лиц и их взаимоотношения он хочет показать внутреннюю сущность жизни. Желая быть пророком, он не может ограничиться тем, чтобы взволновать публику

изображением событий. Он хочет, захватив этими событиями сознание человека, вырвать его из обыденности и взметнуть на высоту, с которой перед ним откроется смысл бытия»⁶.

На этом мы заканчиваем рассмотрение взглядов Вагнера. Дальнейшие его рассуждения посвящены слову в драме, причем речь действующих лиц рассматривается им не в своем драматическом качестве, а в ее звуковом, музыкальном значении. Это служит переходом к рассмотрению музыкальной стороны той синтетической драмы, принципы которой Вагнер обосновывает в своем труде. Рассмотрение музыкальной стороны концепции Вагнера в нашу задачу не входит. Необходимо, однако, оговорить, что для понимания художественной концепции Вагнера она является центральной.

⁶ Луначарский А. В. Юбилей: Сб. ст. М., С. 102—103.

Поэтому изложенное здесь может служить лишь для ознакомления с одним из компонентов эстетической системы великого композитора. Мы извлекли из нее только то, что относится к области теории драмы в собственном смысле.

ГУСТАВ ФРАЙТАГ

«ТЕХНИКА ДРАМЫ»

Густав Фрайтаг (1816—1895) вошел в историю немецкой литературы как автор романа «Дебет и кредит» (1855), «Как произведение поэтического творчества — меньше всего шедевр, он отразил решающий поворот, который постепенно совершился и в немецкой буржуазии. Он помог ей сбросить с себя идеалистическую шкуру и облечься в мамонистическую» — так определил значение этого произведения Франц Меринг¹. И далее: «Никто другой не сумел так искусно и заботливо оказать все услуги литературного акушера рвавшейся на свет божий буржуазии, как именно Фрайтаг»². Фрайтаг проявил присущие ему черты и в комедии «Журналисты» (1854), его единственным вкладе в немецкую драму. Слава его как писателя длилась недолго—от 1850-х до 1870-х годов.

Общий дух творчества Фрайтага сказался со всей ясностью и в его «Технике драмы» (1863). Как исследователь законов драмы Фрайтаг также отказывается от идеализма, присущего едва ли не всем трудам по теории драмы в Германии первой половины XIX в. Недаром и книгу свою он посвятил не философским теориям, а «технике» драматургического творчества. Враг всякой метафизики, Фрайтаг весьма конкретен в своем анализе. Книга Фрайтага имела целью помочь возникновению новой буржуазной драмы. Однако опираться он мог только на классику. Ее художественный опыт используется Фрайтагом для выведения таких правил, которые могут оказаться пригодными для буржуазной драмы. Под этим углом

¹ Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1934. Т. 2. С. 182.

² Там же.

зрения он изучает творения античных драматургов, Шекспира, Лессинга, Гете и Шиллера.

Фрайтаг открывает свою книгу введением, в котором ставит неизбежный вопрос: как и в какой мере можно определить технику драмы, если за тысячелетия своего развития она претерпела большие изменения? Каждая эпоха имела свою технику драмы. Она была и у греческих трагиков, и у создателей комедии плаща и шпаги. Изменились сценические условия, произошли громадные перевороты в умственных и нравственных понятиях, иными стали условия жизни, отношение человека к религии и

обществу. Претерпели изменения эстетические понятия. Тем не менее Фрайтаг считает, что «некоторые законы драматического творчества сохраняют навсегда свою силу, хотя в общем как жизненное содержание драмы, так и художественные средства, которыми достигается сценическое воздействие, находятся в постоянном процессе развития» (3)³.

Фрайтаг упрекает современников в пренебрежении техникой драмы. Оно было, по-видимому, реакцией на абстрактное теоретизирование, столь свойственное немецкой эстетической литературе. Эстетика романтизма видела в правилах драматургического искусства «гибель свободного художественного творчества» (4). Фрайтаг считает это заблуждением. «Именно разработанная система различных предписаний, надежное, коренящееся в народных традициях ограничение в выборе сюжетов и построения пьес были в разные эпохи наилучшей опорой для творческих стремлений. Да, как нам представляется, они являются необходимой предпосылкой той богатейшей продуктивности, которая в недавнем прошлом казалась загадочной и непостижимой» (4).

Великими мастерами правила и приемы драматического творчества отнюдь не понимались догматически. Их применяли не слепо, совершенствовали достигнутое; когда же ими стали пользоваться механически, это свидетельствовало о том, что творческие источники иссякли.

Обращаясь к современной ему драме середины XIX в., Фрайтаг констатирует: «Мы страдаем не от суровых ограничений, а, наоборот, от полного отсутствия дисциплины и от бесформенности...» (5).

Призывая использовать опыт прошлого, Фрайтаг отнюдь не требует рабского следования традиции. Из нее следует брать лишь то, что соответствует духу нового времени. Опирайтесь надо не на критические авторитеты прошлых веков, «лучшим

³ Freytag O. Gesammelte Werke. Bd. 14. Die Technik des Dramas. Leipzig, 1897. Неполный русский перевод М. Веселовской, страдавший ученическим буквализмом, был напечатан в журналах «Артист» и «Дневник артиста» в 1891—1894 гг. Перевод используется с поправками, и ссылки даются на немецкое издание, с которым он мной сверен.

источником для овладения техническими правилами являются драмы великих поэтов, сохраняющие свое очарование и для современных читателей и зрителей» (7). Это, во-первых, греческие трагедии и затем Шекспир. Софокл остается образцом драматической композиции, мастером того построения действия, которое, как мы увидим далее, является основой закона, выведенного Фрайтагом. Шекспир, считает Фрайтаг, установил новый принцип трагического, создал новый метод построения характеров, разработал ряд технических приемов, усвоенных последующей драмой.

Идея

Побуждением к созданию драмы является идея. Мы ошиблись бы однако, предположив, что Фрайтаг следует в этом эстетике Гегеля. Фрайтаг — позитивист, прагматик. Он рисует реальный процесс возникновения драматургического замысла. «Драма возникает в сознании поэта постепенно из сырого материала, из рассказа о чем-то случившемся. Сначала возникают отдельные моменты: внутренняя борьба и решение, принимаемое человеком, поступок, влекущий тяжкие последствия, столкновение двух характеров, противоречие между героем и его окружением, — они выявляются так живо в связи с другими происшествиями, что становятся предпосылкой для построения сюжета» (9). Главный трогательный и волнующий душу момент постепенно освобождается от всего случайного, устанавливаются причины и следствия события, сюжет обретает единство, и оно-то и составляет идею драмы. «Идея становится ядром, из которого, подобно лучам, свободно развиваются элементы замысла, она действует столь же могущественно, как таинственная сила кристаллизации, определяя единство действия, существо характеров и общее построение драмы» (9).

Драматург находит внутреннюю связь компонентов драмы, делает события ясными для будущих зрителей. Для этого приходится менять кое-что в исходном факте. При этом мелкие, казалось бы, дополнения и изменения создают совершенно самостоятельную картину, отнюдь не копирующую действительность. Благодаря изменениям, внесенным драматургом, событие, имевшее место в действительной жизни, преобразуется в драматическую идею. Теперь подлинное событие перестает существовать для драматурга.

Действительное и единичное событие, представлявшее собой просто некий случай, превращено, поэтом в нечто, могущее повториться тысячу раз, и участники драмы при данном стечении обстоятельств неизбежно придут к такой же развязке.

При обработке сюжета частности действительного происшествия, факты, имена, положения, звание персонажей могут быть в большей или меньшей степени использованы драматургом. Это определяется тем, насколько реальное, имевшее место в жизни, будет соответствовать драматической идее. «Эта идея, первая находка поэта, безмолвная душа, которою он одухотворяет пришедший извне сюжет, не сразу становится для него мыслью, в ней нет бесцветной ясности отвлеченного понятия. Наоборот, такая работа поэтического духа отличается именно тем, что главные части действия, сущность главных характеров и даже до некоторой степени колорит пьесы вспыхивают в душе одновременно с идеей, соединенные в нераздельное целое, и тотчас же начинают действовать как нечто живое, порождая во всех направлениях новые образования. При этом возможно, что идея пьесы, которую поэт

несомненно носит в своей душе, так и не получает у него словесного выражения во время процесса творчества и лишь потом, поразмыслив, он отливает свое внутреннее чувство в железную форму речи и постигает основную мысль своей драмы. Вероятно даже, что как художнику ему легче почувствовать идею по законам его искусства, чем выразить в одном предложении основную мысль своего произведения» (II—12). Наблюдение глубоко верное, подтверждаемое множеством фактов. Так понимаемая идея далека от абстрактной, идеалистической эстетики. По Фрайтагу, идея произведения — творческое преобразование явлений действительности, подчиненное художественному замыслу драматурга, возвышающего свое личное видение мира до определенной, доступной ему меры объективности.

Фрайтаг считает полезным и для драматурга, и для зрителя отыскать в художественном произведении его идею и облечь ее в формулу. В «Марии Стюарт» Шиллера это ревность, разбуженная в королеве, она побуждает ее умертвить свою пленную соперницу. В его же «Коварстве и любви» ревность, возбужденная в молодом дворянине, побуждает его умертвить любимую девушку-мещанку. Такова же основа «Отелло» Шекспира. Фрайтаг признает, что голая формула лишает идею всей жизненной полноты и яркости. Но зато выясняется необходимость для автора придумать первую часть действия, объясняющую возникновение ревности; эта часть сюжета развивается, по Фрайтагу, вплоть до кульминационного момента; после него, т. е. когда ревность возбуждена, пьеса изображает последствия этого психологического состояния.

Сюжет, избираемый драматургом, как правило, «уже заранее очеловечен какой-либо проникшей в него идеей» (13). Даже бытовой анекдот содержит в себе оценку фактов, отношение к ним. То же относится к жизненным случаям, излагаемым каким-нибудь рассказчиком, а уже об историке и говорить не приходится, ибо, извлекая материал из массы сведений, оставленных прошлым, он будет стараться отыскать внутреннюю связь и смысл событий. Однако для историка высшей целью является сущность исторического факта и его

значение для человеческого духа, тогда как для поэта произведение историка всего лишь сырой материал, как бы ни был он одушевлен исторической идеей. «Для поэта высшее — это эстетическое воздействие (*schöne Wirkung*) его произведения, и ради него он, играя, преобразует действительное событие» (15). В качестве примера Фрайтаг приводит идеализацию подлинного облика Валленштайна Шиллером в его известной трилогии. Но полного произвола Фрайтаг не допускает: «Поэт должен, разумеется, остерегаться того, чтобы в его вымысле не оказалось какого-нибудь слишком осязаемого для его современников противоречия с исторической правдой» (15).

Побуждение к творчеству может проистекать от различных причин. Писателя привлечет либо характер героя, либо особенность его судьбы, наконец, просто своеобразие эпохи, когда про-

изошло событие. Каков бы ни был стимул, приступив к обработке сюжета, поэт будет свободно обращаться с материалом, подчиняя его задаче драматизировать реальное происшествие.

Если привлечший поэта сюжет уже подвергся литературной обработке, например, в эпической поэме, то эта не только не облегчит, но, наоборот, затруднит его воплощение в драме, ибо законы эпоса и драмы различны.

Что драматично?

Не всякое действие, не любой поступок являются драматичными. «*Драматичны* те сильные душевные движения, которые возбуждают волю и ведут к поступку, и те душевные движения, которые порождаются каким-либо поступком, — т. е. внутренние процессы, происходящие в человеке, начиная с первой вспышки чувства и кончая страстным желанием, а также впечатления, производимые на душу собственными и чужими поступками, иначе говоря, излияние силы воли из глубины души во внешний мир и проникновение определенных влияний из внешнего мира в глубь души, следовательно, *возникновение* какого-либо поступка и его *воздействие* на душу» (18).

Изображение страсти самой по себе еще не является драматичным. Это — дело лирики, точно так же, как изображение интересных событий — дело эпоса. «Задача драмы — изображение страсти, ведущей к поступку» (18).

Драматизм имеет, следовательно, две разновидности. Первая стремление человека внешним образом проявить то, что возникло в его душе, причем окружающие обстоятельства будут способствовать или препятствовать его действиям. Вторая — когда человек совершил поступок и испытывает на себе его последствия, что порождает в нем новые чувства. Внутренняя борьба, ведущая к поступку, представляет наибольший интерес, считает Фрайтаг. Привлекательно именно то, что происходит в душе, тогда как второй вид драматизма (воздействие уже совершенного поступка) требует больше внешнего движения, взаимодействия внешних сил, всего того, что создает яркое

зрелище. «То, ^{^^}совершается, а не то, свершившееся, что вызывает изумление, возбуждает наибольший интерес» (19).

Для того чтобы наглядно изобразить душевные переживания, находящие выход вовне, или воздействие внешних влияний на душу, драматическое искусство пользуется речью, звуком, жестом, прибегает к помощи музыки и актерского мастерства. В союзе со вспомогательными искусстваами драма создает образы, проникающие в сознание публики. *Сценическое воздействие* отличается от воздействия пластических искусств большей силой; от музыки театр отличается тем, что воздействует сразу на два чувства: не только на слух, но и зрение. Драма возбуждает не только чувства, но и мыслительную способность слушателя.

Образ человека в драме отличается от живых людей, беско-

нечно более многообразных и сложных, и от художественных образов, создаваемых другими видами искусств. «Человек в драме должен представлять в большом замешательстве, в состоянии напряжения, внутреннего напряжения и внутреннего перелома; его следует изображать преимущественно в действии, выявляя те его свойства, которые обнаруживаются в борьбе с другими людьми, показывая энергию чувства, давление воли, ограниченность, порождаемую страстным желанием, то есть именно те свойства, которые образуют характер и становятся понятными благодаря ему. Поэтому не без основания на языке искусства действующих лиц драмы просто называют характерами» (20).

Характер может выявить себя только тогда, когда происходит нечто, отражающееся на его внутреннем состоянии, он должен стать участником некоего события, смысл и значение которого отражаются в душе героя, и именно благодаря этому становятся ясными слушателю. Это событие, построенное по законам искусства, называется *действием*.

Каждый участник драматического действия должен иметь определенное отношение к нему. Драма нового времени выводит большое количество участников, некоторые из которых играют чисто служебную роль и лишены значительного внутреннего содержания. Но главные действующие лица должны переживать определенные душевные процессы, и лишь тогда они смогут проявить свою природу. Второстепенные персонажи тоже могут лаконично выразить свое отношение к главному событию и к его основным участникам. «Но так как изображение тех душевных процессов, которые составляют задачу и сущность драмы, отнимают время, а у каждого драматурга соответственно обычаю его народа время сценического представления ограничено, то из этого само собой вытекает, что изображаемое событие должно гораздо резче выдвигать на первый план главных лиц, нежели это происходит в действительности, где событие совершается через совместную деятельность многих людей» (22).

Драма отнюдь не постоянный спутник человечества, Фрайтаг совершает экскурс в историю драматического искусства, подчеркивая, что его развитие требует многих условий, в особенности высокого уровня духовной жизни и свободы от различного рода семейных и общественных оков. Но даже в эпохи расцвета драмы — в античном мире и в Европе после Реформации — далеко не все пьесы обладали подлинным драматизмом. Фрайтаг имеет в виду не только второстепенных авторов, но даже величайших драматургов. В «Гекубе» Еврипида преобладает лиризм и лишь в конце возникает подлинное драматическое действие. «Генри V» Шекспира — пьеса эпическая, в ней, правда, есть много событий, но нет истинного драматизма. Образцами подлинного драматизма являются «Кориолан», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Ричард III», но в некоторых признанных шедеврах Шекспира не все действие, по Фрайтагу, является достаточно драматичным. Так, он считает, что в «Макбете» драматичны

все сцены вплоть до пира во дворце, когда появляется призрак Банко. Точно так же «Король Лир» драматичен только до сцены в шалаше. По-видимому, остальные части действия, по мнению Фрайтага, недостаточно показывают внутренний мир героев. Оставим это на совести автора. Основа драматизма определена им правильно. Речь должна идти не только о душевных переживаниях, но о сознании личности, включая как эмоции, так и многообразные отношения человека к миру, его духовный мир в целом, чувства и интеллект.

Единство действия

«Действие серьезной драмы должно иметь замкнутое единство» (26). Выдвигая это положение, Фрайтаг отнюдь не имеет в виду классицистское понимание единства. Речь идет не о внешнем и формальном, а о внутреннем органическом единстве действия.

Строя пьесу, драматург неизбежно сталкивается с необходимостью осветить предпосылки действия, указать время и в среде какого народа оно происходит, выявить взаимоотношения главных действующих лиц. Фрайтаг отделяет эти элементы экспозиции от действия в собственном смысле. Драма должна представить и то и другое с такой ясностью, чтобы зритель сразу получил ориентировку. Конец действия должен вытекать из предшествующего хода событий, быть ими обусловлен. Развязка требует полного изображения результатов борьбы и решения всех конфликтов пьесы.

Эти элементы драматического действия — предпосылки, завязка, действие, его исход и развязка — должны быть неразрывно связаны; все последующее должно вытекать из предыдущего. Фрайтаг допускает возникновение неожиданных событий, на первый взгляд кажущихся случайными, но и они должны быть незаметным образом подготовлены. В самом ходе действия должна содержаться возможность возникновения не предвиденных персонажами обстоятельств.

«Обоснование событий в драме называется *мотивировкой*. Мотивировки соединяют частности действия в художественно организованное целое. Свободное творческое

сцепление событий в их причинной связи составляет отличительную особенность этого вида искусства; этим сцеплением и достигается *драматическая* идеализация сюжета» (28—29). Слово «идеализация» означает здесь не «идеализирование», не приукрашивание, а придание действию глубокого внутреннего смысла.

В качестве примера Фрайтаг берет новеллу, послужившую источником сюжета, и трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Повествование о печальной судьбе юных героев есть лишь простой отчет о том, *что* произошло; *почему* и как все случилось, для новеллы не имеет значения. Течение событий и их трагический исход в рассказе обусловлены прихотью судьбы, непредвиденным совпадением злосчастных случайностей. Сохранив основные

факты, Шекспир придал всему ходу событий определенную связь. Он раскрыл предпосылку трагедии, показав давнюю вражду родов Монтекки и Капулетти, склонность друзей Ромео к смелым проделкам, жажду любви у Ромео и, наконец, его встречу с Джульеттой на балу в доме ее родителей. С этого начинается, собственно, действие трагедии. Далее Шекспир вводит фигуру, на первый взгляд случайную, — монаха Лоренцо. Его роль оказывается более значительной, чем можно предположить сначала.

Подготавливая заранее трагический поворот действия, Шекспир еще в сцене на балу вводит фигуру не в меру горячего Тибальта, жаждущего сразиться с Ромео. После тайного венчания Ромео и Джульетты Тибальт затевает драку, оказывающуюся роковой для юных героев. Так, шаг за шагом раскрывает Фрайтаг внутреннюю обусловленность развития сюжета, каждое событие которого точно мотивировано характерами действующих лиц, совершающих поступки в полном соответствии с присущими каждому склонностями, намерениями, желаниями, страстями.

Единство драматического действия отнюдь не обуславливается единством героя. Как бы ни была привлекательна та или иная историческая личность, этого недостаточно, чтобы строить вокруг нее пьесу. Фрайтаг подробно останавливается на этом, имея в виду, что в немецкой драме были нередки случаи именно такого, в сущности, иллюстративного построения драмы, которая превращалась просто в инсценировку исторических событий без внутреннего драматического напряжения. Фрайтаг пишет: «Поэт с изумлением убедится в том, что напряженное внимание слушателя вызывается вообще не характерами, как бы ни были они интересны, а исключительно построением действия» (37). В подлиннике эти слова даже выделены разрядкой, настолько большое значение придавал Фрайтаг действию, отмечая, что в этом он вполне согласен с Аристотелем.

С точки зрения Фрайтага, «Гец фон Берлихинген» Гете недостаточно драматичен, как и «Эгмонт». Зато трилогия

«Валленш-тайн» — образец драматизма, ибо Шиллер взял небольшой исторический отрезок времени, но разработал его со всей необходимой для драмы тщательностью.

Возвращаясь к вопросу, в какой степени личность героя может служить объединяющим стержнем драмы, Фрайтаг признает, что значение характера для построения действия в новое время стало более сильным, чем в древности, но это означает лишь то, что теперь надо с большей свободой объяснять «характерными особенностями героя сцепленное единством действие» (39).

Художественная разработка сюжета требует введения фигур, отличающихся от главных героев, и таким образом, возникает действие, параллельное главному. Хотя драматург должен стремиться к единству впечатления и избегать переходов от одной крайности настроения к другой, некоторое разнообразие в настроениях и умеренные контрасты необходимы так же, как неизбежно

создание второстепенных образов. Мрачному колориту главных героев опытные драматурги противопоставляют более мягкие фигуры. Софокл в «контраст суровым характерам Антигоны и Креонта создает более кроткие образы Исмены и Гемона... Мрачный патетический Отелло требует параллельного действия, в котором было бы нечто юмористическое (имеется в виду фигура Родриго. — А. А.). Угрюмые образы Валленштайна и окружающих его интриганов настоятельно требуют введения фигуры благородного Макса» (41).

Уже в древности драма обрела наряду с главным параллельное действие. Этот прием получил широкое развитие в драме нового времени. Пример этому дает «Король Лир», но Фрайтаг считает введение линий Глостера и его сыновей излишним. Точно так же при всей привлекательности юмористической фигуры Фальстафа введение его, считает он, ослабляет впечатление от главной линии действия обеих частей «Генри IV». Суждения Фрайтага свидетельствуют о непонимании им идейного значения эпической широты трагедий и хроник Шекспира. Лишь в комедиях Шекспира параллельное действие считает он оправданным, так как в них романтические мотивы сочетаются с комическими эпизодами, более органически входящими в сюжет. Комические фигуры стражников в «Много шума из ничего» ослабляют тяжелое впечатление, производимое злосчастной судьбой оклеветанной Геро. Добавим, что таково же значение фигур Бенедика и Беатриче.

Из немецких поэтов Шиллер более других прибегал к введению двойного действия. Фрайтаг считает, что чрезмерное расширение параллельного действия в «Дон Карлосе» и «Марии Стюарт» объясняется симпатией автора к второстепенным фигурам; очевидно, Фрайтаг имеет в виду образы маркиза Позы и Мортимера. Точно так же, по его мнению, то, что «Валленштайн» вырос в трилогию, обусловлено сочувствием Шиллера Максу и Текле. В «Вильгельме Телле» Шиллер создал три параллельные линии действия. Фрайтаг считает фигуры Барона, Руденца и Берты слабо написанными, требующими для

сценического воплощения хороших исполнителей, которые одни. только могут спасти эти образы. Еще лучше, полагает он, исключить их из спектакля, произведя необходимые исправления в тексте.

Рассуждение Фрайтага о Шиллере, так же как и его замечания о Шекспире, показывают, что поэтика драмы, разрабатываемая им, предназначена для пьес, лишенных той всеобъемлющей широты, какая присуща народной драме, и предназначена для буржуазной драмы, действие которой ограничивается узким семейным кругом или однородной буржуазной средой.

Но при всем том Фрайтаг все же допускает дополнения к главной линии действия, введение эпизодов и эпизодических фигур «там, где действие допускает паузу» (43). Эпизоды могут быть весьма различными по характеру и назначению. Так, для выявления какой-нибудь черты героя можно ввести персонаж, в общении с которым эта особенность наглядно проявится. В другом случае

эпизод послужит для украшения действия, придав ему дополнительный колорит. Допустим и эпизод развлекательного характера. Примеры Фрайтаг находит в «Ромео и Джульетте» и «Гамлете». Рассказ Меркуцио о царице Маб, речи кормилицы, наставления Гамлета об актерском искусстве, сцена с могильщиками не являются необходимыми частями фабулы, но, если убрать их, пьеса лишится чего-то существенного, настолько они, по выражению Фрайтага, срослись с тканью драмы. Другие примеры Фрайтаг приводит из Лессинга (живописец и графиня Орсина в «Эмилии Галотти», Рикко в «Минне фор Барнгельм», дервиш в «Натане Мудром»); у Шиллера эпизодические картины, как пишет Фрайтаг, переполняют собой ход действия, помогая сохранять внимание публики. Однако Иоанн Отцеубийца в «Вильгельме Телле» и Черный рыцарь в «Орлеанской деве» являются, по мнению Фрайтага, лишними фигурами.

Правдоподобность действия

Смысл этой главы может быть понят только в контексте ситуации, сложившейся в немецкой драме в середине XIX в. Классическая немецкая драма (Лессинг, Гете, Шиллер) и романтическая драма (Тик, Грильпарцер, Геббель и др.) имели дело с сюжетами легендарными и историческими. Фрайтаг сознавал, что сюжеты этих драм уже не отвечали интересам публики. Поэтические и романтические элементы этой драматургии подвергались критической оценке в духе повсеместно утверждавшегося позитивизма. Современный Фрайтагу зритель является в театр с другими представлениями, чем зритель первых десятилетий XIX в. У него иной круг понятий и иной уровень знаний.

Понимание действительности меняется, нравственные запросы, общественные условия не представляют собой чего-то неизбывного. К тому же в каждую эпоху существует разнообразие мнений и понятий. «Великое призвание поэта — стать апостолом наиболее свободного и высшего мировоззрения (Bildung) и, не впадая в поучительный тон, поднимать слушателей до своего уровня» (47—48). Драматическое искусство оказывает воздействие на людей разных понятий и

вкусов. Но в театре происходит своего рода выравнивание, при котором одни поднимаются на более высокий уровень, другие несколько спускаются. Драматург должен считаться с различным составом публики, не должен требовать от нее ни слишком много, ни слишком мало предлагать ей. «Он должен будет, следовательно, так строить свое действие, чтобы оно не противоречило тем понятиям, которые добрая половина его слушателей приносит с собой из действительной жизни, — иными словами, он должен будет сделать правдоподобными для них связь событий, мотивы и облик своих героев. Если ему это удастся по отношению к основной ткани пьесы, к действию и главным очертаниям характеров, то дальше он уже может положиться на самые высокие понятия и самое тонкое понимание слушателями его произведения» (48—49).

Драматург должен в особенности иметь это в виду, когда намеревается ввести в пьесу нечто необычное и удивительное. Драма в состоянии показать вещи, чуждые публике, но это требует и времени, и траты сил. Поэтому следует заранее рассчитать, стоит ли прибегать к этому.

Когда встаёт задача воспроизведения древности или чуждого народа, то целесообразно не столько подчеркивать непохожее, сколько выявлять мотивы общечеловеческие. Лишь в исключительных случаях, советует Фрайтаг, можно прибегать к частностям, подчеркивающим необычный колорит. Подлинный же интерес для публики будет представлять то, что связано с ее понятиями о действительности. Не дело драмы возбуждать этнографический интерес. , Переходя к вопросу о чудесном, фантастическом элементе в современной драме, Фрайтаг выдвигает возражения против использования религиозных сюжетов. Святые, ангелы, архангелы превращаются в бесплотные призраки под ярким освещением трагической сцены. Не трудно увидеть, что позитивист Фрайтаг следует за просветителем Лессингом, когда утверждает, что блаженные и святые^ не драматичны: «У них нет внутренней борьбы, нет свободы взвешивать и выбирать, они стоят вне нравов, законов, права!» (51—52).

Однако боги и духи, непригодные для серьезной драмы, находят себе прибежище в комедии. Фрайтаг выводит это из наблюдений над аристофановской комедией, отчасти, может быть, имея в виду также творчество такого немецкого писателя, как Платтен, подражавшего античному комедиографу. Но он признает, что такого рода комедия у немцев не получила еще развития. «Лишь тогда, когда немцы созреют для политической комедии, узнают они, какая неистощимая сокровищница мотивов и контрастов кроется в этом мире фантазии и как выгодно могут ею воспользоваться веселое остроумие, политическая сатира и юмористическая характеристика» (52). Здесь Фрайтаг либо забыл, либо считал недостаточно значительными такие комедии, как «Роковая Вилка» (1826) и

«Романтический Эдип» (1828) Августа фон Платена, жестоко осмеянного Гейне⁴, но высоко оцененного Ф. Мерингом⁵ как зачинателем политической поэзии и сатиры в Германии.

Зато он называет в качестве образца сочетания фантастического и комического образ Мефистофеля, «остроумнейшего и прелестнейшего из всех чертей» (50).

Шекспир еще вполне мог полагаться на веру своих современников в духов и всякого рода фантастику (ведьмы в «Макбете» и т. д.). Современный зритель уже утратил наивную веру отдаленных предков в чудесное. Конечно, и теперь сохраняется таинственное и непостижимое: сновидения, предчувствия, предсказания, даже

⁴ См.: Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 3. С. 287—306 (Путевые картины. Лукские воды. Гл. XI).

⁵ Меринг Ф. Указ. соч. С. 9—16.

страх перед привидениями и вторжением духов в человеческую жизнь — все это в известных пределах может быть воспринято слушателями.

Из драматургов нового времени Шиллер изредка пользовался элементами чудесного, но, как справедливо считает Фрайтаг, «сумрак легендарного» не подходил ему. Только Гете умело воспользовался миром призраков в своем «Фаусте», но он не имел в виду сценического воплощения своей драматической поэмы.

Внимание, которое Фрайтаг уделяет фантастическому в драме, объясняется тем, что и у классиков, и у романтиков оно играло значительную роль в драме. Буржуазной бытовой драме чудесное уже не было нужно.

Важность и величие действия

Этот раздел открывается положением: «Действие серьезной драмы должно отличаться важностью и величием» (56). Серьезной Фрайтаг называет драму, приближающуюся по типу к трагедии, но не являющуюся в полной мере таковой. В прежние времена героями трагедии были носители политической власти. Выбор героев объяснялся тем, что самое положение их открывало им возможность свободного решения жизненных вопросов, возникавших перед ними. И в новое время остались люди, возвышающиеся над массой, Ц «на них и теперь еще гнет гражданского общества отражается менее, чем на частном человеке. Они не совсем одинаково с частным человеком подчинены гражданским законам и знают это. Во внутренней и внешней борьбе их „я“ располагает не большим правом, но большей властью» (58). Самое положение героев старых трагедий связывало их с «высшими земными вопросами». Но теперь не только они годятся в герои, величие и значительность обрели события, происходящие с лицами, не занимающими высокого положения в обществе. «И жизнь частных лиц смогла в течение веков освободиться от внешнего гнета определенных традиций и исполниться благородства и внутренней свободы» (58). Трагический герой может теперь появиться и в среде «частных лиц». Необходимо лишь, чтобы борьба, которую он ведет, имела в глазах зрителей подлинно

важное значение. Но, чтобы это значение стало ясным зрителям, необходимо, чтобы герой обладал «способностью выражать свой внутренний мир величественным образом» (58). Это доступно не всякому человеку. «От современного героя требуется высокий уровень образованности» (58).

Частное лицо, которого Фрайтаг прочит в герои современной трагедии, — это человек из буржуазной среды. Чтобы на этот счет не было никаких сомнений, Фрайтаг поясняет, что такой герой обладает необходимой для трагедии внутренней свободой. «А потому те классы общества, которые и поныне находятся под властью эпических условий (по-видимому, подразумеваются в первую очередь крестьяне.—А. А.), жизнь которых направляется преимущественно привычками их круга, которые еще томятся под гнетом

условий, чуждых или осуждаемых ими за несправедливость, которые, наконец, не обладают возвышающей над другими способностью творчески воплотить в речь свои чувства и мысли, — такие классы не имеют тех, кто годится в герои драмы, какими мощными ни были бы их страсти, с какой бы самобытной силой ни прорывалось их природное чувство в отдельные моменты» (58—59).

Жалкое, низменное, неразумное не годятся для трагедии. «Тот, кто грабит, крадет, убивает, подделывает документы из корыстолюбия, кто из трусости поступает бесчестно, кто по глупости и близорукости, по легкомыслию и необдуманности становится ничтожнее и слабее, чем требуют обстоятельства, тот совершенно не годится в герои серьезной драмы» (59). Серьезная драма, как представляет ее себе Фрайтаг, должна иметь возвышенные сюжеты, подобно великим трагедиям прошлого, и быть свободной от низменных мотивов, но, как известно, именно подобные прозаические и неприглядные явления буржуазного быта и стали в значительной мере основами сюжетов буржуазной драмы.

Фрайтаг идет дальше в своем стремлении создать некую идеальную буржуазную драму. Он осуждает даже самую идею обращения к острой социальной тематике, считает неправомерным создание «тенденциозного драматического действия», изображающего «общественные уродливости, тиранию богатых, мучения угнетенных, положение бедноты, ничего не получающей от общества, кроме страданий» (59). «...Заботы об улучшении положения бедных и угнетенных классов должны составлять важную часть нашей задачи в действительной жизни, но муза искусства — не сестра милосердия» (59). Таким образом, даже для буржуазной филантропии Фрайтаг не оставляет места.

Как же мыслится Фрайтагу величественная драма нового времени? Заметим, что требования его высоки и даже не все трагедии классиков отвечают критериям, выдвигаемым им. «Ифигения в Авлиде» Еврипида не удовлетворяет его, ибо

характеры, за исключением Клитемнестры, «созданы плохо и испорчены либо чрезмерной низменностью образа мыслей, либо бессилием, либо необоснованными неожиданными поворотами чувств; таковы Агамемнон, Менелай, Ахилл, Ифигения» (56). Плох и «Тимон Афинский» Шекспира. «Доверчивый, одаренный горячим сердцем расточитель, превращающийся после утраты богатств в человеконенавистника вследствие неблагодарности и низости своих прежних друзей, — все это свидетельствует о слабохарактерности героя и ничтожности окружающих его» (57) и, несмотря на большую поэтичность драмы, ослабляет сочувствие слушателей.

Фрайтагу представляется, что буржуазная драма еще в состоянии сохранить героические характеры. «Мы справедливо требуем, чтобы герой, судьба которого должна нас захватывать, обладал мощью, превышающей обычную меру. Сущность его натуры заключается, однако, не только в энергии его воли и силе страсти, но также в том, что он в неменьшей степени причастен духу, нра-

вам, умственным запросам своего времени. Во всем существенном он должен возвышаться над своим окружением, но это окружение должно быть показано так, чтобы слушатель легко воспринял его как близкое себе» (57). Важность и значительность драматического действия должна, таким образом, определяться общечеловеческим содержанием, высокими нравственными проблемами, но отнюдь не прозаическими вопросами современной буржуазной жизни.

Развитие и повышение действия

Не все великое и значительное в действительности будет драматичным на сцене. Так, поведение государя, обсуждающего со своими министрами вопросы войны и мира, не будет драматичным, если при этом не будет происходить борьбы страстей. Но, даже если возникает напряжение, сопровождающее борьбу различных стремлений, и одна из сторон победит, полноценный драматизм не будет достигнут, так как цель сама по себе лишена личного интереса для борющихся, ибо находится вне их. Поэтому, считает Фрайтаг, политические сюжеты не следует переносить на сцену. Подобные темы могут служить фоном для главного действия, а это последнее должно содержать раскрытие важных сторон человеческой природы, причем действие следует ограничить кругом небольшого количества участников, показав страстность в их отношениях друг к другу.

Точно так же не будет драматичным изображение душевных движений, внутренней борьбы, переживаемой каким-нибудь выдающимся изобретателем, художником или мыслителем. Когда зритель знает о значительности того или иного интеллектуального деятеля, он будет ожидать от пьесы большего, чем она может дать. Изображение творческого акта невозможно на сцене, «великое в этих деятелях не поддается изображению, а то, что великое, что в них есть, находится в действительности, лежащей вне пределов пьесы. Личности Шекспира, Гете, Шиллера на сцене выглядят менее значительными, чем в романе или повести. Их тем труднее изображать, чем более известна их жизнь» (62). Это не означает

полной невозможности изображать великих людей. Для театра требуется нахождение таких моментов в их судьбе, когда «герой столь же возвышается над другими своими поступками и страданиями, насколько он выше других и в своем кабинете» (62).

Развитие драматического действия ставит перед поэтом проблему, что и как непосредственно изображать на сцене. В античном театре многие события на глазах зрителей не происходили: о них рассказывали вестники. В театре нового времени на сцене изображается гораздо больше, чем в греческой трагедии. Фрайтагу представляется, что драматурги нового времени даже склонны подчас вводить на сцену слишком много событий. Развивая внешнее действие, современный драматург иногда делает это в ущерб выявлению внутренних мотивов поведения героя. Так, он считает, что Кляйст недостаточно мотивировал в «Принце Гомбургском»

неожиданное малодушие героя, когда он узнал о том, что за послушание ему грозит смертная казнь. Кляйст должен был бы подготовить зрителя к такому состоянию придла Гамбургского; не сделав этого, он вызывает к герою не сочувствие, а презрение,— дескать, как мог столь мужественный воин, не боявшийся смерти на поле битвы, вдруг проявить такое малодушие.

Мы не входим здесь в обсуждение, насколько верно суждение Фрайтага о драме Кляйста. Пример, приводимый им, нужен для утверждения строгой логичности и обоснованности развития драматического действия. Его совет состоит в том, что «не следует скользить по тем частям действия, которые по какой-либо причине имеют важное значение для пьесы, хотя они и не являются приятными моментами» (64). Именно к таким элементам фабулы драматург должен проявлять особое внимание и использовать все имеющиеся в его распоряжении технические средства, чтобы придать им поэтическую красоту.

Наряду с «Принцем Гомбургским» Фрайтаг подвергает критике «Антония и Клеопатру» Шекспира, где он также находит дефект в развитии действия. Шекспир показал отъезд Антония в Рим, его примирение с Октавием, брак его с сестрой Октавия, но такой важный момент, как возвращение Антония в Египет, в действии отсутствует. Зритель узнает о возвращении Антония к египетской царице из сцены, где Октавий с горечью убеждается, что его сестра покинута мужем. Столь важный для драмы момент решения Антония в драме не показан. Фрайтаг считает решение Антония кульминационным пунктом трагедии, ибо с этого начинается цепь событий, ведущих к его поражению и гибели. Однако, показав нарушение Шекспиром правильной композиции драмы, Фрайтаг тем не менее находит оправдание Шекспиру: «Внутренняя жизнь погубившего себя излишествами Антония была не особенно богата и в те моменты, когда он снова отдается чарам египетской царицы, представляла мало привлекательного для поэта» (65, примечание). Смысл этого суждения Фрайтага становится особенно ясным, если вспомнить, что он неодобрительно относится к изображению

низменного поведения персонажей в трагедии. Шекспир опустил моменты, принижающие Антония, «зато Шекспира привлекла задача возвысить характер, изобразив его в отчаянном положении, перед опасностью смерти, и это было правильно, ибо предоставляло возможность показать своеобразное возвышение его» (65, примечание).

Указав на то, как два выдающихся драматурга пропустили в развитии сюжета важные моменты в судьбе героя, Фрайтаг вместе с тем признает, что не обязательно изображать на сцене каждый отдельный момент, необходимый для развития действия. Это привело бы к чрезвычайно большой дробности драматического действия. Некоторые моменты можно не показывать на сцене, заменяя изображение их рассказами действующих лиц. Такие рассказы создают паузы в развитии действия. Для того чтобы они были эффективными, необходимо, чтобы «зритель был

уже заранее живо заинтересован в судьбе участников события» (66). Рассказ не должен быть ни слишком длинным, ни чрезмерно подробным. Если детали нужны, то их хорошо разделять короткими промежуточными речами, отражающими настроение заинтересованных лиц. Пример умелого введения рассказа — доклад шведского капитана в «Валленштайне». В напряженный момент действия подробный рассказ неуместен.

Особый вид сцен с вестником или рассказчиком — это когда персонажи, находящиеся на сцене, наблюдают то, что не видно зрителям. Здесь важно передать впечатление, производимое происходящим на действующих лиц. За сцену обычно переносятся происшествия, которые трудно показать на ней, — пожар, морская битва, поединки всадников на конях и т. п. Реакция персонажей, наблюдающих эти события, хорошо подкрепляется звуковыми эффектами: криками за сценой, пальбой, громом и молнией и т. д. За сцену переносится что-либо страшное, ужасное. Правда, театр нового времени не боится уже выносить страшные и неприятные факты на сцену. Более того, в некоторых случаях театр нового времени намеренно прибегает к таким эффектам. Это делается: 1) когда данное происшествие необходимо для действия драмы в целом; 2) когда такой страшный факт или поступок оказывается кульминацией долго длившегося внутреннего процесса; 3) когда только наглядное изображение определенного явления может убедить зрителя в том, что оно действительно произошло. На сцене нового времени уже не боятся показывать внезапные нападения, стычки, убийства, чего античный театр, как правило, избегал. Начиная с Шекспира, европейский театр освоил изображение страшного и ужасного непосредственно перед глазами зрителей.

Когда в «Кориолане» герой приходит к вождю вольсков Авфи- дию, то сцена их примирения приобретает особенную значительность, поскольку зритель видел в первом акте их поединок, завершившийся победой римлянина. Выразительными являются сражение между Хотспером и принцем Генри (часть первая «Генри IV» Шекспира), стычки

Монтекки и Капулетти в «Ромео и Джульетте». Подлинным драматизмом проникнута сцена смерти Фердинанда и Луизы в «Коварстве и любви», убийство Эмилии ее отцом в «Эмилии Галотти», не говоря уже о знаменитой сцене убийства Юлия Цезаря. Все это, происходя на глазах зрителей, производит особенно сильное драматическое впечатление.

Вместе с тем лучше, когда некоторые события не видны и слушателям приходится напрягать воображение, чтобы воспринять их в полной мере. Такова сцена в «Агамемноне» Эсхила, когда пленная Кассандра описывает подробности убийства, происходящего в доме, и на сцену проникают предсмертные стоны Клитемнестры и голос Электры, кричащей Оресту: «Рази еще раз!». Столь же сильное впечатление создает в «Макбете» изображение душевного состояния героя до и после убийства короля Дункана, совершаемого за сценой.

Подобные сцены наиболее эффектны в первой части действия,

они создают то напряжение, которое сопутствует развитию сюжета после того, как уже произошла завязка. Это та часть композиции драмы, которую Фрайтаг обозначает термином «повышение» действия. Во второй части драмы применение их менее эффективно. Здесь перенесением важного события за сцену можно пользоваться лишь тогда, когда момент смерти героя не может быть изображен на сцене, например казнь на эшафоте, расстрел, и тогда, когда превосходство сил, совершающих убийство, несомненно. Таков финал «Валленштайна». Мрачная фигура Бутлера, вербовка убийц, стягивание сети вокруг ничего не подозревающего Валленштайна создают такое напряжение, что изображение самого убийства на сцене не усилило бы впечатления, производимого на зрителей. Поэтому Шиллер изобразил, как убийцы врываются в спальню, слышен треск последней двери, лязг оружия, и затем наступает тишина. Драматург возбуждает воображение зрителя, который сам представит себе финал без неприятных подробностей.

Фрайтаг вообще считает, что некоторые явления действительности изображению на сцене не подлежат. Сам поэт должен чувствовать, что может показаться зрителям отвратительным, отталкивающим.

Само собой разумеется, что понятия о недозволенном на сцене в середине прошлого столетия были иными, чем в наше время, но при всем том нельзя не обратить внимания на то, что Фрайтаг настойчиво на протяжении своего трактата ориентируется на психологию восприятия пьесы зрителями. Как известно, это привлекло внимание исследователей снова во второй половине нашего века. Фрайтаг был одним из зачинателей исследования этого раздела искусствознания.

Слушатель не остается одним и тем же во время представления пьесы. Сначала он охотно воспринимает все, что ему предлагается. Когда какой-нибудь яркий драматический момент производит сильное впечатление, когда зритель заинтересовался характерами пьесы, он будет доверчиво следовать ее течению до кульминационного пункта действия. Но после этого зритель становится требовательнее;

предшествующие события насытили его любопытство, возрастающее напряжение вызвало нетерпение, а количество впечатлений, полученных зрителем, может утомить его; поэтому, начиная с кульминации, последние акты и сцены требуют от драматурга большого умения. Он должен рассчитать, как выгоднее расположить сцены. Совсем не безразлично, в каком акте произносит свой рассказ вестник — в первом или четвертом или где поставлена эффектная сцена — в конце второго или четвертого акта. Шекспир, замечает Фрайтаг, мудро изобразил сцену заговора против Юлия Цезаря довольно кратко, приберегая основной эффект для кульминационного пункта — самой сцены убийства.

Каждая пьеса имеет свое основное настроение, которое можно уподобить звучанию или колориту. Но нельзя ограничиваться одной тональностью, одним колоритом. Сценическое воздействие

усиливается благодаря введению в пьесу оттенков и контрастов основному настроению.

Софокл, Шекспир, Шиллер дали образцы такого разнообразия и контрастов. В трагедиях, изображающих важные и значительные события, разнообразие создается введением любовных сцен.

Эффектным средством является введение параллельных мотивов. Повторение одного и того же мотива требует искусности. В «Юлии Цезаре» Шекспир изобразил сонного слугу Брута в сцене, предшествующей ночному сбору заговорщиков, и повторил эту деталь в сцене ночью накануне битвы при Филиппи, где Люций тоже является сонным. Это должно служить напоминанием о роковом решении, принятом Брутом, согласившимся участвовать в заговоре против Цезаря. Таким же приемом пользуется Шекспир в «Ромео и Джульетте», изображая кровавые поединки, в которых гибнут Меркуцио, Тибальт и Парис. В «Отелло» повторяются сцены объяснений между Яго и Родриго. Однако повторное появление ведьм в «Макбете» Фрайтаг считает неудачным. Неуместным считает он и повторное сватовство Ричарда III, ибо, совершенная сама по себе, эта сцена задерживает развитие действия, уже стремящегося к развязке. Наконец, и трехкратное повторение выбора шкатулки в «Венецианском купце» кажется Фрайтагу излишним.

Что трагично?

Позитивист Фрайтаг сразу же отгораживается от построений философов-идеалистов. Их теории делали упор на нравственное миросозерцание драматургов, которые, по их убеждению, должны были посредством пьес оказывать нравственное воздействие на современников и быть «воспитателями для своей эпохи; и действие, и характеры поэт должен был наполнять этической силой...» (76). Беда была, однако, в том, что теоретики по-разному понимали сущность этоса в драме. «Выражения ..трагическая вина", ..внутреннее очищение", ..поэтическая справедливость", сделались удобными терминами критики, под

которыми подразумевались весьма различные вещи» (76). Из рассуждений Фрайтага со всей ясностью вытекает, что искусство для него отнюдь не проявление мирового духа, некой абстрактной сущности, действующей через художника. Зависимость здесь обратная — не силы, стоящие вне художника, определяют его творчество, а, наоборот, его сознание формирует определенный взгляд на действительность, воплощаемый им в произведение.

Изображая итог, к которому приходит данный человек, драматург должен удовлетворить чувство гуманности и разумности своих слушателей. Суждения и чувства поэтов неодинаковы в разные эпохи, не говоря уже о том, что они расходятся даже у писателей одного времени. Фрайтаг считает, что в наибольшей степени удовлетворит современников тот драматург, который, определяя судьбу своего героя, сам будет стоять на уровне наиболее передо-

вых взглядов своего времени, будет обладать глубоким знанием людей и разовьет в себе подлинное мужество.

Никакое теоретизирование не поможет поэту создать трагическое произведение. «То, что поистине драматично, то производит трагическое впечатление своим серьезным, полным страсти действием лишь тогда, когда писал это настоящий человек; если это не так, то ничего не получится» (77).

Беда прежних теорий состояла в том, что они выводили трагическое из абстрактных нравственных понятий, тогда как «в драме высокого стиля гораздо более, чем в любом другом виде искусства, высшее воздействие зависит от характера самого драматурга» (77—78).

Необходимо заметить, что Фрайтаг не случайно избегает термина «трагедия» и заменяет его своим понятием — «драма высокого стиля». Это обусловлено его пониманием сущности трагического в драме нового времени в отличие от дневнегреческой трагедии.

Слово «трагическое» имеет два значения. Во-первых, оно обозначает «общее впечатление, производимое на слушателя удавшейся драмой большого стиля» (78). Таково психологическое значение трагического. Но слово имеет еще и второй, более узкий смысл: оно означает «определенное драматическое воздействие, которое оказывается нужным или неизбежным в некоторых местах драмы» (78). В этом смысле слово означает технический прием.

Фрайтаг подчеркивает, что Аристотель определил общее воздействие трагического зрелища в духе своего времени, поэтому неправомерно распространять его положения на психологию людей нового времени. Понятие страха Фрайтаг в данном рассуждении вообще опускает, очевидно считая его нехарактерным для реакции современного зрителя. Но сострадание ближе к тому, что испытывает зритель трагедии. Однако и это понятие требует пересмотра. То, что испытывает современный зритель, наблюдая трагическое на сцене, точнее определяется словами «растроганность» (Rührung) и

«потрясение (Erschutterung). Понятие же «катарсис», доставившее столько мук толкователям «Поэтики», начисто отвергается Фрайтагом. Это термин древнего врачевания, означавший отвлечение болезнетворных явлений. Он входил также в богослужение как освобождение человека от скверны посредством жертвы, чтобы умиловать богов. И то и другое для зрителей нового времени значения иметь не может.

Взамен устаревших представлений о трагическом Фрайтаг предлагает свое понимание его, основанное на психологических наблюдениях. «Тот, кто наблюдал на себе воздействие трагедии, должен был с удивлением заметить, как растроганность и потрясение, вызываемые поведением действующих лиц, связываются с сильным напряжением, порождаемым общим ходом действия, и возбуждают нервное состояние. Гораздо легче, чем в действительной жизни, катятся слезы, подергиваются губы; эта боль, однако, сочетается с глубоким чувством удовольствия; хотя слуша-

тель живо сопереживает с героем его мысли, муки и судьбу, как если бы они были его собственными, однако, несмотря на сильное напряжение, он ощущает свою полную свободу, высоко поднимающую его над событиями, которые, казалось, полностью поглотили его способность восприятия впечатлений» (79).

Хотя спектакль держал зрителя в сильном напряжении, после окончания его он почувствует подъем жизненной силы. Великие мысли и сильные чувства, воспринятые им, озарят все его существо. «Это удивительное возбуждение души и тела, отрешение от будничных интересов, свободное чувство удовлетворения после большого напряжения есть именно то, что в современной драме соответствует катарсису Аристотеля» (79—80). Соответствует, но не тождественно, ибо драма действует на современного зрителя иначе, чем в эпоху Аристотеля.

Античная трагедия была чем-то средним между современной оперой и драмой. Любимый поэт Аристотеля Еврипид мастерски изображал страсть, но уделял недостаточно внимания рельефной обрисовке характеров и логической последовательности действия. В древнегреческой трагедии «отсутствовал разумный мировой порядок, то есть развитие событий, вполне объяснимое натурой и односторонностью изображаемых характеров. Мы стали более свободными людьми и не признаем на сцене никакого другого рока, кроме того, который проистекает из существа самого героя» (81).

Над современным человечеством, считает Фрайтаг, больше не властна идея непостижимого рока. «Человеческий разум является в современной драме в полном единении с божественным, все непостижимое в мировом порядке преобразуется согласно потребностям нашего ума и сердца» (81). Зависимость от высших над-мирных влияний, скованность человека, более того, его обреченность приводили к тому, что высшей мудростью для греков стала покорная неприязнательность. «Величие, достигнутое античными поэтами, заключалось прежде всего в могуществе страстей,

затем в грандиозности борьбы, в которой герои оказывались низвергнутыми, и, наконец, в строгости, суровости и беспощадности, с какими они заставляли свои характеры действовать и страдать» (83).

Борясь за новую драму, Фрайтаг утверждает, что она не может и не должна следовать античным образцам. В рассуждениях Фрайтага историзм проявляется односторонне, он видит только различие идейных основ и технических условий драмы в разные эпохи, но ему недоступно понимание того, что подлинный трагизм возможен лишь в определенных социально-идеологических условиях и что величие античной трагедии неповторимо при буржуазном миропорядке.

Однако Фрайтаг исходит в своих рассуждениях из предпосылки, будто в истории драмы есть только две эпохи — античность и новое время. Это последнее включает у него всю драму от Шекспира до Шиллера и даже всю последующую драматургию. К тому же он объединяет Шекспира с немецкими драматургами Просвещения, «бури и натиска», классицистского и романтиче-

ского периодов, называя все это «германской драмой». По отношению к середине XIX в. Фрайтаг уже недостаточно историчен. Он еще говорит об «идеальном», о героическом в ней, потому что отождествляет драму Ренессанса и Просвещения, веймарскую классику с современной драмой.

В его концепции есть еще и такой момент. Он исходит из подновленной традиции Лейбница, считая, что для сознания современного человека характерно «возвышающее душу ощущение, что в самых тяжких страданиях, в самой горькой судьбе человека участвует Вечный Разум. Слушатель чувствует и понимает, что Божество, направляющее его жизнь, даже в том случае, когда оно разбивает единичное человеческое существо, действует тем не менее с любовью к человеческому роду, и человек ощущает творческий подъем от сознания своего единства с великой силой, правящей мирозданием» (84). При таком понимании мировоззрения современного человека исчезает почва для истинно трагического. В преображенном виде восстанавливается гегелевская идея примирения⁶.

Итак, Фрайтаг разделяет понятие трагического на два вида. Мы видели только что, как он понимает общее впечатление, производимое трагическим в драме. Оно не только плоско, но в сущности представляет собой уклонение от сколько-нибудь содержательного определения трагического в искусстве нового времени.

В более узком смысле трагическое понимается Фрайтагом как ряд технических приемов, позволяющих зрителю увидеть, как печальная судьба героя вытекает из причинной связи событий, что требует от драматурга соблюдения трех условий. Трагический момент должен «1) быть существенно важным и иметь тяжкие последствия для героя; 2) он должен возникать неожиданно; 3) должен находиться в видимой для зрителя цепи явлений, находящихся в логической связи с ранними частями действия» (85).

⁶ См.: Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 66—68.

Эти положения иллюстрируются такими примерами. После того как заговорщики умертвили Юлия Цезаря, они сами разрешают Марку Антонию произнести надгробное слово над трупом Цезаря, и он подстрекает против убийц тех самых римлян, во имя свободы которых Врут, Кассий и их единомышленники убили тирана. Когда Ромео тайно обвенчался с Джульеттой', он роковым образом оказывается вовлеченным в поединок, убивает кузена своей жены Ти-бальта и приговаривается к изгнанию. Когда казалось, что пленная Мария Стюарт примирилась со своей судьбой, устраивается свидание двух королев, но Мария загорается гневом против Елизаветы, возникает ссора, которая приводит к казни шотландской королевы.

Речь Марка Антония, убийство Тибальта, ссора Марии и Елизаветы, в понимании Фрайтага, трагические моменты. Они являются важными событиями, возникающими неожиданно, но в не-

сомненной связи с предыдущим действием. Речь Антония оказалась возможной вследствие безрассудного и опрометчивого доверия Брута Антонию. Убийство Тибальта — неизбежное следствие смертельной вражды Монтекки и Капулетти. Ссора двух королей — следствие их гордости, обоюдной вражды и чувства ревности.

Фрайтаг иронически отзывается о трагическом в романтической драматургии, и в особенности в так называемых трагедиях рока. Таинственное, связанное с суеверными представлениями, сновидения, предсказания, предчувствия, семейный портрет, упавший с гвоздя и служащий поэтому предзнаменованием смерти и гибели, кинжал, использованный для злодеяния и несущий в себе таинственное проклятие, пока он не поразит насмерть убийцу, — такого рода приемы создания трагического действия, широко бытовавшие в немецкой драме эпохи романтизма, отжили свой век.

Трагический момент может быть в драме единичным или неоднократным. Как мы помним, Фрайтаг имеет в виду то, что он называет «техническим» приемом трагического, т. е. какое-нибудь печальное или потрясающее происшествие, а не трагизм в глубоком, философско-нравственном смысле. Поэтому, по его представлениям, в «Ромео и Джульетте» целых три трагических момента: смерть Тибальта, решение Капулетти обручить дочь с графом Парисом и смерть Париса. Если бы Фрайтаг был последователен, он мог бы включить и смерть Меркуцио. Слабость его понимания трагического как чисто внешнего момента, как обстоятельства в цепи событий, ведущих к гибели героя, обнаруживается в данном рассуждении со всей ясностью.

Важным моментом в действии драмы является тот пункт, с которого поступок героя начинает оказывать воздействие на его судьбу. Иногда это совпадает с кульминационным пунктом драмы. Вместе с тем этот момент служит цели создать новый интерес для второй части пьесы. То, что наступает с этой минуты, должно явиться контрастом по отношению к предшествующему действию. Чем величественнее успех, достигнутый этим героем, тем разительнее будет выглядеть все

последующее. После брачной ночи Ромео и Джульетты — ее отчаяние после их разлуки. Иногда за кульминацией следует промежуточная сцена и происходит поворот в действии, как речь Марка Антония над трупом Цезаря. В «Марии Стюарт» кульминация и поворот сливаются в одну сцену. В «Коварстве и любви» письмо Луизы — кульминационный момент, а убеждение Фердинанда в измене возлюбленной — трагический момент. Такие сцены наиболее эффектны в третьем акте; в начале четвертого они производят менее сильное впечатление.

Фрайтаг тут же оговаривает, что такие моменты не обязательны для трагедии. Он считает возможным такое построение действия, когда необходимое настроение создается несколькими последовательно усиливающимися ударами, что особенно подходит для пьес, где катастрофа вызывается душевными переживаниями героя, как это происходит в «Отелло».

Поворот в положении героя изображала уже греческая трагедия. У греков существовало даже два термина для обозначения двух его разновидностей — перипетия и катабасия. Первый служил для определения поворота в действии или в отношениях между главными персонажами, второй понимался как отдельное действие, часть какой-нибудь сцены.

Большое значение в античной драме имели сцены, в которых менялось отношение действующих лиц друг к другу вследствие неожиданно обнаруживавшихся фактов, свидетельствующих о ранее неизвестных персонажам родственных связях между ними. Основу этого приема узнавания (анагноризиса) составлял бродячий образ жизни некоторых племен. Отсюда важное значение сцен встреч, воспоминаний о давних событиях. Ион узнает, что его смертельный враг — родная мать, Ифигения узнает в чужестранце обреченного на смерть брата. Но подлинно художественными уже греки считали не внешние признаки, а душевные отношения между узнающими друг друга.

ПОСТРОЕНИЕ ДРАМЫ

Действие и параллельное действие

Применяя им же выдвинутое определение драматизма, Фрайтаг формулирует сущность драмы: «Драма изображает в действии, совершаемом персонажами при посредстве слов, голоса, жестов, те душевные процессы, которые испытывает человек, начиная от вспышки первого впечатления до страстного желания, ведущего к поступку, а также переживания, возбуждаемые собственными и чужими поступками» (93). Действие драмы включает как внешние проявления воли, так и связанные с этим внутренние переживания, возникновение побуждений к действию и последствия его в душевном состоянии, стремление и противодействие ему, возвышение и падение, завязку и развязку.

Содержание драмы составляют сильные переживания героя в борьбе с противостоящими ему силами, которые

воплощаются в живые человеческие характеры. При этом безразлично, какая из сторон более права, кто отражает господствующие нравы, законы и традиции, кто выступает носителем взглядов автора. Добро и зло, сила и слабость могут быть представлены в каждой из сторон в том или ином смещении. Важно, однако, чтобы каждая из сторон воплощала общепонятное человеческое содержание. Герой должен выделяться по сравнению с остальными персонажами, и его поражение должно выглядеть величественным.

Две главные части драмы связаны центральным моментом, находящимся в середине действия, — кульминационным пунктом, который является самым важным элементом композиции. До него действие идет по линии возвышения, после него движется под уклон. Возможно такое построение, при котором проявления воли вовне или влияние ее на внутреннее душевное состояние изобра-

жаются, по желанию автора, в любой из частей драмы — в первой или во второй. И то и другое может быть художественно эффективным. Фрайтаг подробно описывает каждый из этих вариантов композиции.

В одном случае в начале пьесы натура героя проявляется непринужденно вплоть до момента, когда внешний толчок или внутренний ход мыслей вызывает в нем сильное чувство или стремление. Постепенно возникает напряжение страсти героя, новые обстоятельства усиливают или препятствуют его стремлению; так или иначе, но все толкает героя к полному выражению его чувств и стремлений в поступке, и тогда происходит разрядка напряжения. С этого момента начинается поворот в действии. До сих пор герой был одержим все возраставшим стремлением, его душевные порывы получали выражение вовне, он действовал и даже менял окружающую обстановку. После кульминационного пункта совершенный им поступок сказывается на нем; если раньше он в той или иной мере подчинял себе внешний мир, то теперь внешний мир начинает оказывать воздействие на него. Противодействие герою становится все более сильным, пока в развязке оно не побеждает его. За этой катастрофой быстро следует конец пьесы.

При таком построении сначала возникают побуждения к действию, а затем реакция на него; в первой части пьесы движущей силой являются побуждения, возникающие в душе героя, во второй противодействие его стремлениям со стороны окружающих. Так построены «Антигона», «Аякс», все великие трагедии Шекспира, за исключением «Короля Лира» и «Отелло», «Орлеанская дева» и в какой-то степени «Валленштайн».

Второй план построения драмы отличается тем, что вначале герой находится в сравнительно спокойном состоянии, подчиняясь существующим внешним условиям и влияниям, пока они сами не доводят его до такого состояния, когда он в

страстном порыве не совершает поступка, стремительно ведущего его к катастрофе.

При таком построении меняется соотношение между героем и противостоящими ему лицами. В первом варианте он был главной действующей силой начала конфликта; здесь, наоборот, он подвергается влияниям и воздействию со стороны окружающих. Примеры такого рода пьес: «Царь Эдип», «Отелло», «Король Лир», «Эмилия Галотти», «Клавиго», «Коварство и любовь».

Сопоставляя оба плана ведения действия, Фрайтаг задается вопросом, какой из них производит наиболее сильное впечатление на зрителя. На первый взгляд второй способ построения драмы более объективен. Главные характеры проявляют большую активность во второй половине пьесы, зрителей возбуждает стремительность, с какой действие движется к катастрофе, их волнует изображение роковой страсти. Но вместе с тем пьесы такого рода, притом даже величайшие из них, наряду с волнением и потрясением вызывают у зрителя какое-то неприятное чувство, и объясняется оно тем, что герой действует не по собственному побуждению, а движимый влиянием извне. Фрайтаг имеет в виду Отелло,

ревность которого возбудил Яго, и Фердинанда, поверившего навету на Луизу в «Коварстве и любви». Образ героя оказывается как бы замутненным в отличие от того, каким он выглядит при построении действия по первому плану, когда его действия полностью обусловлены внутренним решением, вытекающим из его личности. Его активность имеет подлинно героический характер или приближается к таковому, поступки его самостоятельны.

Но и первый вариант построения действия таит свои опасности для драматурга. Активность героя, проявляющаяся уже в первой части, будет держать внимание зрителя в напряжении. Но после кульминационного пункта возрастает роль противодействующих ему характеров и герой может показаться слабее их, что ослабит симпатии к нему. Все же Фрайтаг отдает предпочтение первому способу ведения действия и считает, что автор, который сумеет преодолеть трудности, возникающие во второй части драмы, добьется несомненного успеха.

Обращаясь за примерами к великим драматургам, он указывает, что из немногих дошедших до нас трагедий Софокла четыре изображают свободное самоопределение героя, действующего без побуждений извне. Особенно большим мастером такого построения трагедии был Шекспир, «поэт скорых на решение характеров; жизненный пыл и своеобразие, целенаправленная энергия и до крайности напряженная мужественная мощь его героев сразу после вступительной сцены пьесы создают повышение действия» (97—98).

В отличие от Софокла и Шекспира немецкие классики отдавали предпочтение тщательной предварительной мотивировке; их герои лишены большой энергии, нескоры в своих решениях, часто оказываются нерешительными, склонными к сомнению. Для объяснения Фрайтаг проявляет редкую у него склонность искать причину этого в общественных условиях Германии того времени, когда «культуре и духовной жизни народа так недоставало процветания, общественной жизни, самоуправления» (98). Даже Шиллер, особенно

способный возбуждать страсти публики, первую половину действия часто отдавал персонажам второго плана, заставляя героев проявлять наибольшую активность во второй части драмы. Так обстоит дело в «Коварстве и любви», где Фердинанд проявляет наибольшую решительность после беседы с президентом. В еще более невыгодном положении оказывается Дон Карлос. Хотя в «Марии Стюарт» поведение героини определено уже в начале трагедии, но наиболее действенная часть пьесы начинается после кульминационного момента и решающая роль принадлежит не шотландской королеве, а Елизавете и тем, кто ведет борьбу за и против Марии.

Серьезная драма имеет две разновидности, определяемые характером развязки, — трагедию и драму (в узком смысле слова). Так было уже в Древней Греции, где мрачная развязка отнюдь не была обязательной. У Софокла «Аякс» и «Филоклет», а в глазах афинян и «Эдип в Колоне» имели примирительный

финал. У Еврипида пять таких пьес: «Алкеста», «Елена», «Ифигения в Тавриде», «Андромаха», «Ион». В Германии, считает Фрайтаг, драмы такого рода, имеющие сравнительно благополучный конец, стали распространенными со времен Ифланда. Современная жизнь такова, что не требует непременно смертельного исхода, столь частого в легендарных и эпических сюжетах. «Пьесу делает драмой не то, что герой в конце остается жив, а то, что он выходит победителем из борьбы либо благодаря взаимным уступкам примиряется с противником. Если он в конце побежден, сломлен, то пьеса сохраняет не только характер, но и название трагедии. „Принц Гомбургский"—драма, „Тассо"—трагедия» (100).

Драма нового времени восприняла в круг своих сюжетов такие явления жизни, которые не были известны ни древним грекам, ни даже Шекспиру, — «современную буржуазную (burgerliche) жизнь, конфликты нашего общества» (100). Хотя и здесь возможны трагедии, но все же они редки, этому жанру присущи сюжеты бытовые, умеренные, далекие от крайностей, поэтому исход борьбы здесь естественно оказывается более мирным. При всем том, что такие сюжеты получили широкое распространение, Фрайтаг считает необходимым сделать два указания. «Законы построения драмы и изображения характеров остаются в основном такими же, как и в трагедии, и для драматурга полезно изучить их в произведениях высокого стиля, и всякий отход от них может сказаться на успехе драмы.

Во-вторых, драма, в которой во второй части происходит сглаживание конфликта, должна в первой части страстные и смелые стремления героя мотивировать особенно тонкой характеристикой. Иначе возникает опасность ограничиться изображением ситуации или создать пьесу с интригой; в первом случае динамическое развитие сюжета приносится в жертву тщательному изображению обстановки и характеристических особенностей, в другом — пре-небрегается раскрытием характеров ради быстрых шахматных ходов торопливого действия» (100—101). Как замечает Фрайтаг, первое свойственно немцам, второе — романским народам, но и то и

другое построение пьесы не годится для серьезной драмы, оно скорее присуще комедии.

Пять частей и три момента драмы

Мы подошли к тому разделу книги Фрайтага, который является центральным и составляет его главный вклад в изучение техники драмы, — к так называемой пирамиде структуры действия.

Действие, если изобразить его графически, представляет собой две линии, одна идет вверх, другая — вниз, и обе они смыкаются вверху, образуя пирамиду. Первая часть представлена линией, символизирующей начало и повышение действия, она идет вверх до кульминационного пункта. От кульминации линия действия идет вниз к развязке. Таковы три главных момента: повышение, кульминация, падение действия (см. рисунок).

Пирамида Фрайтага состоит из пяти частей:

/ — вступление; 2 — повышение действия; 3 —

кульминационный пункт; 4 — поворот или падение действия; 5

— катастрофа (развязка)

Каждая из пяти частей имеет свою особенность, определяющуюся тем, какую задачу она выполняет в общей структуре действия. Между пятью частями находится три драматических момента, которые одновременно и связывают и разделяют части драмы. Один означает начало действия, имеющего характер страстного поступка,

он находится между вступлением и повышением; второй — начало реакции, вызванной поступком, — находится между кульминационным пунктом и поворотом; третий — момент, когда еще раз происходит повышение действия, он находится между поворотом и катастрофой (развязкой). Этим моментам Фрайтаг дает названия: возбуждающий момент, трагический момент и момент последнего напряжения.

Всего у Фрайтага получается шесть моментов драматического действия, которые он рассматривает каждый в отдельности.

Вступление. У древних такую роль выполнял пролог, надобность в котором, начиная с Шекспира, стала исчезать. Вступление в драме нового времени наполнилось подлинно драматическим содержанием и стало органической частью структуры драмы. Правда, в отдельных случаях пролог сохранился — в «Орлеанской девице», в «Кетхен из Гейльбронна» Кляйста, «Лагерь Валленштайна» и прологах к «Фаусту». Но эти исключения не меняют общего положения, состоящего в том, что вступление уже является органической частью драмы.

Вступление вводит зрителя в обстановку действия, из него узнается место, время, национальность и условия жизни, в которых будет разворачиваться сюжет. От умения драматурга зависит также возможность задать тон и темп пьесы, выявить характер будущего действия, его динамичность или

медлительность. В «Торквато Тассо» венчание бюста поэта лавровым венком предваряет тему судьбы поэта. В «Марии Стюарт» тон действия определяется обыском вначале и спором Полета со служанкой Марии. В «Натане Мудром» многозначительна возбужденная беседа Натана с Дайей. В «Пикколомини» взаимные приветствия полководцев и Квестенберга готовят дальнейшее развитие действия. Прекрасные образцы начал создал Шекспир: сцена драки в «Ромео и Джульетте», ночная стража и появление призрака в «Гамлете» создают напряженную атмосферу. В «Макбете» — сцена ведьм во время грозы. В «Ричарде III» — монолог злодея, которым открывается пьеса.

Первый аккорд после поднятия занавеса должен быть сильным и выразительным, советует Фрайтаг. Однако после такого силь-

ного начала, но до следующей затем экспозиции уместно дать вставную промежуточную сцену. Так поступали, по мнению Фрайтага, Шекспир и Шиллер. Внушительность начального аккорда отнюдь не означает, что он должен быть громким в буквальном смысле. Спокойные и тихие беседы вполне могут послужить подготовкой для дальнейших бурных событий, как это происходит, например, в «Эмилии Галотти» Лессинга и «Клавиго» Гете.

Экспозиция должна отстранять все, способное рассеять внимание. За вступлением уже необходима законченная сцена, связанная посредством быстрого перехода со следующей затем сценой возбуждающего момента.

Возбуждающий момент. Он наступает в том месте драмы, где в душе героя возникает некое чувство или стремление, становящееся истоком последующего действия, или тогда, когда персонажи, противостоящие герою, пускают в ход рычаг, чтобы подвинуть героя на определенный поступок. В «Юлии Цезаре» это идея убить диктатора, возникающая в беседе между Кассием и Брутом. В «Отелло» — второй диалог между Яго и Родриго, когда Яго убеждает простака, что Дездемоне старый мавр скоро надоест и тогда он станет обладать ею. В «Ричарде III» возбуждающий момент возникает в самом начале пьесы, когда герой рассказывает о своем намерении добиться короны. В «Ромео и Джульетте» началом трагической истории является беседа Капулетти с Парисом и следующее за этим решение Ромео отправиться на бал в дом Капулетти. В «Марии Стюарт» началом трагического сюжета является признание Мортимера шотландской королеве.

Чтобы подчеркнуть важность данного момента. Шекспир вставляет в уста Ромео слова, выражающие его мрачные предчувствия. В «Макбете» возбуждающим моментом является предсказание ведьм герою о том, что он станет королем. В «Гамлете» возбуждающий момент — рассказ Призрака и его призыв к мести. Побуждение к действию может быть различным, в иных случаях оно составляет целую сцену, в других — ограничивается несколькими словами. Таков переход

от вступления к восходящему действию. Находясь в начале пьесы, этот момент, считает Фрайтаг, не должен сильно акцентироваться, чтобы не исчерпать интереса зрителей. Хотя Призрак открывает Гамлету тайну смерти его отца, датский принц не вполне уверен в его словах и желает получить наглядное доказательство вины Клавдия. Призыв Кассия не сразу действует на Брута; Шекспир создает целую сцену сомнений и раздумий Брута, прежде чем он решается вступить в заговор.

Повышение (*Steigerung*) можно перевести и как развитие действия после того, как дан толчок его движению и обнаружился характер главных персонажей.

Если до этого автор еще не ввел действующих лиц параллельной линии фабулы, то он должен сделать это теперь, даже если их главная роль приходится на вторую половину пьесы. Развитие действия происходит через одну или несколько ступеней в зависимости от сюжета. При этом разные сцены следует сочетать так,

чтобы обнаружилось единое движение сюжета. В «Юлии Цезаре» от момента возбуждения до кульминационного пункта только одна ступень — сцена заговора. Здесь приходится поправить Фрайтага, ибо, обратившись к трагедии, нетрудно увидеть, что между сценой заговора и убийством есть еще несколько сцен. Во-первых, две параллельные сцены, показывающие главных действующих лиц с их женами — Брута с Порцией и Цезаря с Кальпурнией. Затем великолепный момент ретардации — сцена в доме Цезаря, когда он колеблется, идти ли ему в Сенат. Сомнения Цезаря, его нерешительность вызывают у зрителя напряженное ожидание. Наконец, встреча Цезаря с предсказателем Артемидором перед вступлением диктатора в Сенат. Зато в разборе «Ромео и Джульетты» Фрайтаг правильно показывает, что повышение идет четырьмя ступенями, пока не достигает кульминационного пункта. При этом Фрайтаг даже эти отдельные ступени подразделяет на отдельные части.

Первая ступень — бал в доме Капулетти — распадается на три части: 1) Джульетта с матерью и кормилицей; 2) Ромео с друзьями, 3) бал; этот последний, в свою очередь, состоит из а) подготовительного явления (разговор слуг) и четырех моментов: б) Капулетти призывает гостей веселиться; в) Тибальт возмущен вторжением Ромео, Капулетти умиряет его гнев; г) первая встреча Ромео и Джульетты; д) Джульетта поручает кормилице узнать имя понравившегося ей юноши.

Вторая ступень — сцена в саду — состоит из следующих моментов: 1) Ромео перелезает через стену, ведущую в сад Капулетти (всего две строки текста и ремарка); 2) Бенволио и Меркуцио ищут Ромео; 3) большая сцена в саду, объяснение в любви, решение юных героев обвенчаться.

Третья ступень — бракосочетание Ромео и Джульетты — распадается на четыре части: 1) монах Лоренцо и Ромео; 2) Ромео и его друзья встречают кормилицу; 3) Джульетта и кормилица, сообщающая о времени и месте бракосочетания; 4) Лоренцо венчает Ромео и Джульетту.

Четвертая ступень — смерть Тибальта. Фрайтаг берет ее целиком, между тем, следуя его же методу, ее следовало бы

разделить на отдельные моменты: 1) Бенволио советует Меркуцио уйти, дабы не встретиться с противниками, насмешки Меркуцио над воинственностью Тибальта; 2) появление Тибальта; 3) появление Ромео, вызывающее поведение Тибальта, примирительный тон Ромео; 4) поединок Тибальта с Меркуцио, смерть Меркуцио; 5) второе появление Тибальта, Ромео убивает его; 6) князь приговаривает Ромео к изгнанию. Далее наступает кульминационный пункт трагедии.

Фрайтаг подвергает такому же анализу «Коварство и любовь», отмечая, однако, что темп развития у Шиллера, как и всегда в немецкой драме, более медленный и от повышения до кульминации меньшее количество сцен, чем у Шекспира. В «Коварстве и любви» к кульминации тоже ведут четыре ступени.

Первая ступень — президент требует брака сына с леди Мильфорд; здесь две сцены: 1) о помолвке сообщает Кальб; 2) президент требует, чтобы Фердинанд посетил леди Мильфорд.

Вторая ступень — Фердинанд и леди Мильфорд. Сначала две подготовительные сцены, затем основная сцена — леди Мильфорд настаивает на браке с Фердинандом.

Третья ступень — две подготовительные сцены, основная сцена: президент хочет арестовать Луизу, Фердинанд оказывает сопротивление.

Четвертая ступень — две сцены: план президента написать фальшивое письмо, сговор против Фердинанда. За этим следует кульминационный пункт, в нем основная сцена — написание письма.

Сцены повышения должны вызывать непрерывный рост интереса, поэтому драматургу необходимо разнообразить действие, вводить в него новые оттенки. Если развитие сюжета требует нескольких ступеней, то предпоследняя или последняя должна стать основной сценой.

Кульминационный пункт. Это то место пьесы, где со всей ясностью раскрывается результат происходившей до того борьбы. Он представляет собой вершину большой и основной сцены в центре пьесы. К ней ведут сцены повышения действия, а от нее — к развязке сцены нисходящего действия. Для создания сцены кульминационного пункта от драматурга требуется предельная сила мастерства.

Особенно большое значение имеет кульминационный пункт в тех драмах, где развитие действия в первой половине обусловлено душевными переживаниями в сознании героя. В драмах, где движущей силой является поведение тех, кто противодействует герою или влияет на него, кульминация наступает тогда, когда внешние воздействия овладевают героем и побуждают совершать поступки, ведущие к его падению. В «Короле Лире», по мнению Фрайтага, кульминацией является сцена в шалаше, суд безумного старого короля над изгнанными его дочерьми. Сильному впечатлению этой сцены содействует

введение в нее элементов своеобразного юмора. Но так как Фрайтаг считает линию Глостера и его сыновей лишней для трагедии, то и в данной сцене присутствие мнимого безумного Эдгара тоже представляется ему ненужным довеском.

В «Макбете» сцена убийства короля Дункана настолько сильна, что кажется, будто дальнейшее повышение действия уже невозможно. Однако Шекспир сумел создать еще один яркий момент — сцену пира, где больному сознанию Макбета видится призрак убитого Банко. В «Отелло» кульминационным пунктом служит большая сцена, в которой Яго возбуждает ревность благородного мавра. Мастерски создавал такие сцены Шиллер.

Суммируя свое понимание кульминационного пункта, Фрайтаг пишет: «Возникновение поступка как следствие душевного порыва героя или под влиянием воздействия на сознание извне, этот

первый результат напряженной борьбы или начало смертельного внутреннего конфликта должны явиться в тесной связи как с предыдущим, так и с последующим; тщательная обработка и сильное воздействие сделают эту сцену выделяющейся, но необходимо, как правило, чтобы она развивалась из повышения действия и, в свою очередь, оказала влияние на все окружение; поэтому основная сцена кульминационного пункта образует центр целой группы моментов, которые связывают воедино как линию повышения, так и линию падения действия» (114).

Кульминационный пункт может совпадать с трагическим моментом и служить началом падения действия. Здесь Фрайтаг рекомендует добавлять сцену, которая, после того как произошел трагический момент, создаст впечатление некоторого замирания действия. Здесь возможно как соединение двух крупных и оттеняющих друг друга сцен, так и введение между ними промежуточной сцены. Первый вариант имел место в «Кориолане» Шекспира. Здесь происходит непрерывное повышение действия. Начальным моментом является известие о неизбежности войны с вольсками. Поединок Кориолана с Авфидием знаменует повышение действия. Кульминационный пункт — борьба за и против избрания Кориолана консулом. К кульминационному пункту примыкает пункт трагический — изгнание Кориолана. Шекспир умело подготавливает оба эти момента — кульминацию и трагический поворот действия. После этого как контраст следует прекрасная и печальная сцена прощания Кориолана с семьей. Еще более тесно связаны кульминационный пункт и трагический момент в «Марии Стюарт», где началом кульминации служит патетический монолог шотландской королевы, затем следует маленькая промежуточная сцена и после нее — диалог двух королей, превращающийся в роковую для Марии ссору между ними.

В «Юлии Цезаре» кульминационный пункт — убийство Цезаря, за этим следует промежуточная сцена беседы Брута с Марком Антонием, когда последний получает разрешение произнести речь над трупом Цезаря. Затем наступает

трагический момент — сначала речь Брута к народу, затем речь Марка Антония. За этим следует ряд малых сцен, ведущих к повороту действия.

Такое тесное соединение кульминации и трагического момента приводит к тому, что они становятся центром драмы, вершиной пирамиды драматического действия.

Нисходящее действие. Оно представляет собой для автора самую трудную часть драмы, особенно в том случае, когда первую часть действия движет активность героя. После того как он совершил поступок, образующий центр драмы, наступает пауза и требуется новое усилие, чтобы возбудить интерес зрителя. Наступает очередь противников героя, но нелегко воплотить их противодействие в одном лице. Нередко бывает, что враждебные силы с разных сторон оказывают влияние на душу героя. Из-за множественности подобных реакций вторая половина драмы может оказаться разорванной и слишком сложной по сравнению с цельной первой

частью. Эта трудность особенно проявляется при обработке исторических сюжетов, ибо лагерь, враждебный герою, нелегко воплотить в одной фигуре.

Так как вторая часть драмы требует усиления сценических эффектов, то для достижения этого надо следовать определенным правилам. Первое из них состоит в том, что число действующих лиц должно быть ограничено и действие надо свести к нескольким крупным сценам.

Именно в этой части пьесы с наибольшей ясностью и силой должно обнаружиться умение драматурга. Теперь, когда определена судьба героя и его борьба приближается к роковому исходу, уже не нужны мелкие частности и подробности. Зритель понимает связь событий, видит конечное намерение драматурга; зная ситуацию, характер героя, зритель теперь уже не только интересуется ходом действия, но также все больше начинает судить героя и поступки окружающих, исходя из присущих ему взглядов и понятий. На данной стадии он в состоянии легко подметить всякую ошибку в построении действия и любой недостаток в характеристике героя. Отсюда, считает Фрайтаг, вытекает второе правило: изображать только крупные черты, показывать крупные действия. Даже эпизоды, если драматург вводит их здесь, должны отличаться значительностью и энергией.

Количество ступеней, ведущих к катастрофе, нельзя предписывать, оно может быть разным, но желательно сделать их число как можно меньшим. Финальной катастрофе полезно предпослать сцену, либо изображающую борьбу героя с противодействующими ему силами, либо такую, которая даст возможность заглянуть глубоко в душу персонажа. Примером противоборства является сцена встречи Кориолана с его матерью, когда герой подступил к стенам Рима. Внутренний мир необыкновенно выразительно раскрывается в монологе Джульетты перед тем, как она принимает снотворный напиток. Сцена безумия леди Макбет тоже является примером обнажения человеческой души перед катастрофой, ожидающей Макбета.

Момент последнего напряжения. Из сказанного раньше со всей ясностью вытекает, что катастрофа не должна показаться зрителям неожиданной. Выразительный кульминационный пункт и стремительное падение героя предсказывают, какой конец ожидает его. У Шекспира катастрофы являются совершенно естественным следствием всей совокупности действия пьесы. Он настолько уверен в том, что зрители послушно пойдут за ним, что легко скользит по заключительным сценам.

Вместе с тем Шекспир умело подготавливает настроение зрителя для предстоящей катастрофы, поэтому Бруту является тень Цезаря, Эдмунд приказывает офицеру умертвить Корделию, Ромео у входа в склеп сталкивается с Парисом и убивает его, зависть Авфидия к Кориолану обнаруживается еще до смертельного поворота в судьбе последнего, а сам он, уступив настояниям матери не разрушать Рим, говорит, что тем самым подвергает

себя смертельной опасности; точно так же в «Гамлете» катастрофе предшествует сговор короля с Лаэртом умертвить принца отравленной рапирой.

Вместе с тем, как считает Фрайтаг, драматургу не всегда следует торопиться с развязкой. Бывает, что зрители желают спасения героя или героини, хотя и сознают, что над ними тяготеет неизбежный рок. В таких случаях драматург имеет возможность ненадолго отдалить катастрофу, дать зрителям передышку, прежде чем она произойдет. Для этого драматург возбуждает новое напряжение, создает препятствие, содержащее возможность благополучной развязки. Так, Врут заявляет, что считает малодушием умертвить себя; Эдмунд просит послать в тюрьму и отменить его приказ об умерщвлении Корделии; монах Лоренцо входит в склеп еще до появления Ромео; Макбет сохраняет веру в свою неуязвимость, даже когда ему сообщают, что против него двинулся Бир-намский лес; Ричарду III сообщают накануне решающей битвы, что флот Ричмонда развеян бурей.

Применение этого приема требует такта и умения. Задержка должна быть вызвана достаточно значительной причиной и вытекать из предшествующего хода действия, а также соответствовать характерам. Но не должно быть и так, чтобы препятствие показалось способным изменить соотношение сил враждующих партий. Зритель должен ощущать могучую силу предшествующих событий, влекущих к роковой развязке.

Катастрофа. В ней судьбы главных героев получают окончательное решение, с неизбежностью подготовленное всем ходом действия. Происходит событие большой силы. «Чем глубже вытекала борьба из глубин внутренней жизни, чем крупнее была ее цель, тем закономернее должна быть гибель поверженного героя» (120).

Фрайтаг предупреждает драматургов: «Драма должна представлять замкнутое в себе, вполне законченное действие;

если борьба героя действительно захватила всю его жизнь, то отнюдь не ради давней традиции, а в силу внутренней необходимости поэт должен изобразить и полное разрушение его жизни» (120). Хотя реально вполне возможны случаи сохранения жизни и после поражения в напряженной борьбе, драма, которая завершится подобным образом, не доставит зрителю удовлетворения.

«Гибель героя должна возбуждать у зрителя примиряющее и возвышающее чувство разумности и необходимости такого конца», — пишет Фрайтаг, и далее он высказывает мысль, напоминающую одно из положений идеалистической теории драмы: «Это возможно лишь тогда, когда через судьбу героя достигается полное уравнивание борющихся противоположностей» (120). Не повторяет ли Фрайтаг гегелевскую концепцию примирения?⁷ Нет, он имеет в виду не правомерность каждого из борющихся нравственных принципов. Прежде всего драма не должна превра-

⁷ Там же. С. 108—110.

таться в мелодраму с совершенно наглядным контрастом добра и зла. Именно это он имеет в виду, когда возражает против «грубости и расплывчатой чувствительности» (121), подменяющих истинный драматизм, ибо катастрофа должна быть не выражением симпатий и антипатий автора или зрителя, а «необходимым следствием действия и характера» (121). Драматургу, обладающему мощным дарованием, угрожает опасность привести действие к развязке слишком рано, ибо она у него оформилась уже в самом начале и он спешит осуществить ее, минуя переходы, необходимые для логического и естественного хода действия.

Примером подобного субъективного ведения действия является для Фрайтага «Принц Гомбургский». Туманно-мечтательный колорит конца пьесы соответствует ее началу и, по-видимому, был заранее предопределен. Иной является тональность четвертого и пятого актов, их ясность находится в разладе с началом и концом. Точно так же не гармонирует с основным действием финал «Эгмонта» — видение Клерхен кажется написанным раньше, чем последняя сцена, в которой появляется героиня.

Фрайтаг дает рекомендации, касающиеся правильного построения катастрофы. «Во-первых, надо избегать любых бесполезных слов и не оставлять невысказанным ни одного слова, которое может объяснить идею пьесы, исходя из сущности характера» (121).

Второе правило состоит в том, что в финале надо избегать расширения действия, новых сценических эффектов; здесь необходимы краткость, ясность, сведение к единству разных появляющихся ранее мотивов. «Заключительные слова драмы должны напомнить, что ее задача изображать не случайное, единожды происшедшее, а подлинно поэтическое, обладающее понятным для всех всеобщим значением» (120—121).

Суммируя сказанное в данной главе, Фрайтаг заключает: «Шесть частей, составляющих основу художественного строя драмы, требуют от автора ряда способностей. Для того чтобы

создать интересное вступление и волнующий момент, который приводит в напряжение душу героя, необходимы острый ум и опыт. Создать яркий кульминационный пункт способно только подлинно художественное дарование; а чтобы хорошо построить заключительную катастрофу, надо обладать мужественным сердцем и возвышенным образом мыслей; однако самое трудное — это создать убедительный поворот. В этом не помогут ни опыт, ни богатое художественное дарование, ни мудрая ясность поэтического духа, взятые в отдельности, но только сочетание всех этих качеств. А кроме того, хороший сюжет и счастливые находки, иначе говоря, удача» (122).

Фрайтаг утверждает, что все художественные драмы как в древнее, так и в новое время имели в своей основе охарактеризованные им шесть частей композиции. В подтверждение этого он подвергает подробному разбору построение действия в трагедиях Софокла и Шекспира.

Пирамида драматического действия воплощает в себе принцип композиции, но не практическое построение пьесы. Поэтому Фрайтаг переходит от общей теории к вопросам драматургической практики.

Как древнегреческая, так и шекспировская трагедии построены в соответствии с принципом пирамиды. Различие между ними состоит в том, что у древних греков между началом и кульминацией, а также между кульминацией и катастрофой меньше сцен, меньше действующих лиц. У Шекспира больше происшествий, действие его драм более разнообразно, он вводит множество фигур. У него более сильные драматические эффекты.

Немецкая драма строится иначе. Большое значение для драматической композиции имело введение в театре занавеса, которого не знали ни древние греки, ни Шекспир. У этих последних осуществлялась непрерывность действия. Занавес разделил между собой отдельные акты, придав каждому из них самостоятельность и законченность. Благодаря занавесу стала возможной перемена декораций, часто совершенно великолепных. Обстановка действия стала теперь более наглядной, живописной. Не только целые акты, но и отдельные части их становятся картинами, каждая из которых приобретает свой колорит и создает особое настроение.

Изменившиеся сценические условия оказали важное влияние на драматическую композицию. С одной стороны, поскольку каждый акт стал замкнутой в себе драматической единицей, возникла необходимость всякий раз создавать свой небольшой вводный аккорд, свое краткое вступление, достаточно четко выделяющийся кульминационный пункт и сильное заключение.

С другой стороны, введение декораций заставило ограничивать перемену места действия, которую Шекспиру было гораздо легче осуществить; пришлось ограничить и промежуточные сцены; в рамки одного действия включалось

много событий, происходящих в одном и том же месте. Из-за того что перемен места действия по сравнению с шекспировской драмой стало значительно меньше, течение драмы стало спокойнее, а сочетание крупных и мелких событий потребовало большей искусности.

Благодаря введению занавеса, разделяющего действие на замкнутые акты, появилось одно существенное преимущество. Теперь оказалось возможным начинать и кончать в середине ситуации, быстрее знакомить зрителя с действием, скорее разрешать ситуацию, не задерживая на этом долго его внимания. Этим преимуществом стало возможно пользоваться пять раз на протяжении пьесы.

«В современной драме, — утверждает Фрайтаг, — вообще говоря, каждый акт включает в себя одну из пяти частей драмы: первый — вступление, второй — повышение, третий — кульминационный пункт, четвертый — поворот, пятый — катастрофу» (172) Однако стремление придавать отдельным крупным частям пьесы

однородность, в том числе и выдерживать одинаковый объем их, обусловило то, что не всегда стало возможным сохранять соответствие между отдельными частями драмы и делением на пять актов. Так, часто в первый акт после вступления переносят также первую ступень восходящего действия и точно так же начало и конец нисходящего действия перемещаются в третий или пятый акты и образуют единое целое вместе с другими составными частями этих актов.

Если сюжет не слишком обширен, то можно свести пьесу к меньшему числу актов. Четко отделяя начало конфликта, кульминационный пункт и катастрофу, допустимо уложить действие в три акта. Наконец, если вся драма укладывается в один акт, он тем не менее должен содержать либо все пять, либо хотя бы три части драматического действия.

Далее он приступает к более подробному рассмотрению каждого акта. Как уже сказано, акт вступления часто также содержит экспозицию и первую сцену повышения действия.

Второй акт, акт повышения, имеет своей задачей как усиление драматического напряжения, так и введение персонажей параллельной линии действия, если они еще не появились в первом акте. Не имеет значения, сколько ступеней потребуется для развития этой части действия драмы, важно лишь, чтобы зритель почувствовал усиление конфликта. Фрайтаг рекомендует: сконцентрировать действие в одной яркой сцене и создать эффектное заключение акта. В «Марии Стюарт» во втором акте сначала вводится фигура Елизаветы, затем идут три ступени восходящего действия, показывающие постепенную подготовку встречи двух королев.

Акт кульминационного пункта требует сосредоточения главных линий действия таким образом, чтобы они сошлись в центральной сцене пьесы. Мы помним, однако, что Фрайтаг считает особенно эффектным соединение кульминационного пункта с трагическим моментом. С этой целью третий акт может строиться так, что кульминационный пункт происходит в начале, а затем возникает трагический момент. В «Марии Стюарт» большая сцена в саду, где встречаются обе королевы,

делится на две части, содержащие кульминационный пункт и трагический момент, после чего начинается линия нисхождения действия (объяснение Мортимера и распад заговора). В «Вильгельме Телле» третий акт содержит три сцены: первая — в доме Телля — имеет подготовительное значение; вторая — кульминационный пункт отношений между Руден-цом и Бертой; третья — кульминационный пункт всей пьесы — выстрел Телля в яблоко.

В «Марии Стюарт», которую Фрайтаг считает образцом правильного построения драмы, четвертый акт — акт поворота — содержит группу сцен, изображающих духовное очищение Марии и ее смерть. В «Вильгельме Телле» четвертый акт содержит две ступени понижения действия: спасение Телля с лодки и гибель Гесслера; в промежутке между ними сцена поворота для семьи Аттинггаузен и действия Швейцарского союза.

Акт катастрофы содержит также последнюю ступень нисходящего действия. В «Марии Стюарт» Елизавету постигает возмездие: граф Лейстер, любимый ею, покидает ее.

Фрайтаг останавливается также подробно на разборе диалоги «Двое Пикколомини» и «Смерть Валленштейна», доказывая, что и они соответствуют его концепции правильного построения действия. При этом обе части образуют единое драматическое целое; если бы практические условия театра позволяли, их следовало бы играть подряд как одну пьесу.

ПОСТРОЕНИЕ СЦЕН

Отдельные сцены

Общий принцип построения драмы Фрайтаг распространяет и на ее отдельные малые части. «Как каждый акт, — пишет он, — так и всякая отдельная сцена, не только законченная, но и переходная, должны быть построены так, чтобы выявить их содержание самым ярким образом» (188). Сцена должна начинаться моментом, создающим напряжение; все происходящее должно вести к повышению действия, что достигается рядом ударных моментов; и здесь также необходим кульминационный пункт, а за ним — заключение, которому надлежит быть кратким. Не только в начале, но и в конце сцены желательно повышение настроения. Покидая сцену, действующие лица должны выразительно выявить свое отношение к происходящему. Фрайтаг считает уместным применять здесь так называемые эффектные уходы со сцены, если ими пользоваться умело и с тактом.

Успеху пьесы содействует чередование законченных и промежуточных сцен. Законченные сцены содержат яркие волнующие моменты, но нельзя все время поражать зрителя эффектными событиями; промежуточные сцены создают небольшую передышку, позволяя подготовить следующую законченную сцену с ее эффектами.

В связи с этим от драматурга требуется умение ясно определить, какие сцены важны для развития основного

действия, и не увлекаться развитием второстепенных мотивов. Драматургическое мастерство, в частности, проявляется в умении в краткой форме обрисовать второстепенные характеры, выступающие в промежуточных сценах.

Сцены по числу действующих лиц

Фрайтаг напоминает тот простой факт, что сцены различаются по числу участвующих в них персонажей, и это обуславливает особенности построения их.

Монолог — средство, позволяющее герою выразить свои мысли и переживания. В современной драме требуется известная подготовка для введения монолога. Ведь действие в основном состоит из сцен, в которых происходят столкновения нескольких персона-

жей. Монолог возможен тогда, когда развитие действия создало ситуацию, делающую естественным излияние героя о его внутреннем состоянии. Монологи не обязательны в современной драме, но если вводить их, то необходимо умело сочетать их с общим действием драмы.

Так как монологи создают остановку действия и ставят героя лицом к лицу с публикой, то им должны предшествовать события, возбуждающие напряжение. Где бы драматург ни ввел монолог — в начале, в конце акта или между двумя сценами напряженного действия, он должен сам по себе иметь внутреннее драматическое построение. В нем должно содержаться утверждение, его отрицание или противоположное мнение, вывод и, наконец, заключение, важное для дальнейшего развития действия. Монолог Гамлета в конце второго акта трагедии является итогом большой сцены и завершается твердым решением. Фрайтаг расчленяет его на отдельные моменты: 1) Гамлет поражен тем, с каким глубоким чувством актер исполнил монолог о Гекубе; 2) принц упрекает себя за бездействие, когда перед ним стоит важнейшая задача; 3) пора действовать, надо устроить представление, чтобы «заарканить совесть короля».

Другой характер имеет знаменитый монолог «Быть или не быть». Он открывает нам душу Гамлета, волнующие его мысли, но действия трагедии не движет.

Близки по типу рассказы так называемых вестников. Отличие, однако, состоит в том, что монологи героя являются лирическими по своей природе, тогда как рассказы вестников являются эпическими. Они имеют целью сообщить благоприятный исход некоего события, поэтому естественно, что у противоположной стороны, у противников героя, он должен вызвать отрицательную реакцию. Отношение самого рассказчика также должно выявляться в ходе его повествования. Длинный рассказ должен прерываться репликами или действием, но не настолько, чтобы затенить впечатление от него. Шиллер любил вводить такие рассказы в свои драмы, и Фрайтаг указывает на монологи Валленштайна, на рассказ

шведа о смерти Теклы, на описание богемского кубка, комнаты астролога.

Но не монолог и не рассказы персонажей, а диалоги составляют важнейшую часть драматического действия, причем преимущественно диалоги в точном смысле слова — разговор двух действующих лиц. В них получают выражение стремления одного персонажа и противостоящее ему стремление другого, столкновение чувств, мыслей и воли антагонистов.

Драматическая цель диалога состоит в том, чтобы в результате его действие пьесы продвинулось вперед. Мнения героя и его антагониста должны выражать характер каждого из них; драматург обязан доступными ему средствами давать понять зрителю, выражает ли персонаж свои искренние чувства или, наоборот, маскирует их.

Персонаж, преследующий определенную цель и выступающий наиболее активно, действует либо исходя из чисто внутренних побуждений, либо сообразуясь с характером своего противника.

В отличие от реальной жизни время для свершения того или иного действия ограничено, и это диктует тщательность отбора речей собеседников с тем, чтобы каждая реплика была предельно насыщена, а весь диалог в целом развивался по линии возрастающего напряжения. Уподобляя диалог напору волн, Фрайтаг считает, что первый и второй вал еще не дают результата, ибо каждый персонаж достаточно твердо стоит на своем; но третий вал приводит к некоему перелому в соотношении персонажей.

Построение таких диалогов обуславливается в первую очередь характером драмы в целом. Наиболее простой случай — спор, в котором нападающий одерживает верх. Но это происходит не сразу. Один или два раза столкновение мнений собеседников оказывается безрезультатным, но, если нападающий достаточно убедителен в своих доводах, он перетягивает собеседника на свою сторону.

Особую группу составляют диалоги, в которых выражается единодушие персонажей, т. е. любовные сцены. В общей композиции драмы они представляют собой контраст сценам столкновений и борьбы. Создание их требует особого умения. Классическими образцами сцен такого рода являются три диалога Ромео и Джульетты: их первая встреча на балу, ночная сцена у балкона и их прощание на заре после брачной ночи. В «Фаусте» также есть превосходные лирические сцены. Они кратки, наибольшая часть их — монологи Гретхен. Интимный любовный характер бесед Фауста и Гретхен особенно подчеркивается благодаря контрасту с диалогом между Мефистофелем и Мартой. Фрайтаг считает, однако, что Шиллеру при свойственной ему патетичности любовные сцены не удавались в полной мере.

Так как сами по себе лирические излияния однообразны, то Фрайтаг советует сделать так, чтобы влюбленные во время их беседы откликались бы на какое-нибудь событие пьесы, выражая свое положительное или отрицательное отношение к нему. Это свяжет такую сцену с общим ходом действия.

Беседа, в которой три участника, имеет свои особенности. Третье лицо становится нередко посредником между двумя другими или судьей, перед которым каждый излагает свои доводы. Иногда третье лицо выступает как сторонник одного из спорящих. В таких случаях мнения каждой из сторон должны подаваться с большей силой страсти.

Третий вид сцен такого рода — когда каждый из трех собеседников стремится противопоставить свою волю каждому из остальных. Такие сцены иногда следуют за сценами большого напряжения. Они как бы подводят итог, причем все трое говорящих, в сущности, произносят монологи. Таковы сцены с королевой Маргаритой в «Ричарде III»; здесь один персонаж дает мелодию, а два других создают контрастный аккомпанемент. Чтобы придать таким сценам действенный характер, надо, чтобы по крайней мере один из персонажей, хотя бы притворно, принял сторону кого-то из присутствующих.

Если в действии участвует более трех лиц, то это — сцены ансамбля. Как правило, не в них происходят главные трагические моменты. Большое количество действующих лиц не позволяет сосредоточить внимание зрителей, но сцены такого рода могут либо служить разрядкой после напряженных моментов, либо, наоборот, подготовить напряженное состояние в душе героя. Ансамблевые или массовые сцены имеют преимущественно задачей подготавливать или завершать действие.

При построении ансамблевых сцен каждый участник должен каким-нибудь способом выразить свое отношение к происходящему событию. Не все персонажи могут при этом выражать свое подлинное мнение, так как откровенность свойственна не всем характерам пьесы. Действующие лица, скрывающие свое истинное отношение, могут выразить его репликами в сторону, но к этому приему следует прибегать как можно реже.

Создание ансамблевых сцен требует умения лаконичными средствами выявить истинный характер каждого из участников. Чтобы не раздроблять чрезмерно внимания зрителей, число участников подобных сцен следует все же ограничивать и не допускать затенения главных действующих лиц.

В сценах с большим количеством действующих лиц нет необходимости, чтобы каждый персонаж полностью выявлял свой характер. Драматургу следует учитывать состояние актеров, участвующих в ансамблевой сцене. Нельзя оставлять их совсем безмолвными и бездействующими. Иногда главному актеру надо поступиться своим положением, ограничиться мимической реакцией на происходящее.

Особенно нужны ансамблевые сцены в исторической драме. Но и в ней их нужно вводить с мерой. В них труднее раскрывать душевные состояния героя, что составляет главную задачу драмы. Фрайтаг считает, что ансамблевые сцены, в частности в исторической драме, уместнее во второй половине пьесы, когда уже успело возникнуть сочувствие зрителя героям.

Вообще же, какие бы краски ни придавали драме ансамблевые сцены, «не следует на долгий срок заслонять внутреннюю жизнь главных героев» (205).

В качестве примеров ансамблевых сцен Фрайтаг называет пиршество на галере Секста Помпея в конце второго акта «Антония и Клеопатры» и пир в «Пикколомини» Шиллера. Есть еще у Шиллера великолепная массовая сцена на Рютли в «Вильгельме Телле» и первый акт незаконченного «Дмитрия».

Образцы драматической речи в народных сценах дает Шекспир. Он вкладывает в уста простолюдинов краткие ударные реплики, речи главных персонажей перебиваются выкриками из толпы.

Наконец, не обходит Фрайтаг вопроса о поединках на сцене. Они были естественны в театре Шекспира. Там они имели большое значение, ибо иногда решение конфликтов происходило именно в форме сражения между главными персонажами. Фрайтаг упрекает драматургов-соотечественников за то, что они избегают вводить в свои пьесы поединки.

Пирамида Фрайтага представляет собой его наиболее важный и оригинальный вклад в теорию драмы.

Если строгая и экономная конструкция древнегреческой трагедии легко укладывается в пирамиду Фрайтага (хотя он сам признает, что и это удастся не всегда), то шекспировские трагедии в эту схему втискиваются лишь при условии отсечения всех многокрасочных эпизодов, столь характерных для драматургии великого британца.

Сам Фрайтаг не испробовал, однако, своей пирамиды в такой обширной области драмы, как комедия.

Пирамида Фрайтага — первый опыт системного анализа драмы. При всем ее несовершенстве она представляет ценную попытку определить внутренние закономерности композиции драмы.

Концепция Фрайтага отличается от многих теоретических построений еще и тем, что она принимает в расчет психологию восприятия зрителя. В этом отношении Фрайтаг намного обогнал свое время. На протяжении всего анализа драмы он исходит из необходимости строить произведение так, чтобы зритель постоянно подвергался воздействию, испытывал напряженный интерес к происходящему на сцене. В этом отношении пирамида Фрайтага заложила одну из основ для изучения того, как воспринимаются художественные произведения зрителями и слушателями.

Практика драматургии подтверждает правильность ряда наблюдений Фрайтага. В свое время его «Техника драмы» оказала влияние на европейскую драму. Содействовала она и переходу теоретической мысли от общеэстетических построений к конкретному изучению закономерностей драматургии.

Не приходится, однако, отрицать и того, что в построениях Фрайтага было немало искусственного. При ближайшем рассмотрении оказалось, что понятие кульминационного пункта, как его понимает Фрайтаг, оказывается спорным. Во-первых, кульминация не обязательно

представляет некий сравнительно краткий момент действия, когда достигается высшее напряжение. Во-вторых, напряженный момент может быть в драме иногда не один. В-третьих, кульминация не непременно происходит в середине действия, она может оказаться отодвинутой ближе к концу.

ХАРАКТЕРЫ

Развитие драматического искусства изменило соотношение между двумя основными элементами драмы — действием и характерами. Как известно, Аристотель утверждал первостепенное значение действия, и это было присуще древнегреческой драме. В новое время на первый план выдвинулось значение характеров. Впрочем, о повсеместности такого деления говорить нельзя, ибо соотношение действия и характеров в драме было обусловлено не только историческим развитием искусства, но и географическими условиями.

Фрайтаг возвращается к предложенному романтиками делению художественных культур Западной Европы на два региона⁸ как о том писали Жермена де Сталь и Сисмонди⁸. К литературе Юга относилась поэзия древних греков и римлян, а также народов Италии, Испании и Франции. Германские народы — немцы, англичане, скандинавы — жили в условиях сурового Севера, и это накладывало печать на все их поэтическое творчество.

Для построения драматического действия достаточно таких качеств, как хорошее образование, целенаправленность, знания и опыт. При помощи их можно создать пьесу с занимательным действием. Иное дело — создание характеров. Здесь правила помочь не в состоянии. Способность создавать характеры основывается на вековой особенности людей понимать личность другого по аналогии с собственными чувствами. Явления природы мы уподобляем известным нам вещам и существам, облака уподобляем, например, животным; в животных предполагаем чувства, сходные с человеческими. Незнакомого или малознакомого человека мы определяем по отдельным его признакам и действиям, создавая цельный образ. Впоследствии, более близко узнавая человека, мы дополняем созданный нами его образ. Новые штрихи воспринимаются как логическое следствие, вытекающее »з главного определения личности, которой присущи определенные? общечеловеческие черты. Люди всегда в общении с другими создают в своем воображении тот или иной образ человека, с которым они сталкиваются. Этой способностью и пользуется драматург для создания сценических образов.

«Творческая сила поэта создает искусное подобие богатой индивидуальности посредством единичных, сравнительно немногих проявлений ее, сочетаемых так, что созданное единство человеческого образа воспринимается

⁸ См.: Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века: Эпоха романтизма. М., 1980. С. 149, 157—158. Пользуюсь случаем исправить опечатку, вкравшуюся в тот том: вместо Сисмонд де Сисмонди следует читать Симонд де Сисмонди (С. 149).

актером и зрителем как некое определенное существо» (217). Даже изображая главного героя, драматург стеснен временем и пространством. А о второстепенных персонажах он может двумя-тремя намеками, каким-нибудь десятком слов создать определенный образ, правильно воспринимаемый зрителем. Поэт и актер несколькими штрихами должны создать впечатление жизненно-полной, богатой индивидуальности. Драматург и исполнитель роли возбуждают творческое воображение зрителя, благодаря чему и возникает образ того или иного человека.

Приемы создания образов действующих лиц в драме разнообразны. Так, пользуясь уже отмеченным географическим различием, Фрайтаг отмечает у германских поэтов (в числе которых входят не только Гете и Шиллер, но также Шекспир) стремление обогащать образ посредством различных характерных деталей,

тогда как у поэтов романских народов явно пристрастие к концентрированному изображению личности, сопровождаемому искусно разработанным действием (интригой). Художественные создания немцев глубже и богаче раскрывают внутреннюю жизнь героев, и это относится как к Шекспиру, так и к Гете и Шиллеру. Француз, т. е. драматург-классицист, больше считается с правилами приличия, подчиняется условностям, «он избирает центром общество, а не внутреннюю жизнь героя» (218). Даже у такого мастера изображения характеров, как Мольер, его характеры — скупой, ханжа — по большей части внутренне уже готовы и монотонно повторяют присущие им черты; «несмотря на совершенство, с каким они изображены, они будут все больше становиться чуждыми нашей сцене, ибо им недостает высшей драматической жизненности — становления характеров. Мы предпочитаем увидеть на сцене, как человек становится скупцом, чем каков он» (218—219).

Германскому, т. е. немецкому и английскому, поэту ценным представляется тот сюжет, который показывает движение, развитие характера, «в его творческом сознании сначала возникают характеры, для них изобретает он действие, от него излучаются краски, свет и тепло на второстепенные образы; поэта романского, то есть французского, сильнее увлекает глубокая взаимосвязь действия, подчинение отдельной личности давлению целого, напряжение действия, интрига» (219).

Явно Фрайтаг отдает предпочтение драматургии германской. Мало что из пьес романских может быть поставлено в один ряд с ней. Но зато, когда германский драматург не одушевлен гениальностью, его постигает неудача, тогда как французам лучше удаются пьесы среднего достоинства. Впрочем, Фрайтаг склонен признать, что высшая форма драмы, изображающая развитие характеров, встречается сравнительно редко, но если уже встречается, то красота и совершенство ее несравненны. Зато у романских народов благодаря умелому ведению интриги всегда эффектны перипетии борьбы противостоящих друг другу персонажей.

Из германских поэтов наиболее превосходен, конечно, Шекспир. Фрайтаг не может при этом не сказать того, что свои глубокомысленные образы английский драматург создавал для простонародной публики. «Полный блеск его величия проявляется в том, что в главных характерах он умеет выражать с захватывающей силой и правдой, как никто другой, происходящее в их душах, начиная с первого поднимающегося в человеке чувства и кончая кульминационным моментом страсти» (220). Второстепенные персонажи, т. е. не герои, такие, как Яго и Шайлок, также полностью объясняют зрителям мотивы своего поведения.

Хотя Шекспир раскрывает глубины характеров своих персонажей, как это не удавалось никакому другому драматургу, его герои «далеко не всегда так прозрачны и так просты, как это представляется поверхностному взгляду, многие из них содержат нечто загадочное и труднопостижимое, нечто вечно вызывающее новые

толкования, и все же они никогда не будут постигнуты вполне» (220). Примером этого являются образы Гамлета, Ричарда III, Яго, глубина которых не может быть исчерпана. «Юлий Цезарь», как показывают сценическая история и толкования критиков, всегда будет возбуждать споры: кто прав — Цезарь или Брут?

Если у других народов более четко определяются симпатии и антипатии по отношению к персонажам, то Шекспир воплотил в своем творчестве важнейший принцип «германской» драматургии — стремление понять личность каждого из антагонистов и осветить ее непредвзято, даже в известной мере доброжелательно. Отсюда большая жизненность созданных им образов.

В изображении второстепенных персонажей Шекспир иногда слишком скуп. Это заметно, например, в изображении леди Анны, поддающейся уговорам Ричарда III у гроба Генри VI. Здесь многое оставлено для догадки как актрисы, так и зрителя. Подобных второстепенных образов у Шекспира немало. Похоже, будто драматург предоставил актерам самим восполнять пробелы в мотивировке поведения второстепенных лиц.

Доведя действие до кульминации, Шекспир создает отдельные законченные картины, имеющие самостоятельную художественность, ценность. Таковы сцена кинжала и банкета в «Макбете», свадебная ночь в «Ромео и Джульетте», суд в хижине в «Короле Лире», сцена с матерью в «Гамлете». Иногда интерес к главным героям после этого несколько ослабевает.

В изображении главных героев между Шекспиром и немецкими классиками есть существенное различие. Английский драматург еще был близок к эпической традиции поэзии, у драматургов немецких преобладает лиризм, проявляющийся в пространных речах, точно обрисовывающих нравственное состояние персонажа. По мнению Фрайтага, драматизм более всего из немцев проявляется у Лессинга. Лессинг — мастер изображения страстей, тонко угадывающий возможности актеров в передаче их. Вместе с тем Лессинг

неверно полагал, что, наделив характер сильной страстью, можно сделать его истинно драматическим. Между тем, как полагает Фрайтаг, важнее соотношение между страстью и силой воли. У Лессинга герои еще неуверены, мечутся под напором бурных страстей, а «когда они доходят до рокового деяния, то этому последнему недостает высшей санкции. Трагическая развязка в „Мисс Саре Симпсон» основана на том, что Мельфорт совершает низость, устраивая свидание своей бывшей возлюбленной с мисс Сарой: в „Эмилии Галотти" отец закалывает девушку, дабы избежать ее будущего падения» (227). И то и другое не обусловлено неустранимой роковой необходимостью. Фрайтаг не винит за это самого Лессинга, считая, что не он, а его время обусловило художественные недостатки его пьес. То была общая беда немецких классиков. Время еще не отлило характеры даже лучших людей в твердую форму, не закалило, как то бывает в эпохи «сильного общественного мнения» (227), иначе говоря, тогда,

когда общественные и нравственные конфликты обретают явственно антагонистическую форму.

Гете также, по мнению Фрайтага, не создал сильных характеров, он даже уступает в этом отношении Лессингу. Воздействие его драм объясняется в первую очередь лиризмом, красотой языка, воплощающего возвышенные мысли. «...Наивысшая красота обнаруживается у Гете в женских характерах; мужчины у него по большей части не двигают действие вперед, а являются пассивными фигурами, больше того, иногда они требуют к себе участия, которого не заслуживают, и производят такое впечатление, как будто они — дорогие друзья самого поэта, как будто их хорошие свойства известны ему одному, между тем как в обществе, в которое он пригласил их, они выставляют вовсе не свои сильные стороны» (228). «Фауст» — несомненно величайшее творение, но это обусловлено отнюдь не обилием драматизма, а мастерским ведением диалогов. «Именно сцены, происходящие между двумя лицами, и составляют венец красоты в его драмах. Лессинг умеет занять и три характера страстной параллельной игрой, достигая сильного впечатления; Шиллер же с полной уверенностью управляет на сцене большим числом лиц» (229).

В драматургии Шиллера резко различие между пьесами ранними и зрелыми. Действенные мотивы особенно сильны у Шиллера в молодые годы. В этом отношении наиболее драматична трагедия «Коварство и любовь». Выше этого драматизм Шиллера уже больше не поднимался. Неверно, однако, думать, будто в зрелые годы преобладающей в драматургии Шиллера была красота поэтической дикции. Сила воздействия последней была обусловлена подспудным драматизмом. Вместе с тем Фрайтаг признает, что ради стиха и высокого стиля, присущего его зрелым пьесам, Шиллер поступился краткостью, театральностью выражения страсти, передавая силу чувств все больше языковыми средствами.

Следуя вкусам своего времени, Шиллер передавал зрителям чувства и мысли героев не столько через действие,

сколько посредством рассказа. Герои Шиллера — люди высокой духовной культуры, созерцательные натуры, склонные к раздумьям, что в общем не столь благоприятно для изображения сильных страстей. Его положительные герои производят впечатление людей одержимых, даже лунатиков, для которых толчок из внешнего мира становится роком, — таковы Орлеанская Дева, Макс Пикколомини, Текла. «Наконец, самый крупный шаг вперед, который сделало благодаря Шиллеру немецкое искусство, заключается в том, что в его величественных трагических творениях герои связаны не с происшествиями частной жизни, а с высшими человеческими интересами — государством и верой» (230—231).

Твердо стоя на почве принципа, что в новой драме не действие, а изображение характера составляет главное, Фрайтаг не противопоставляет друг другу эти два начала, а подчеркивает их взаимосвязь. У эпического поэта характер получает выражение в определенной ситуации, у драматического он выявляет себя в дей-

ствии. Герой, движимый тем или иным побуждением, выявляет свою сущность в процессе действия. В каждой данной ситуации характер проявляет одну определенную черту. В ходе событий обнаруживаются особенности личности. Если драматург избирает героем реальную историческую личность, он, естественно, имеет в виду ее характер, но драматическое действие, возникающее в его ходе, ситуация могут потребовать отклонения от прототипа. Здесь решающую роль играет идея произведения, согласно которой герой ведет себя соответственно с замыслом драматурга, т. е. происходит подчинение образа идее, что, как мы знаем, Фрайтаг называет идеализацией. Примером такого изображения реальной фигуры, преобразенной в соответствии с замыслом драматурга, является Валленштайн в дилогии Шиллера. «Чтобы сохранить за ним величие и не лишать его симпатии, требовалось найти в его характере основную черту, которая возвысила бы его, показала бы его самостоятельным и свободным от склонности к измене и объяснила бы вместе с тем, как выдающийся и сильный духом человек мог сделаться более близоруким, чем окружающие его» (234—235). Как известно, с этой целью Шиллер ввел в драму веру Валленштайна в астрологию.

При всем том, что Шиллер стремился к объективности изображения, он обладал «свойством вкладывать с совершенной очевидностью во всех своих героев мысли, которые волновали его душу» (237). Не только Шиллер, Шекспир тоже преобразал характеры исторических лиц. «Так, например, в образе Генри VIII Шекспир дает нам более портретных черт, чем в каких-либо других героях своих драм. Конечно, и этот образ в главном создан в полном соответствии с потребностями действия и глубокая пропасть отделяет его от исторического Генри VIII...» (238).

Не следует поэтому вводить в драму слишком хорошо известные исторические образы. Возникает несоответствие между персонажами, созданными воображением автора, и реальными лицами, мешающее цельности впечатления. Возражает Фрайтаг также против того, чтобы деятели прошлого обнаруживали понимание событий, какое было выработано уже

в более поздний период, когда создавалась данная драма. В равной степени плохо стремиться со всей точностью воспроизводить специфические особенности отдаленной эпохи; это будет мешать восприятию общечеловеческого содержания драмы. Превращение пьесы в археологически точную копию отдаленных времен неверно, особенно если эпоха еще не породила сознательного и самостоятельного отношения героев к событиям. Иначе говоря, древнее эпическое начало надлежит преобразовать в соответствии с требованиями драмы, Требующей самостоятельного и осознанного отношения человека к конфликту, в который он вовлечен ходом событий. Но, конечно, и в этом следует соблюдать чувство меры.

Не останавливаясь на ряде частных, которых, далее касается Фрайтаг, подведем итоги.

Заслуга Фрайтага состоит в том, что он создал ряд полезных

средств драматургического анализа. Он показал, что драма представляет собой системное единство. При всей неполноте и несовершенстве методологии Фрайтага она представляла собой несомненный шаг вперед в изучении закономерностей композиции драмы.

Методология Фрайтага основана на принципах позитивизма. Позитивизм определил формальный подход Фрайтага к анализу драмы. Хотя он начал свой разбор с выделения идеи драмы, в дальнейшем рассмотрении он пришел кдробному анализу составных элементов драмы, только декларируя связь их с целым, но не показывая этой связи с достаточной последовательностью. Поэтому даже тогда, когда он обращается к примерам из классических произведений драматургии, он берет частные моменты, не увязывая их с концепцией великих трагедий Шекспира или Шиллера в целом.

Сам Фрайтаг весьма точно определил характер своего труда. Он создал книгу именно о технике драмы и разработал технические приемы композиции, но был бессилён объяснить, в чем подлинная сила разбираемых им классических драм.

Достоинства и недостатки книги Фрайтага были предопределены избранным им методом. Конкретность анализа не получила, однако, достаточного подкрепления в глубоком раскрытии идейных мотивов, имевших решающее значение для того или иного драматургического решения, созданного классиками. Хотя анализ драмы оказался у него приземленным, все же его достоинством было то, что он поставил драму на твердую почву практики, преодолев метафизичность теорий первой половины XIX в.

Часть III

РЕАЛИЗМ. НАТУРАЛИЗМ. СИМВОЛИЗМ. ДРАМА ИДЕЙ

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ

ИСКУССТВО КАК НАУЧНОЕ ПОЗНАНИЕ

Имя Эмиля Золя принадлежит в первую очередь истории романа. Однако автор «Ругон-Маккаров» проявлял живой интерес к театру, стремясь и этот популярный во Франции вид искусства преобразовать в духе натурализма. Он написал много статей о драме и отдельных драматургах, а также театральные рецензии на спектакли парижских театров. Взятые в целом, они содержат развернутую программу натурализма в театре.

Как известно, смелое новаторство Золя-романиста вызвало резкую враждебность французской прессы, и в начале 1870-х годов все газеты закрыли ему доступ на свои страницы. Тогда Золя неожиданно для себя нашел путь в печать через Россию. И. С. Тургенев уговорил издателя Стасюлевича привлечь Золя к сотрудничеству в «Вестнике Европы». «Парижские письма» Золя, опубликованные сначала по-русски, Золя смог затем напечатать на родном языке в газете «*Bien publique*» («Общественное благо»). С июня 1877 г. Золя вел в ней регулярное «Литературно-театральное обозрение». Когда газета перестала выходить, Золя нашел пристанище в другом органе левого направления — в газете «*Воль-тер*» (1878—1880). Свои статьи Золя переиздал в серии сборников. Два из них посвящены интересующей нас теме: «Наши драматурги» и «Натурализм в театре» (1881).

Еще до этих выступлений, как пролог ко всей своей деятельности, Золя опубликовал сборник боевых статей под вызывающим названием «Что мне ненавистно» (1866). Он содержал статьи, появившиеся в газете «*Bien publique*» в предыдущем году.

Ненависть двадцатипятилетнего писателя обращена против косности, рутины, мещанской узости, духовного застоя, консерватизма во всех его проявлениях. «Ненависть — это возмущение сильных и могучих сердец, это воинствующее презрение тех, в ком непосредственность и пошлость вызывают негодование, — писал Золя в предисловии к сборнику. «Ненавидеть — значит любить, значит ощущать в себе душу пылкую и отважную, чувствовать

отвращение ко всему, что постыдно и глупо» (24, 7)¹.

Писатель стоит «за свободное выражение человеческого гения» и называет себя «искателем истины» (24, 13).

На раннем этапе своего художественного развития Золя испытал сильное влияние романтизма и это привело его к утверждению высокого значения индивидуальности писателя и художника. Затем Золя познакомился со взглядами на искусство теоретика позитивизма Ипполита Тэна (1828—1893) и воспринял от него идею обусловленности искусства средой, историческим моментом и нравами. Следуя Тэну, Золя принял положение о том, что общественную жизнь регулируют те же законы, которые управляют природой. Человек для Золя прежде всего биологическое существо.

Под влиянием позитивизма Золя стал стремиться к тому, чтобы поставить литературное творчество на научную основу, опереться на достижения естествознания в объяснении природы человека. Крен в сторону биологизма, сильно сказавшийся в некоторых романах писателя и в его теории «Экспериментального романа», был им затем преодолен.

Крайности натуралистической теории Золя были вызваны стремлением преодолеть романтическое понимание искусства. Но один существенный элемент романтической эстетики Золя сохранил — понятие о высоком значении индивидуальности художника. Оно получило выражение в известной формуле Золя: «Определить искусство можно только так: это кусок действительности, увиденный сквозь темперамент художника» (24, 188).

Обычно, критикуя эту формулу, Золя упрекают в том, что он якобы сужает поле зрения художника. Но он имел в виду совершенно не то. Положение было выдвинуто им в ту пору, когда возникла идея реализма, понимаемого как механическое копирование действительности. «Если вы понимаете под этим

¹ Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. Цитируются тома 24 (М., 1966) и 25 (М., 1966), содержащие статьи о литературе, театре и искусстве.

термином необходимость для художников изучать природу и правдиво воспроизводить ее, то нет сомнения, что все художники должны быть реалистами», — писал Золя в 1865 г. Но «каждый художник показывает нам свой особый мир» (24, 182). Золя безусловно признавал, что в искусстве нужна «правда, жизнь, но всего нужнее — люди различного склада, разные сердца, способные по-своему воспринимать и толковать натуру» (24, 188).

В необходимость творческой индивидуальности для искусства Золя верил до конца своих дней, но десять лет спустя в его высказываниях появился новый акцент. «Бесспорно, всякое произведение — частица природы, преломившаяся в воображении художника. Но, если ограничиться только этим положением, мы далеко не уйдем» (24, 323). Золя отвергает мнение, будто художник вкладывает в создаваемые им произведения субъективные понятия и чувства. «Личное чувство художника, — утверждает Золя, — подчинено контролю истины... У художника та же от-

правная точка, что и у ученого; он смотрит на натуру, у него есть своя априорная идея, и он работает согласно ей. Он не будет похож на ученого только в том случае, если, воплощая свою априорную идею, не проверяет путем наблюдения и эксперимента, верна ли она» (24,277—278).

Еще более уточняя свой взгляд на соотношение субъективного и объективного в искусстве. Золя пишет, что писатель «принимает доказанные факты, описывает механизм происходящих в человеке и в обществе явлений, которым овладела наука, и вкладывает свое личное чувство лишь в описание тех явлений, закономерности которых еще не установлены, стараясь при этом как можно больше контролировать свою априорную идею с помощью наблюдения и опыта» (24,280).

Объект литературы остается прежним: это — человеческая жизнь во всем ее объеме, но в первую очередь чувства и страсти, извечно присущие людям. «Разумеется, гнев Ахилла, любовь Ди-доны останутся вечно прекрасными картинами; но вот у нас появилась потребность проанализировать и гнев и любовь, увидеть, как действуют эти страсти в человеческом существе» (24,280).

Такова основа натурализма, провозглашенного Золя. Однако предубеждение, обусловленное вызывающим подчеркиванием физиологических мотивов в ряде романов писателя, привело к искаженному толкованию его взглядов, в частности и в марксистской критике.

Золя уподобил творчество писателя' деятельности ученого-экспериментатора, посредством опыта устанавливающего закономерности явлений. Центральное положение теории экспериментального романа, провозглашенной Золя, гласит: «Всеми проявлениями человеческого существа непременно управляет детерминизм. И теперь наш долг — исследование» (24, 252). Часто можно встретить утверждение, будто Золя видел основу человеческого

характера и поведения в наследственности. На самом деле это не так.

В работе «Экспериментальный роман» он писал: «Наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека», — но тут же добавлял: «Я придаю такое же важное значение среде» (24, 253). И далее: «Человек существует не в одиночку, он живет в обществе, в социальной среде, и мы, романисты, должны помнить, что эта социальная среда непрестанно воздействует на происходящие в нем явления. Главная задача писателя как раз и состоит в изучении этого взаимного воздействия — общества на индивидуум и индивидуума на общество» (24, 253—254).

Человек — существо природы, его организм подчиняется законам физиологии, но одними природными факторами жизненный процесс не исчерпывается. Физиолог легко устанавливает, что внешняя и внутренняя среда подлежат ведению химии и физики, но «мы... не в состоянии доказать, что социальная среда тоже является лишь соединением химических и физических элементов» (24, 254).

Вот как формулирует Золя путь экспериментального романа: «Овладеть механизмом явлений человеческой жизни, добраться до малейших колесиков интеллекта и чувств человека, которые физиология объяснит нам впоследствии, показать, как влияет на него наследственность и окружающая обстановка, затем нарисовать человека, живущего в социальной среде, которую он сам создал, которую повседневно изменяет, в свою очередь подвергаясь в ней непрерывным изменениям. Словом, мы опираемся на физиологию, мы берем из рук физиолога отдельного человека и продолжаем изучение проблемы, научно разрешая вопрос о том, как ведут себя люди, когда они живут в обществе» (24, 254).

Это совершенно непохоже на распространенные до сих пор вульгаризированные толкования литературных позиций Золя. Совершенно верно, что он утверждал биологическую природу человека. Новооткрытым явлением в науке того времени была и наследственность, значение которой не приходится отрицать. В некоторых романах Золя акцентировал значение наследственности. Но ни в теории, ни в художественном творчестве он не ограничивался этим. Приведенные здесь слова со всей определенностью свидетельствуют о том значении, какое Золя придавал социальной жизни, ее роли в судьбе человека. Это подтверждают и романы Золя, рисующие непревзойденную по реализму всеобъемлющую картину французского общества Второй империи.

Несомненно, что условия времени, боевой темперамент Золя обусловили в отдельных случаях акцентирование элементов физиологии человека, но полемические крайности не должны мешать правильной оценке литературно-эстетических позиций писателя в целом.

Золя упрекали также в объективизме, для чего он подал основание утверждением: «Романист прежде всего только регистратор фактов, он остерегается выносить суждения и делать выводы» (24,335). Это положение, однако, может быть правильно понято только в свете полемики против романтизма,

что совершенно очевидно из следующего высказывания:
«Писатель как бы исчезает, он хранит про себя свои чувства и рассказывает только о том, что видел. Смотрите: вот какова реальность, содрогайтесь или смейтесь, глядя на нее, извлекайте для себя уроки из этого зрелища, автор же видит свою единственную задачу в том, чтобы представить вашему обозрению подлинные документы. Помимо всего прочего, эта, так сказать, нравственная безличность произведения имеет свои резоны и с точки зрения чисто художественной. Окрашенное тем или иным чувством, пристрастное вмешательство автора умалывает его произведение, нарушает чистоту линий, вводит в роман стихию, чуждую фактам, и это разрушает их научное значение» (24,336). Тирада Золя несомненно содержит уязвимое место — чрезмерное подчеркивание тождества романа и научного документа. Нельзя не заметить и того, что писатель вступает в противоречие с собственным положением о том, что в искусстве жизнь предстает через темперамент художника. Но Золя боролся

за то, чтобы взгляды и предубеждения писателя не мешали ему видеть действительность такой, какой она была на самом деле. Именно этот смысл имеют приведенные слова. Наконец, творчество Золя полностью опровергает возможность трактовать его как художника безразличного в своем отношении к характерам и общественным явлениям. Все персонажи обрисованы писателем так, что у читателя не остается сомнений в их нравственных качествах. Столь же определенно и отношение Золя к общественным явлениям описанного им времени. Никто из его современников не создал произведений с более сильно выраженным социальным пафосом.

В литературоведении утвердилось противопоставление натурализма и реализма как двух различных художественных методов, причем Золя относят к первым, а русских романистов второй половины XIX в. ко вторым. Золя действительно определял свое искусство как натуралистическое, тогда как в России термин «натуральная школа», предложенный в свое время еще Белинским, не прижился; взамен него утвердилось понятие реализма. Названия различны, но в действительности кардинального расхождения между «натурализмом» и «реализмом» нет. Золя свойствен биологизм, или физиологизм, проявляющийся в трактовке отдельных образов, но в целом поведение его персонажей обусловлено не только физиологическими причинами, но также сложными психологическими мотивами, в которых проявляются и душевные, и интеллектуальные свойства героев. Произведениям классиков русского реализма второй половины XIX в. не свойственны натуралистические описания, встречающиеся у Золя, но это относится не к существу художественного метода.

Если перейти от теоретических высказываний к художественным произведениям французского писателя, то необходимо признать, что никто во французской литературе не отразил столь же полно всю правду о частной и общественной жизни страны во второй половине XIX в. Романы Золя с бальзаковским изобилием рисуют типичные характеры и типичные обстоятельства, присущие французскому

буржуазному обществу того времени. Созданные писателем картины проникнуты духом социальной критики, утверждением демократических гуманных идеалов. Наконец, Золя первым изобразил — и притом с глубоким сочувствием — новую классовую силу, появившуюся на социально-политической арене, — революционный пролетариат.

Физиологизм и откровенные натуралистические описания представляют собой национальную особенность французской литературы второй половины XIX в.; они окрашивают реалистическое в своей основе творчество таких писателей, как Золя, Гонкуры, Мопассан.

В каждой стране реализм имел свои особенности. Бесспорно, русские реалисты Л. Толстой и Достоевский превосходят своих французских современников как художники, что французы и сами признавали. Произведения великих русских реалистов в силь-

ной степени окрашены их нравственными и религиозными исканиями, определившими угол зрения, под которым они изображали русскую действительность. Для них характерно также решительное неприятие, для каждого по-своему, революционного движения, составлявшего главный нерв общественной жизни страны. Это не мешает признанию Толстого и Достоевского величайшими реалистами в мировой литературе. В художественной иерархии Золя занимает более низкое место. Но он также обогатил реализм художественными творениями, выразившими его писательскую индивидуальность и его боевой общественный темперамент.

КРИТИКА «ХОРОШО СДЕЛАННЫХ ПЬЕС»

Золя был глубоко недоволен состоянием современного ему театра. В то время как в области романа восторжествовал натурализм — его основоположниками Золя считает Бальзака и Стендаля, а продолжателями — Флобера, Доде, Гонкуров и себя, — театр отстал от жизни. На сцене утвердилась «хорошо сделанная пьеса», главными мастерами которой являются Эжен Скриб и его продолжатель Викторьен Сарду. Созданный ими тип драмы был реакцией на бездейственность драматургии классицизма. «С тех пор как начали противопоставлять события рассказу о них, а приключениям персонажей стали придавать больше значения, нежели самим персонажам, на первый план выступила запутанная интрига, появились марионетки, которых дергают за ниточку, бесконечные перипетии, неожиданные театральные развязки. Творчество Скриба сделалось заметной вехой в нашей драматургии; он довел до крайности новый принцип, он все сводил к действию, в этом смысле его способности были необычайны, он разработал целый кодекс сценических законов и правил» (24, 341—342).

Скриб превратил драму в курьезную и забавную игрушку, его пьесы завоевали сцену всех стран. Продолжатель Скриба Сарду «уделяет меньше внимания тщательной отделке, он раздвинул рамки действия, он уже не так фокусничает, но все же и в его театре действие остается на первом плане, оно развивается стремительно, все подчиняет себе, все подавляет,

над всем господствует. Высшее достижение пьес Сарду — движение; в них нет жизни, а есть лишь движение, движение неистовое; оно как вихрь уносит персонажи, и порою даже возникает иллюзия, будто перед нами живые люди, хотя на самом деле это только отлично изготовленные механические куклы, которые двигаются по театральным подмосткам» (24,242).

Золя обобщил наблюдения над драматургией Викторьена Сарду в статье, объединившей рецензии писателя на пьесы «Наши близкие» (1861), «Семья Бенуатон» (1865), «Родина» (1869), «Фернанд», «Рабага» (1872), «Ненависть» (1874), «Дора» (1877), «Жители Понт-Арси» (1878), «Даниель Роша» (1880).

Золя суров и беспощаден в оценке любимца буржуазной публики: «Г-н Сарду — великий мастер забавлять, и только. Он

пишет с воодушевлением, его пьесы динамичны, у него замечательное сценическое чутье, он прекрасно ловит момент и, подобно мелкому журналисту, отмечает нелепости современной жизни. Но он не способен самостоятельно мыслить...» (25, 299).

В пьесах Сарду «нет ни правды, ни глубины. Автор жертвует многим ради эффекта. Под его пером самый трагический сюжет становится приятным. Он обходит затруднения, жонглирует событиями, избегает подводных камней и приводит нас к развязке самым спокойным путем» (25,306).

В пьесах Сарду нет-нет да и попадаются черточки, взятые из реальной жизни. Более того, «он применяет, как сообщают его биографы, приемы Бальзака и Флобера, он проявляет большой интерес к деталям, и у него куча заметок, но рассматривает он вещи и людей сквозь странные очки, которые искажают даже самые простые предметы. Он даже притязает на роль сатирика, высмеивающего пороки нашего времени. Но мы не ценим его как писателя» (25,294).

Драматургия другого популярного автора — Эмиля Ожье получила более благожелательную оценку, так как Золя видел в нем одного из предшественников натурализма. Начав в пору романтизма, он продолжал некоторые традиции классиков, с ним, по словам Золя, «утверждались новые принципы: точность наблюдений, перенесение на сцену реальной жизни, описание современного общества, сдержанный и безупречный слог» (24, 346). В ранних пьесах Ожье персонажи «освещены ровным и ярким светом, здесь царит дух добродушия, действие развивается плавно, но достаточно энергично, единственная его пружина — человеческие чувства» (24,346).

Ожье более человечен, чем Дюма-сын. Но «он не сумел освободиться от гнета условностей, штампов, готовых образцов. Значение его театра все больше умаляют различные шаблоны, персонажи, созданные по трафарету...» (24, 347).

Золя выделил из множества его пьес «Бедные львицы» (1858) и «Нотариуса Герена» (1864). Второй пьесе Золя

посвятил отдельную рецензию. Ожье касался темных сторон буржуазного быта, но неизменно сводил конфликты к примиряющим концовкам. Золя одобрял в этой пьесе простоту действия, естественность и драматичность развязки. Трактовку темы адюльтера он нашел плоской по сравнению с «Госпожей Бовари», но выделил фигуру обманутого мужа, обрисованную весьма правдиво. В отличие от подобных персонажей у Дюма-сына, пускающихся в громогласные декларации, Помме по-настоящему страдает и умирает от полученной им душевной раны.

Однако Ожье остался и в этой драме верен себе. Вместо того чтобы раскрыть характер неверной жены, он в конце пьесы выдвинул на первый план положительную героиню, воплощение постоянства и верности. В связи с этим Золя с иронией пишет: «Нашу комедию губит порядочность... Порядочность, с какою мы стремимся, насколько возможно, уменьшить долю человеческих

несчастий, не рискуя выводить на подмостки человека из плоти и крови без того, чтобы тут же не затенить его, выводя, согласно принятой условности, добродетельную марионетку, и в этом причина посредственности нашей драматургии. Я не отвергаю положительных персонажей, я только требую, чтобы они были людьми с тем сочетанием хорошего и дурного, которое присуще человеческим существам»².

У великих драматургов, у Шекспира например, нет подобных пресных порядочных персонажей. Ни Корнель, ни Расин, ни Мольер не выводили таких действующих лиц, чтобы зрители не были подавлены крайностями зла. А если они и показывают порядочных людей, то таких, которые необходимы по сюжету. «У гениальных драматургов не найти защитительных речей, буржуазного зуда сделать искусство добронравным. В шедеврах урок вытекает из фактов, и чем ужаснее поступки, тем очевиднее урок»³.

Несмотря на некоторые достоинства, Ожье, по справедливой оценке Золя, «не сумел утвердить принципы натурализма в театре. У него не хватило ни отваги, ни силы, чтобы освободиться от условностей, до сих пор еще загромаждающих сцену. В его пьесах слишком много мешанины, всем им недостает того своеобразия, которым бывает отмечен труд гения. Эмиль Ожье всегда готов пойти на соглашение, он останется в истории нашей драматургии как уравновешенный, основательный писатель, расчищавший дорогу будущему» (24,348—349).

МНИМО ПРОБЛЕМНАЯ ДРАМА

В своей критике современной драматургии Золя уделил значительное внимание пьесам Александра Дюма-сына. Он внес новое во французскую драму сюжетами об интимных сторонах буржуазного быта. Сам Дюма-сын рассматривал себя как глашатая новой морали. Он выдвигает перед зрителями

² Zola E. Oeuvres complètes / Ed. sous la direction de H. Mitterrand. Circle du livres précieux. P., 1968. Vol. XI. P. 623. Далее в тексте в скобках римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

³ Ibid.

проблемы семьи и брака. Феноменальный успех «Дамы с камелиями» сделал его одной из центральных фигур современного театра.

В статье «Александр Дюма-сын» Золя анализирует его пьесы «Дама с камелиями» (1848), «Побочный сын» (1858), «Свадебный визит» (1871), «Данишевы» (1877), «Бальзаме» (инсценировка романа Дюма-отца, 1878) и рассматривает высказывания писателя о драме и морали.

Золя не отказывает Дюма-сыну в даровании. «Разумеется, автор «Дамы с камелиями» не какой-нибудь заурядный писака. Своим громким успехом он обязан известной художественной выразительности. Вот в чем его сила: он превосходно знает сцену, искусно строит сюжет...» (25,245). Но этим комплименты писа-

теля ограничиваются. В целом Золя отвергает ценность его драматургии.

Со свойственной ему прямоотой он заявляет: «Мне не по душе дарование г-на Александра Дюма (-сына). Это крайне поверхностный писатель, стиль у него посредственный, и он во власти нелепых теорий, отрицательно влияющих на его творчество» (25, 215).

Ложные взгляды сказываются и на художественной стороне его произведений. «Всякий раз он обобщает, пытаясь создать тип. И тут же выдвигает какой-нибудь тезис... — пишет Золя. — Все дело в том, что он смотрит на общество с очень странной точки зрения и видит все как бы в кривом зеркале; порой он правдиво подметит какую-нибудь черточку, но тут же начинает все искажать, непомерно преувеличивая» (25, 220—221).

Из всех произведений Дюма-сына Золя выделяет «Даму с камелиями». «Когда автор писал эту пьесу, он еще не увлекался всякими эксцентричными теориями, он еще не воображал, что призван возродить человечество и облагородить женщину. Он попросту изображал жизнь, а ведь только жизненная правда сообщает произведению долговечность» (25, 259).

Впрочем, Золя находит, что уже в этой пьесе можно найти зачатки идей, которые впоследствии увели писателя от жизненной правды. «Но в ту пору он был еще молод и писал искренне, с увлечением. Отсюда и глубокая жизненность ряда сцен, на которых до сих пор держится пьеса... Они весьма эффектны, но, мне кажется, недостаточно хороши в литературном отношении, написаны неряшливым языком» (25, 259).

Драма «Данишевы» дает Золя повод отметить у Дюма-сына «громоздкие драматические хитросплетения». «У него отсутствует чувство правды, чувство жизни. Он считает, что писатель должен втискивать живую действительность в установленные им тесные рамки, не опасаясь ее искалечить. Когда герой слишком велик, он перелаживает ему кости, но все-

таки водворяет на место. Потому-то у него и получаются чудовища. При такой установке он не отличает французов от русских, парижскую гостиную изображает так же, как петербургскую. Необъятный мир для него лишь коробка с марионетками, откуда он вынимает по ходу действия то европейца, то негра, то краснокожего» (25,233).

Золя — мастер точных критических характеристик, и лучше него не скажешь. Вот еще образы его беспощадных оценок.

В пьесах Дюма-сына, пишет он «проходит целая вереница персонажей, бесцветных и безжизненных, как формулы; они улечиваются из памяти, едва закроешь книгу или едва упадет занавес. Это и доказывает творческое бессилие г-на Дюма, его можно назвать второстепенным писателем и драматургом. Ремесло свое он знает превосходно, порой у него встречаются чуть ли не гениальные конфликты, но он решительно не в силах подняться над средним уровнем из-за отсутствия вдохновения, свойственного подлинным творцам. Своим прикосновением, он все убивает, подменяя живые чувства сухими рассуждениями. Обычно он задается

социальными вопросами, не затрагивая общечеловеческих проблем... Автор „Полусвета"... не желает №И живописать, ни углубляться в психологию, ему просто нужно доказать тот или иной тезис. Отсюда его художественная неполноценность...» (25, 246).

И далее: «Не будучи философом, ограничиваясь проблемой взаимоотношений между полами, увлекаясь нелепыми теориями, никогда не добираясь до правды, обладая бесцветным стилем, стяжав репутацию театрального деятеля, то есть опытного драматурга, знающего толк в своем ремесле, г-н Дюма неизбежно должен был стать идиолом нашей парижской публики, которая обрела в его лице крупного писателя со вполне доступными ей взглядами» (25,235).

Важнейший элемент драмы у Дюма-сына также обличает его слабость как писателя: «Язык у него посредственный, и это по вкусу публике. Далее, его называют дерзким, потому что порой он проявляет цинизм, — ничто так не прельщает наших буржуа, как мнимые дерзания, да еще одобренные нравоучениями» (25,234).

РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

Золя проявлял интерес и к пьесам откровенно развлекательного характера, в частности к жанру водевиля, столь популярному на французской сцене. Он посвятил статью мастеру этого жанра Эжену Лабишу. Своей «Сломенной шляпкой» Лабиш создал образец для множества водевилей. Композиция пьесы состояла в нагромождении проказ. «Это "была гениальная находка, ибо создать жанр удастся далеко не всякому. В современном водевиле еще никто его не превзошел и ;ничто не может сравниться с ним в отношении искрометной, щедрой фантазии и здорового, непосредственного смеха» (25, 322), но этим значение водевиля и ограничивается. Не становясь в высокомерную позу, понимая ограниченность жанра, Золя подчеркивает: «...здесь не может быть речи о верности наблюдений, правдивости характеров, стиля. Пьесу надо воспринимать как добродушный, непритязательный фарс, превосходно скроенный применительно к сцене» (25, 322).

Веселить Францию целых тридцать лет — немалая заслуга. В глазах Золя Лабиш — носитель определенного типа смеха, занявшего место в истории французских нравов. Он выделяет среди его произведений также «Путешествие господина Перишона». В свойственной ему добродушной манере драматург изображает глупого, тщеславного, эгоистичного мещанина Перишона так, что он кажется простоватым славным малым. Лабиш, как отмечает Золя, поражает и в этом сюжете неисчерпаемым богатством драматургических выдумок. Золя рассматривает также несколько одноактных комедий Лабиша: «Мизантроп и овернец», «Эдгар и служанка», «Девочка в надежных руках». Они привлекли его внимание тем, что «автор не ограничивается в этих пьесах исключительно фантазией, он затрагивает жизнь», но, как иронизирует Золя, при этом Лабиш «ловко перепрыгивает через сточные ка-

навки, он осторожно касается зияющих язв. Это обстоятельный человек, который играет с огнем, не обжигаясь сам и никого не пугая» (25,322).

Сюжет «Девочки в надежных руках» — слуги развращают семилетнего ребенка — привел бы публику в негодование, если бы его обработал драматург, склонный изображать жизненную правду. Но в руках Лабиша «вся чудовищность исчезает или по крайней мере прячется за такой милой веселостью, что возмущаться уже невозможно... Все в зале знают, что это лишь игра, а если кто-нибудь и забудет, что он в театре, то автор подмигнет ему, прозвучит каламбур, создастся потешная ситуация и это напомнит зрителю, что перед ним — шутка» (25,325).

Рассмотрение творчества завершается выразительной, удивительно точной характеристикой этого мастера развлекательного буржуазного театра. «Зритель не хочет, чтобы с ним обращались грубо, чтобы под предлогом его развлечь показывали ему человеческую грязь... Г-н Лабиш приходит, отважно берется за человеческие пороки, но примешивает сюда вымысел, который делает все смешным. Когда истина чересчур горька, он заставляет ее перекувыркнуться, и прыжок получается неотразимый. В сущности, он не желает знать, есть ли в жизни грязь и преступления; он считает, что прежде всего есть над чем посмеяться. Люди превращаются у него в удивительно потешные марионетки» (25, 325—326).

Комическое у Лабиша на первый взгляд кажется совершенно безобидным. Однако в конечном счете это далеко не так: «Одного желанья посмешить еще мало — особенно в театре, — пишет Золя и высказывает мысли, свидетельствующие о глубоком понимании комического. «Смех—один из самых благодатных и редких даров, которые можно принести людям. И ничто столь не характерно для французов, как смех. Национальный дух наш сказался в Рабле, Мольере, Лафонтене и Вольтере» (25,326).

В творчестве этих великих писателей смех осуждал все, что унижает достоинство человека. Юмор и сатира их имели в своей основе идеалы гуманизма. Но буржуазное общество породило циничное отрицание этих идеалов. Золя одним из первых прозорливо выявил антигуманный смысл буржуазного юмора. «...В смехе может заключаться и великое презрение. Видеть в человеке лишь никчемного паяца; с любопытством изучать его, как изучают причудливое насекомое; толкать его только на рискованные выходки — все это в общем значит весьма презрительно относиться к человечеству. Это значит считать, что оно не заслуживает более глубокого негодования. Это значит утверждать, что на него нельзя смотреть без того, чтобы тут же не прыснуть со смеху. ...Это значит считать, что в лучшем случае оно годно лишь для того, чтобы потешать больших и малых детей. Таково, по-видимому, мнение г-на Лабиша, который писал мне: «Я никогда не могу принимать человека всерьез"» (25, 326—327).

Буржуазный театр культивировал ложное изображение действительности, такое, которое должно было представить существующий строй жизни как наиболее соответствующий человеческим идеалам. Это сказалось в решении драматических конфликтов. Даже если в пьесу вводился сюжет, более или менее отразивший противоречия жизни, ход событий и развязка совершенно искусственно давали конфликту ложно-идеальное решение.

Со всей присущей ему страстью Золя разоблачал ложь буржуазного театра. В статье «Две морали» он обнаружил полное расхождение между нравственностью, какой она является в действительности, и моралью, показываемой на сцене. Больше всего несоответствия между театральной моралью и житейской практикой сказывается в отношении к деньгам и богатству. Золя рисует типичные для буржуазной комедии ситуации: бедный молодой человек встретил молоденькую богатую девушку, оба они обожают друг друга безусловно чисто; молодой человек из щепетильности отказывается жениться на девушке. Наконец она становится бедной, и он сейчас же просит ее руки среди всеобщего веселья. И наоборот: молодая девушка бедна, молодой человек богат; та же борьба щепетильности, только немного более комичная, прибавляется еще одна условность — абсолютный отказ молодого человека после разорения жениться на той, которую он любит, в виду невозможности для него устроить ее благосостояние. Другой подобный мнимый конфликт: нечестность отца, грех которого искупает сын. «почти все комедии Ожье, Фелье и Сарду, — констатирует Золя, — основаны на таких схемах: сын мечтает искупить грехи отца или влюбленные приносят друг другу несчастье, ссорясь по поводу того, кто из них перещеголяет другого в бедности. Такой трафарет принят как в водевилях, так и в пьесах, принадлежащих литературе» (25, 41).

Театр, саркастически заявлял Золя, умирает от «нравственного поноса». «Наши пьесы ничтожны, — вместо того, чтобы быть человеческими, они претендуют на честность. А вы наставьте философскую широту Шекспира рядом с тем катехизисом честности, который наши самые прославленные драматурги якобы внушают толпе. Как они жалки, эти сражения во имя ложной честности, во имя принципов, которые должен был бы заглушить душераздирающий стон страдающего человека! Во всем этом нет ни правды, ни величия. Разве на этом следует тратить наши душевные силы? ...Это именует нравственностью; нет, это не нравственность, это признак духовного и физического бессилия, — мы расходуем драгоценное время на игру с марионетками» (25, 42).

Двойственность морали вошла в плоть и кровь обывателей. Золя с горькой иронией замечает, что буржуа, меркантильно рассуждающий своей житейской практикой, совершенно меняется, когда он входит в зрительный зал: слушает с умилением

воркотню влюбленных, разделяемых неравенством состояний. Этот зритель порывает с реальностью и живет мысленно в среде условности. Золя решительно возражает против такого дуализма. “Принято считать, что жизнь — это одно, а литература — другое. Те факты, с которыми мы легко миримся, постоянно сталкиваясь с ними на улице и дома, становятся мерзостью, как только попадают в печать” (25, 44-45). Настало время покончить с этой двойственностью, изгнать ложь из литературы и со сцены. Золя понимает: “нельзя слишком резко ударять по вековым привычкам публики; но незаметно и постепенно, под воздействия неодолимой силы, истина одержит верх. Этот медленный процесс совершается на наших глазах, и только слепцы могут отрицать ежедневное продвижение по пути прогресса” (25, 44).

КРИТИКА РОМАНТИЗМА

Золя основывал свое понимание театра на глубоком знании его истории. Он вдумчиво изучал всю предшествующую драматургию и имел свою концепцию ее развития. В своих оценках он исходил из принципов историзма, как они были определены позитивистской наукой его времени. Он твердо настаивает на том, что каждое время порождает свое драматическое искусство, отвечающее его потребностям.

Романтизм еще был во многом живым в пору Золя. Естественно поэтому, что он уделил ему значительное место в своих критических работах.

Золя видит в романтизме одно из порождений XVIII в. великое философское движение эпохи привело к формированию основ натурализма, как его понимал Золя. Ученые XVIII в. обратились к «первопричинам, к изучению отдельных явлений, к наблюдению над фактами... теперь начинали не с синтеза, а с анализа; больше не рассчитывали вырвать истину у природы с помощью гениальной догадки, озарения» (24, 324-325).

Вследствии этого в художественных произведениях появилось природа, и с тех пор человек перестал быть в искусстве умозрительной абстракцией — его дополняет и определяет природа.

Однако после Великой французской революции произошло длительное отклонение умов от натурализма, обусловленное влиянием Руссо и Шатобриана, что и подготовило почву для возникновения романтизма. Вот как связывает Золя умонастроение, породившее новое литературное направление, с социальным поворотом. «Редко бывает, что революция совершается в обстановке спокойствия и здравого смысла. Умы приходят в расстройство и полны смятения, они напуганы мрачными признаками. После суровых потрясений конца минувшего века поэты под влиянием умиленных и тревожных мыслей Руссо начинают рядиться в одежды страдальцев с печатью рокана челе. Они не знают, куда их ведут, и погружаются в горесное созерцание, предаются причудливым мечтам» (24, 327).

Причина возникновения романтизма неясна. Золя не говорит о разочаровании общества в итогах буржуазной революции, но умонастроение охарактеризовано верно. Золя, однако, правильно отмечает, что и романтиков «тоже задело дуновение революции. Вот почему они все — мятежники. В их произведениях все бунтует — и краски, и страсть, и фантазия, они грозят сломать все правила и обновляют язык потоком лирической поэзии — возвышенной и яркой. Кроме того, правда уже коснулась их, они требуют передачи местного колорита, они стараются воскресить умершие эпохи. В этом и заключается романтизм. Он представляет собой бурную реакцию на литературу классицизма; писатели впервые воспользовались обретенной свободой в литературе, чтобы поднять бунт. Они бьют стекла, они опьяняются собственными криками, стремление к протесту заставляет их кидаться из одной крайности в другую» (24,327).

Романтизм оказался недолговечным. Он сыграл лишь роль авангарда, расчищавшего почву для появления натурализма. Золя высоко ценит В. Гюго как поэта-, Александра Дюма-отца он называет «изумительным рассказчиком и сочинителем»; Жорж Санд, «одаренная необыкновенно богатым и легким языком, знакомила нас с грезами своей фантазии» (24, 331). Но Золя решительно восставал против сектантов, пытавшихся остановить развитие французской литературы на романтизме. «Вы завоевали свободу, — восклицает он, — так дайте же нам ею воспользоваться» (25, 179).

Обращаясь к драматургии корифея романтизма В. Гюго, Золя выделяет «Рюи Блаза» как «самую сценичную, самую человечную, самую живую драму» (25, 180). Он подвергает ее такому же анализу, какому когда-то Бальзак подверг «Эрнани»⁴, показывая всю надуманность ситуаций и неестественность поведения персонажей. «...Романтическая драма развертывает перед нашим взором вереницу ярко раскрашенных картин, на фоне которых появляются персонажи, показанные либо в

⁴ См.: Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в.: Эпоха романтизма. М., 1980. С. 226.

профиль, либо в фас, в состоянии заранее предусмотренной страсти» (25, 186). «Пьеса не обнаруживает никакого драматургического искусства, ситуации надуманны и неестественны, нет никакого анализа характеров, проникновения в страсти. Философия пьесы нелепа, история в ней искажена, интрига — ребяческая. Единственное достоинство — лиризм, стихи „Рюи Блаза" возносят злополучный остов драмы в высокие сферы прекрасного» (25, 186).

В плане теории драмы большой интерес представляет разбор знаменитого предисловия Гюго к «Кромвелю». Золя детально анализирует его и делает сокрушительные выводы.

Прежде всего он показывает устарелый и с современной научной точки зрения сомнительный дуализм Гюго, когда он определяет основы драматургии. Золя потешается над тем, что Гюго придерживается отжившего драматизма в понимании челове-

ской природы, отделяя душу от тела. Далекий от научного понимания жизни, Гюго делает это положение основой своей эстетики; согласно ей, романтическая драма состоит из двух элементов: из возвышенного, представляющего душу, и гротескного, представляющего низменную, животную сторону натуры человека. Гюго прав, что надо изображать человека всесторонне, однако, уточняет Золя, «раздваивать его, показывая с одной стороны чудовище, с другой — ангела, парить в небесах и продолжать мечтать, даже вернувшись на землю, — это верх антинаучности...» (25, 198).

Золя признает заслугой стремление Гюго преодолеть односторонность классической трагедии, допускавшей только изображение величественного. Утверждая гротеск, Гюго расширил возможности драмы, требуя, чтобы человека изображали всесторонне, с его слезами и смехом., с его слабостями и величием. Но романтики делали это с нарочитыми эффектами, как выразился Золя, приукрашивая сильфа при помощи гнома и нагромождая шутовское на возвышенное. Натурализм сочетает комическое с трагическим иначе, добиваясь правдивости изображения и лишь попутно отмечая «отдельные его проявления, именуемые пороками и добродетелями» (25, 200).

Дуализм проявился и в том, как Гюго понимал реальность. Но его реальность построена на произвольных началах, это природа условная и воображаемая. Искусственность Гюго ясно проявляется в созданных им персонажах. Квазимодо — гротеск, т. е. тело; Эсмеральда — душа. Реальными их никак нельзя считать. «Они, если хотите, символичны, они воплощают какие-то 'мечты, они похожи на те мистические фантазии, какие ставились средневековыми ваятелями в темных уголках часовен. Но они отнюдь не реальны, не созданы на основе достоверных документов, не живут логической жизнью, соответствующей их органам, — такими, какими их показывает анализ и опыт...» (25, 203).

Романтической концепции Золя противопоставляет подлинную жизнь. «Наша реальность, наша природа, какую ее

открывает нам наука, не разделена на две части, на белую и черную. Она — творение в целом, она — жизнь, и вся наша задача состоит в том, чтобы отыскать ее источники, ухватиться за нее во всей ее правде, изобразить во всех ее подробностях. Мы не говорим, что есть душа и тело; мы говорим, что есть живые существа, и мы наблюдаем за тем, как они действуют; мы стараемся объяснить их поступки, принимая во внимание воздействие среды и обстоятельств» (25, 203).

Возобновление на сцене некоторых пьес романтиков дало Золя возможность выступить в печати с их оценкой. Как критик он сурово объективен в оценке этих произведений, какова бы ни была их литературная репутация.

Современному зрителю совершенно непонятно, чем могла восторгаться публика 1835 г., когда появился «Чаттертон» А. де Виньи. Образ героя воплощает романтическое понятие о поэте как про-

роке, возвышающемся над человечеством, которое обязано преклоняться перед ним. Роковая меланхолическая личность, пылающая страстью, с открытой раной на боку — таков идеал, по которому создан образ Чаттертона. Отсутствие психологической правды сочетается с полным отсутствием драматизма. В «Чаттертоне» «нет ни одной драматической ситуации. Это элегия в четырех актах» (XI, 512).

Гораздо более снисходительно отнесся Золя к драматургии Жорж Санд. Он ясно видит недостатки ее пьес. «Мопра» — посредственная мелодрама, многого недостает «Маркизу де Вильмеру» и «Клоди», но Золя находит в них по меньшей мере одно достоинство — пренебрежение к театральной механике, искупаемое естественным развитием характеров и чувств. То же самое относится к «Франсуа ле Шампи», однако эту пьесу, как и роман, который послужил ее основой, Золя оценивает также в связи с проблемой изображения крестьянской жизни. Неудивительно, что автор «Земли» считает ее картины французской деревни ложными⁵. В целом, однако, Золя охарактеризовал Жорж Санд как драматурга если не слишком искусного, то во всяком случае обладающего разнообразием приемов и глубоким чувством. Она одержала победу на театре благодаря своей нравственной чистоте, благодаря спокойствию и нежности в изображении страстей» (25, 745).

Еще более высокого мнения был Золя о драматургии Альфреда де Мюссе. Зная взгляды Золя на драму, легко понять его положительную оценку: «...в лице Альфреда де Мюссе перед нами писатель, который писал пьесы, вовсе не заботясь об их пригодности для сцены, и даже с какой-то вызывающей дерзостью давал волю своей фантазии в новеллах, облеченных в форму диалога; и вот эти диалогизированные новеллы чудом оказываются необычайно сценичными и без труда вытесняют с

⁵ См. его статью о Жорж Санд: *Zola E. Op. cit.* P. 771—774.

театральных подмостков комедии и драмы, сработанные специально для сцены опытными драмоделами» (25, 682).

Пьесы Мюссе «С любовью не шутят», «Подсвечник», «Не надо биться об заклад» прелестны и стали классическими. Самой совершенной и самой глубокой пьесой Мюссе Золя считает «Лорен-заччо», которая, по его мнению, «под стать шекспировским» (25, 683).

ВЫСОКАЯ ОЦЕНКА КЛАССИЦИЗМА XVII в.

Как это ни парадоксально на первый взгляд. Золя выступил с реабилитацией классицизма, скомпрометированного романтиками. Более того, он провозгласил совершенно неожиданный лозунг: «В настоящее время всеми презираемые классики — единственный источник, к которому нам нужно обратиться, если мы мечтаем о возрождении драматургии. Повторяю, следует воспри-

нять их дух, но отнюдь не заимствовать их принципы» (25, 171).

В статьях Золя содержится ряд высказываний, раскрывающих, чему именно следует учиться у классиков.

В оценке классицизма Золя сочетал историзм с четким анализом художественной формы трагедий и комедий XVII в.

Каждая эпоха, отмечает Золя, наиболее ярко воплощалась в том или ином виде искусства. XVII век особенно полно отразился в театре классицизма, более всего отвечающем духу времени. Золя очень точно определяет художественный метод театра классицизма: «Отделяя человека от природы, он изучал его, пользуясь методом тогдашней философии; персонажи в пьесах изъяснялись выпендренно и красноречиво, они были необыкновенно учтивы, как и подобает людям, живущим в обществе, где галантность достигла своего апогея...» (24, 353).

Но эти внешние особенности драматургии XVII в. не мешают Золя видеть ее положительные стороны. Более того, он утверждает: «...принципы натурализма вновь заставят нас обратиться к истокам нашего национального театра, к принципам классицизма. Ведь в трагедиях Корнеля, в комедиях Мольера мы находим именно тот постоянный анализ персонажей, которого я требую; интрига здесь на втором плане, пьеса представляет собой подробные рассуждения о характере человека в форме диалога. Но только я хочу, чтобы человека не отделяли от природы, а, напротив, еще глубже погрузили в нее, я хочу, чтобы его изучали в тесной связи с окружающей средой, чтобы анализу подвергались все биологические и социальные причины, которые его определяют» (24 357—358).

Правда, поэтика XVII в. «была сурова и нетерпима, она не выносила никаких, даже слабых, поползновений к свободе, она подчиняла самые высокие умы своим непреложным законам.. И все же в узких пределах данной формы гении воздвигали нетленные памятники из бронзы и мрамора. Эта форма родилась как возрождение греческого и римского театра; их последователи не видели в установленных античным театром

ограничениях помех для создания великих произведений» (25, 8).

Классика XVII в. для Золя отнюдь не мертвое наследие. Он убежден в том, что из пьес той эпохи можно извлечь много полезного, изучая их с современной точки зрения. Он останавливает внимание на «Горации» Корнеля — пьесе, сюжет которой пробуждает «самые глубокие и благородные чувства» (25, 154). И вот как сопоставляет Золя драмы двух эпох: «Герои (Корнеля. — А. А.) испытывают необычайно сильные эмоции: тут и горячая любовь отца к сыну, и глубокая привязанность жены к супругу, и нежные чувства невесты к жениху. Однако современному зрителю, привыкшему видеть на сцене проявление более деликатных и тонких чувств, подобный героизм покажется довольно-таки варварским. Он обвинит героев в бесполезной жестокости и едва ли досмотрит трагедию до конца. Нравы у нас сильно изменились, и такого рода события для нас допустимы только в легенде» (25, 154).

Продолжая сопоставление. Золя с явной иронией описывает, какую пьесу из этого сюжета «сфабриковали» бы современные драматурги.

Сарду «постарался бы как можно ярче охарактеризовать своих героев, усилить действие и смягчить чересчур резкие контрасты» (25, 255). Дюма-сын и Ожье «первым делом позаботились бы о композиции пьесы, придумали бы эффектную развязку и лишь после этого начали писать» (25, 155).

В отличие от них Корнель не владеет сложной механикой «хорошо сделанной пьесы», у него лишь один мощный рычаг — патриотизм, фанатическая преданность героев Риму. «Эти могучие импульсы действуют надежнее всех наших выдумок и ухищрений, создают перипетии и приводят к развязке» (25, 155).

Золя отмечает четкость в развитии действия трагедии. В каждом акте ее гораздо меньше событий, чем в современных пьесах. С нынешней точки зрения сюжет «Горация» наивен, а композиция примитивна. В самом деле, брат убивает в сражении возлюбленного сестры, а вернувшись домой, тем же мечом поражает сестру, которая в отчаянии произносит безумные слова. Современные драматурги не сладили бы с таким сюжетом и не сумели бы создать развязку после такого отвратительного убийства. «А Корнель очень просто выходит из положения. После убийства Камиллы он приводит в дом Горациев царя и все начинают спокойно рассматривать дело. Каждый из присутствующих излагает свои доводы в тирадах этак по пятьдесят-шестьдесят строк. Гораций защищается. Происходит ораторский поединок, а тело жертвы тем временем остывает за кулисами. Потом царь выносит свой приговор, и всему конец» (25, 157).

Золя подчеркивает различие между двумя типами публики, эпохи Корнеля и современной. Зрители Корнеля ничего не имели против чисто литературных пассажей. Золя уподобляет их любителям камерной музыки: «Они с удовольствием слушают преподносимый им на превосходном

языке курс человеческих страстей и вовсе не хотят, чтобы действие развивалось слишком быстро — что сбilo бы их с толку» (25, 158).

Характеры Корнеля отличаются мощью и одной ярко выраженной страстью или стремлением: «Камилла — воплощение любви с ее горячими порывами; Сабина — мать семейства, чувствительная и сильная духом; непоколебимый и непреклонный Горацій — олицетворение любви к родине; Куриаций — символ мужества и вместе с тем сердечности» (25, 158).

Современная публика «требуется действия, действия, действия! Малейший намек на психологический анализ вызывает упреки в длиннотах. Публика не терпит литературных пассажей» (25, 159). Ученые-критики поддерживают желание публики.

Золя с удовлетворением отметил, что представление «Ифигении» Расина произвело сильное впечатление на зрителей, и пришел к выводу: «Трагическое величие и простота — вот что неизменно вызывает волнение» (25, 160). Действие развивается

медленно, в пьесе всего два эпизода. «Поэт ничем не жертвует ради эффекта. Он избегает резких переходов и хитросплетений, он пребывает в некоей возвышенной сфере, поэтому не придает чрезмерного значения фактам и сосредоточивает внимание на анализе чувств и страстей» (25, 161).

Золя согласен, что драматург многое упрощает, замедляет темп действия. Оно превращается в серию диалогов на тему о драматическом происшествии. Оно захватывает зрителя, показывая ему все величие страстей» (25, 161).

Еще раз подчеркивая отличие классики от современной драмы, Золя так характеризует поэтику первой: «В XVII веке автора... удовлетворяла самая простая фабула. Ни малейшего отклонения от основной линии действия. Никаких побочных эпизодов, с начала до конца в пьесе одни разговоры. Но в этих разговорах герои открывают свои души, выявляя все оттенки их чувств» (25, 151).

Золя любил Мольера, считал его первоклассным мастером комедии и, формулируя программу натурализма в театре, приводил в качестве образца художественные свершения великого комедиографа.

Призывая учиться у классиков их глубокому проникновению в сущность человека. Золя четко оговаривает: «Разумеется, нет и речи о возвращении к классической традиции, ее принципы отжили свой век, им место лишь в учебниках литературы. Но весьма полезно поучиться у Корнеля благородной простоте, углубленной характеристике, прекрасному языку и общечеловеческой правде» (25, 171). И то же самое относилось к Расину и Мольеру — полезно поучиться у них жизненной правде.

НАЧАЛО ОБНОВЛЕНИЯ

Золя жаждал обновления театра и отмечал малейшие признаки, свидетельствовавшие о его приближении к действительности. Так, в декабре 1877 г. в одном из «Парижских писем» в «Вестник Европы» он отмечал «быстрые успехи», которые

сделала за последний год «натуралистическая идея»⁶. В числе пьес, доказавших «потребность в реализме» (404), в первую очередь назван «Друг Фриц» (1877) Эркмана-Шатриана. Лишенная острого драматизма, это очаровательная, здоровая идиллия в духе Рабле; незамысловатая история женитьбы заядлого холостяка изображена на фоне сельской жизни в Эльзасе. Золя больше всего радуют картины повседневного быта, простота действия, естественность и характерность речей. Фриц — большой любитель поесть, и пьесу упрекали за то, что в ней много едят. В полемическом запале Золя шутит: в «Другие Фрице» «едят слишком мало, потому что действующие лица в нем должны накушаться за всех своих предшественников: за деревянных греков и римлян, за оловянных

⁶ Вестник Европы. 1878. Янв. Кн. 1. С. 404. Далее страницы этой корреспонденции указаны в тексте в скобках.

рыцарей романтической драмы, за малокровных буржуа приличных комедий, за тысячи марионеток, пребывавших на сцене» (408).

Золя видит, однако, и художественные слабости пьесы. «...Действующие лица реальны в том смысле, что у них верные жесты, верная интонация, верный костюм. Но все они выкроены по одному фасону и не представляют собой новых и интересных документов» (408). Поэтому «Друг Фриц» — «произведение не высокого разбора», и Золя хвалит в нем только правдивое воспроизведение определенной среды.

Отметил он и пьесу «Пьер Жандрон» Лафонтена и Римара, где фоном является фабрика, а персонажами — рабочие, говорящие «на грубом и картинном языке народа» (410). Их произведение сильно смахивает на мелодраму; персонажи близки к условным фигурам злодеев и добродетельных, многие подробности неверны. Но, отметив все дефекты, Золя акцентирует самое важное для него: «...во Франции не легкое дело изображать низшие классы в литературных произведениях: если мы и отреклись от классических и романтических героев, зато остановились на буржуазных действующих лицах, не позволяя себе спускаться до народа» (413).

Особенно важно, что язык пьесы изобилует арготизмами, и публика их впервые приняла, более того, именно жаргонные выражения заставили поверить в реальность фигур рабочих. Для Золя это один из признаков революции, совершающейся в театре: «...теперь, после грубости языка „Пьера Жандрона“, после этой картины рабочей жизни... несомненно, что толпа пришла к тому, что готова допустить, готова желать даже в драматических произведениях стремление к реализму... Я знаю, что битва еще не окончательно выиграна, так как утверждаю, что „Пьер Жандрон“ — самая ordinaria мелодрама... Но как бы то ни было, а победа обеспечена, потому что публика доказала, как она готова восхищаться верным изображением на сцене повседневной жизни, хотя бы даже и очень неприглядной...» (414).

Черты нового Золя подметил и в комедийном творчестве Анри Мейяка и Людовика Галеви, пришедших на смену Лабишу. Золя назвал их «умелыми живописцами современной жизни. Они удивительно сумели схватить частности некоторых сфер жизни, и их комедии временами дают весьма правдивые картины, выполненные настоящими художниками» (XI, 713).

Эта оценка небезоговорочна. Обратим внимание на то, что Мейяку и Галеви доступно лишь изображение «отдельных сфер», но это не все. Драматурги идут на уступки вкусам буржуазной публики.

Так, в их комедиях «Шар», «Трикоше и Каколе», «Принц» удачен первый акт, полный живых характеров, но затем фантазия уводит авторов от действительности и развязки оказываются совершенно неправдоподобными. Золя тут же добавляет, что в принципе он отнюдь не против фантазии, когда она помогает

созданию ярких комических эффектов. Иногда это удается Майяку и Галеви.

Их «Кузнечик» послужил Золя примером того, что пьеса может обойтись без хорошо разработанной интриги, если для сюжета выбрана интересная среда. В данном случае это мир уличных комедиантов и мир художников. В своей рецензии Золя отмечает все сцены, полные правдивых деталей и верных наблюдений. Он особенно похвалил драматургов за сочувственное изображение молодых художников-импрессионистов.

Фабула «Кузнечика» «плохо скроена и плохо сшита», но этот недостаток скрашивает «парижское остроумие и тонкая наблюдательность» авторов. И все же пьеса только шаг в новом направлении. Наблюдательность и остроумие, однако, только средства драматургического труда. «Надобно прибавить к этому материал, т. е. живое и крупное содержание»⁷.

Тенденцию «перенести на сцену какой-нибудь правдивый и оригинальный уголок нашего общества, искусно анализированный»⁸, Золя увидел в «Клубе» Гондине и Коэна. Этот уголок — клуб светских мужчин, куда женщины не допускаются, поэтому зрительницам было особенно интересно увидеть его на сцене. Золя восхищен точностью изображения. В клубе «происходит непрерывное движение, люди приходят и уходят, перекидываются словами, разговоры скрещиваются совсем так, как это бывает в настоящих клубах. Все типы, попадающиеся в клубах, здесь собраны и тонко изучены. Играют, курят, болтают, смеются. Перед нами фотографический снимок с одного уголка современной жизни»⁹. С такой же точностью воспроизведен в пьесе благотворительный базар, где преобладают столь же правдиво воссозданные женские типы.

⁷ Вестник Европы. 1878. Янв. Кн. 1. С. 417.

⁸ Там же. С. 418.

⁹ Там же. С. 419.

Фотографичность считается признаком ограниченности натурализма. Но в эпоху Золя внешнее правдоподобие было новинкой, оно противопоставлялось парадной картинности романтического театра. Преодоление салонной буржуазной драмы требовало расширения сферы действительности, допускаемой на сцену. Но такой могла быть лишь первая стадия завоевания сцены натурализмом. Золя отнюдь не предполагал, что задача этим ограничивается. «Не следует ли из этого, что театр превратится в простые подмости для живых картин? — спрашивал он со свойственной ему прямоотой и категорически отвечал: — Нет, конечно. Я верю также во всемогущество действия, но только действия логического, строго вытекающего из характеров действующих лиц»¹⁰.

Союзником Золя в утверждении жизненной правды в литературе был Альфонс Доде, которого он считал одним из самых лучших писателей эпохи. Значительный как романист, он пробовал

¹⁰ Там же. С. 420.

свои силы и в драме. В соавторстве с Э. Лэпеном он написал четыре одноактные пьесы: «Отсутствующие», «Белая гвоздика» «Старший брат» и «Последний кумир». Из них Золя отдал предпочтение «Белой гвоздике» и «Последнему кумиру», как наиболее жизненно правдивым и драматичным. Пятиактную драму «Лиза Тавернье» Золя, при всей дружественности по отношению к Доде оценил как посредственную. Более высокого мнения он был о драме в трех актах «Жертва». В ней изображен конфликт между двумя художниками, отцом и сыном, и второй жертвует своим дарованием для спасения репутации опустившегося отца. По мнению Золя, пьесе отличается тонкость психологического анализа и естественность драматического действия.

Лучшим драматическим произведением Доде Золя считал «Арлезианку», провалившуюся в театре, потому что «поэзия пьесы, пленительные слова, трогательные эпизоды не дошли до зрителя» (25, 579).

Золя приветствовал инсценировку романов Доде «Фромон-младший и Рислер-старший» и «Набоб», но, конечно, не мог оценить их как драматические шедевры.

Золя оказывал поддержку как критик другим своим литературным союзникам — братьям Ж. и Э. Гонкур. Он считал очень правдивой их историческую драму о французской революции «Отечество в опасности», сетовал на несправедливое отношение театров к пьесе «Анриетта Марешаль» и настойчиво призывал их поставить ее на сцене. Наконец, он выступил в защиту одной из первых пьес Анри Бека — «Челнок» (1878) о кокотке, имевшей трех любовников, — сюжет, вызвавший суровое осуждение моралистов.

Остается сказать, что сам Золя пытался завоевать театральные подмостки. Но ни его инсценировка собственного романа «Тереза Ракен», ни комедия «Наследники Рабурдена» (откровенная адаптация «Вольпоне» Бена Джонсона на современный лад) успеха не имели. Хотя Золя помогал Бюнаку инсценировать «Нана», но имени своего на этой пьесе не

поставил, так как, утратив остроту романа, она оказалась довольно обычной мелодрамой.

ПРОГРАММА НАТУРАЛИЗМА. ДОСТОВЕРНОСТЬ

Золя всегда сочетал критику с утверждением новых принципов, за которые он ратовал. Поэтому уже в оценках «хорошо сделанной драмы», драматургии классицизма и романтизма более или менее ясно проглядывал его идеал драмы.

«Театр должен идти в ногу со временем и служить ему. История драматического искусства показывает, что «абстрактного театра» не существует; есть „театры“, где соответственно требованиям эпохи по-разному обрабатываются драматические сюжеты, причем манера обработки непрестанно изменяется и не существует никаких раз и навсегда данных правил. В драматургии допустимы любые дерзания...» (25, 152).

Золя не устал повторять, что XIX в. ознаменовался победой науки. Если искусство хочет служить лучшему познанию жизни, оно должно последовать примеру науки. Крайности романтизма, особенно сильно сказавшиеся во Франции, требовали преодоления отрыва искусства от действительности. Сложилась ситуация, вследствие которой настоящей задачей искусства стало возвращение к простейшим фактам действительности. Отсюда: «...я полагаю, что в наш век научного эксперимента, — писал Золя, — мы, писатели, не должны опережать науку. Если наши ученые обратились к изучению явлений природы, к точному анализу, то мы, наблюдатели событий человеческой жизни, должны вести параллельную работу, анализируя человеческую природу. Будем изучать человека, каков он есть, соберем как можно больше человеческих документов, и, если у нас имеются вдумчивые законодатели, пусть на основании этого они сделают соответствующие выводы» (25, 253—254).

«Общеизвестно, какую роль играет среда в натуралистическом романе; среда предопределяет человека, природа дополняет и разъясняет его, — писал Золя, — поэтому наши описания уже не просто живописные картины, они приводятся для того, чтобы показать драму всесторонне, показать действующих лиц в том окружении, которое влияет на них» (25, 204).

Правда, уже романтики, борясь против абстрактности классицизма, сделали первый шаг в этом направлении. Гюго в предисловии к «Кромвелю» провозгласил важное значение внешней обстановки, в которой происходит действие. Но, по словам Золя, для Гюго все сводилось к красочности, к внешнему обрамлению событий, и это видно из предисловия к «Кромвелю», где сказано: нельзя «обезглавить Карла 1 и Людовика XVI не в зловещих местах, откуда видны Уайтхолл и Тюильри, как если бы эти эшафоты были дополнением к их дворцам»¹¹. Обстановка события служит писателю для эффектной риторики, не больше, и Золя замечает по этому

¹¹ Гюго В. Избр. драмы: В 2 т. Л., 1937. Т. 1. С. 31.

поводу: «Здесь нагляднее, чем где-либо, сказывается, как романтики, предвосхитив некоторые истины, сразу же их искажают, применяя их как мечтатели-спиритуалисты. Тут ставится важнейший вопрос о среде; но Виктор Гюго вместо того, чтобы довести его до Дарвина, останавливается на видении истории, воскрешенной в красочных декорациях мелодрамы» (25, 205).

И еще. «...Натурализм... является литературой, порожденной позитивизмом. Он продолжает традицию XVIII века, он основывается на достижениях современной науки и на философских теориях эволюции... Он идет в ногу с эпохой, он — результат обширных современных исследований... Он считается только с фактами доказанными и с законами, вытекающими из соотношения фактов. Идеальное для него — всего лишь неведомое, которое он должен исследовать и четко представить» (25, 207).

Отсюда настойчивое утверждение элементарного правдоподобия, требование фактической достоверности и то пресловутое выдвижение на первый план факта, которое потом так ставилось в укор натурализму. Только помня об этом, можно правильно понять заявление Золя: «...мы исходим не из догмата мы — натуралисты, мы просто собираем насекомых, коллекционируем факты, мало-помалу систематизируем множество документов. Впоследствии, если угодно, можно будет пофилософствовать насчет души и тела. Мы, натуралисты, соберем данные о реальности, понимаете, — о реальности, другими словами, — о том, что существует независимо от вопросов веры, независимо от философских систем и лирических мечтаний» (25, 203—204).

При этом Золя отвергает обвинение, будто он требует от писателя абсолютной истины, точного воспроизведения натуры. «Наше творчество всегда относительно,. . . Однако не все авторы одинаково горячо стремятся к истине. А я стремлюсь к ней изо всех сил, хотя и сознаю всю ограниченность наших изобразительных средств и своего дарования» (25, 273).

Среда для Золя не только бытовое окружение, а социальная действительность, и ему хорошо известно, что общество делится на резко отделенные друг от друга классы. «Все великие произведения написаны на социальные темы, но там не встретишь ни рассуждений, ни решения вопросов», — пишет Золя. «Едва писатель вздумает стать законодателем, он наносит себе ущерб как художнику, ибо ввязывается в дискуссию, высказывая взгляды, характерные для его эпохи, обнаруживая предрассудки, привитые воспитанием, впадая во всевозможные ошибки...» (25, 254).

НА ПЕРВОМ МЕСТЕ — ЧЕЛОВЕК

Со всей определенностью гуманист Золя утверждает: «Подобно классикам, наши драматурги должны поставить на первое место человека, пусть будут все события в пьесе мотивированы, пусть неизменно создаются полнокровные образы людей, охваченных страстями и сталкивающихся друг с другом» (25, 171).

В этом современная драма должна стать подобной классической трагедии. Но художественный метод теперь меняется: «...основным методом трагедии было обобщение, в результате чего создавались типы и абстрактные образы страстей, а методом современной натуралистической драмы пусть будет индивидуализация, экспериментальное изучение психологии каждого персонажа» (25, 171—172).

Это требует комментария. Слова Золя могут быть истолкованы так, будто он не придает значения типизации и утверждает изображение чисто индивидуального в человеке. Но это не так. Смысл сказанного Золя в том, что одной абстрактной типизации теперь недостаточно. Во всех оценках классики XVII в. подчеркивается ценность правдивого изображения страстей. Но проявление их в современную эпоху стало иным. Вместе с тем психология и

(физиология по-новому раскрыли движущие мотивы поведения. Золя не отрицает типизацию, а считает необходимым дополнить ее индивидуализацией.

Золя отлично сознает, что нельзя просто переносить образы из жизни на сцену. Существует «оптика театра», требующая «определенной обработки персонажей; но ничем нельзя оправдать натяжки, искажения, нажимы, когда это делается ради придания персонажу заранее намеченного характера, вместо того чтобы сохранить все его простодушие, его непосредственность» (25, 205).

Общее и индивидуальное должны быть представлены в их единстве. «По существу говоря, страсть всегда остается неизменной. Но человек, охваченный страстью, изменился, как изменилось общество. Каждой эпохе присущи свои проявления страстей, и соответственно возникают новые художественные проявления» (25, 166).

Образец полноценного изображения характера Золя находит в Мольера. Создавая Альцеста в «Мизантропе», он избежал односторонности. Если бы он показал его только серьезным, он стал бы невыносим, а если подчеркнул бы комизм его поведения, получился бы фарс. «Благодаря своему глубокому чувству правды Мольер создал до того живой образ, что в нем видишь все противоречия, причудливое смешение мыслей и чувств, слабости и величия человека» (25, 146—147).

Конкретно это воплощено Мольером так: «Альцест — комический персонаж, желчная натура, его угрюмость преувеличена автором, чтобы вызвать смех. Но это комическое лицо временами испытывает такую искреннюю горечь, что становится воплощением человеческой скорби. Этот правдолюбец переживает столь бурное негодование, душа его так изранена в схватке с жизнью и он так нелепо проявляет свои чувства, что не знаешь, смеяться или плакать, слушая его яростные выпады против общества» (25, 146).

Суждения Золя со всей очевидностью показывают, что его художественным идеалом был реализм высшего рода. При

этом он достаточно ясно показал, что физиологические мотивы отнюдь не должны вытеснять ни социальных, ни психологических основ поведения человека.

ФОРМА ДРАМЫ

Мы видели, с какой страстью, даже ожесточением, боролся Золя против «хорошо сделанной драмы», приветствуя тех драматургов, которые отказывались от театрально-эффектной интриги, далекой от жизненной правды. Вместе с тем его суждения не дают основания считать, будто он был сторонником бесформенности драмы. Он ценил драматургов, приближавшихся к изображению в своих пьесах естественного хода событий, указывал, что драма, как и роман, должна создать форму, при которой действие будет совершаться соответственно логике жизни и характеров, а не в угоду занимательности интриги.

Следуя такой логике, драматическое произведение отнюдь не будет бесформенным. Мольер дает классический пример этого: «У него каждая сцена разыгрывается в своем темпе, эпизоды чередуются мерно и ритмично, словно фигуры менуэта, одно действие неприметно переходит в другое, напряжение постепенно возрастает, разрешаясь финальным эффектом» (25, 152—153). Золя подчеркивает, что комедийное искусство Мольера было совсем простым. Его истоки в народном балагане, приемы которого постепенно делались все тоньше, достигнув уровня высокой комедии, величайшим творцом которой и стал Мольер, «самый искусный драматург своего времени» (25, 153).

Годится ли, однако, композиция мольеровской комедии для современности? Вывод Золя: «....в такой манере уже нельзя живописать наше общество, структура которого стала весьма сложной» (25, 153). Тем не менее наследие Мольера может помочь созданию новой драмы. «У него следовало бы позаимствовать живость в разработке сюжета, простоту действия, выгодно контрастирующего с бестолковой, запутанной интригой, характерной для наших пьес» (25, 153).

Золя не предписывает правил и законов, считая, что драматурги, используя опыт классики, сообразуясь с современной действительностью, найдут подходящую для каждого сюжета форму.

Важное значение имеет в глазах Золя язык драмы. Он решительно возражает против мнения, будто театру свойствен особый стиль речи, непохожий на разговорный язык повседневности. «Хорошо сделанной драме» соответствует и манера речи, она должна, по мнению ее сторонников, быть более звучной, более выразительной, патетической, сверкать как алмаз. Типичен в этом отношении язык пьес Дюма-сына, изобилующий остротами; но при внимательном рассмотрении оказывается, что все персонажи говорят одним языком — языком остроумного парижанина, богатым парадоксами, бьющими на эффект.

В противовес искусственности языка современных пьес Золя хочет, чтобы в театре утвердилась отточенная разговорная речь. ...Разумеется, — добавляет он, — на сцену нельзя просто перенести обычную беседу с ее повторами, длиннотами, лишними словечками; но зато там можно сохранить внутреннее движение и естественный тон беседы, своеобразие речи каждого персонажа, ее жизненность, словом, все достоинства живого диалога» (24, 360—361). Образец такого языка создали братья Гонкур в пьесе «Анриетта Марешаль». Публика, привыкшая к условности театральной речи, не оценила нововведения. Но Золя не сомневается: «В один прекрасный день обнаружат, что для театра самый лучший слог — тот, когда каждое слово стоит на своем месте и произносится с должной интонацией» (24, 361).

Буржуазная драматургия вопреки жизненной правде культивировала идеализацию характеров. Публика требовала героев, олицетворяющих собой честность и порядочность, она не принимала живые образы, взятые из действительности. Золя понимал, что

именно на этой почве натурализму в театре придется выдержать такие же бои, если не более тяжелые, чем те, которые были вызваны романами Флобера, Гонкуров и его самого. Но он уверен: «Пробьет час, в театре появится гениальный драматург, и он найдет там публику, готовую испытать восторг перед действительно правдивой пьесой» (24, 361).

Золя со всей ясностью определил те стороны современной драматургии, которые он отвергал, и одновременно начертал свою положительную программу. «Я жду, что на театральных подмостках появятся полнокровные живые люди, взятые из действительности и подвергнутые правдивому научному исследованию. Я жду, что нас избавят от вымышленных персонажей, от условных фигур, символизирующих ту или иную добродетель либо тот или иной порок и не помогающих понять природу человека. Я жду, что нам станут показывать в театре, как среда определяет поведение персонажей, причем персонажи эти будут действовать, подчиняясь и логике событий, и логике собственных характеров. Я жду, что будут отброшены всякого рода фокусы, всякие волшебные палочки, прикосновение которых чудом изменяет и жизнь, и людей. Я жду, что нам перестанут рассказывать небылицы, что не будут больше портить верные наблюдения неуместными романтическими эпизодами, способными свести на нет даже хорошие сцены пьесы. Я жду, что откажутся от общеизвестных рецептов, от всем надоевших правил, от смеха и слез, которым грош цена. Я жду, что драматическое произведение, освобожденное от декламации, от громких слов и преувеличенных страстей, станет по-настоящему нравственным и правдивым, ибо всякое добросовестное исследование на редкость поучительно. Наконец, я жду, что эволюция, которая произошла в жанре романа, завершится в театре, что и тут обратятся к самым истокам современной науки и искусства — к изучению природы, к анатомированию человека, к правдивому описанию жизни, что все это станут проделывать с протокольной точностью...» (24, 351).

НАТУРАЛИЗМ НА СЦЕНЕ

Борясь за приближение драмы к жизни. Золя добивался того же и в сценическом воплощении. В рецензиях он неизменно отмечал „и эту сторону театрального искусства. Описывая постановку «Друга Фрица» Эркмана-Шатриана в театре «Французской комедии», Золя с восторгом отмечал натуралистические детали постановки: «Подумайте! — настоящий обед в Comedie-Francaise; настоящее вишневое дерево с настоящим садом!»¹². Точно так же радовало Золя точное изображение мастерской художника- импрессиониста в «Кузнечике» на сцене театра «Жимназ» и клубной комнаты в театре «Водевиль».

В ряде статей сборника «Натурализм в театре» Золя выразил

¹² Вестник Европы. 1878. Янв. Кн. 1. С. 407.

свое понимание сценического оформления, отвечающего требованиям жизненной правды в искусстве. Действующим лицам современных пьес нужна на сцене повседневная обстановка. «Точная декорация, — например, салон с его мебелью, жардиньерками, безделушками, — дает сейчас же понятие о положении, определяет круг общества, который мы имеем перед глазами, рассказывает о привычках действующих лиц. И притом как легко себя чувствуют в этой обстановке актеры, как они живут той жизнью, какой должны жить»¹³.

Золя подчеркивает вместе с тем, что как в драме, так и в ее декоративном оформлении совершенно точное воспроизведение действительности невозможно. Писатель отвергал обвинение в том, что он хочет уничтожить всякую условность на сцене. Все зависит от типа драмы. Феерия требует роскошных и условных декораций. Драматургия классицизма не нуждалась в конкретной жизненной обстановке. «...Если Гарпагон может разыгрывать свою драму в любом месте, среди любых неопределенных и плохо нарисованных декораций, то отец Гранде не может разыгрывать свою драму вне своего дома, вне своей среды... Здесь декорация представляет собой составную часть драмы; она участвует в действии, объясняет его и оказывает влияние на действующих лиц»¹⁴.

Наконец, натуралистическая драма требовала решительного изменения актерской техники, в которой господствовали театральные условности многовековой давности. И здесь Золя добивался естественности, жизненной правдивости, но отнюдь не за счет театральной выразительности. И в этой сфере Золя столкнулся со злобным непониманием. В ответ на упреки, что натурализм будто бы удовлетворяется копированием действительности и антихудожествен, Золя возразил: «...я, почитающий за честь быть натуралистом, разве я не считаю великое искусство еще более необходимым, чем это считают идеалисты? ...Великое

¹³ Золя Э. Поли. собр. соч. Киев, 1903. Т. XIV. С. 66.

¹⁴ Там же. С. 77.

искусство не может быть ходульным, конфетным искусством, искусством, которое отдает площадью... Я предпочитаю забавный водевиль глупой трагедии. Великое искусство — это расцвет гениев и всегда останется таковым, каковы бы ни были рамки, выбранные гением»¹⁵.

Золя мечтал о полном преобразовании всего драматического искусства. Программа его была широкой и всеобъемлющей. Он настойчиво пропагандировал ее на протяжении 1870-х годов. Издав в 1881 г. две книги статей — «Натурализм в театре» и «Наши драматурги». Золя затем сосредоточился на создании романов.

Вклад Золя в развитие драмы был значителен. Его критика условного театра и борьба за возрождение жизненной правды

¹⁵ Там же. С. 135.

сыграли большую роль. В некоторой степени в конце XIX в. обновилась французская драма, но подлинный расцвет новой драмы произошел в других странах. Франция подготовила для этого расцвета некоторые предпосылки. Заслуга Золя как теоретика натуралистической драмы была несомненно велика.

ХЕНРИК ИБСЕН

СМЕЛЫЙ МЫСЛИТЕЛЬ И РЕФОРМАТОР ДРАМЫ

В западной драме второй половины XIX в. Ибсену принадлежит одно из первых, если не самое первое место. Начав как создатель национальной норвежской драмы, он затем завоевал общеевропейское признание. Смелое и подлинно новаторское творчество писателя постоянно встречало враждебное отношение консервативных буржуазных кругов. Его обвиняли в безнравственности, преграждали его пьесам путь на сцену. Вся его жизнь была наполнена борьбой, ибо он смело вскрывал пороки современной жизни, вторгался в сферы, считавшиеся запретными, ставил острые вопросы нравственности. Уже современники признали его значение как художника, касавшегося важнейших жизненных проблем.

За полвека творческой деятельности Ибсен создал двадцать шесть пьес. Его художественная мысль пережила сложную эволюцию. Творческие стремления писателя менялись. Литературный путь Ибсена делится на четыре периода. Первый отмечен борьбой за создание национальной исторической драмы. Если не считать первой драмы из римской истории «Катилина» (1848—1849), больше десяти лет Ибсен создавал пьесы на сюжеты, заимствованные из истории и преданий Норвегии: «Богатырский курган» (1852—1854), «Фру Ингер из Эстрота» (1855), «Пир в Сульхауге» (1856), «Улаф Лильекранс» (1857), «Воители в Хельгеланде» (1858), «Претенденты на престол» (1863). Лишь в «Комедии любви» (1862) драматург обратился к современности.

Вторую группу пьес образуют философские драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), к которым примыкает

дилогия «Кесарь и Галилеянин» (1-я часть—«Отступничество цезаря», 2-я часть—«Император Юлиан»), завершенная в 1873 г.

Пьесы третьего периода характеризуются переходом от исторической тематики к сюжетам из современной жизни. Первый опыт в новом направлении — политическая комедия «Союз молодежи» (1869) — вызвал бурю критики не только со стороны консервативных, но и со стороны либеральных кругов, ибо основной удар сатиры пришелся именно по ним. Объясняя позицию писателя, исследователь его творчества пишет, что Ибсен выступил «в первую очередь не против идеалов и иллюзий буржуазного либера-

лизма как такового, а против практики политической жизни буржуазного общества, против либерализма в действии. Пустое фразерство, готовность перейти на сторону власть имущих, полная беспринципность — вот что характеризует героя пьесы Стенсора, демагога, рвущегося к политической карьере... Ибсен разоблачает либералов отнюдь не потому, что симпатизирует консерваторам и открытым реакционерам, а потому прежде всего, что ему кажутся особенно опасными и способными обмануть народ пышные фразы, в которых не содержится подлинного свободолюбия»¹.

Ибсен занял особое место в современной ему общественной жизни. Не примыкая ни к одной политической партии, он смело выступал с критикой пороков современной общественной и частной жизни, срывая лицемерные маски благопристойности, под которыми буржуазия прятала хищничество, карьеризм, безнравственность, подавление личности. Начиная с конца 1870-х годов он создает ряд пьес, проникнутых духом социальной критики: «Столпы общества» (1877), «Кукольный дом» («Нора») (1879), «Привидения» (1881), «Враг народа» (1882), «Дикая утка» (1884), «Рос-мерсхольм» (1886), «Женщина с моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890). Как показывает Ибсен, бесчеловечность царит во всем — и в социальных, и в семейных отношениях, эгоизм повсеместно вытесняет гуманность.

Современная Ибсену критика воспринимала пьесы конца 1870 — 1880-х годов — особенно «Привидения», где трактуется тема наследственности, — как явления натурализма в искусстве. В настоящее время к пьесам этих лет применяют понятия реализма или критического реализма.

Критическое отношение к буржуазному обществу сохраняется и в пьесах последнего периода творчества Ибсена: «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйолф» (1894), «Йун Габриэль Боркман» (1896), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899). Острая критика буржуазного индивидуализма сочетается

¹ Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. М., 1966. С. 113.

в этих произведениях с использованием значительных элементов символики, что подало повод называть поздний период творчества Ибсена «символическим». Но символизм Ибсена не имеет ничего общего с оторванностью от жизни. Как справедливо пишет В. Г. Адмони, «у позднего Ибсена подавляющее большинство символических мотивов убедительно обусловлено реальной обстановкой, психикой героев. Наделение тех или иных образов символическими чертами не превращает их в схемы — они продолжают жить реальной жизнью»².

Богатейшее жизненное содержание пьес Ибсена, острота драматических конфликтов, яркая типичность созданных им образов сделали его драматургию одной из наиболее репертуарных в театре второй половины XIX и особенно XX в. Современник Л. Толстого

² Там же. С. 270.

и Ф. Достоевского, Ибсен в мировой драме был их наиболее значительным соратником, выдвигая, как и они, острейшие нравственные проблемы, рожденные социальным развитием XIX в., в проникновенном изображении глубин психологии. Наибольшее значение в его творчестве имеют философско-нравственные и социально-реалистические драмы.

Смелый мыслитель, Ибсен явился и реформатором искусства драмы. Известно, что с самого начала XIX в. возникло стремление обновить драму, приблизить ее к жизни во всех отношениях — по содержанию и по форме. Романтики сломали каноны классицистской драматургии, но это было только расчисткой почвы для новой драмы. Сама же романтическая драматургия оставалась далекой от современной жизни, так как эстетически не могла и не стремилась освоить буржуазную действительность. Отдельные элементы реализма проникали в историческую драму (Мериме, Бюхнер), но современный быт оставался за пределами театра. Первые значительные шаги в этом направлении были сделаны в России, о чем театр западных стран не знал. Ни «Ревизор» и «Женитьба» Гоголя, ни пьесы И. С. Тургенева в Западной Европе не были известны. Ибсен прокладывал путь самостоятельно.

Свое первое драматическое произведение «Катилина» на сюжет из истории Древнего Рима Ибсен создал в накаленной, полной драматизма атмосфере 1848—1849 гг. Уже тогда он понимал, что содержанием драмы должны быть не занимательные и сенсационные внешние происшествия, а духовная борьба, душевные движения, психологические противоречия. Впоследствии, перечитывая пьесу, написанную им на двадцать первом году жизни, Ибсен отметил: «Многое, что стало предметом моего творчества в позднейшее время: противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью, противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивида, — все это

проступало уже в этой драме туманными намеками...»³. Это высказывание Ибсена о его раннем произведении имеет важнейшее значение. В нем писатель достаточно ясно определяет, что существо драматизма лежит во внутренних противоречиях, испытываемых людьми в реальных жизненных обстоятельствах. Сразу же приходится отметить, что Ибсен был чрезвычайно скуп в высказываниях о своих произведениях и о принципах своего творчества. И это притом, что его творческая мысль работала чрезвычайно напряженно. Как известно, особенно плодотворные годы он прожил за границей, вдали от больших и малых событий, которыми жили его соотечественники, ибо нуждался в уединении для того, чтобы сосредоточиться на своей драматургической работе.

Великий датский критик Георг Брандес, тесно связанный с Ибсеном на протяжении почти всей его творческой жизни,

³ Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956—1958. Т. 1. С. 62—63. Далее цитаты обозначаются в тексте: первая цифра — том, вторая — страница.

писал: «...постоянный прогресс в развитии художественного таланта Ибсена зависит от его серьезного отношения к делу, его добросовестного трудолюбия. Он работает в высшей степени медленно, все вновь и вновь переписывает свое произведение, пока оно не лежит на его столе в виде безукоризненной рукописи, без единой пометки, со страницами гладкими и исписанными ровным и твердым почерком, точно мраморная доска, на которой время еще не успело наложить своей печати»⁴. И далее: «Холодным и замкнутым может показаться нам писатель, которого никакие внешние обстоятельства не могут заставить высказать свое мнение по поводу их, которого ничто происходящее вокруг не затрагивает настолько сильно, чтобы принудить его выступить вперед... Но не надо забывать, что эта холодная сдержанность, это удаление от действительной жизни доставили ему возможность никогда не упускать из виду свое искусство, заботиться постоянно об его усовершенствовании, никогда не забывать об идеале, а сосредоточивать на нем свои мысли — и ему это вполне удалось»⁵. Брандес называет Ибсена «писателем, проводящим жизнь в полном одиночестве, замкнутым от внешнего мира, живущим на юге, не отвлекающимся никогда ничем от своего дела и своего призвания, а создающим и обрабатывающим одно мастерское художественное произведение за другим...»⁶. Насколько основательно подходил писатель к своей работе, видно из его заявления: «В течение десятилетней литературной деятельности, а также долгой подготовительной работы к ней я главным образом был занят драматическим искусством, изучением его принципов, системы и истории...» (написано в 1860 г.; IV, 292)⁷.

Автор одной из первых монографий об Ибсене, получавший сведения от него самого, сообщает: «Ряд практически изученных им пьес представляет из себя самую пеструю картину: Шекспир и Хольберг, Эленшлегер и

⁴ Брандес Г. Собр. соч.: В 12 т. Киев, [1902]. Т. 1. С. 79.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Письма и статьи Ибсена, не вошедшие в издание 1958 г., цит. по: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1909. Том обозначен римской цифрой в отличие от арабской цифры при цитатах из издания 1958 г.

Хейберг...»⁸. И дальше: «Прежде всего имела в ту пору для Ибсена большое значение драматическая литература французов, особенно манера Скриба, хотя в литературном отношении он чувствовал себя весьма мало расположенным к произведениям этого писателя»⁹. Из теоретических сочинений Ибсен читал статью Хейберга о водевиле и книгу Г. Хетнера «О современной драме»¹⁰.

⁸ *Ибсен Г.* Генрик Ибсен (1828—1888): Литературный портрет. М., 1892. С. 81

⁹ Там же. С. 82.

¹⁰ См. выше.

Формирование взглядов молодого Ибсена происходило под влиянием идей романтизма, ибо именно романтизм выдвинул перед всеми нациями, и в том числе малыми, задачу создания национально-самобытной литературы. Ибсен внимательно изучал народное поэтическое прошлое родной страны, он посвятил ему большую работу — «Богатырские песни и их значение для искусства» (1857).

Ибсен различал два вида древней народной поэзии: саги скальдов и более поздние богатырские песни. «Сага — обширный, холодный, законченный и замкнутый в себе эпос, по самой своей сущности объективный и чуждый всякого лиризма. В этом холодном эпическом свете и рисуется нам эпоха саг; образы ее проходят перед нами в величавой застывшей пластической красоте скульптуры» (IV, 218). В своем первозданном виде саги не могут послужить основой для драмы. «Чтобы создать из этого чисто эпического материала драматическое произведение, поэту волей-неволей приходится ввести в него чуждый элемент, а именно лирический: драма, как известно, есть высшее сочетание лирики и эпоса» (IV, 218).

Под таким углом зрения рассматривал Ибсен творчество своего выдающегося предшественника среди скандинавских драматургов — датского поэта и драматурга А. Г. Эленшлегера (1779—1850). Ибсен отметил, что он правильно взял за основу своих двух трагедий сюжеты не из саг, а из богатырских песен. «...Богатырская песня содержит и лирический элемент, хотя в иной пропорции, нежели драма, — так что драматическому поэту, почерпавшему сюжет из песен, не приходится подвергать данный материал такой коренной переработке, как тому, кто берет сюжет из саг» (IV, 219). Драматическая обработка богатырских песен Эленшлегером была в свое время важным шагом вперед на пути создания оригинальной скандинавской драматургии. Но она уже не удовлетворяет более. «В наши дни северные трагедии Эленшлегера в значительной мере *не могут* восприниматься у нас иначе, как в

историко-литературном плане», — писал Ибсен в 1861 г. (4, 633). Он отмечал в прославленной драме Эленшлегера «нежный поэтический тон» (4, 647). Вместе с тем в публике «абстрактно поэтическое вообще всегда ставится выше драматического начала» (4, 635), и против этого Ибсен решительно возражает, выдвигая важную для понимания всего его творчества мысль: «...раньше надо было бы решить, в какой мере драма, лишенная драматизма, имеет хоть какое-нибудь право считаться поэтической» (4, 635).

Не удовлетворяют трагедии Эленшлегера и новым требованиям сценичности, театральности. «При чтении все эти пьесы производят впечатление ясности и четкости, впечатление некоего совершенства, так как их замысел настолько неглубок, что читатель сразу же в состоянии распознать, как следует играть эти роли на сцене его фантазии. Но именно это совершенство и является

в драматическом произведении недостатком, ибо делает для актера невозможным внести в спектакль что-нибудь из его собственного искусства, а если он этого *не может*, то драма на сцене неизбежно становится нелепостью» (4, 644).

Формулируя свое понимание драмы, Ибсен, естественно, касается проблемы характера. А так как драма видится ему непременно в сценическом воплощении, то актерское исполнение ролей имеет для него существенное значение. Он отмечает обилие пьес, «в которых действующие лица выступают как негодяй, как благородный человек, как страдающая мать и т. д. в абстрактной типической всеобщности, не получая ни от писателя, ни от актера ни одного из тысяч индивидуальных оттенков, без которых типическое никогда и нигде не встречается в действительности» (4, 643).

Рецензируя пьесу норвежского романтика П. А. Енсена «Обитель хульдры», Ибсен осуждает ее за то, что «национальный элемент в ней является чем-то внешним, пристегнутым, а не внутренним. К такой национальной мишуре приходится отнести состязание в песнях, народную пляску, бранные слова и провинциализмы» (4, 611). Нельзя просто переносить на сцену элементы народной жизни. Искусство и действительность нетождественны. Национальная драма не подвинется вперед, пока у драматургов «не разовьется истинного вкуса и умения обтачивать, отшлифовывать резкие грани действительности прежде, нежели воспроизводить ее в поэзии» (4, 612). Это высказывание тесно связано с тем, что известно о творческом процессе писателя. Дополним рассказ Г. Брандеса свидетельством Г. Иегера: «Его манера работать очень интересна и характерна. Раз он выбрал какой-нибудь материал, он долго и тщательно обдумывает его, ничего не занося на бумагу. Большая часть этой умственной работы совершается в время его долгих одиноких прогулок. Когда определяются черты задуманного, он набрасывает план и потом начинает развивать свои мысли, причем дело обыкновенно быстро идет на лад. Наконец, когда он запишет все, на это записанное Ибсен

смотрит только как на черновой набросок. Только сделав такую предварительную работу, он начинает постепенно сродняться со своими героями, только тогда он впервые вполне узнает их душевные качества и начинает понимать, в какой форме лучше их очертить. После этого переработка принимает новый вид, в третий раз изменяясь при переписке набело»¹¹.

Внутренней духовной работе драматурга Ибсен придает важнейшее значение. Он писал: «...национальное искусство не подвинешь вперед мелочным копированием сцен из будничной жизни и... национальным писателем является лишь тот, кто способен придать своему произведению тот основной тон, который несется нам навстречу с родных гор и из долин, с горных склонов и берегов, а прежде всего — из глубины нашей собственной души» (4, 612).

¹¹ Иегер Г. Указ. соч. С. 271.

В этом нет ничего мистического. Ибсен имеет в виду ту большую интеллектуальную работу, которую должен делать драматург, глубоко проникнутый духом родной жизни. Немалая доля в этом принадлежит интуиции. Ибсен отнюдь не считает, что творчество зиждется на одной лишь рациональности. Художник не обязательно должен все осмыслить, во многом он может положиться на свое чувство действительности. Иное дело критика. «В нее в качестве обязательного условия входит то, чего недостает художественному творчеству самому по себе, — сознательное понимание основных принципов самого творчества» (4, 613).

Эта отнюдь не означает, что художник не должен мыслить. Но мышление его должно быть не абстрактно-теоретическим, а творческим, соответствующим природе того искусства, в котором он работает. Уже после поездки в Италию в 1865 г. Ибсен считал главным ее результатом то, что он «отделался от власти» «эстетического начала как чего-то изолированного, самодовлеющего» (4, 674). Это сказано в письме Бьернсону, и Ибсен пояснил свою мысль конкретным образом. Творить, подчиняясь определенной эстетической теории, все равно как рассматривать картину, приставив к глазу сложенную трубкой руку. Не в отвлеченных теориях, а в подлинной жизни должен драматург черпать вдохновение, его дело — видеть правду жизни без навязанной извне эстетической теории.

Поскольку в первый период Ибсен сосредоточился на создании национальной исторической драмы, видя в этом путь к самобытному искусству, отвечающему духу народа, то естественно, что его волновала проблема данного жанра. Если «Обитель хульдры» не удовлетворила понятиям Ибсена об исторической драме, то в пьесе «Лорд Вильям Рассел» норвежского драматурга-романтика Мунка Ибсен увидел образцовое произведение. Следуя традиции, идущей от Лессинга и Шиллера¹², Ибсен считает, что в исторической

¹² См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 357, 441.

трагедии «не следует выполнять... требование исторической верности» (4, 621). «...Мы не вправе требовать от исторической трагедии непременно ..исторических фактов", — достаточно ..исторических возможностей"» (4, 620). Иначе говоря, драматург не инсценировщик исторического повествования. Не обязан он и точно воспроизводить характеры исторических лиц.

Ибсен так формулирует свою концепцию исторической трагедии: «...мы вправе требовать не подлинных исторических лиц и характеров, а *духовного склада и образа мышления данной эпохи* (курсив мой.—А. А.). Поэтому „Гец фон Берлихинген" остался бы в истинном смысле слова историческою трагедией, если бы даже фабула его не была основана на исторических данных, но целиком придумана поэтом; и поэтому же шиллеровские трагедии: „Вильгельм Телль", „Мария Стюарт", „Валленштайн" и пр., равно как шекспировские: „Макбет" и многие дру-

гие, — в сущности трагедии не исторические. Хотя последние перечисленные произведения и изображают исторические факты, самое изображение и освещение этих фактов совершенно снимает характерные особенности и самый дух данной, как и всякой вообще, исторической эпохи» (4, 620).

Бесполезно заботиться об исторической точности, так как публика все равно не настолько осведомлена, чтобы судить о достоверности происходящего на сцене с точки зрения исторических данных. Излишне, считает Ибсен, апеллировать к историческим воспоминаниям зрителей. Отвергает он и стремление идеализировать прошлое, наделяя трагических героев «величавостью, возвышенностью и благородством души, а соответственно этому и некоторой возвышенностью мыслей, чувств и выражений» (4, 621). Идеализация прошлого должна создавать у зрителей впечатление, что действие происходит за пределами повседневной будничной жизни. Но такое изображение делает происходящее в трагедии чуждым современным зрителям.

Это отнюдь не означает, будто историческая трагедия должна быть низведена до уровня будничной жизни. Возвышенность нужна, но достигается она не посредством возведения персонажей на котурны. Герои должны быть по-настоящему великими, обладать определенным и сильно выраженным характером. О трагедии «Лорд Вильям Рассел» Ибсен отзывался так: «В то время как традиционная трагедия изображает маленьких божков, произведение Мунка изображает великих людей» (4, 621).

Далее Ибсен выступает, в сущности, против превращения персонажей в рупоры идей. «В жизни, — пишет Ибсен, — каждая выдающаяся личность является символической, — символической в своей судьбе и в своем отношении к результатам исторического развития» (4, 621). Однако неверно поступают те писатели, которые «вкладывают этот символизм в сознание изображаемых ими лиц, нарушая тем естественное взаимоотношение символа и жизни...» (4, 622). Вследствие

такого приема герой и окружающие его подсказывают зрителю, что он должен думать о происходящем. В подлинном произведении искусства символ должен проходить через все действие скрыто, а зритель сам придет к пониманию происходящего на сцене.

Ибсен — решительный противник того, чтобы герои были сознательными выразителями определенных идей. В трагедии Мунка ему нравится то, что «Вильям Рассел действует так, а не иначе, потому, что это свойственно его характеру, а не потому, что это приличествует ему в качестве героя трагедии, и не потому, что он сам считает себя воплощением английского свободолюбия. И леди Ракель следует за мужем на суд, борется за его жизнь всеми имеющимися в ее распоряжении средствами не потому, что она по пьесе должна изображать идеал женской преданности, а потому, что она на самом деле женщина, жена в самом благородном значении этого слова» (4, 623). Отсюда следует вывод, определяющий одно из центральных положений ибсеновского

понимания драмы: «В том произведении, следовательно, соблюдено правильное соотношение действительности и искусства: перед нами происходит не сознательная борьба идей, чего никогда не бывает в действительности, а столкновение людей, житейские конфликты, в которых, как в коконах, глубоко внутри скрыты идеи, борющиеся, погибающие или побеждающие» (4. 623).

Такова основа драматургической поэтики Ибсена. Она определилась очень рано. Для писателя важна действительность, живые люди. Он тщательно изучает их. В его сознании возникают образы, воплощающие типические черты людей. Драма представляет собой динамическую картину столкновений и борьбы между реальными человеческими характерами.

Уже под конец жизни, в 1898 г., Ибсен коротко и четко определил сущность своего творчества: «Моей задачей было *изображение людей*» (4, 663).

ДРАМЫ ИЗ НОРВЕЖСКОЙ ИСТОРИИ

Мы обладаем также ценными авторскими признаниями, содержащимися в предисловии ко второму изданию (1883) «Пира в Сульхауге». Работа над пьесой «Фру Ингер из Эстрота», рассказывает Ибсен, заставила его углубиться в литературный и исторический Материал, относящийся к средним векам Норвегии. Он стремился, «насколько возможно, сжиться с нравами и обычаями тех времен, проникнуться чувствованиями тех людей, их образом мыслей и манерой выражаться» (1, 337). Перейдя затем к исландским сагам, Ибсен пришел к убеждению, что для его поэтических целей были непригодны усобицы между королями и вождями, между партиями и народом. Этим, по его признанию, он смог воспользоваться лишь впоследствии. «Зато, — пишет он, — в родовых сагах я нашел в изобилии материал, в котором нуждался для облечения в человеческие образы тех чувств и мыслей, которые меня в то время волновали или, во всяком случае, более или менее определенно возникали у меня в душе... Из этих родовых хроник, рисующих самые разнообразные отношения и сцены, в которых мужчина сталкивается лицом к лицу с мужчиной, женщина с женщиной, вообще человек с

человеком, хлынула на меня богатая, полная содержания живая жизнь человеческая; и по мере того, как я сживался с этими цельными, простыми, недюжинными женщинами и мужчинами, в уме стал возникать первоначальный смутный набросок ..Воителей в Хельгеланде"» (1, 338).

Здесь приходится сделать небольшое отступление. Выше рассматривалась статья Ибсена «Богатырские песни и их значение для искусства». Написана она была тогда же, когда были закончены «Воители в Хельгеланде», т. е. в 1857 г. В статье, как мы помним, утверждается превосходство богатырских песен над сагами, тогда как в предисловии 1883 г. Ибсен называет источниками своих ранних пьес именно саги.

Биограф Ибсена Хальвдан Кот объясняет второе заявление Ибсена следующим образом. Критики объявили, что Ибсен заимствовал сюжет «Пира в Сульхауге» у датского драматурга Генрика Херца из его пьесы «Дом Свена Дюринга». Ибсен редко отвечал на критику, но в данном случае не считал возможным молчать. Он указал на распространенность основных мотивов пьес своей и Херца, заметив, что последнего можно было бы обвинить в заимствованиях из «Кетхен из Гейльбронна» Г. Кляйста. При желании можно найти заимствования из более ранней литературы и у самого Кляйста. «Но подобные ссылки и указания, — возражает Ибсен, — дело праздное. Произведение становится духовной собственностью автора, раз оно носит явную печать его творческой личности» (1, 336). Поводом к обвинению Ибсена послужило то, что в обоих произведениях применен размер, свойственный народным песням о богатырях. Но тон их пьес различен. «От ритма в моей пьесе веет легким летним ветерком; ритм Херца дышит угрюмой осенью. И в отношении характеров, действия и всего фактического содержания обе пьесы представляют сходства не больше, нежели это обуславливается тем, что материал для обеих почерпнут из замкнутого мира богатырских песен» (1, 335).

Для знающих историю мировой драмы нет сомнения в правоте Ибсена. Мы коснулись этого эпизода отчасти для объяснения обнаружившегося противоречия в высказываниях Ибсена, отчасти потому, что из слов Ибсена видно, какое значение он придавал тональности своих драм.

Возвратимся к рассказу драматурга о своем творчестве. Сначала была задумана пьеса «Воители в Хельгеланде», но постепенно от нее отпочковалась идея «Пира в Сульхауге». Вот как это произошло. Еще замышляя «Воителей», Ибсен мысленно выделил два женских образа — Йордис и Дагни. Затем ему представилась картина большого пира «с острыми и роковыми по своим последствиям столкновениями. Дальше я хотел извлечь из характеров, страстей и внутренних отношений людей того времени все, что являлось, по-моему, наиболее типичным для той эпохи. Словом, я имел в виду подвергнуть

драматической обработке материал, которому в „Саге о Волсунгах" была придана эпическая форма» (1, 338).

Еще думая о «Воителях в Хельгеланде», Ибсен познакомился с «Норвежскими народными песнями» Ланнстада. Как он пишет, «к моему личному настроению в то время более подходил литературный романтизм средних веков, нежели основанное на фактах повествование саг; скорее стихотворная форма, нежели прозаическая, и больше музыкальный склад богатырских песен, нежели характерный язык саг.

Вот таким образом и произошло, что смутно бродивший во мне план трагедии „Воители в Хельгеланде" временно преобразился в лирическую драму „Пир в Сульхауге"» (1, 338—339).

Далее Ибсен рассказывает, как оформился замысел этой второй драмы: «Два женских образа задуманной трагедии, сводные

сестры Йордис и Дагни, превратились в написанной лирической драме в двух сестер Маргит и Сигне. Происхождение последних от двух женщин из саг сразу бросится в глаза, если только обратить на это внимание. Родовое сходство несомненно. Слегка лишь намеченный тогда образ Сигурда, героя трагедии, много странствовавшего и благосклонно принимаемого при чужих королевских дворах, воплотился в певце Гудмунде Альфсене, который также много ездил по чужим странам и жил при дворе короля. И его отношения к двум сестрам видоизменились согласно изменившимся обстоятельствам и условиям времени, отношение же обеих сестер к нему осталось в существенных чертах тем же, как и в прежде задуманной, но позже написанной трагедии. Роковой пир, которому я придавал такое большое значение, обдумывая трагедию, стал в драме ареной, на которой выступили и вполне проявили себя действующие лица, фоном, на котором развернулось действие и который придал всей картине желательный мне основной тон. Конец пьесы смягчен согласно ее общему характеру как драмы, а не трагедии...» (1, 339).

Поистине бесценны откровения великого драматурга о том, как складывался его творческий замысел. Мы видим, что писателем руководит не отвлеченная идея, а живая жизненная ситуация, более того, ситуация глубоко личная. Сам Ибсен намекает на это. Но, как всегда сдержанный, он ничего не говорит о фактах, лежащих в основе драматической ситуации. Очень тонко написал об этом Г. Брандес: «...данная пьеса — произведение юношеское, она действует на чувство, как музыкальная гамма юношеских настроений, и за этим должно скрываться нечто такое, что пришлось лично пережить юноше-автору, подобно большинству даровитых людей в их молодости. Перед нами молодая страстная женщина, с которой юноша познакомился, которую полюбил, когда сам был еще почти мальчиком, и которую вновь встречает уже замужем за другим. Женщина эта не нашла счастья в своем браке и живет воспоминаниями о друге детства. Перед нами два контраста — пылкая, мятущаяся в отчаянии, соблазнительно- прекрасная и готовая даже на преступление женщина и наивная, чистая,

беззаветно любящая девушка. Главное действующее лицо мужского пола — поэт. Своими песнями он проложил путь сначала к сердцу Маргит, а три года спустя и к сердцу Сигне. Вдобавок он поэт-изгнанник, каким уже давно чувствовал себя тогда Ибсен... В драме „Пир в Сульхауге" изображено в поэтической форме, как сама судьба освобождает, молодого рыцаря и певца из сетей, в которых он, было, запутался, благодаря страстному влечению, пробужденному им в женском сердце»¹³.

¹³

Цит. по: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1909. Т. 2. С. 350; см. также: *Брандес Г.* Указ. соч. С. 87—88.

Работа над «Воителями в Хельгеланде» и «Пиром в Сульхауге» характеризует ибсеновский подход к проблеме драматизма. Писатель извлекает из легенд, истории и из опыта собственной жизни ситуации, в которых происходит столкновение характеров и страстей. Его волнуют не отвлеченные философские или религиозные идеи, а подлинная жизнь с присущими ей противоречиями. Показательно в этом отношении столкновение Ибсена с критиками по поводу «Бранда». В 1866 г. Ф. Хельвег в книге «Бьернсон и Ибсен» высказал мнение, будто прототипом Бранда послужил датский мыслитель С. Кьеркегор, признанный теперь одним из основателей философии экзистенциализма. В письме к своему издателю Ф. Хегелю Ибсен отрицал это, но добавил: «Суть в том, что изображение человеческой жизни, целью которой было служение идее, всегда в известном смысле будет совпадать с жизнью Кьеркегора» (4, 676).

Г. Брандес пошел еще дальше, утверждая, что «почти каждая выдающаяся идея в этой поэме (в „Бранде"—А. А.) была уже высказана раньше Кьеркегором, а жизнь самого героя воспроизводит жизнь первого»¹⁴. Брандес был далеко не одинок в отождествлении идей драматической поэмы Ибсена и философии Кьеркегора. Такого же мнения придерживался Р. Лотар в своей монографии об Ибсене. «Серен Кьеркегор, — писал Лотар, — не только один из самых блестящих писателей Дании, влияние философско-этического учения которого на образ мыслей и литературу Севера не перестает сказываться и по настоящее время, но и вообще одно из замечательных явлений всемирной литературы... Его философия, его этика и религиозное воззрение доходят до своего кульминационного пункта в культе „единицы", т. е. отдельной цельной человеческой личности. Задача каждого человека, по учению Кьеркегора, стать „единицей", сконцентрировать себя в себе самом, выполнить долг, возложенный на него дарованными ему

¹⁴ Брандес Г. Указ. соч. С. 29.

творцом способностями и задатками, осуществить свое призвание или ..правду своей жизни". Правда жизни не в том, чтобы только знать, где и в чем правда, но в том, чтобы осуществить эту правду.

Сродство писательской личности Ибсена с Кьеркегором сказывается не только в этом основном принципе, но и во многих других боевых мыслях» (1, 95). Ряд критиков, однако, оспаривали мнение о зависимости Ибсена от датского мыслителя.

Сам Ибсен в письме Г. Брандесу решительно утверждал: «...„Бранда" не так поняли; во всяком случае — не согласно с моими намерениями (Вы, конечно, можете ответить на это, что критике нет дела до намерений). Коренной причиной ошибочных толкований, видимо, является то, что Бранд — священник и что проблема поставлена религиозная. Но оба эти обстоятельства совершенно несущественны. Я сумел бы построить такой же силло-

гизм, взяв скульптора или политического деятеля, как и священника. Я мог излить свое душевное настроение, заставившее меня творить, и в сюжете, героем которого явился бы вместо Бранда, например, Галилей (с тою лишь разницей, что он, конечно, не сдался бы, не признал, что земля недвижна). Да, кто знает, родился я сотней лет позже, я бы, пожалуй, мог взять героем Вас с Вашей борьбой против „философии компромиссов" Расмуса Нильсена. В общем, в „Бранде" больше замаскированной объективности, нежели до сих пор было подмечено, чем я и горжусь в качестве поэта» (4, 683—684).

Трудно сказать, в какой мере заявление Ибсена о том, что его не поняли, относится к Брандесу, уже в 1867 г. давшему свою оценку «Бранда». В доступных нам письмах Ибсена отклика на статью Брандеса нет. Косвенно же Ибсен отвечает датскому критику. Брандес находил в драматической поэме Ибсена недостаточную правдоподобность — «накладывая так густо краски на рисуемые им образы, поэт лишает их естественной жизненности»¹⁵. По мнению критика, Ибсен чересчур дает волю личному настроению: «Его негодование на зло и глупость было слишком сильно, так что он оказывался не в силах обуздать его»¹⁶. Ибсен сливается со своим героем — «у героя поэмы восторженность могла быть не слишком сильною и не слишком горячею; но тогда она не заразила бы самого Ибсена в такой сильной степени, что он увлекается совершенно наравне со своим героем, осуждая в то же время его односторонность в конце пьесы»¹⁷. Не отрицая сильного субъективного момента в «Бранде», Ибсен, однако, подчеркивает и объективные элементы поэмы: критику мещанства, официальной религии, убожества норвежской жизни.

«Пер Гюнт» также вызвал критику Брандеса. «„Пер Гюнт" воплощает в своем лице трусливый эгоизм в форме самообмана и лжи... Какое множество великих и прекрасных сил

¹⁵ Там же. С. 32.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

потрачено даром на такую неблагодарную тему», — писал Брандес¹⁸. Особенно не понравился Брандесу четвертый акт, в котором сатира при всем ее остроумии была в глазах критика слишком грубой, а местами даже непонятной. В личном письме Брандес еще резче высказал свои упреки. Ибсен ответил: «Что касается известных мест в „Пере Гюнте“, то я не могу согласиться с Вами; разумеется, я преклоняюсь перед законами прекрасного, но я знать не хочу общепринятых правил в этом смысле. Вы говорите о Микельанджело; по-моему, никто так не грешил против упомянутых правил, как именно он, и тем не менее все, что он создал, прекрасно, так как оно характерно. Искусство Рафаэля никогда, в сущности, не трогало меня; его образы принадлежат эпохе до грехопадения, и вообще у южанина другая эстетика, нежели у нас. Южанин требует

¹⁸ Там же.

красоты формы, а для нас даже безобразное по форме может быть прекрасным, если оно сильно и правдиво» (4, 685).

Спор здесь вышел за пределы частных и перешел в область основ эстетики. Положения, высказанные Ибсеном, объясняют его художественную программу. Сильное выразительное искусство, касающееся отрицательных сторон жизни, отнюдь не антиэстетично. В сочетании с правдой оно дает качественно новое прекрасное. Красота отнюдь не обязательно требует идеализации. Как в живописи, так и в драме правда жизни воплощена в характерности, в типичности изображаемого явления.

Знаменательно, что это важное высказывание Ибсен делает в пору приближающегося перелома в своем драматургическом творчестве. Он писал Брандесу в 1869 г. после норвежских драм, после философских драматических поэм.

Вероятно, не случайно после поэзии «Бранда» и «Пер Гюнта» возникает комедия «Союз молодежи». Посылая ее Брандесу, Ибсен сам подчеркнул резкое отличие пьесы от предыдущих произведений: «В новой моей комедии Вы найдете простую будничную жизнь; никаких сильных душевных волнений, глубоких чувств и прежде всего никаких „одиноких“ мыслей» (4, 684). В следующем письме Ибсен еще раз отметил несходство «Союза молодежи» с трагедиями и комедиями, которые «разыгрываются в собственной душе человека» (4, 685), тогда как новая вещь принадлежит к числу таких, в которых изображаются «конфликты действительной жизни, политические и прочие» (4, 685).

«Пер Гюнт» встретил одобрение Бьернстjerne Бьернсона, что чрезвычайно порадовало Ибсена, но его настроение резко изменилось, когда он прочитал отзыв авторитетного датского критика Клеменса Петерсена. До этого Петерсен уважительно отзывался о «Бранде» и «Комедии любви», теперь же (1866 г.) заявил, что «ни „Бранд“, ни „Пер

Гюнт" не являются подлинной поэзией»¹⁹. По его мнению, у Ибсена нет идеала. Более того, он обвинил драматурга в «отсутствии строгой последовательности в развитии сюжета и полной неискренности в его обработке»²⁰. По мнению К. Петерсена, персонажи «Пер Гюнта» — не живые люди, а аллегория, пронизывающая пьесу, вообще не удалась и представляла собой интеллектуальную сумятицу, абракадабру.

Гнев Ибсена не знал предела. Считая Петерсена критическим оруженосцем Бьернсона, он написал последнему письмо, разрешая показать его критику. Прежде всего драматург счел нужным отвести упрек в том, будто он боится критики: «Не воображай, что я — ослепленный тщеславием глупец. Будь уверен, что я в тишине уединения порядком ковыряюсь, и роюсь, и анатомирую в собственной душе, и как раз в тех местах ее, где это ковырянье отзывается всего сильнее» (4, 679). Ценное признание, в данном

¹⁹ Цит. по: *Koht H. Life of Ibsen*. N. Y., 1971. P. 241.

²⁰ Ibid.

случае являющееся ответом на упрек в «неискренности». Но главное, конечно, не в этом, а в общих эстетических понятиях.

Петерсен отказался видеть поэзию в творениях Ибсена. Ибсен уверен в своей правоте: «Мое произведение — поэзия, а если нет, то будет поэзией! Понятие „поэзия" должно измениться у нас на родине применительно к моему произведению. Нет на свете раз навсегда установленных понятий» (4, 679). Ибсен отстаивает свое произведение и указывает на жизненность образов, созданных им: «И разве Пер Гюнт не личность, не законченная индивидуальность? Я знаю, что это так. А его мать?» (4, 679).

Петерсен усмотрел в персонажах поэмы аллегоризм., по его мнению, например. Незвестный пассажир олицетворяет страх. Ничего подобного, уверяет Ибсен, ему и в голову не приходило. «Таким манером, — пишет Ибсен Бьернсону, — я берусь превратить все — и твои и чужие — произведения в аллегории от начала до конца. Возьми Геца фон Берлихингена! Скажи, что сам Гец олицетворяет брожение освободительных идей в народе, император — идею государственности и т. п. Что же выйдет? То, что это — не поэзия...» (4, 682).

Искусство призвано воплощать не абстрактные идеи — эту мысль Ибсен не устает повторять. Его «Пер Гюнт» — сплав личного и объективного. Произведение вполне отвечает тому, что Ибсен писал о воплощении поэтом духа своей страны и народа — того ветра, который несется с родных гор и долин. Поэтому, когда Л. Пассаргё обратился к Ибсену в 1880 г. с просьбой разрешить перевести на немецкий язык «Пер Гюнта», он ему ответил: «На мой взгляд, „Пер Гюнт" из всех моих произведений имеет наименее шансов быть понятым за пределом Скандинавских стран... Вы сами, без сомнения, весьма обстоятельно знакомы с норвежской природой и духовной жизнью нашего народа, с его образом мысли, с характерами и типами норвежцев. И не является ли такое знакомство необходимым условием для того, чтобы вообще „найти какой-нибудь вкус" в этом произведении?» (IV, 453).

Как, известно, опасения Ибсена оказались напрасными. Его произведение было понято разными народами. Данное высказывание приведено, однако, не с целью опровергнуть опасения автора, а для того, чтобы еще раз показать, насколько он основывал свои произведения на глубоком осмыслении действительности. Вместе с тем Ибсен признал: «Все, что я написал, находится в теснейшей связи с тем, что я *пережил*, — хотя бы это и не было мною *прожито*...». Далее следует откровение, совершенно родственное тому, что говорил о себе Гете: «...каждое новое произведение имело для меня личико ту цель, что служило моему духовному освобождению и просветлению...» (4, 710—711).

Наконец, личное, как оно складывается у Ибсена, отнюдь не ограничивается интимными переживаниями. Продолжая объяснение мотивов своего творчества, Ибсен пишет: «...нельзя ведь считать себя свободным от всякой солидарности с обществом, к которому принадлежишь, и от всякой ответственности за то, что

в нем происходит...» (4, 711). Как известно, в образе Пер Гюнта Ибсен стремился воплотить определенные национальные черты, выявить то, что, по мнению писателя, мешало социальному и духовному развитию его народа. Для такого человека, как Ибсен, при всей его кажущейся замкнутости было характерно, что он ощущал свою связь с нацией, где бы он ни находился. Он оставался норвежским писателем и в Риме, и в Мюнхене, как Гоголь оставался писателем русским, живя долгие годы в Италии, а Тургенев — во Франции.

Основа образов и ситуаций пьес Ибсена — в реальной жизни, в живых людях и в их жизненных драмах. Но художник по-своему перерабатывает факты. Одна из важнейших задач состоит в том, чтобы придать произведению поэтический характер. Без поэзии для Ибсена нет искусства.

ОТНОШЕНИЕ К ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМЕ

Здесь уместно обратиться к тому, как относился Ибсен к современной ему французской драме. Норвежский театр, как и театр других стран, был наводнен французскими пьесами. Они шли повсеместно, в том числе уже и в бергенском театре, когда в нем работал Ибсен, а также в Христианин. Ибсен много раз высказывал свои взгляды на французскую драму, и в особенности на Скриба, чьи пьесы шли с большим успехом на норвежской сцене. Даже поверхностного знания творчества Ибсена достаточно, чтобы понять, насколько чужд был ему дух буржуазного оппортунизма, пронизывающий драматургию Скриба и подобных ему авторов. Нельзя было отрицать занимательность всех пьес Скриба, но их театральность, в сущности, прикрывает духовную пустоту. В глазах Ибсена французская драма не литература, ибо лишена серьезного содержания; «драма, в том виде, как она выходит из-под пера французского писателя, еще не закончена, и она начинает соответствовать своему понятию лишь тогда, когда благодаря своему сценическому воплощению связывается с действительностью» (4, 603—604). Иначе говоря, во французских пьесах нет подлинной жизни. Жизнеподобие они получают, когда актеры воплощают роли, созданные для них автором.

В отличие от французских драм немецкие несомненно обладают серьезным смыслом, но их беда в том, что они недостаточно сценичны. Они представляют собой драмы для чтения. Немецкий драматург, чтобы охватить действительность, «во всю ширь расписывает характеры и ситуации, но как раз в результате этого не достигает своей цели, потому что переступает границы драмы; ... в немецкой пьесе формы выступают в своей естественной закругленности и со своими естественными красками, во французской пьесе, напротив, нам только представляется, что все это так. Но как раз это и оказывается единственно правильным, потому что в царстве искусства есть место не для действительности, как она есть, а, напротив, для иллюзий» (4, 604).

Это высказывание молодого Ибсена (1857 г.) заслуживает самого внимательного отношения. Ибсен отказывается рассматривать драму как исключительно литературное произведение. Попытки немецких драматургов (вероятнее всего, что имеются в виду Геббель и О. Людвиг) воспроизвести жизнь во всей полноте приводят к нарушению границ времени театрального представления. Французские пьесы (конечно, Скриб в первую очередь) дают схему событий, театральный сгусток, сводя сюжет к острым моментам. Такая пьеса дает иллюзию жизни. Казалось бы, предпочтение должно быть отдано немецкой драме. Между тем Ибсен находит, что с точки зрения театральности вернее построены французские пьесы.

Вот почему, подводя итог этому сравнению, Ибсен приходит к выводу: «...верно, что непосредственная действительность неправомерно внедряется в область искусства, но столь же неправомерно и произведение искусства, которое не содержит в себе действительности, а именно в этом как раз и состоит слабая сторона французской драмы» (4, 604—605). «Драматические лакомства Скриба» (4, 603) не могут удовлетворить Ибсена в силу того, что они пусты по содержанию, изображают не подлинную жизнь, обходят реальные конфликты и совершенно поверхностны в изображении человека. «Характеры оказываются здесь (во французской драме.—Л. А.) чистыми абстракциями; чтобы добиться контраста, любимого конька французской драмы, действующие лица изображаются либо в виде ангелов, либо в виде чертей и реже всего в виде людей» (4, 605). Немецкие писатели имеют в этом отношении преимущество — они изображают людей, правда тривиальных и будничных. Но с точки зрения искусства они, в глазах Ибсена, представляют несомненный интерес.

Критическая мысль Ибсена отличается глубиной и тонкостью. Изучая отечественную и иностранную драматургию, он видит как их отрицательные, так и положительные стороны. Он опять приходит к выводу, что жизненность драмы отнюдь не

определяется имитацией действительности. Театр требует особой оптики для обработки жизненного материала. В этом французские драматурги преуспели, — в создании такой техники, которая создаст иллюзию жизненности происходящего на сцене. Признавая, что французские пьесы «отличаются совершенством техники» (4, 616), Ибсен с горькой иронией писал: потому они и «нравятся публике; кроме того, они не имеют ничего общего с настоящею поэзией и потому, пожалуй, нравятся публике тем больше» (4, 616).

Поэзия! Вот то, без чего нельзя понять существо драматургии Ибсена независимо от того, каковы сюжеты и темы его пьес. Поэзия современной драмы должна быть иной, чем та, которая была свойственна прошлым векам. Ибсен не называет ни Шекспира, ни Корнеля и Расина, творивших в эпоху поэтической драмы. Не называет он и романтиков, французских или немецких, стремившихся влить новую жизнь в поэтическую драму. Для него образцом отжившей поэтической драмы является творчество Элен-шлегера. Критикуя его, он определяет свое отношение к поэтической драме прошлого в целом. Время такой драмы отошло. Но это не означает, что новая драма, призванная заменить старую, должна быть лишена поэзии.

«Наша эпоха реалистична — это положение высказывалось настолько часто, что оно сделалось тривиальным, — писал Ибсен в 1862 г. — При этом всегда молчаливо подразумевалось, что наша эпоха, в силу этого, также должна быть лишена поэзии; но мне все же кажется, что защитники этого мнения, всячески подчеркивая существующее в настоящее время стремление делать предметом изображения в литературе и искусстве повседневную действительность, приводят довод, из которого на самом деле вытекает нечто совсем противоположное. Во всяком случае, требуется больше проницательности, чтобы выделить и извлечь поэтическое или художественное из той чудовищной сумятицы случайностей, которая непосредственно опутывает нас самих, чем чтобы найти это ценное, например, в достаточно отдаленном прошлом, которое уже исчерпало себя и может теперь рассматриваться в исторической перспективе» .(4, 646).

Эти несколько строк так богаты мыслями, что их можно было бы развернуть в целый трактат. Ибсен написал их тогда, когда сам отнюдь не исчерпал для себя историческую тематику. И суть вопроса для него не в сюжетах, а в их трактовке. Уже в ранних исторических драмах он отказался от стихотворной речи, что имело важнейшее принципиальное значение. Поэзия

не ограничивается стихотворством. Поэтическое, как явствует из цитируемого текста, для Ибсена равнозначно художественному. Суть искусства состоит в том, чтобы извлечь из хаоса действительности квинтэссенцию, самое существенно важное. Но мы знаем, что это не означает сведения жизненных явлений к абстракциям; художественность требует конкретности образов, живых характеров и естественности одушевляющих их чувств.

Вернемся еще раз к утверждению Ибсена «наше время реалистично». Писатель отнюдь не вкладывает в него глубокий философский смысл. Более того, в устах Ибсена эти слова отнюдь не комплимент. Что подразумевает Ибсен в данном случае под словом «реализм» явствует из другого высказывания того же времени, не оставляющего никаких сомнений: «Наше время — по преимуществу время фотографии...» (4, 616). Далее Ибсен поясняет:

«Среди нашего удивительно благоразумного общества найдется немало людей, полагающих, что пьеса вполне заслуживает отрицательной аттестации в качестве неправдивой и нездоровой, раз она не изображает действительности с фотографической точностью. Для таких людей действительность и правдивость однозначны, и раз не дано точной копии с первой, нечего искать и второй» (4, 616).

Ибсен — решительный противник такого плоско понимаемого реализма. Отвергает он и примитивное понимание познавательности искусства, согласно которому «образовательное значение сцены большинством понимается в том смысле, какой ближе всего подходил бы энциклопедическому словарю» (4, 617).

Твердо убежденный в том, что искусство не копия, не фотография действительности, Ибсен считает, что драма должна содержать в себе «идеальный» элемент (4, 617), подразумевая под этим глубокое осмысление действительности, лежащее в основе образов пьесы, определяющее ее строй, характеры и конфликт. Писатель не дает точного определения этого элемента. Но он со всей определенностью указывает на его эффект. «Лишь немногие из публики, — пишет Ибсен, — ищут в драматическом искусстве какой-то возвышающей силы» (4, 617). Она не имеет ничего общего с общепринятой моралью. Это есть нечто идеальное, заложенное в произведении искусства художником, опирающимся на проникновенное понимание жизни и характера, вне зависимости от господствующих в обществе нравственных норм.

Поэтическое чувство — это натура художника, нечто изначально присущее ей. Мысль поэта неотторжима от чувства. Произведение искусства воздействует не по отдельности на ум и чувства. Оно действует слитно и воспринимается столь же слитно. При этом если искусство не захватывает эмоционально, значит оно лишено того, что Ибсен называет поэтичностью.

У него было свое представление о том, каким должен быть идеальный читатель и зритель его пьес. Говоря о том, что его «Комедия любви» была неверно воспринята при своем

первом появлении, Ибсен писал датскому историку литературы П. Хан-сену: «Только один-единственный человек одобрил тогда мою книгу — моя жена. Она именно такая натура, какая мне нужна, — нелогичная, но с сильно развитым поэтическим чутьем, с широким образом мыслей и с почти необузданной ненавистью ко всему мелочному» (4, 690).

Значит ли это, что Ибсен пренебрегает идейной стороной драмы? Ни в коей мере. Более того, он справедливо признан крупнейшим представителем драмы идей. Однако он не писал пьес для утверждения того или иного тезиса. Даже те произведения, которые, казалось бы, возникли в плане, можно сказать, идеологическом, создавались Ибсеном по общему для всего его творчества методу: живые характеры, жизненные ситуации и конфликты, изображенные многосторонне и полно, без подчинения предвзятой идее.

Показательны в этом отношении его высказывания в связи с созданием «Кесаря и Галилеянина». «Я по горло ушел в „Кесаря Юлиана“, — сообщает он в 1871 г. своему издателю. — Эта книга будет моим главным трудом, она занимает все мои мысли, все мое время. Уже столько времени критики требуют от меня определенного положительного мировоззрения — вот теперь и получают! . . .» (4, 695) . Он просит прислать ему книги о Юлиане, но только такие, которые содержат факты, а не резонерство, и шутит, что резонерства он и сам может развести сколько угодно.

Вскоре Ибсен пишет Брандесу: «Занимаясь своим „Юлианом“, я до известной степени стал фаталистом, но пьеса эта все-таки становится своего рода знаменем. Не бойтесь, впрочем, какой-либо тенденции; я смотрю на характеры, на перекрещивающиеся замыслы, на *историю*, но меня нисколько не занимает мысль — какую из всего этого можно вывести „мораль“; говорю это, исходя из того предположения, что Вы под моралью истории не подразумеваете ее философии, так как само собою разумеется, что таковая будет давать себя знать в качестве окончательного суда над борющимся и побеждающим элементом. Наглядное объяснение, однако, возможно только практически — на деле» (4, 696). Как видим, Ибсен и в этой философской драме стремится не только выразить волновавшие его идеи, но прежде всего создать живые убедительные характеры, нарисовать картину далекого от современности общества так, чтобы читатели пьесы восприняли всю значительность конфликтов и проблем, возникающих в ходе действия.

В письме норвежскому историку Людвигу До Ибсен писал в 1873 г. о «Кесаре и Галилеянине»: «Издаваемый мною теперь труд будет моим главным произведением. В нем трактуется борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни, — борьба, которая повторяется постоянно во все времена, и в силу такой универсальности темы я и назвал свое произведение „мировой драмой“. В общем же в характер

Юлиана, как и в большую часть того, что я написал в зрелом возрасте, вложено больше личного, пережитого мною, чем я расположен признаться публике. В то же время это вполне цельное, вполне реалистическое произведение; все образы проходили передо мной воочию, озаренные светом своей эпохи, и, надеюсь, так же будут проходить и перед глазами читателей...» (4,701).

Три момента, подчеркнутые в этом письме, являются определяющими для творчества Ибсена: идея, глубоко личное переживание основных мотивов драмы, художественное воплощение того и другого в реальные человеческие образы.

К этому следует добавить еще один элемент. При всей кажущейся замкнутости Ибсена, его удалении от норвежской среды, его стороннем отношении к стране, в которой он устраивал свой быт, на самом деле писатель следил за общим ходом современной

жизни в ее существенных чертах и отражал это в своем творчестве, о чем он писал английскому литератору Эдмунду Госсу именно в период работы над историей Юлиана. «Я вложил в эту книгу часть пережитого мною; то, что я здесь описываю, я сам в той или иной форме пережил, и самый выбор темы находится в более близкой связи с течениями нашего времени, нежели можно усмотреть сразу. Это я считаю неперменным условием отвечающей духу времени обработки любой темы из далекого прошлого, от соблюдения этого условия зависит, насколько может иметь интерес такой труд в качестве художественного произведения» (4, 701). К идее, личному переживанию драматизма темы, художественности Ибсен добавляет в качестве неперменного условия глубокую связь всего с современностью. Таковы четыре основы его понимания сущности драмы. Но для него, начинавшего путь с исторической драмы, вопросы истории всегда имели особенное значение. Особенностью личности Ибсена, среди многого другого, что выделяло его среди современников, была широта кругозора. Не будь у него такого всеобъемлющего взгляда, не смог бы он написать свою историческую дилогию. После поездки в Египет, совершенной в 1871 г., где Ибсен познакомился как с памятниками египетского искусства, так и с греческой и римской архитектурой и скульптурой, он писал о том, что это имело для его «умственного развития и, главное, для выработки широкого взгляда на ход мировой культуры неоценимое значение» (IV, 387). Он уже в годы пребывания в Италии видел и изучил многие памятники античности и Возрождения, но этого ему было мало. Он хотел и после приобретения всех этих познаний «пополнить некоторые пробелы, чтобы достигнуть полного понимания египетской архитектуры и скульптуры в связи с их соответствующими античными формами искусства в Европе» (IV, 387). Почему это важно для Ибсена, нетрудно понять: его творческому сознанию важно было в полной мере освоить образные воплощения древних культур.

Хотя, как известно, после своей «мировой драмы» Ибсен отошел от исторических сюжетов, ему отнюдь не мешала широта кругозора; современная драма, даже если она ограничивается изображением узкого семейного круга, тоже не страдает от этого. Вообще же Ибсен не видел принципиальной

разницы между драмой исторической и современной. Раз содержанием драмы является «внутренняя душевная борьба героя» (4, 642), то не существенно, происходит ли это в древней Норвегии, в Римской империи IV в. или в современном мире. Характеризуя драму Бьернстjerne Бьерн-сона «Сигурд Злой», Ибсен отмечал, что «автор поставил своей задачей изобразить вечную, свойственную всем временам и во все времена понятную борьбу человеческого духа с самим собою» и поскольку это так, то «произведению, трактующему эту тему, нет дела ни до хронологии, ни до верности определенной эпохе» (4, 642). Нужна верность правде жизни, правде человеческих характеров. Только это создает художественность в драме.

Историческая драма имеет, однако, то преимущество, что не так задевает современников, если не касается, скажем, вопроса о религии. Когда же Ибсен в 1862 г. осмелился написать свою «Комедию любви» на современном материале, он подвергся чрезвычайно резкой критике. Дело было, конечно, не в материале, а в его трактовке. «Пьеса была признана лживой, неправдоподобной, исполненной грубости и безнравственности... Во всей стране не нашлось ни одного человека, который по достоинству оценил бы это художественное произведение, капризное, бьющее через край иронией, облеченное в переливающую огнями ткань из искрящихся и сверкающих стихов»²¹. Через пять лет, выпуская второе издание пьесы, Ибсен писал, что его не удивил такой прием. Он заметил при этом саркастически, что «здоровый реализм» буржуазной публики сводится к формуле: «Все существующее кажется разумным» (1, 549). Ибсен знал, что делал: «Я в своей комедии поднял бич сатиры над любовью и браком...» (1, 549). Если его неправильно поняли, то причина ясна: «Большинству нашего читающего и критикующего мира недостает дисциплины мысли и умственной дрессировки, чтобы самим понять свое заблуждение» (1, 549).

Мнения Ибсена о драме относятся не только к его историческим трагедиям или драмам из современной жизни, но и к жанру комедии. Что это так, видно из ^го рецензии на пьесу К. Гуцкова «Косичка и меч», написанной им еще в 1851 г. Ибсен определяет ее как «комедию положений», «потому что развиваются в пьесе именно положения, а не характеры, и вследствие этого персонажи оказываются обрисованными лишь в общих чертах...» (4, 605). Из этого высказывания молодого Ибсена явствует, что, по его мнению, в комедии, как и в серьезных драмах или трагедиях, драматизм обуславливается прежде всего характерами. К сожалению, о природе комического Ибсен не оставил суждений. Но все же в одной из

²¹ Лотар Р. Генрик Ибсен. СПб., 1903. С. 44—45.

его ранних статей содержатся мысли, характеризующие общий взгляд писателя на комедию.

Это — рецензия молодого Ибсена на «студенческий водевиль» «Убежище в Гренландии». Слово «студенческий» имеет здесь широкий смысл. Для Ибсена оно равнозначно понятию интеллигентности. Определяя особенность «студенческого водевиля», Ибсен пишет: «...каждая студенческая комедия с необходимостью должна развивать одну и ту же основную идею, а именно изображать духовное начало, репрезентантом (представителем — *А. А.*) которого является студент, в его борьбе против недуховного начала, представителем которого здесь должно быть мещанство» (4, 597—598). Таким образом, уже двадцатитрехлетний Ибсен видит конфликт между высоким духом, интеллектом, с одной стороны, и мещанством — с другой. Он дает в статье характеристику мещанства: его ограниченность и глупость сочетаются с погоней за

деньгами. Хотя изображение студентов в рецензируемом водевиле ограничено выявлением по преимуществу их жизнелюбия, страсти к веселью и развлечениям, Ибсен считает, что за этой поверхностью скрывается нечто большее, чем видится невнимательному глазу. Тот, «кто не в состоянии читать между строками, — тому любая картина покажется поверхностной, лишенной глубины и перспективы» (4, 599). Подобно тому как надо уметь разбираться в произведениях изобразительного искусства, так существует умение проникать в смысл литературных и драматических произведений.

«Нельзя отрицать, — пишет Ибсен, — что в рецензируемой пьесе идея студента освещена только с одной стороны, а именно со стороны радости жизни; но в одной этой стороне *implicite* (ц скрытом виде) наличны и все остальные стороны данной идеи. Только тот может быть жизнерадостным, может радоваться жизни, кто рассматривает жизнь с духовной точки зрения, — потому что только с такой точки зрения она раскрывается в своей истинной красоте и богатстве...» (4, 599). Студент в данном водевиле является носителем здоровой жизнерадостности; она тот драматический стержень, на котором держится пьеса. Из этой идеи, заключает Ибсен, и должен исходить студент, «чтобы победить силы, которые в нем самом и вне его враждебно выступают против идеи» (4, 599).

Напомним, что эти слова принадлежат молодому Ибсену. Однако уже в них со всей ясностью обнаруживается его склад ума и отношение как к искусству, так и к жизни. Опять нельзя не заметить, что идею Ибсен не отрывает от ее живого носителя. Правда, Ибсен не настолько педантичен, чтобы к водевилю предъявлять те же требования, что и к серьезной драме. В водевиле, считает с полным основанием. Ибсен, ситуация определяет характеры, а не наоборот. В данной пьесе «характеры... обрисованы лишь приблизительно; но в водевиле вообще и не требуется детализованного изображения характеров, потому что характеры... занимают здесь лишь подчиненное положение. Впрочем, контуры обрисованы

достаточно четко, чтобы характеры отдельных студентов не сливались друг с другом» (4, 601).

Касается Ибсен и музыкально-песенной стороны водевиля. И в этом сказывается четкое понимание Ибсеном природы жанра, о чем свидетельствует следующее его замечание: «Автор вводит музыку в тех местах, где предшествующий диалог образует своего рода завершенную цельность, содержанием же песен является, собственно говоря, воспроизведение или развитие того, что было выражено в диалоге, — но это и есть первоначальное назначение куплетов» (4, 601—602).

Водевиль, как известно, жанр, если можно так сказать, совсем не почтенный, но Ибсен дал себе труд задуматься о его природе и со всей серьезностью высказал свое мнение о том, как соотносятся в нем музыка и действие. Развитие действия, замечает он, «в куплетах совершенно не должно иметь места, потому что действующие

лица в то время, когда они поют, находятся за пределами действительности, выступая перед зрителями как идеальный образ того, что они в диалоге представляли как эмпирическую действительность...» (4, 602). Такие куплеты не должны, считает Ибсен, быть непосредственно связаны с интригой пьесы, они как бы находятся вне действия.

СТИХ И ПРОЗА

Много внимания уделял Ибсен всегда вопросу о языке драмы. Уже возникновение замысла находилось в тесной связи с тем, каким языком будут говорить персонажи. Ибсен сначала экспериментировал. Первые две драмы — «Катилина» и «Богатырский курган» — он написал в стихах, «Фру Ингер из Эстрота» — в прозе, «Пир в Сульхауге» и «Улафа Лильекранса» — попеременно прозой и стихами, «Воители в Хельгеланде» — прозой, «Комедию любви» — стихами. Большие драматические поэмы «Бранд» и «Пер Гюнт» написаны в стихах, но «Кесарь и Галилеянин» — уже в прозе. Эдмунд Госс в своей рецензии на пьесу счел решение Ибсена неправильным, и тот ответил ему следующее: «По-вашему, мне следовало написать драму стихами, от чего она будто бы выиграла бы. С этим я не согласен: данное произведение, как Вы, наверное, заметили, носит самый реальный характер; я хотел дать полную иллюзию действительности, произвести на читателя такое впечатление, как будто все то, о чем он читает, происходило перед ним воочию. Пользуясь стихотворной формой, я бы пошел вразрез с собственными намерениями и целью, которую себе поставил. Разные мелкие, будничные лица, которых я нарочно ввел в пьесу, совсем бы стерлись и смешались между собой, если бы я заставил их говорить одним и тем же стихотворным размером. Мы живем уже не во времена Шекспира... Вообще форма речи должна соответствовать той степени идеализма, какую проникнуто изображение. Мое новое произведение отнюдь не трагедия в старинном значении слова; я хотел изобразить людей, а потому и не заставил их говорить ..языком богов"..."» (4, 703—704).

Сказанное здесь не зачеркивает прежних форм драматической речи в пьесах Ибсена. Он применял стих там, где хотел придать действию возвышенный характер. Применение

стиха в «Комедии любви» было оправдано многовековой традицией комедийного искусства.

Но в начале 1870-х годов, когда назревал переход писателя к созданию драм из современной жизни, четко определилась и новая его позиция в отношении языка драмы. Отныне Ибсен будет неуклонно руководствоваться принципом, изложенным в данном письме: речи персонажей должны содействовать иллюзии полной реальности того, что происходит на сцене.

Внимательно следя за развитием европейской драмы, Ибсен уже в 1862 г. отметил появление «новейшей французской драмы». Можно предположить, что он имел в виду появление тех пьес, в которых французские драматурги в той или иной степени касались острых социальных и нравственных проблем, хотя оставались при этом на буржуазно-охранительных позициях. Впрочем, Ибсен не касается содержания этой драматургии, в основном имея в виду то, что французские авторы весьма основательно принимали в соображение требование театральности. В их пьесах многое зависит от того, насколько сцена воплотит замысел драматурга. «Здесь, — пишет Ибсен, — имеешь дело с людьми, а не с персонифицированными чертами характера, перед актером здесь открывается много путей, и ему нужно только избрать тот из них, который в соответствии с особенностями его дарования наиболее гармонически свяжет его с пьесой в целом. Такая пьеса подобна палитре с нанесенными на нее красками, от того, кому она дается в руки, зависит, станет ли картина шедевром или нюрнбергской заводной игрушкой» (4, 644).

Кого конкретно имел в виду Ибсен — Ожье, Сарду, Дюма-сына? Ведь именно их пьесы после 1848 г. стали основой французского репертуара, завоевав и многие сцены других стран. Мы уже знаем, что одной только театральностью Ибсен не мог удовлетвориться, хотя считал ее непременным условием драмы. Актеров скандинавских, да и других национальных театров соблазняла легкость успеха в хорошо построенных драмах. Ибсен выделил среди мастеров сцены А. В. Вихе. «Есть два пути, — писал он, — или самому опуститься до внешней виртуозности, или поднять ремесленное изделие до уровня художественного произведения. Истинного артиста достоин лишь последний путь, и по нему-то шел Вихе...» (4, 619).

Что же касается драматургии, поставившей легкие роли, приносившие успех, то Ибсен отмечал, что «французские изделия» «чужды нашему национальному духу» (4, 619). Георг Брандес однажды спросил Ибсена, не оказал ли на него какого-

нибудь влияния Александр Дюма-сын. Ответ Ибсена был категоричен: «Александр Дюма я ровно ничем не обязан в смысле драматической формы, исключая разве то, что я по его произведениям научился избегать довольно крупных промахов и ошибок, в которых он нередко повинен...» (4, 729). Вопрос Брандеса имел основание: еще до того, как Ибсен создал свои реалистические драмы из современной жизни, французский писатель затронул в своих пьесах проблемы семьи, брака и робко указал на отклонения от формальной морали в быту французской буржуазии и аристократии. Решительность, с какой Ибсен отверг мысль о возможном влиянии на него Дюма-сына, объясняется в первую очередь тем, что норвежский писатель черпал сюжеты из жизни, и, во-вторых,

ему были глубоко чужды те сентиментальные решения, которыми французский писатель сопровождал конфликты своих пьес.

Вместе с тем не приходится отрицать того, что Ибсен в своей драматургии, как ранней, так и зрелой, пользовался приемами «хорошо сделанной пьесы». Он умело строил фабулу, которая представляла собой развязывание запутанного драматического узла. Во многих его пьесах события, происходящие на сцене, имеют корни в более или менее отдаленном прошлом его героев.

О СВОИХ РЕАЛИСТИЧЕСКИХ ДРАМАХ

Большая часть высказываний Ибсена о драме относится к временам, предшествующим возникновению его великих социально- нравственных драм. Это отнюдь не означает, будто суждения писателя могут быть отнесены лишь к тем пьесам, которые создавались в годы, когда Ибсен высказал ту или иную мысль о драме. При всем разнообразии его пьес Ибсена отличает глубокое внутреннее единство. Конечно, Ибсен менялся. Но понимание сущности драмы вырабатывалось годами, и, когда оно оформилось, Ибсен и пришел к созданию тех шедевров, на которых зиждется его мировая слава. Стремление к правде характеров, жизненности происходящего на сцене, острой конфликтности получило совершенное воплощение в драмах, созданных Ибсеном начиная с конца 1870-х годов и на протяжении 1880-х годов.

Об этих пьесах хотелось бы услышать от Ибсена побольше. Но, верный себе, он мало что говорит о них, полагая, что все было сказано в самих произведениях. Лишь изредка пробиваются в его переписке такие признания. Он сообщает издателю о своей ранней социальной пьесе из современной жизни: «Союз молодежи, или Господь Бог и К°; комедия в 5-ти действиях. Пьеса трактует борьбу и раздоры партий в современной общественной жизни, и, хотя действие приурочено к Норвегии, (оно) столь же подходит и к Дании. Я нахожусь в счастливом и умиротворенном настроении и пишу

соответственно этому» (IV, 347—348). Последняя фраза несомненно является иронической, ибо пьеса вызвала бурю возмущения, причем не консервативных, а либеральных кругов, усмотревших в герое комедии Стенсгоре сатиру на известных либеральных деятелей.

Еще больше возмущения вызвали «Привидения». Бернард Шоу в своей «Квинтэссенции ибсенизма» собрал типичные отзывы, один хлеще другого. Ибсен, как всегда, молчал. Только однажды он написал датскому писателю Софусу Шандорфу: «...пытаются сделать меня ответственным за воззрения, высказываемые действующими лицами драмы. А между тем во всей книге нет ни единого воззрения, ни единого отзыва, которые можно было бы поставить на счет автору. Я тщательно остерегался этого. Самый метод, самый род техники, который положен в основу формы книги, сам собою исключал возможность для автора проявить в репликах свои личные взгляды. Моим намерением было вызвать в читателе впе-

чатление, что он во время чтения²² переживает отрывок из действительной жизни. И ничто сильнее не шло бы вразрез с этим намерением, как вплетение в диалог личных авторских воззрений. Или на родине воображают, что я до такой степени лишен чутья драматурга и критического смысла, что даже не был в состоянии предвидеть это? О нет, я это понял и действовал сообразно с этим. Ни в одной из моих предыдущих пьес сам автор не остается более в тени, не отсутствует так абсолютно, как в этой пьесе...» (4, 712—713).

Ибсен вспоминает и другие обвинения, выдвинутые против «Привидений»: «...было высказано, что книга проповедует нигилизм. Отнюдь нет. Она вообще ничего не проповедует. Она лишь указывает на то, что и у нас, как и в других местах, под наружной оболочкой спокойствия бродит нигилистическая закваска. Да иначе и быть не может. Любой пастор Мандерс всегда заставит взяться за оружие ту или иную фру Алвинг. И именно потому, что она женщина, она, вступив на этот путь, дойдет до последних крайностей...» (4, 713).

Здесь Ибсен справедливо указывает на то, что автор не может нести ответственность за речи своих персонажей. Речи фру Алвинг никак нельзя приписать автору. Они подсказаны ей всей ее жизнью, всеми испытаниями, выпавшими на ее долю, всей ее трагической судьбой.

Но был случай, когда Ибсен создал персонаж, близкий ему, и он в этом откровенно признался своему издателю Хегелю, тут же, однако, отметив, что персонаж не идентичен своему создателю, наделившему его особыми чертами. Это — доктор Стокман. «Мы так превосходно сошлись с доктором Стокманом, — пишет Ибсен, закончив пьесу, — так сходны с ним во многом. Но доктор куда больше взбалмошная голова, чем я, и у него есть еще другие особенности, благодаря которым из его уст выслушают многое, что, пожалуй, не сошло бы так благополучно с рук мне» (4, 715). Естественно, что между обличителем Стокманом и критиком буржуазного общества

²² Пьеса долго не могла попасть на сцену в Скандинавии.

Ибсеном много общего. Ибсен отнюдь не изменил себе, создавая этот характер. Ведь и в Бранда, и в Пер Гюнта Ибсен тоже вложил свои черты, не отождествляясь с ними. Ибсен не скрывал, что наблюдения над собой и его переживания служат ему материалом при создании образов и ситуаций его пьес. Даже такие близкие ему лично фигуры, как Бранд или Стокман, не превращаются у Ибсена в рупор автора. Если их мнения в чем-то совпадают с ибсеновскими, то они в первую очередь обусловлены характером персонажа, непосредственно связаны с данной драматической ситуацией. Ибсен не нарушает психологической правды поведения действующего лица.

Нам хотелось бы услышать от Ибсена суждения о таком его шедевре, как «Кукольный дом» («Нора»), но Ибсен, как ему было свойственно, предоставил публике и критикам спорить. Сам он ка-

сался лишь вопроса о финале. Как известно, конец пьесы — уход Норы от мужа и детей — вызвал возмущение всех ханжей. При постановке пьесы в Германии актриса Хедвиг Ниман-Раабе потребовала изменить финал: Нора в конце концов оставалась в семье. Ибсен был вынужден набросать вариант конца пьесы и сделал его таким: «Нора не покидает дома: Хельмер увлекает ее к дверям детской спальни, происходит обмен репликами, Нора бессильно опускается у дверей на стул, и занавес падает».

«Эту переделку, — заключает писатель, — я сам в письме к переводчику назвал „варварским насилием“ над пьесой» (4, 710). В таком искаженном виде пьеса прошла в ряде немецких театров, но вскоре подлинный финал был восстановлен повсеместно.

Отношение Ибсена к создаваемым им персонажам хорошо иллюстрирует его письмо о «Дикой утке» (1884): «Действующие лица пьесы, несмотря на разные свои слабости, стали мне дороги благодаря... долгому ежедневному общению с ними; надеюсь, впрочем, что они найдут друзей и доброжелателей в большой читающей публике, а также в кругу артистов, так как все без исключения представляют благодарные задачи для исполнителей. Но изучение и изображение этих людей дается нелегко...

Это новая пьеса стоит в известном смысле особняком в моем драматическом творчестве: способ разработки идеи во многих отношениях отличается от прежнего» (IV. 483). Остается лишь пожалеть, что Ибсен обрывает на этом письмо, говоря, что предоставит критикам разобраться, в чем новизна пьесы.

Как известно, в «Дикой утке» новым явилось вплетение символа в ткань фабулы. Ибсену случалось иногда вводить в свои пьесы образы, имевшие символическое значение. Такова новая церковь в «Бранде», наследственная болезнь Освальда в «Привидениях», зараженный источник в «Докторе Стокмане». Но ни в одной из предшествующих пьес символ не приобретал такого значения, как в «Дикой утке». Сама по себе пьеса написана в совершенно реалистической манере, но при всем том

дикая утка на чердаке, находящаяся там вполне реально, оказывается символическим воплощением драмы, разыгрывающейся в семье Экдалов, особенно героини пьесы Гины.

Никогда так определенно не формулировал Ибсен смысл своих пьес, как тогда, когда писал в 1887 г. в ответ одному студенту: «Совершенно верно, что в „Росмерсхольме" проходит идея призыва к труду.

Но, кроме того, пьеса говорит о той борьбе, которую должен выдержать сам с собою каждый серьезный человек, чтобы привести в гармонию свою жизнь со своим сознанием.

Различные духовные силы и способности развиваются в индивиде не параллельно и не одинаково. Жажда познания стремится от завоевания к завоеванию. Моральное сознание, «совесть», напротив, очень консервативна. Глубокие корни связывают ее с традициями и вообще с прошлым. Отсюда — индивидуальные конфликты.

Но прежде всего пьеса, разумеется, — поэтическое произведение, трактующее о людях и их судьбе...» (4, 723).

Едва ли идея пьесы получила такое осмысление при ее зарождении; вероятнее предположить, что таков итог, к которому пришел автор, уже завершив произведение. Но, как видим, при всем том, что для Ибсена важны были живые люди и жизненные драмы, он отнюдь не чуждался идейного осмысления созданного им. Он лишь не хотел, чтобы все богатство драматических конфликтов сводили к одной-двум отвлеченным идеям и, главное, чтобы не выводили из них какой-нибудь догматический моральный тезис.

Последнее из доступных нам авторских признаний содержится в письме Ибсена к графу Морицу Прозору в 1890 г.: «Название пьесы — „Гедда Габлер“. Я хотел этим намекнуть, что героиня, как личность, является больше дочерью своего отца, нежели женой своего мужа.

В этой пьесе я, собственно, не задавался так называемыми проблемами. Главной моей задачей было изображение людей, человеческих настроений и судеб на фоне известных общепринятых общественных условий и понятий» (4, 728). И типична для Ибсена концовка: «Когда Вы прочтете всю пьесу, моя основная мысль станет для Вас яснее, нежели я мог здесь высказать ее Вам...» (4, 728). Иначе говоря, идея растворена в образах и ситуациях драмы.

Только через постижение всех сторон произведения возможно полное понимание его. Если, с одной стороны, Ибсен желает, чтобы читатели именно так подходили к пьесе, не вылавливая из нее отдельные словечки и фразы, которые могли бы послужить квинтэссенцией ее смысла, то с другой — он настаивает на том, чтобы постановка на сцене была также актом творческого осмысления произведения всей труппой, каждым исполнителем. В одной из статей о театре Ибсен писал в 1862 г. о пьесах подлинно жизненных и драматичных, что в них «ни в коей мере нельзя удовлетвориться тем, чтобы каждый актер учил и разрабатывал свою роль и вникал в нее; если он не

изучит вплоть до тончайших нюансов также и роли своих партнеров, то он неизбежно ошибется в чем-нибудь из того, чему автор придает величайшее значение, и вся постановка до известной степени будет испорчена. Здесь дело не только в том, чтобы своевременно подать реплику, а в том, чтобы подать ее так, как этого с необходимостью требует предшествующая, и предпредшествующая, и предпредпредшествующая реплика» (4, 644—645). Так подчеркивает Ибсен взаимосвязь всех составных частей драмы. В этих словах ключ к постижению самой сути его драматургического метода.

ПЕССИМИСТ И ОПТИМИСТ

Уже в начале драматургической сознанием высокой миссии своего ства, — писал Ибсен в 1860 г., — деятельности Ибсен проникся искусства. «Сценическое искусство своему представ-

ляет, как известно, объединение всех остальных форм искусства. Кроме того, опыт всех остальных цивилизованных стран достаточно показал, что драматическое искусство во все времена своего расцвета, более чем какой-либо другой вид искусства, играло существенную роль в воспитании народа; факт этот, скорее всего, объясняется более близким и непосредственным отношением этого искусства к действительности, а следовательно, его большею понятностью, доступностью и популярностью» (IV, 293). В этих словах ясно выражено сознание Ибсеном как синтетического характера театра, так и народности драматического искусства в целом.

Как мы знаем, Ибсен отвергал поверхностное изображение жизни в драме, стремясь выявить в своих пьесах глубинные вопросы жизни. Так как он касался и темных сторон жизни, раскрывая неразрешимые противоречия между людьми, его часто обвиняли во мрачном взгляде на жизнь. Между тем уже в начале деятельности Ибсен смотрел на драму как на важнейшее средство духовного развития нации именно тогда, когда искусство ставит народ лицом к лицу с самыми острыми проблемами жизни. С горечью отмечал молодой писатель в 1857 г.: «Лишь весьма немногие из публики ищут в драматическом искусстве какой-то возвышающей силы...» (4, 617). Постигание смысла жизни отнюдь не заключается в утверждении того, что человеческое существование безоблачно. Смело смотреть в глаза истине означает не закрывать глаз при виде тяжких фактов действительности. Ибсен умел показывать драмы, трагедии и комедии индивидуального существования, а также пороки общества в целом. Он беспощадно разоблачал мнимые и ложные идеалы, прикрывавшие бесчеловечную практику буржуазного общества.

Свою позицию он недвусмысленно определил в поздние годы, когда к нему пришло признание. «Не раз объявляли меня пессимистом. Ну да, я пессимист — поскольку не верю в вечность человеческих идеалов, — заявил Ибсен в 1887 г. — Но я также и оптимист, поскольку верю в способность идеалов множиться и развиваться. Особенно же я верю в то, что идеалы

нашего времени, отживая свой век, обнаруживают явное тяготение возродиться в том, что я в своей драме „Кесарь и Галилеянин“ подразумеваю под „третьим царством“» (4, 658).

Выступая перед норвежскими студентами в 1874 г., Ибсен повторил свое утверждение о том, что воплотил в своих произведениях пережитое и прочувствованное им самим. «Но, — добавил он, — никакой поэт не переживает ничего один. С ним переживают переживаемое им и все его современники-соотечественники. Не будь это так, что перебросило бы мост понимания между поэтом и читателями?» (4, 653).

В 1885 г. на чествовании его датским студенческим союзом Ибсен в другой форме повторил ту же мысль: «Если моя жизнь имела... некий смысл, то это проистекает из того, что между мной и эпохой существует определенное родство» (4, 657).

В суждениях Ибсена о драме и о собственном творчестве с достаточной силой обрисовывается выдающаяся личность этого мастера. Художник больших идей, мастер создания ярких жизненных характеров, поэт с острым чувством драматизма, он был последовательным борцом за право искусства говорить истину, как бы горька она ни была. Созданное им преобразовало европейскую драму. Им были открыты новые пути драматическому искусству. Редкий художественный дар, дар поэта-драматурга, сочетался в Ибсене с выдающимися аналитическими способностями. Это сказалось не только в его творчестве, но и в суждениях о драме.

АВГУСТ СТРИНДБЕРГ

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ

Среди драматургов второй половины XIX в. Август Стриндберг (1849—1912) едва ли не самая сложная фигура. Богатое наследие писателя — свыше семидесяти пьес — включает большие исторические трагедии, бытовые психологические драмы, сатирические сценки, мистические и символические произведения. Они создавались на протяжении полувека и отражают как перемены в общественной атмосфере, так и личные переживания писателя, человека сложной, легковозбудимой психики.

Известный советский скандинавист и германист В. Адмони выразительно охарактеризовал противоречия творческой личности Стриндберга: «Страх перед жизнью, склонность к сомнениям и необыкновенная уязвимость соединяются в Стриндберге с уверенностью в своей правоте и готовностью вступить в ожесточенную схватку с противниками. Необычная впечатлительность, доходящая порой до галлюцинаций, сочетается у него с острым аналитическим умом, с умением строить свою мысль исключительно четко логически. Неумение объективно, до конца углубиться в мысль, которая кажется Стриндбергу ложной, односторонность, порой граничащая с фанатизмом, не исключают у него 'широкого

кругозора, незаурядной образованности и многосторонности интересов»¹.

Такой склад личности определил и внутреннюю противоречивость драматургии Стриндберга: ориентацию на четкость и аналитичность и вместе с тем обобщенность изображения. «Стриндберг далек от эмпиричности в изображении мира, которая была свойственна ряду литературных направлений в последние десятилетия XIX в. Детали, отдельные эпизоды, диалоги с точной передачей не только слов, но даже специфической манеры речи говорящего — все это у Стриндберга есть, но в подчиненном виде. Главное

¹ Адмони В. Стриндберг // История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 400.

для него — выявление существенного содержания как „общего смысла" изображаемого куска действительности. Детали имеются в строгом отборе лишь тогда, когда имеют типическое значение»². Отмечая несомненные реалистические черты многих произведений Стриндберга, В. Адмони пишет: «Для художественного стиля Стриндберга характерно синтезирование противоборствующих начал. Так, в его более поздних произведениях углубление в недра душевной жизни, связанное с обращением к многообразной символике, сочетается с чрезвычайной контретностью и естественностью изображаемых Стриндбергом явлений „внешней жизни"»³. Наш ученый отвергает мнение, будто Стриндберг в изображении драматических конфликтов проявляет односторонность, в частности в особенно болезненной для него теме взаимоотношения полов и осуждении женщин. Драматург «строит свои коллизии обычно именно как столкновение начал, каждое из которых уверено в своей правоте и всемерно стремится обосновать свою правоту»⁴.

Естественно, что в отдельные периоды и в разных произведениях писателя проявляется не все, а определенные черты. То преобладает стремление к реальности, то символизм, то психологизм, то широта исторического видения. Стриндберг несводим к формуле, охватывающей одновременно все особенности его драматургии. Более того, иногда общепринятые характеристики стиля его драм оказываются спорными. Показателен следующий факт. «Отец» (1787) был оценен критикой как типично натуралистическое произведение. Но вот что написал Стриндбергу глава натуралистической школы Эмиль Золя:

«Ваша драма меня чрезвычайно заинтересовала. Ее философская идея является весьма смелой, персонажи обрисованы резко. Из идеи сомнения в отцовстве вы извлекли сильные, волнующие эффекты. Ваша Шаура поистине женщина и с ее гордостью, непоследовательностью, с тайной ее

² Там же. С. 408.

³ Там же.

⁴ Там же.

достоинств и недостатков. Она прочно осталась в моей памяти. В целом вы написали необычное и интересное произведение, в котором, особенно к концу, есть прекрасные вещи. Но, чтобы быть вполне откровенным, краткость анализа меня несколько смущает. Вы, может быть, знаете, что я не сторонник абстракций. Я люблю, чтобы персонажи были показаны полностью в их общественном положении, чтобы их можно было ощутить локтем, чтобы они были погружены в нашу атмосферу. А ваш Капитан, у которого даже нет имени, как и другие персонажи, выглядящие почти надуманными существами (sont presque des etres de raison), не вызывает у меня ощущения полной жизненности, какую я требую. Но, естественно, нас разделяют национальные различия. При всем том, повторяю, ваша пьеса не-

обыкновенное драматическое произведение, которое меня глубоко взволновало»⁵.

Натуралистической эту пьесу, как и «Фрекен Юлию», современники считали потому, что здесь была затронута интимная физиологическая сторона семейной жизни и половых отношений. Но критическое чутье Золя правильно подсказало ему, что с чисто художественной точки зрения «Отец» тяготеет к другому художественному методу, тогда еще только возникавшему, и возникавшему именно в творчестве Стриндберга, — к экспрессионизму. Именно в свете этого художественного направления рассматривает американский ученый Дальстрем две названные пьесы, «Пляску смерти» (1900), трилогию «Путь в Дамаск» (1898—1901) и «Игра мечты» (1901)⁶. Отметим, что советский ученый относит «Путь в Дамаск» к «монументальным философским драмам “фаустовского” типа»⁷. Разноречивость оценок — частое явление в стринд- берговской критике.

Здесь нет возможности решить проблему стиля, точнее, стилей драматургии Стриндберга. В соответствии с общим планом книги мы остановимся лишь на имеющихся суждениях драматурга, которые, однако, не охватывают всего его творчества. Тем не менее Стриндберг оставил высказывания, свидетельствующие о его серьезном интересе к вопросам теории драмы.

В 1889 г. Стриндберг опубликовал статью «О современной драме и современном театре», в которой, с одной стороны, дал оценку классической драмы и современного репертуара, а с другой — наметил желательные перспективы развития новой драмы.

Хотя Стриндберг высоко ценил Шекспира, о чем еще будет сказано, он считал попытку французских романтиков

⁵ Цит. по: *Dahlstrom C. E. W^eonard. Strindberg's dramatic expressionism* 2nd ed N. Y., 1960. P. 93.

⁶ Ibid. P. 85—193.

⁷ *Адмони В. Указ. соч.* С. 414.

1830-х годов возродить Шекспира искусственной и к тому же неудавшейся. Особенность театра Шекспира состояла в том, что воображение заменяло зрителю декорации и зритель был сосредоточен на действии, разыгрываемом актерами. Не то получалось во французском театре начала XIX в.: то, что могло стать главным, «а именно психологическое развитие, у романтиков неизбежно должно было отойти на второй план, ибо при постановке пьес слишком много времени занимали антракты и смена декораций. Поэтому они были вынуждены сосредоточить внимание на интриге, из-за чего артистам приходилось декламировать до полного изнеможения»⁸.

Хотя психологический театр Корнеля и Расина не устарел, в условиях деспотизма «он лишился своей жизненной силы» (Ск., 272). Наиболее жизнеспособным оказалось искусство Мольера. «Мольер задал стиль современной комедии» (Ск., 272), считает Стриндберг. По его мнению, продолжателями Мольера

⁸

Цит. по: Писатели Скандинавии о литературе. М., 1982. С. 271. (далее: Ск.).

стали Дидро, Бомарше, а позже комедия «обновляется Скрибом и Ожье, поднимается до небывалой высоты у несправедливо забытого Понсара и затем мельчает в пустых пьесах декадента Сарду» (Ск., 272). При всей сомнительности схемы развития комедии, набросанной Стриндбергом, несомненно, что и он, подобно многим современникам, видит упадок театра в господстве комедии интриги. «В пьесах Сарду, — пишет Стриндберг, — не осталось и следа человеческой жизни, его герои говорят так, как будто все они прирожденные редакторы юмористического журнала, а его публику, как и при чтении бульварного романа, волнует лишь один вопрос: что же там дальше?» (Ск., 272).

Затем Стриндберг переходит к рассмотрению той драматургии, которая возникла в противовес пошлой комедии интриги. Он рассматривает ряд произведений возникающего натуралистического театра и, признавая благородность стремления приблизить драму к подлинной жизни, находит поводы для серьезной критики натуралистической драматургии с художественной точки зрения.

По его мнению, «Анриетта Марешаль» братьев Гонкур «представляет собой старое физиологическое направление» (Ск., 272). «Тереза Ракен» Золя — начинание «несовершенное по форме» (Ск., 272), поскольку инсценировка романа драматургически недостаточно умела. Уже здесь ошибка состояла в том, что события первого и второго актов отделены целым годом. В «Рене» Золя тоже слишком «большие разрывы во времени и пространстве, нежели это допустимо при нынешнем скептическом отношении публики ко всякого рода театральным условностям. К тому же в этой пьесе психологизм сведен к нулю, характеры расплывчаты, в общем получилась мелодрама...» (Ск., 273). Обратим внимание на два момента. Первый: концентрация сюжета, чтобы не было разрывов во времени и пространстве; второй: неременнейшее условие подлинной драмы — психологизм.

Стриндберг подвергает более подробному разбору «Воронье» Анри Бека и с сарказмом пишет: «Вот вам

долгожданный обыкновенный случай, правдоподобный, истинно человеческий, который настолько банален, настолько невыразителен, настолько скучен, что после четырех часов мучения задаешь себе сакраментальный вопрос: какое мне до этого дело? Это и есть объективность, которая столь мила тем, кто лишен индивидуальности, тем, кого бы стоило назвать людьми без души и темперамента.

Это фотография, которая фиксирует все подряд, в том числе и соринку на объективе; это реализм, рабочий метод, возведенный в ранг искусства, или то мелкое искусство, что из-за деревьев леса не видит; это превратно понятый натурализм, согласно которому смысл искусства лишь в том, чтобы точно срисовывать картину природы...» (Ск., 273—274).

Натурализм в таком плоском понимании решительно отвергается Стриндбергом. Он противопоставляет ему высокие образцы этого художественного направления, воплощенные в таких романах Золя, как «Жерминаль» и «Земля». Ни «Воронье» Бека, ни

инсценировка «Терезы Ракен» — «это вовсе не тот великий натурализм, который выбирает самые уязвимые точки, любит замечать то, чего не увидишь каждый день, радуется борьбе могучих сил природы, идет ли речь о любви или ненависти, бунтарстве или социальных инстинктах, которому безразлично, красиво это или нет, было б только действительно важно» (Ск., 274).

Нетрудно увидеть, что в своем понимании натурализма Стриндберг исходит из буквального смысла слова. Не «натуральность», не бытовое правдоподобие, не средние, привычные и повторяющиеся состояния, а натура, природа — вот что составляет краеугольный камень натурализма в понимании Стриндберга. Само собой разумеется, что в природе первое и главное — это человек, а не его окружение. В самом человеке следует искать существенное содержание драмы. «Древние греки, — пишет Стриндберг, — словом „драма“ обозначали действие, а не сюжет, или то, что мы называем хорошо придуманной интригой. Жизнь совершенно неподвластна тем точным расчетам, по которым строится драма, к тому же сочинителям интриг чрезвычайно редко удается разработать свои замыслы в деталях, поэтому мы больше не доверяем этим хитроумным каверзникам, которые так вольно обращаются с человеческими судьбами, что какой-нибудь театральный мошенник вызывает у нас смех заведомым своим неправдоподобием» (Ск., 275).

Не надуманные интриги, а подлинные драмы и трагедии жизни должны занять место на театральных подмостках, и в этом суть возникающей натуралистической драмы, как ее понимает Стриндберг. Она должна быть отражением того, что действительно происходит в человеческих душах, поэтому необходима убедительная психологическая мотивировка поведения персонажей на сцене. Но главное не в этом, а в том, что в новой натуралистической драме «берется жизнь в крайних ее проявлениях: жизнь и смерть, рождение и умирание, борьба за супруга, за средства существования, борьба за честь — все эти жизненные битвы с их полями сражений, жалобными

стонами, с их убитыми и ранеными дали нам новое представление о жизни как о борьбе...» (Ск., 276).

Здесь сформулирована основа натурализма в драме в стринд- берговском понимании.

В конце статьи Стриндберг, продолжая развивать идею обновления драмы, рассказывает о новом типе пьес, появившемся на парижской сцене. Ему довелось увидеть пьесу Г. Гиша и А. Лаведана «Между братьями», представление которой заняло пятнадцать минут. Этот тип пьес соответственно получил название «четверть часа». По определению Стриндберга, это «драма, упрощенная до одной сцены» (Ск., 276), и тогда казалось, что жанр утвердился. Он действительно нашел место на сцене в виде так называемых скетчей.

Ища корни жанра, Стриндберг находит их в XVIII в. у Л. Кар-монтеля, первого создателя жанра пьес-пословиц. На подлинную художественную высоту поднял этот вид драмы А. де Мюссе.

«В драматической пословице, — определяет Стриндберг, — содержится существо дела, полностью объясняется происшедшее, передается душевная борьба. Мюссе здесь порой приближался к высокой трагедии, обходясь при этом без толпы статистов или бряцания оружием. С помощью одного стола и двух стульев можно, как оказалось, изобразить все острейшие жизненные конфликты; в этом жанре впервые стали использовать, насколько это возможно, все достижения современной психологии» (Ск., 277).

Едва ли мы ошибемся, предположив, что здесь Стриндберг указывает на тот драматургический опыт, который был использован им при создании нового типа пьес, к числу которых принадлежали в первую очередь «Отец» и «Фрекен Юлия». Достаточно, однако, сравнить изящные пьесы А. де Мюссе с краткими драмами Стриндберга, чтобы увидеть самостоятельность шведского драматурга. Недаром рассматриваемую нами статью он заканчивал пожеланием, чтобы на его родине появился театр, «где можно увидеть все и не быть оскорбленным, увидев скрытое за теологическими и эстетическими завесами, даже если при этом нарушаются устаревшие традиции...» (Ск., 277).

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ФРЕКЕН ЮЛИИ»

В пьесе «Фрекен Юлия» Стриндберг осуществил свое понимание натуралистической драмы и подробно обосновал ее поэтику в предисловии.

Как известно, основной конфликт драмы — борьба между мужчиной и женщиной за преобладание — противоречие, неоднократно пережитое Стриндбергом в личной жизни и возведенное им в столкновение двух начал природы вообще. Конфликт усложнен неравенством социального положения двух главных персонажей. Фрекен Юлия принадлежит к аристократической среде, Жан — слуга. Каждому из них свойственны черты своего класса, к которому он или она принадлежат. Однако аристократизм девушки и плебейская

вульгарность молодого человека уступают по значению природному мужскому и женскому началу, и первое берет' верх.

«Действие довольно напряжено, и так как оно собственно касается двух лиц, то я ими и ограничился, введя только одно второстепенное лицо, кухарку, и заставив несчастный дух отца (отец Юлии — граф, что существенно. — *А. А.*) парить над всем и позади всего целого», — комментирует свое произведение Стриндберг⁹. Действие сведено к раскрытию основного конфликта, почему почти всякие второстепенные мотивы исключены из него, хотя оставлен фон, дающий ощутить, что Юлия и Жан отнюдь не оторваны от остального мира.

Стриндберг так объясняет концепцию действия вокруг двух персонажей: «...я заметил, что людей новейшего времени больше

⁹ *Стриндберг А.* Полн. собр. соч. 2-е изд. М., 1910. Т. 1. С. 40. (Далее: Ст.).

всего интересуется психологическое развитие, и нашим любознательным душам мало видеть одно происходящее, не зная, как оно происходит! Мы хотим видеть самые нити, видеть машину, исследовать ящик с двойным дном, взять волшебное кольцо, чтобы найти шов, заглянуть в карты, чтобы узнать, как они покраплены» (Ст., 40—41).

Ограничив число действующих лиц, Стриндберг сжал и действие пьесы. Писатель опять исходит из особенностей восприятия современного зрителя. «...Я уничтожил деление на действия, — поясняет автор, — так как находил, что наша убывающая способность к иллюзии, по возможности, не должна развлекаться антрактами, во время которых у зрителя является возможность обдумать все и, стало быть, ускользнуть от внушающего влияния автора- магнетизера. Моя вещь длится полтора часа...» (Ст., 41).

Ошибется тот, кто сочтет действие столь сжатой пьесы, происходящей в ограниченном домашнем пространстве, слишком камерным. Стриндберг утверждает, что в конфликт двух полов им вложено и социальное содержание, причем весьма масштабное. «Мои души (характеры),—пишет он,— конгломераты из прошедших культур и текущей, открывки из книг и газет, осколки, разрозненные куски износившихся праздничных нарядов, как души, сшитые с начала до конца» (Ст., 35). Метафора писателя подчеркивает разорванность сознания современного человека, в котором пестро, неорганически сочетаются унаследованные от прошлого понятия и вполне современные стремления. Духовный мир современного человека отличается убожеством, поэтому автор заставляет духовно бедных людей «красть и повторять слова сильнейших, заставляя души заимствовать „идеи“, так называемые внушения, друг у друга» (Ст., 35).

Суровой критике подвергает -Стриндберг различные исторически сложившиеся понятия характера. «Первоначально оно обозначало преобладающую основную черту душевного строя и смешивалось с темпераментом. Позднее же, у средних классов, стало выражением для определенного автомата; так что

человека, раз навсегда замкнувшегося в своей врожденной наклонности или приноровившегося к известной роли в жизни, одним словом, переставшего расти, называли характером, а не — перестающий развиваться; а искусный пловец среди житейских волн, который не плывет на укрепленных парусах, он опускает их перед порывом ветра, чтобы снова поднять их, такой человек называется бесхарактерным. В унижительном смысле разумеется, потому что было так трудно уловить его, зарегистрировать, уследить за ним. Такое мещанское представление о неподвижности души перешло на сцену, где всегда господствовало мещанское. Характером там был господин, у которого все было решено и подписано, который появлялся неизменно пьяный, шутливый или мрачный, и для характеристики достаточно было придать телу уродство, приделать кривую или деревянную ногу, красный нос или заставить данное лицо выкрикивать выражения вроде: „это было галантно“, „это

мы с удовольствием" или что-либо подобное» (Ст., 34). Далее, полвека спустя, после известного нам суждения Пушкина следует критическое замечание в адрес великого французского комедиографа: «Этот обычай смотреть на людей просто остался еще и у великого Мольера. Гарпагон только скуп, хотя Гарпагон мог быть и скупцом, и замечательным финансистом, великолепным отцом, хорошим общественным деятелем... Ввиду этого, — заключает Стриндберг, — я не верю в простые театральные характеры. И авторский краткий суд на людьми: тот глуп, а тот груб, тот ревнив, а тот скуп и т. д., должен быть отвергнут натуралистом, который знает, как сложна и богата душа, и который чувствует, что у „порока" есть обратная сторона, очень похожая на добродетель» (Ст., 35).

Такой вывод был несомненно подсказан вдумчивому и наблюдательному писателю его богатым жизненным опытом, но не только. Он хорошо знал классическую драму, и в первую очередь Шекспира, был знаком с изображением человека в романах реалистов XVIII и XIX столетий.

Что же касается современности, то Стриндберг очень рано пришел к мнению о том, что человечество, вступившее в буржуазную фазу своего развития, переживает глубокий кризис. Об этом он весьма решительно заявил в статье «О реализме, некоторые взгляды на него» (1882). «Мы любим природу, мы с отвращением отворачиваемся от новых социальных условий, от полицейского государства, от милитаристского государства, которое претендует на то, что защищает нацию, но охраняет только тех, кто у власти. И потому, что мы ненавидим все искусственное, аффектированное, мы любим называть каждую вещь ее настоящим именем, и мы убеждены, что общество рухнет, если не будет восстановлено первое условие, на котором основаны общества, — честность»¹⁰. Необходимо, однако, сразу же отметить, что от столь радикального взгляда Стриндберг вскоре отказался, сохраняя критическое отношение к

¹⁰ Цит. по: *Madsen Bifirge Oedsf. Strindberg's naturalistic theatre*. Seattle, 1962. P. 34.

несправедливостям буржуазного строя. Он до конца видел отрицательное влияние его на личность.

Современное общество искажает природные данные человека. Таким современным характером является Фрекен Юлия, которую Стриндберг называет «полуженщиной». «Полуженщина — это тип, который проталкивается вперед, продает себя теперь за власть, ордена, дипломы, как прежде за деньги, и знаменует собой вырождение...» (Ст., 35). Здесь мы сталкиваемся с обычным для Стриндберга отрицательным отношением к стремлению женщины занять самостоятельное положение в обществе. Нарушение природы не проходит безнаказанно для женщин, поэтому Стриндберг считает, что «это — трагический тип, представляющий зрелище отчаянной борьбы с природой, трагический, как романтическое наследие, которое теперь искореняется натурализмом, ищущим

-щим только счастья, а счастье принадлежит только выносливым и сильным видам» (Ст., 36). Понятия «романтический» и «натурализм» здесь имеют отнюдь не литературный смысл. Речь идет о двух разных типах отношения к миру — идеалистическом и основанном на научном понимании природы, а это последнее, как явствует из слов Стриндберга, окрашено у него дарвинизмом и идеей выживания сильнейшего.

Юлия не какая-нибудь взбалмошная богатая девушка. В ее характере и поведении отражаются глубокие биологические, нравственные и социальные корни, свойственные всякой личности. Что же это в данном случае? Стриндберг отвечает: «Фрекен Юлия — остаток старинной военной аристократии, которая теперь уступает место аристократии нервов или аристократии большого мозга; она — жертва семейного разлада, вызванного „преступлением“ матери; жертва заблуждений века, обстоятельств, „своей собственной несовершенной организации“, что, вместе взятое, равносильно судьбе доброго старого времени или мировому закону» (Ст., 36). Последние слова раскрывают, что Стриндберг, показывая трагизм современного человека, видит в нем не личное несчастье, а отражение «мирового закона». Фрекен Юлия — представительница старого класса, обреченного на гибель, потому что жизнь выдвинула тип людей, более жизнеспособных.

Старая теория драмы, как мы знаем, считала необходимым элементом трагического вину героя. «Натуралист упразднил вину, — пишет Стриндберг, — но последствия поступка, кары, тюрьмы или страха перед ними он не может упразднить по той простой причине, что они остаются, оправдывает ли он их или нет...» (Ст., 36).

Если у Юлии есть врожденное или наследственное чувство чести, то оно осталось от варварских времен, от арийского происхождения, от средневекового рыцарства. «Это очень красиво, но теперь уже невыгодно для благополучия рода, — замечает Стриндберг иронически и продолжает: — Поэтому Жан живет, а фрекен Юлия не может жить без чести» (Ст., 37).

Честь в современных условиях — фикция, только затрудняющая жизнь.

Жан — сложная натура переходного характера: он уже в чем-то поднялся выше своей среды, но не до конца порвал с ней. С одной стороны, он ненавидит вышестоящих, с другой—еще сохраняет некое почтение к ним, что видно в его отношении к графу. По мнению Стриндберга, «он стоит выше фрекен Юлии еще и тем, что он — мужчина. В половом отношении он — аристократ, благодаря своей мужской силе, благодаря своему более развитому уму и своей способности к инициативе. Его подчиненность заключается главным образом в случайной социальной среде, в которой он живет и которую он, вероятно, может сбросить вместе с лакейским фраком» (Ст., 39).

Соответственно своему намерению показывать жизнь в ее непредусмотренной текучести Стриндберг отказался от установившихся в драме форм диалога. Он, по его словам, не изображает

персонажи так, что один задает глупый вопрос, а другой дает на него остроумный ответ, придуманный автором. Избегает он и «французского диалога», построенного с точным математическим расчетом и по закону симметрии. Он «предоставил мозгу (действующих лиц. — А. А.) работать неправильно, как это бывает в действительности, так как в беседе ни один вопрос не исчерпывается до конца, но один мозг приближается к другому зубчатым колесом, чтобы тот мог наудачу захватить его. Поэтому диалог сбивается в первых сценах, не в силах справиться с материалом, который будет обработан позднее, возобновляется, повторяется, развивается, выясняется, как тема в музыкальной композиции» (Ст., 40).

Стриндберг не согласен с теми реалистами, которые отказываются в драме от монолога, считая его неестественной формой речи. Он считает, что этот прием драматической речи можно обновить и сделать правдоподобным. Ведь и в жизни случается, что люди говорят сами с собой, не говоря уже об ораторе, вслух репетирующем свою речь. Поэтому и в драме возможны беседы персонажа с самим собой. Стриндберг даже склоняется к тому, чтобы в таких случаях не давать актеру полного текста монолога, а ограничиться указаниями, предоставив ему импровизировать. Сам Стриндберг, однако, тщательно выписывал длинные речи персонажей, приближающиеся по типу к монологам.

Как ни мала пьеса «Фрекен Юлия», Стриндберг ввел в нее музыкальный элемент — появление деревенского хора в Иванову ночь, даже хореографию — народный танец, словом, использовал для оживления действия принятые театральные формы. Стриндберг мыслил не только драматургически, но, как это свойственно настоящим мастерам своего дела, и театрально. Его заботят все части будущего представления пьесы, в том числе декорации. Что касается их, то он, по собственному признанию, «заимствовал у импрессионистической живописи асимметрические, усеченные линии» (Ст., 43), что усиливало иллюзию реальности. Кроме того, он предусмотрел, чтобы декорация комнаты была поставлена под углом к рампе.

Стриндберг хочет, чтобы театр отошел от общепринятой манеры игры на публику. «Я не мечтаю о том, чтобы видеть спину актера в течении всей важной сцены, но я горячо желаю, чтобы решающие сцены не проходили у суфлерской будки, как дуэты, в расчете на аплодисменты...» (Ст., 45—46).

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА

Хотя напряженные драмы из современной жизни с их острыми психологическими конфликтами были ядром новаторской драматургии Стриндберга, нельзя упускать из виду, что он выступил новатором также в исторической драме. Эпической и романтической исторической драме Стриндберг противопоставлял пьесы, основанные на историческом материале, но и в прошлом драма-

тург стремился прежде всего увидеть человека во всей его сложности и неприкрашенности.

Эта тенденция ясно выражена Стриндбергом в предисловии к его первой исторической драме «Мастер Улаф» (1871—1872). Писатель признает, что идея пьесы возникла у него под влиянием того, как Шекспир изобразил Юлия Цезаря в своей исторической трагедии. «Цезарь для Шекспира был прежде всего человеком» (Ск., 288). Стриндберг отмечает все слабости, присущие герою Шекспира, его обычные человеческие черты, делающие образ правдоподобным и живым. Но не все удовлетворяет молодого драматурга в этой трагедии: «Шекспировский Цезарь с его добром и злом, величием и мелочностью — это верный путь, хотя определенная слабость и незавершенность образа героя в данной драматической композиции вызывали у меня некоторые сомнения» (Ск., 290).

Вырабатывая свое понятие о том, какой должна быть современная историческая драма, Стриндберг приходит, в частности, к такому выводу: «В наш век, когда все подвергается сомнению и анализу, с нашими представлениями о правах и достоинстве человека не годится чисто внешне делить людей на „высших“ и „низших“, чтобы князья, придворные и им подобные -изъяснялись изысканными стихами, а речь простолюдинов изобиловала вульгаризмами и сами они высмеивались, попадая в комические положения. Одним словом, — заключает Стриндберг, — я снял с пьедестала представителей высшего сословия и в какой-то мере поднял на него представителей низшего» (Ск., 290).

Несомненно, что изучение Шекспира помогло Стриндбергу постигнуть важные принципы исторической драмы. Об этом свидетельствует серия критических статей, посвященных им трагедиям великого британца. При этом Стриндберг признается, что Шекспир не принадлежит к числу его любимцев, ибо в нем есть нечто чуждое ему. Нетрудно догадаться, что не приемлет Стриндберг высшей объективности

Шекспира, отсутствия его личности в произведениях, т. е. того, что свойственно самому шведскому писателю.

Изучение формы драм Шекспира привело Стриндберга к выводу: «Шекспир настолько же лишен формы, насколько является строгим и педантичным формалистом. Все пьесы совершенно одинаково построены: в каждой пять актов с четырьмя или пятью картинами¹¹; однако, как все это сделано, невозможно увидеть. Здесь начинается и затем все движется вперед, как одна линия, до самого конца. Техника не видна, ни один эффект не рассчитан, большие битвы разыгрываются по четко построенному порядку, и все завершается заключением мира с барабанами и трубами. Кем-то было сказано, все происходит как в природе, и я подписываюсь под этим» (Др., 146)¹².

¹¹ Стриндберг не знал, что деление на акты и сцены в основном было произведено редакторами сочинений Шекспира в XVIII в.

¹² Цит. по нем. пер.; *Strindberg A. Dramaturgie/Verdeutsch von E. Schering. Munchen; Leipzig, 1911. S. 146.* Далее ссылки в тексте в скобках (Др. 146).

В то время как новая французская драма, в частности Сарду, прибегает к тщательно разработанной стратегии и изощренной тактике в построении действия. Шекспир ничего не скрывает уже в первом акте и либо оповещает, либо дает зрителю понять, что будет показано дальше. «То, что мы называем архитектурой или построением пьесы, Шекспира нисколько не заботит, он просто рассказывает какую-нибудь историю (*oratio recta* — прямой речью, прямым образом.—Л. А.)» (Др., 147). Стриндберг судил о драматургии Шекспира по старинке, но нас интересует не это, а выводы, делаемые им из его наблюдений, ибо они нужны писателю для обоснования его метода в исторической драме. Когда он говорит о «безыскусственности искусства» (Др., 147) Шекспира, то имеет в виду обновление исторической драмы посредством отказа от методов французской драмы романтиков, Скриба и Сарду, приближение ее композиции к естественному жизненному ходу действия. Он приписывает, однако, Шекспиру собственное отношение к изображаемому, когда пишет, что английский драматург «всегда полон пафоса; он ненавидит или любит, восстает против судьбы, покоряется ей, снова восстает; но, как бы он ни вел себя, его главный интерес всегда — изображение людей; и делает это как бы сверху, перед ним все равны...» (Др., 148). Мы не последуем за Стриндбергом в его разборе десятка пьес Шекспира и некоторых общих замечаниях о его драматургии. Скажем лишь, что здесь также проявляется взгляд Стриндберга, стремящегося непредвзято подойти к личности каждого человека, будь он частным лицом или известным историческим деятелем.

В исторических драмах Стриндберга интересует не точное воспроизведение прошлого, а характеры, и он создает ряд глубоких психологических этюдов королей и выдающихся деятелей Швеции. Но при этом в жизни этих людей должен быть подлинный драматизм. Насколько хорошо понимает это Стриндберг, видно из его предисловия к исторической трагедии «Энгельбрект» (1901), где он раскрывает основные трагические коллизии произведения. «...Трагедия невозможна без напряженных внутренних конфликтов, — пишет Стриндберг и поясняет: — Первый конфликт заключается в том, что в юности

Энгельбрект провозглашал идею объединения, которую он внушил и своему сыну. Когда же он, подобно пророку Ионе, отказался проповедовать свои идеи, к нему явился человек, который чуть ли не силой заставляет его действовать вопреки убеждениям. Это Эрик Пуке. Таким образом, герою приходится выбирать между верностью клятве, данной им в юности, и поработанным отечеством»¹³. В конце концов он нарушает клятву, впадает в мучительное противоречие с самим собой и погибает, тогда как его сын, олицетворяющий прежнее „я" героя, восстает

¹³ Согласно Кальмарской унии Швеция входила в союз Скандинавских государств, возглавляемый датскими монархами, ставившими своих наместников в каждой из стран унии. Энгельбрект, вначале бывший сторонником унии, затем возглавил восстание против Дании за независимость Швеции (1434—1436 гг.).

против отца, ставшего теперь носителем нового идеала. В этом суть трагического конфликта.

Чтобы усугубить напряженность, мне пришлось показать и личную драму героя: я заставил Энгельбректа и в семейной жизни пережить все ужасы разногласий. Про жену Энгельбректа нам ничего не известно, и поэтому я счел себя вправе женить его Н.И датчанке, этот ход позволил мне показать в трагедии национальную вражду.

Трагедия достигает кульминации, когда Энгельбрект вынужден взять под стражу собственного сына. Энгельбрект — второй Врут, но с той разницей, что шведский Брут сам выносит себе приговор за то, что предал идеал своей молодости, хотя и ради более высокой цели, стремление к которой в тот момент более чем оправданно» (Ск., 293—294).

О герое «Карла XII» (1901) Стриндберг был четкого мнения: он — «злой гений Швеции, идол головорезов, фальшивомонетчик» (Ск., 296—297). Но, писал Стриндберг, «у каждого человека на все поступки есть свои причины, каждый преступник имеет право оправдаться, поэтому я задумал свою драму в духе античной трагедии рока и катастрофы» (Ск., 297). И далее: «„Карл XII“ — привидение, дух, который возникает из порохового дыма и рассеивается вместе с ним после залпа орудий, тех самых орудий, с помощью которых он хотел помешать мировой истории идти своим путем. Карл гибнет в борьбе, но он уже подточен внутренним разладом и проснувшимися сомнениями» (Ск., 297).

Из исторических трагедий упомянем еще «Эрика XIV» (1899), легендарная постановка которого Е. Вахтанговым с М. Чеховым в главной роли (1921 г.) стала событием в истории советского театра. Стриндберг особенно тщательно штудировал шекспировского «Гамлета» и написал подробный разбор трагедии. Вероятно, это пригодились ему, когда он создавал шведскую трагедию. «Мой Эрик — зарисовка характера бесхарактерного человека» (Ск., 295). Драматург смягчил образ исторического лица, о котором известно, что он был жесток и

кровожаден. «Этому известному призраку на сцене не хватало кровожадности» (Ск., 295), — писал Стриндберг, признавая намеренное изменение образа короля, осужденное критикой.

Одновременно Стриндберг отверг упреки в несоблюдении хронологической последовательности.

«Сценическое время» не равно историческому времени.

«Пятнадцать минут на сцене могут восприниматься как полдня, в течение антракта может пройти несколько лет, все это зависит от умения драматурга скрыть течение, ход времени, а это легче всего делать, не называя дат. Так я и поступил» (Ск., 295).

В последние годы деятельности Стриндберг стал энтузиастом новой формы драматического представления — интимного театра. Не он был инициатором этого, а Макс Райнхардт, открывший в 1907 г. в Берлине Камерный театр (Kammerspielhaus). Стриндберг понял замысел немецкого режиссера: «перенести идею камерной музыки в театр» (Др., 71).

Новый принцип рождался в противовес господствовавшим понятиям театральности. Поэтому, объясняя понятие «интимный театр», Стриндберг счел нужным напомнить то, против чего он боролся. В 1860—1870-е годы пьеса, претендовавшая на то, чтобы быть поставленной в Королевском театре в Стокгольме, должна была отвечать следующим требованиям: содержать пять актов, четко построенных, без отступлений в действии, разделенных каждый на начало, середину и конец. Конец акта следовало построить так, чтобы заключительная речь вызывала аплодисменты. В пьесе должны были быть «номера», выигрышные для актеров, монолог не только допускался, но являлся необходимым украшением пьесы; нужны были увлекательные рассказы о сне, каком-нибудь значительном событии, анекдоты. Требовалось каждому крупному актеру дать выгодную роль.

Против всего этого Стриндберг боролся уже в свой «натуралистический период», создавая «Отца», «Фрекен Юлию» и другие подобные пьесы, программу которых мы уже рассмотрели. Драматург отметил, что успех этих пьес на немецкой сцене сыграл свою роль в возникновении идеи Райнхардта создать Камерный театр. Он видел в этом новый шаг вперед в развитии современной драмы. Утверждению ее в Швеции содействовало открытие в ноябре 1907 г. в Стокгольме Интимного театра, возглавляемого режиссером Августом Фальком, работавшим в теснейшем содружестве со Стриндбергом.

Принципы Интимного театра Стриндберг определил так: «В драме мы стремимся воплотить сильные и значительные мотивы, но с ограничением. В действии не должно быть никакой болтовни, рассчитанных эффектов, мест, вызывающих аплодисменты, выигрышных ролей, номеров соло. Драматурга не должна связывать никакая определенная форма, ибо форму определяет мотив. Кроме того, свобода обработки, обусловленной только единством и чувством стиля данного замысла» (Др., 72).

Обычные театральные помещения с большим залом для такого театра непригодны. Актер вынужден сам напрягать голос, а это приводит к фальшивым интонациям. Стриндберг иронизирует по поводу того, что в обычном театре объяснения в любви выкрикиваются, а тайны сообщаются полным голосом. Интимному театру нужно небольшое помещение, в котором голос актера, говорящего без напряжения, должен быть слышен в самом дальнем уголке. Интимному театру не нужны длинные спектакли с антрактами, во время которых продаются напитки, в том числе спиртные.

Интимный театр требует особого стиля исполнения и сценического оформления. Необходимо подчеркнуть, что в замысле Стриндберга отнюдь не было стремления создать театр, копирующий реальность. Это видно уже из его инструкции о сценической речи. Она не должна снижаться до бытового говорка. «Актера будет слышно, только если он будет все буквы произносить медленно и четко; использовать *фразирование* или музыкальность исполнения, повышая голос на важных словах и понижая на несущественных, соблюдая правильное разделение фразы; необходимо *нюансировать*, то есть соблюдать подъем и повышение и понижение (далее Стриндберг прямо использует музыкальные термины. —А. А.) — *acellerando* (ускорение) и *ritardando* (замедление), *legato* (плавно) и *staccato* (отрывисто)» (Др., 76). Далее рекомендуется говорить не ртом, а грудным голосом и т. п., т. е. избегать обычной разговорной речи.

Камерный театр, интимный театр — это уже антинатуралистический театр по всем своим признакам. Поэтика новой драмы получила свое воплощение уже в такой пьесе Стриндберга, как «Гроза» (1907), о которой современный критик сказал: «Все построение пьесы музыкально, в „Грозе“ повторяются те же мотивы, и те же темы возникают снова и снова»¹⁴. Эту пьесу, а затем «После пожара» (1907), «Соната призраков» (1907) критика определила как экспрессионистские пьесы; к ним относят также такие большие произведения, как трилогию «Путь в Дамаск» (1900— 1904). К сожалению, за исключением цитированной статьи об Интимном театре, содержащей преимущественно подробные указания о сценическом воплощении пьес такого стиля, высказываний Стриндберга у нас нет. Своих теоретиков экспрессионизм нашел уже в XX в.

МОРИС МЕТЕРЛИНК

¹⁴ Цит. по: *Dahlstrom C. E. W.* Op. cit. P. 194.

ЭВОЛЮЦИЯ ЕГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ И ТВОРЧЕСТВА

Необычная художественная форма и значительное нравственное содержание завоевали в конце XIX в. Морису Метерлинку славу крупнейшего представителя символизма в драме. Его обширное драматургическое творчество распадается на три периода. Символистом он заявил себя уже в пьесах первого периода, когда появились «Принцесса Мален» (1889), «Непрошенная гостья», «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Пелеас и Мели-санда» (1892), «Аладина и Паломил», «За стенами дома» и «Смерть Тентажиля» (1894). За исключением «Принцессы Ма-

лен», все пьесы — одноактные, что соответствовало природе «статического театра», созданного молодым Метерлинком. По его собственному определению, эти пьесы изображают людей, подвластных неведомым силам. «Они полны верой в какую-то необъятную, невидимую и роковую власть, чьих намерений никто не знает, но которая по духу драмы кажется недоброжеланною, внимательною ко всем нашим поступкам, враждебною улыбке, жизни, миру, счастью. Невинные, но невольно враждебные друг другу судьбы сплетаются и расплетаются на общую погибель под опечаленными взглядами более мудрых, которые предвидят будущее и ничего не могут изменить в жестоких и непреклонных играх, создаваемых среди живых любовью и смертью»¹.

Исследовательница истории бельгийского театра И. Шкунаева отмечала как характерную черту творчества раннего Метерлинка то, что «активное выражение „позиции“ героя, одновременно творящего конфликт и творимого конфликтом, заменено демонстрацией его пассивного отношения к конфликту»².

Глубокий переворот во взглядах драматурга произошел в начале XX в. Свое непосредственное выражение это получило в книге «Сокровенный храм» (1902), проникнутой жизнеутверждением. Метерлинк признает: в жизни много жестокого и несправедливого. В противоположность космическому пессимизму ранних пьес он пишет теперь: «Мы были бы неправы, если бы жаловались на равнодушие вселенной и называли его чудовищным и непонятным. Мы не вправе удивляться несправедливости, в которой мы принимаем очень деятельное участие... Мы охотно подводим под рубрику мировой несправедливости большое число несправедливостей исключительно человеческого происхождения, гораздо более частых и пагубных, чем буря, болезнь и пожар. Я не говорю о войне... Но бедность, например, которую мы включаем в число

¹ Метерлинк М. Поли. собр. соч.: В 4 т. Пг., 1915. Т. 1. С. XXIII—XXIV. Далее цитаты по этому изданию указываются в скобках с обозначением тома и страницы. .

² Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973. С. 102.

роковых зол на тех же основаниях, как чуме или кораблекрушение, бедность с ее ужасающими страданиями и наследственными пороками — как часто ее следует приписать несправедливости нашего социального строя, который является только итогом всех несправедливостей человека» (3, 331).

Вместо пассивности, присущей персонажам первого периода, Метерлинк и в теории и в драматургической практике утверждает действенное и героическое начало в человеке.

В творчестве новое мировоззрение Метерлинка получило выражение в таких его пьесах, как «Монна Ванна» (1902), «Жуазель» (1903), «Чудо святого Антония» (1903), «Синяя птица» (1908) и ее продолжение «Обручение» (1918). В этот период гуманизм подводит Метерлинка вплотную к социалистическому движению.

«Обручение» завершало второй период творчества Метерлинка.

Он тяжело пережил бедствия своей страны в первую мировую войну. Постепенно возрождаются в сознании писателя мистические мотивы, снова возникает пессимизм. Это в разной степени отразилось в многочисленных пьесах третьего периода: «Бургомистр Стильмонда» (1919), «Великая тайна» (1921), «Бедя проходит» (1925) и других, уже не привлечших и малой доли внимания, какая выпала драмам первого и второго периода. Исчерпала себя форма пьесы-сказки; Метерлинка вытеснила новая, более острая и близкая к социальной действительности драматургия.

Наряду с пьесами значительное место в творчестве Метерлинка занимала эссеистика. Он создал ряд книг-рассуждений, выражавших его взгляды по существенным жизненным вопросам. То были философские сочинения, написанные, однако, совсем не наукообразно. Живая, легкая, блестящая стилевая манера этих книг делает их произведениями на стыке литературы и философии.

Первая из этих книг — «Сокровище смиренных» (1896) содержит эссе «Трагическое повседневной жизни», являющееся ядром драматургической теории, его главным вкладом в теорию драмы. За этим последовали книги «Мудрость и судьба» (1898), «Двойной сад», включающий очень важную характеристику взглядов писателя—статью «Новая драма» (1904).

Взгляды Метерлинка на драму тесно связаны с его философскими воззрениями. Для него не существует отдельной техники драмы. Драму он понимает как органичное сочетание общего миропонимания с сущностью художественного творчества. Над всеми его теоретическими суждениями веет дух подлинной поэзии. Сдвиги в мировоззрении не влияли на общее направление драматургии Метерлинка. Символизм оставался основой его творчества как в пору преобладания пессимистического мистицизма, так и тогда, когда его сменил дух героического оптимизма.

ОТЛИЧИЕ НОВОЙ ДРАМЫ ОТ СТАРОЙ

«Я пришел в театр в надежде увидеть нечто связанное с жизнью,

прикрепленное к ее источникам и ее тайным узлам, которых я не имел ни случая, ни си^лы замечать каждый день. Я пришел в надежде увидеть на мгновение красоту, величие и значительность моего скромного каждодневного существования. Я надеялся, что мне обнаружат чье-то неведомое присутствие, могущество или бога, живущего со мной, в моей комнате. Я ждал каких-то высших минут, которые помимо моего ведома уже, быть может, пережил в самые жалкие часы своей жизни. Но в большинстве случаев мне показывают человека, который пространно изъясняет, почему он ревнив, почему он отравляет кого-то или зачем убивает себя» (2, 70). В этих словах Метерлинка сконцентрировано все его понимание драмы.

Метерлинк остро ощущает особенности жизни, как она сложилась в его время. «Возьмем драму, которая разыгрывается в современной квартире, среди мужчин и женщин наших дней. Назва-

ния отвлеченных действующих лиц, как чувства и идеи, останутся такими же, как были прежде. Мы узнаем в них любовь, ненависть, самолюбие, зависть, жадность, ревность, инстинкт справедливости, идею долга, жалость, доброту, преданность, апатию, эгоизм, гордость, тщеславие и т. п. Но если названия сохранились те же, то как сильно изменились внешние проявления, качества, объем, влияние и внутренние привычки этих идеальных актеров. У них нет больше ни одного из прежних орудий, ни одного из прежних чудесных украшений. Почти не слышно больше криков, редко проливается кровь, мало осталось видимых слез. Счастье и горе людей решаются в тесной комнате, вокруг стола, перед камином. Любят, страдают, заставляют страдать, умирают, оставаясь на месте, в своем углу, и лишь по редкой случайности дверь или окно на мгновение приоткрываются под толчком необыкновенного отчаяния или блаженства. Нет больше случайной посторонней красоты» (4, 104).

Изменились не только внешние условия существования: глубокие перемены произошли в духовной жизни человечества: «нет больше бога, который расширяет действия и управляет ими. Нет больше беспощадного рока, который для малейших движений человека образует таинственный, трагический и торжественный фон, благотворную и мрачную атмосферу, сумевшую облагородить даже наименее простительные преступления, наиболее жалкие слабости» (4, 104).

Перед лицом изменений, лишивших жизнь ореола красоты, поэт-драматург восклицает почти в отчаянии: «Где же в таком случае искать величие и красоту, если их нет в видимом действии, ни в словах, лишенных прежних привлекательных образов? . . . Где искать эту поэзию и этот горизонт, которые нельзя больше обрести в вечной тайне и которые испаряются, как только мы желаем дать им имя?» (4, 105).

Драма второй половины XIX в. «попыталась открыть в областях психологии и нравственной жизни равноценное тому, что она потеряла во внешней жизни прошлого. Она глубже проникла в человеческую совесть...» (4, 105).

Метерлинк показывает, как решила проблему действия драма нового времени. Действие рождается от борьбы между страстью и моральным законом, между долгом и желанием, и новейшая драма погрузилась в проблемы современной морали. Началось это движение с драм Александра Дюма, которые перенесли на сцену моральные конфликты буржуазного общества: «Следует ли прощать неверную жену или неверного мужа? Похвально ли мстить за измену изменою? Обладает ли правами внебрачный ребенок? и т. д.» (4, 106). Свое наиболее художественное воплощение современные моральные проблемы получили, по оценке Метерлинка, в драматургии Бьернсона, Гауптмана и в особенности Ибсена. Отдавая должное этим писателям, Метерлинк, однако, не приемлет драматургию такого рода.

Чего же не приемлет Метерлинк?

Натурализма современных драматургов. Но в еще большей степени чужд ему мрачный взгляд на человеческую природу, которым проникнуты многие драмы из современной жизни. С наибольшей ясностью это сказывается в той характеристике, которую Метерлинк дает драмам Ибсена. Он не называет, какие именно произведения норвежского драматурга имеются в виду, но совершенно очевидно, что подразумеваются наиболее смелые, реалистические драмы: «Кукольный дом», «Привидения», «Дикая утка», «Гедда Габлер», «Враг народа». В драмах Ибсена, пишет Метерлинк, «мы иногда опускаемся чрезвычайно глубоко в человеческое сознание, но драма становится возможной лишь потому, что мы спускаемся с особым светильником, проливающим какой-то красный, суровый, своевольный и, так сказать, проклятый свет, освещающий лишь странные призраки. И в действительности почти все обязанности, составляющие действенный принцип в действиях героев Ибсена, лежат не по сию, а по ту сторону здоровой, нормально освещенной совести и открываемые по ту сторону подобной совести обязанности весьма часто оказываются тождественными с ничем не оправдываемой гадостью, с чем-то вроде скорбного и болезненного безумия» (4, 107).

Признавая художественные достоинства Ибсена, Метерлинк, однако, ставит ему в укор, что он «внес мало оздоравливающих элементов в современную мораль» (4, 107). Этот отзыв относится к тому времени, когда сам Метерлинк преодолел пессимизм, пронизывающий его ранние драмы. Мы увидим вскоре, как изменилось отношение Метерлинка к Ибсену. Сейчас нас займет другая сторона поэтики драмы, выдвигаемой писателем, и для этого необходимо вернуться к тому, как он воспринимает трагическое искусство прошлого. Авторы классических трагедий «занимают нас таким же родом происшествий, которые занимали варваров, столь привычных к покушениям, убийствам и изменам, между тем как наша жизнь большей частью проходит вдали от крови, криков и шпаг и

человеческие слезы стали молчаливы, невидимы и почти духовны...» (2, 69).

Сопоставляя сюжеты трагедий прошлого и современную жизнь, Метерлинк пишет: «Ревность Отелло поражает. Но, быть может, заблуждение думать, будто именно в эти моменты, когда нами овладевает такая или же подобная ей страсть, мы живем настоящей жизнью? Не раз я думал, что старик, сидящий в своем кресле, который просто ждет кого-то при свете лампы, или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, царящим вокруг его дома, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы, склонив слегка голову и не подозревая, что все силы мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней, как внимательные служанки, не зная, что само солнце поддерживает над бездной маленький стол, на который он опирается, и что нет ни одной планеты в небе, ни одной силы в душе, которая была бы равнодушна к движению опускающихся век или поднимающейся мысли, — не раз мне каза-

лось, что такой безмолствующий старик живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной, чем любовник, душащий свою возлюбленную, или полководец, одерживающий победу, или супруг, который мстит за свою честь» (2, 70). Старая драма полна внешнего действия, новая драма, которая видится воображению Метерлинка, полна действия внутреннего.

ТРАГЕДИЯ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

Если в приведенном описании дана поэтическая картина такой внутренней драмы, то в следующих словах Метерлинка сформулировал самый принцип той драмы, которой он дал парадоксальное наименование «неподвижной драмы» или «неподвижного театра» (2, 70). Существует каждодневная трагедия, которая гораздо более реальна и глубока, чем трагедия больших событий. Ее можно чувствовать, но очень трудно показать, потому что это истинно трагическое не просто материально или психологично. «Оно раскрывается не в законченной борьбе одной жизни против другой, не в борьбе одного желания с другим или в вечном разладе между страстью и долгом. Чтобы обнаружить его, нужно показать, сколько изумительного заключается в самом факте жизни, нужно показать существование какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует».

Отвергая «варварские» мотивы древних трагедий, Метерлинка тем не менее, когда ему это необходимо, хочет подкрепить свою теорию ссылкой на них. «Большая часть трагедий Эсхила — трагедии неподвижные, — пишет Метерлинка с достаточным основанием. — Не говоря уже о „Прометее" и „Умоляющих", где нет действия, но вся трагедия „Хозфоры", самая ужасная из древних драм, топчется, подобно недоброму сну, перед гробницей Агамемнона...» (2, 70). В «Эвменидах», «Антигоне», «Электре» и «Эдипе в Колоне» Софокла Метерлинка также находит элементы «неподвижности», т. е. преобладания внутреннего действия над внешним.

Высоко ценил Метерлинка трагедию одного из последних драматургов английского Возрождения Джона Форда «Как жаль

ее развратницей назвать» («Аннабелла»). По его мнению. Форд временами напоминает Расина с его героинями. «Чувствуешь, не зная сам — почему, что в драме заключена живая душа, как в „Бере-нисе" и „Андромахе". Это таинственный и весьма редкий дар. Благодаря ему малейшее произносимое в драме слово получает значительность и жизненность, которых оно не имеет в другом произведении. Тон драмы, там, где есть этот дар, также преобразается. Он становится все более скромным, глубоким и значительным, и все романтические преувеличения, а также все громкие неискренние крики страстей отпадают сами собой» (2, 130).

Это уже шаг в направлении к тому, что является идеалом драмы для Метерлинка. И он находит воплощение этого идеала

в том, что «действие драмы и характеры с удивительной силой развиваются в молчании, и время, проходящее между сценами, так же плодотворно для драмы, как сами сцены... В моменты самые трагические, отягощенные страданиями, они [персонажи] произносят два-три простых слова, которые кажутся тонким стеклом, сквозь которое мы, нагибаясь, можем на минуту заглянуть в бездну... Каланта лучше всех резюмирует это внутреннее искусство Форда, когда она произносит, закрывая навсегда свои прекрасные глаза: ..Только немые страдания обрывают вены сердца,—дайте мне умереть с улыбкой на устах"» (2, 131).

Искусство обладает способностью сделать невидимое и неслышное доступным сознанию. «Поэт прибавляет к обыденной жизни нечто такое, что составляет тайну поэтов, и вдруг жизнь является нам в своем чудном величии, в своей покорности неведомым силам, в своих отношениях, никогда не прекращающихся, и в своей торжественной скорби» (2, 72). Что же это за средство, которым владеют поэты? Слово! «...Красота и величие прекрасных и больших трагедий заключается не в поступках, а в словах» (2, 72). Нет ли здесь противоречия с заявленным стремлением воплотить в трагедии неслышное и невидимое? Метерлинк поясняет: дело не в словах, обычно сопровождающих и объясняющих действие. «Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными и составляют сущность произведения. Лишь в них заключена его душа. Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним... Только его и слушает напряженная душа, потому что только он и обращен к ней... Достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяют качество и неподдающуюся выражению значительность произведения» (2, 72).

Сопоставляя речи персонажей, выражающие реальные стороны драматической ситуации, с их же речами, касающимися чего-то за пределами действительности, Метерлинк утверждает, что именно этот второй ряд речей соответствует той высшей

истине, которая составляет невидимую душу пьесы. «Можно даже утверждать, что поэма приближается к высшей красоте и истине по мере того, как в ней уничтожаются слова, объясняющие поступки, и заменяются словами, объясняющими не то, что зовется „состоянием души“, а какие-то неуловимые и бесправные стремления души к своей красоте и истине» (2, 72).

В трагические моменты важно не то, что говорят люди. Действительное положение вещей определяется другим. «То, что я высказываю вслух, часто имеет лишь ничтожное влияние; но мое присутствие, состояние моей души, мое будущее и прошедшее, то, что от меня родится, что умерло во мне, тайная мысль планеты, которая мне благоприятствует, моя судьба, тысячи тайн, окружающих меня и вас, — вот что вы слышите в эти трагические моменты, вот что мне отвечает» (2, 72). Таков тот «второй диалог» в Дrame, который бесконечно важнее речей, непосредственно относящихся к ситуации и действию.

Образец «второго диалога» дает «Строитель Сольнес» Ибсена. «В этой сомнамбулической драме царят какие-то новые силы. Все, что в ней сказано, и скрывает и вместе с тем открывает источники неведомой нам жизни. И если мы временами удивлены, то не надо терять из виду, что душа наша часто кажется нашим бедным взорам силой безумной и что есть в человеке области более плодотворные, более глубокие и более интересные, чем область разума или сознания...» (2, 74).

Такова поэтика символической драмы, сформулированная Ме-терлинком в эссе «Трагическое в обыденной жизни».

«КОРОЛЬ ЛИР» И ЛИРИЗМ В ДРАМЕ

Вскоре после того, как Л. Толстой опубликовал свой этюд «О Шекспире и о драме» (1906), Метерлинк выступил со статьей «По поводу „Короля Лира“» (1907). Трудно сказать, знал ли уже бельгийский писатель нападки автора «Воскресения» на английского драматурга, но по стечению обстоятельств эссе Метерлинка явилось ответом на уничтожающую критику «Короля Лира», содержащуюся в статье Л. Толстого. Как известно, русский писатель судил «Короля Лира» критериями натуралистического искусства, игнорируя своеобразие поэтического стиля драматургии Возрождения³. В отличие от Л. Толстого Метерлинк подошел к трагедии Шекспира как писатель, скорбевший о том, что закончился «великий романтический период» и умирает «царство поэзии» (4, 226). Но совсем умереть такое искусство не может. «Лирическая поэзия будет существовать вечно; она бессмертна, потому что необходима» (4, 226). Однако Метерлинк сомневался, сможет ли сохраниться и развиваться дальше трагедия, продолжающая шекспировскую традицию. «Какой жребий ожидает в будущем и даже в настоящем (...) — спрашивал он, — трагического поэта в собственном смысле, того, кто попытается соблюсти в своем произведении известный лиризм, изображая предметы более прекрасными, чем предметы действительной жизни?» (4, 226).

³ См.: Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., С. 493—494.

Риторический вопрос Метерлинка содержит его формулу поэтической трагедии в шекспировском духе.

Решительный противник натурализма, Метерлинк подчеркивает, что «драма становится действительно истиной лишь тогда, когда она бывает выше и прекраснее, нежели действительность» (4, 227).

Перед лицом кризиса высокой трагедии в современности Метерлинк обращается к шедевр Шекспира, к одному «из самых знаменитых образцов тех драматических произведений, которые расширяют истину, не искажая ее, к (одной) из тех редких драм, которая после трех веков существования остается еще зеленой и жизненной во всех своих частях» (4, 227). Метерлинк утверждает,

что «трагедия старого короля является драматической поэмой наиболее могучей, обширной, волнующей и напряженной, какая ^огда-либо была написана на земле. Если бы с высоты другой планеты спросили нас, какую пьесу следует считать представляющей наш гений, синтетической, прототипом человеческого театра, пьесой, в которой идеал нивысшей сценической поэзии воплощен с наибольшей полнотой, то, мне кажется несомненным, что, посоветовавшись со всеми поэтами нашей земли, лучшие знатоки указали бы единогласно на ..Короля Лира"» (4, 227).

Метерлинк не считает трагедию Шекспира во всех отношениях безупречной. Он согласен признать, что «она обладает недостатками столь же великими, как ее достоинства, — тем не менее она превосходит все другие количеством, остротой, напряженностью, подвижностью трагических красот» (4, 227). В трагедии Шекспира нет стройности, присущей творениям классического искусства. Метерлинк противопоставляет шекспировской драме одинокую скульптуру, а «Короля Лира» уподобляет группе из двадцати статуй сверхчеловеческого роста в страстном и гармоническом движении. Именно «обилие, разнообразие и широкий размах придают красоте элемент жизненности и необычайности» (4, 228).

Ставя «Короля Лира» в один ряд с величайшими трагедиями мира — «Гамлетом», «Макбетом», «Прометеем», «Орестеей», «Эдипом», Метерлинк выделяет его вместе с тем как произведение, в котором «нет ничего сверхъестественного в обычном смысле слова. Боги, обитатели великих воображаемых миров, не вмешиваются в действие, сама судьба остается в ней силой внутренней и является не чем иным, как обезумевшей страстью, а между тем необъятная драма развивает свои пять действий на вершине столь же высокой, столь же отягощенной чудесами, поэзией и необычайной тревожностью, как если бы все традиционные силы неба и ада состязались друг с другом в том, чтобы поднять как можно выше ее острие» (4, 228—229).

Как известно, критика давно обратила внимание на неудовлетворительность завязки «Короля Лира». Л. Толстой повторил то, что уже до него было замечено другими. Метерлинк не пытается оправдать Шекспира. Он признает «нелепость основного анекдота» о разделе королевства между тремя дочерьми, но тут же добавляет, что «почти все великие шедевры, изображая титанические и, следовательно, исключительные и чрезмерные действия, основаны на анекдоте, более или менее нелепом» (4, 229). Но все, что с точки зрения логики повседневности кажется нелепостью, «исчезает в грандиозном великолепии на высоте, на которой она (трагедия) разыгрывается. Изучите вблизи строение этой вершины, — призывает Метерлинк, — она состоит исключительно из огромных человеческих наслоений, из гигантских пластов страсти, мысли, всеобщих и почти домашних чувств, встревоженных, нагроможденных, развороченных ужасною грозой, но в сущности соизмеримых с тем, что есть наиболее человеческого в человеческой природе.

Вот почему „Король Лир" остается наиболее юным из всех великих драматических произведений, единственным, в котором время ничего не омрачило» (4, 229).

Особое достоинство трагедии обусловлено ее лиризмом, наиболее выразительно проявляющимся в речах Лира: «Крики гнева и печали, удивительные проклятия старика и осрамленного отца кажется, и ныне вырываются из нашего собственного сердца, нашей собственной мысли, возникают под нашим собственным небом. ..» (4, 229). В трагедии Шекспира «великолепие языка ни разу не вредит правдоподобию и естественности диалога» (4, 229). Между тем в современном театре, как замечает Метерлинк, невозможно совместить красоту образов с естественностью диалога. Когда персонажи беседуют на сцене, то для сохранения иллюзии действительности они должны как можно меньше отдаляться от языка обыденной жизни. «Но в нашей ежедневной будничной жизни, — повторяет Метерлинк одну из своих любимейших идей, — мы почти никогда не выражаем в слове того, что скрыто яркого и глубокого в нашем внутреннем существе... А так как театр не в силах выразить что-либо, что не выражалось бы вовне, то отсюда следует, что все высшие области нашего существа должны оставаться в нем невысказанными под страхом порвать завесу необходимой иллюзии» (4, 230).

Так возникает дилемма: либо автор ударяется в лиризм, и тогда речи персонажей становятся риторическими, как у Гюго, Шиллера и зачастую у Гете, или же речи действующих лиц, приближаясь к обыденному разговорному языку, становятся сухими, прозаическими и плоскими. Даже сам Шекспир не избег выбора между этими двумя крайностями. В «Ромео и Джульетте» и в исторических хрониках он ударяется в риторику, «жертвуя ради блеска и обилия метафор точностью и безусловно необходимою банальностью разговоров и реплик» (4, 230).

Однако в своих шедеврах Шекспир избегает порока искусственной драматической речи. Достигается это благодаря

простой, но удивительно действенной уловке, состоящей в том, что «Шекспир систематически затмевает рассудок своих героев и таким образом подымает плотину, державшую в плену могучий поток лирических излияний. С этой минуты он свободно говорит устами своих героев и затопляет сцену красотой, не опасаясь услышать возражение, что она здесь неуместна. С этой минуты лиризм его великих произведений достигает большей или меньшей глубины и высоты, в соответствии с безумием центрального героя» (4, 230). Сравнивая в этом отношении трагедии Шекспира, Метерлинк так характеризует их: «Лиризм является сдержанным и непрерывным в „Отелло" и „Макбете", потому что галлюцинации кавдорского тана и ярость венецианского мавра представляют собой лишь кризисы страсти. Он кажется спокойным и мечтательным в „Гамлете". потому что сумасшествие эльсинорского принца неподвижно и мечтательно. Но нигде этот лиризм так не плещет через берега, как в „Короле Лире", нигде он не рвется вперед таким неудер-

жимым, непрерывным потоком, сталкивая и смешивая в чудо-
^дно-огромных образах океан, леса, бурю и звезды, потому что
величественное безумие старого монарха, ограбленного и
отчаявшегося, длится от первой до последней сцены» (4, 230—
231).

«МИСТИЧЕСКАЯ МОРАЛЬ»⁴

Ослабление внешнего действия в новой драме сопровождается тенденцией «спуститься поглубже в человеческую совесть и уделить большее место нравственным проблемам» (4, 102). Было бы, однако, ошибкой предположить, что Метерлинк собирается стать на ПУТЬ Драматургов, делающих узлом действия тот или иной нравственный вопрос, остро волнующий общество. Когда он говорит о том, что Дюма-сын ставил именно такие проблемы, Метерлинк не скрывает того, что они представляются ему мелкими и несущественными. Беды современной жизни состоят отнюдь не в том, что законы не соответствуют природе человека или что мораль сковывает человеческие чувства. Главный порок жизни в том, что люди совершенно чужды друг другу. Индивидуализм довел современное человечество до полного разобщения. Впрочем, и в прошлом люди страдали от той же отчужденности. «Действующие лица в трагедиях Расина, — отмечает Метерлинк, — понимают друг друга только благодаря словам, но ни одно из слов не проникает сквозь пески, отделяющие нас от моря. Они ужасающе одиноки на поверхности какой-то планеты, которая не вращается более на небе. Они не могут молчать, ибо тогда перестали бы существовать.

У них нет незримого закона, и можно подумать, что какое-то разъедающее вещество залегло между их духом и ими самими, между жизнью, которая затрагивает все существующее, и жизнью, затрагивающей одни бысролетные моменты какой-нибудь страсти, горя или желания. Так проходят столетия, в продолжение которых душа спит и никто о ней не думает» (2, 31).

⁴ Так назвал Метерлинк один из разделов книги «Сокровище смиренных».

Метерлинку представляется, что в жизни человечества начинается великая перемена. Возникает возможность духовного возрождения, которое может разрушить стены, отгораживающие одного человека от другого. «...Мы часто улавливаем в нашей каждодневной жизни, среди самых смиренных существ, таинственные и непосредственные отношения, духовные явления и сближение душ, о которых в прежнее время ничего не говорили» (2, 32). Метерлинк не желает, чтобы эти духовные явления соединялись с представлениями о современной научной психологии, которая занимается лишь такими душевными движениями, которые связаны с материей. «...Речь идет о том, чему могла бы нас научить трансцендентальная психология, которая непосредственно исследовала бы отношения души к душе, а также *чувствительность и чудесную осязаемость нашей души*. Эта наука, которая должна поднять человека ступенью выше, только теперь возникает, и она

не замедлит устранить элементарную психологию, господствующую доныне» (2, 33).

Может быть, не лишне оговорить, что Метерлинк отнюдь не предшественник современной парапсихологии, ибо последняя связывает необыкновенные психические явления с определенной материальной основой. Метерлинк — мистик, его влечет не потустороннее, а земное, и в первую очередь человек, его душевная жизнь. Он размышляет о таких явлениях, как предчувствие, о странном впечатлении, произведенном какой-нибудь встречей или взглядом, о тайных законах симпатии и антипатии, о ДУХОВНОМ родстве, сознательном или инстинктивном, о решении, зародившемся в бессознательной части человеческого разума, — словом, о необъяснимых, но тем не менее о безусловно существующих явлениях человеческой психики.

Метерлинк видит в тяготении душ друг к другу выражение единства человечества: «Человеческая душа — растение совершенного единства... все ее ветви, если время наступило, расцветают одновременно» (2, 33). При этом Метерлинку присущ своего рода демократизм, ибо он постоянно подчеркивает душевные способности всех людей, независимо от их социального положения. «Если бы современный крестьянин вдруг обрел поэтический дар, он высказал бы то, чем еще не обладала душа Расина, — способность преодолеть человеческую отчужденность и замкнутость в себе. Великая душа и поэтический гений лишь цветок толпы. Нужно, чтобы она [великая душа] сошла в ту минуту, когда взволновался весь океан душ» (2, 34). Такой была душа Шекспира. Как художник он воплотил в образах таинственные стремления души, предчувствие того сближения людей, пророком которого является теперь Метерлинк. Из всех героев Шекспира особенно далеко вперед смотрит Гамлет. «Гамлет в Эльсиноре каждую секунду приближается к краю пробуждения. А между тем, несмотря на холодный пот, венчающий его бледное чело, есть слова, которые он произнести не в силах; в наше же время он,

без сомнения, произнес бы их, потому что даже душа бродяги или вора, идущего мимо, помогла бы ему говорить. Гамлет, смотрящий на Клавдия или свою мать, научился бы теперь тому, чего тогда еще не знал, ибо теперь души не окутаны столькими покрывалами, как прежде» (2, 34).

Метерлинк далек от того, чтобы идеализировать человека. Как физическому, телесному существу ему свойственны слабости и пороки. Он способен творить зло, совершать убийства. Но, согласно мистической морали Метерлинка, душа ко всему этому непричастна: «грехи никогда не настигали ее. Они были совершены за тысячу верст от ее престола; и даже душа содомитянина прошла бы через толпу, ничего не подозревая и тая в глазах прозрачную улыбку ребенка. Она ни в чем не принимала участия; она совершала путь жизни в полосе света, и только об этой жизни она будет вспоминать. Какие грехи и какие обычные преступления могла она совершить? Она ли изменяла, обманывала, лгала?

Она ли заставляла страдать или плакать? Где находилась она, когда человек выдавал своего брата недругам? Она, быть может, плакала вдали от него и с того времени стала более глубокой и прекрасной. Она не будет стыдиться того, чего не совершала, и может остаться чистой даже посреди страшного убийства. Иногда она претворяет во внутреннее просветление то зло, при котором вынуждена присутствовать. Все зависит от незримого начала, и вот где, без сомнения, рождается неизъяснимая снисходительность Бога—а также и наша снисходительность» (2, 40).

Такое понимание морали сделало естественным для Метерлинка обращение к образу Марии Магдалины, которую он сделал героиней драмы. Но, пожалуй, особенно выразительно сказались нравственные понятия писателя в его характеристике трагедии Шекспира «Макбет». По его мнению, «в мире трагедий эта пьеса занимает единственную страшную вершину, которую предвидел один только Эсхил. Она пребывает до сих пор на этой вершине, одинокая и дикая, блистательно-мрачная, столь же отягощенная опытом и страданиями...» (2, 118).

С точки зрения драматической техники «Макбет» не безупречен. После кульминации в предпоследней сцене третьего акта действие уже не достигает тех высот, которые возведены Шекспиром в первой половине трагедии. Не говоря уже о некоторых излишних, по мнению Метерлинка, местах, атмосфера трагедии однообразно мрачна, но — и это, может быть, самый существенный недостаток — оба героя малосимпатичны.

Зато первые три акта поражают силой трагизма, мрачностью, глубиной. Метерлинка представляется, что одно из важнейших достоинств пьесы — сочетание простоты и обыденности с высокой поэтичностью, что сказывается как в действии, так и в особенности в языке пьесы. Но все это — элементы второстепенные по сравнению с главным. «В трагедии этой рассказывается история двух коронованных убийц, сначала весьма отталкивающих, морально ничтожных и умственно посредственных. Преступление, их вульгарно, глупо, и ни один

благородный предлог не маскирует его ужаса» (2, 120). Казалось бы, Шекспир мог привлечь симпатии зрителей к жертвам преступников, но он не делает этого. «Поэт явно желает сосредоточить наше внимание и все наши симпатии на убийцах. Для этого он должен победить две необычайные трудности: во-первых, заставить нас интересоваться героями антипатичными и посредственными и, во-вторых, поднять произведение над уровнем моральной и умственной посредственности своих героев и сделать это исключительно при помощи тех самых лиц, которые своей посредственностью принижают это произведение» (2, 120).

Драматург лишен возможности говорить от своего имени. В греческих трагедиях это правило не соблюдалось. Мнение автора мог выразить хор. Иногда поэт вкладывал свои мысли в уста кого-нибудь из персонажей. Шекспир этого не делает. И все же он присутствует в трагедии: «С самого начала до конца пьесы мы

слышали только голос самого Шекспира, не отдавая себе в этом отчета, — так искусно он сумел скрыть свое присутствие» (2, 121). Метерлинк делает общее умозаключение принципиального характера: «В искусстве драматического поэта самое существенное заключается в том, чтобы, не показывая вида, говорить устами своих героев, располагая стихи таким образом, чтобы их голоса, по-видимому, звучали на уровне обыденной жизни в то время, когда, в самом деле, они доносятся с большой высоты» (2, 121).

Как известно, в героях трагедий Шекспира обычно видят титанов. Метерлинк отвергает такой взгляд на них. По его мнению, Макбет и его жена ни в каком отношении не превосходят уровня обыкновенных людей. Будь они иными, они не совершили бы своих преступлений, и не было бы трагедии. Но из этого не следует, что произведение Шекспира есть просто художественное воспроизведение реального происшествия. Метерлинк смеется над теми, кто оценивает творения искусства сопоставлением с действительностью. Шекспир — истинный художник именно потому, что возвышается над повседневной реальностью. «Шекспир незаметно для нас постоянно переходит от этой внешней жизни к другой, скрытой в глубине сердец и в тайниках сознания, а также во всем, что есть неведомого в мире. Он говорит от имени той жизни, которая безгласна для нашего слуха, но не для нашей души. И голос его до того правдив и необходим, что мы не замечаем момента, когда прекращается непосредственная жизнь, те мгновения, когда люди стали преступниками и начинается та вечная жизнь, которую вдохнул в них поэт» (2, 121). Так возникает в драме голос поэта.

Но это лишь одна сторона дела. Суть отнюдь не в технике творчества, не в приеме, который применил Шекспир, наполняя речи персонажей глубокими мыслями и высокой поэзией. Шекспир «одаряет обоих убийц всем, что есть возвышенного и великого в нем самом. И он не заблуждается, населяя их молчание такими чудесами. Он убежден, что в молчании или, вернее, в молчаливых мыслях и чувствах

последнего из людей скрыто больше тайн, чем это могли выразить поэты, даже одаренные гением» (2, 121—122). Метерлинк берет на себя смелость утверждать, что Шекспир будто бы уже знал или предчувствовал принцип «невидимой драмы», драмы молчания. Он не первый, кто именем Шекспира обосновывал свои взгляды на драму, как можно убедиться на примере многих авторов, представленных в «Истории учений о драме».

Метерлинк идет и дальше, привязывая шекспировскую трагедию к своей «мистической морали». Он пишет: «Макбет и его соучастница обитают в области столь обширной, что добро и зло, созерцаемые с этой великой высоты, кажутся почти безразличными и имеют меньше значения, чем самый факт их бытия. И вот почему они оба — виновники одного из самых отвратительных преступлений — сами не внушают отвращения. Мы забываем об их преступлении, которое кажется нам чем-то вроде случайности или предлога. Мы созерцаем только ту жизнь, которую это преступление,

додобно камню, брошенному в бездну, поднимает из глубин, недостижимых для поступка более обыкновенного» (2, 122).

Действительно, художественный эффект шекспировской трагедии именно таков. Внимание читателя и зрителя в такой мере сосредоточено на герое и героине, что не их преступление привлекает внимание в первую очередь. Но Метерлинк не вполне прав, говоря, будто нравственная проблема совершенно снимается поэзией. В том-то и дело, что, не акцентировав преступления. Шекспир показал его глубочайшее влияние на Макбета и его жену. Они испытывают последствия своей нравственной вины каждый по-своему. Леди Макбет теряет рассудок, а Макбет все больше сознает, что опустошил собственную душу и лишил ее обыкновенных человеческих радостей.

Если Метерлинк неточен в характеристике нравственного содержания шекспировской трагедии, то ее художественный строй он тонко почувствовал и выразительно обрисовал. «Герои драмы образуют сами ту атмосферу, которой они дышат, и сами в то же время становятся трагическими созданиями этой сотворенной ими же атмосферы. Среда, в которой они пребывают, так глубоко проникает в их речь, так сквозит в ней, до такой степени оживляет собой и насыщает все их слова, что мы видим эту среду гораздо лучше, интимнее и непосредственнее, чем если бы они стали нам изображать ее... Мы изнутри созерцаем не только их самих, но и одаренные жизнью, подобно им, дома и пейзажи, где они обитают. И мы не нуждаемся в том, чтобы нам показывали извне ни их самих, ни эту среду. Постоянное дыхание и непрерывное движение всех этих образов обуславливает глубокую жизнь, тайную и почти беспредельную сущность произведения» (2, 123).

Возвращаясь к героям трагедии, Метерлинк задается вопросом о том, что же представляют они собой: «Больше ли они или меньше, чем мы все? ...Действовали они свободно или толкаемые непреодолимой силой? Три вещие сестры жили ли в пустыне или в их собственных сердцах? Достойны ли они

презрения или жалости? Представляет ли их душа закланное поле, ограниченное низменными преступлениями и населенное зловредными мыслями, или же в ней остались свободные, благородные области?» (2, 124). В свете этих вопросов возникает возможность различных толкований личности героя, и Метерлинк красочно определяет два противоположных и одинаково возможных толкования его характера: «Следует ли считать Макбета зловещим мясником, подвластным зверскому инстинкту, со взором столь свирепым и диким, как его кулак, упрямым, обросшим волосами варваром первобытных легенд, или же в нем можно видеть печального поэта, неуверенного мечтателя, одаренного болезненной чувствительностью, подобно Гамлету, растерянного перед необходимостью действовать, несколько быстрого на поступки, но в сущности столь же нерешительного и почти столь же мечтательного, как его брат из Эль-синора, или даже нечто вроде Марка Антония, только менее чувственного и более мрачно настроенного?» (2, 124). И еще

больше противоречий в личности леди Макбет: «Лучше ли она или хуже, более достойна внимания или презрения, чем ее супруг?» (2, 124). Метерлинк приходит к выводу, что с полной определенностью ничего нельзя сказать, ибо каждое толкование содержит в себе какую-то сторону истины о героях трагедии, «и весьма возможно, что сам Шекспир не мог бы точно определить эти два существа, созданные его чудодейственной рукой» (2, 124). Метерлинк добавляет: «Это означает не отсутствие точности в очертаниях, а изумительную жизненность рисунка... Характеры, которые вполне постигаешь и можешь анализировать с достоверностью, уже умерли» (2, 120). Более того, как верно замечает Метерлинк, образы, созданные великим художником, обращены к будущему: «Они не завершены, если не со стороны драмы, то со стороны бесконечности... Макбет и его жена, кажется, не могли бы недвижно застыть в стихах и словах, которые их создали. Они преступают за их пределы, волнуют их своим дыханием. Они в них преследуют свою судьбу, видоизменяют их форму и смысл. Они в них развиваются, растут, как в жизненной питательной среде, подвергаясь влиянию проходящих лет и веков, черпая в них непредвиденные мысли и чувства, новое величие и новую мощь» (2, 125). Прекрасно сказано и вполне приложимо ко всем великим творениям Шекспира.

Метерлинк снимает вопрос о моральной ответственности героев трагедии Шекспира, перенося вопрос в сферу эстетическую, и тогда оказывается, что художественный метод Шекспира открывает возможность глубочайшего проникновения в человеческую природу. Иначе говоря, как утверждает Метерлинк, Макбет и его жена не закоренелые злодеи, не преступники по натуре, а люди, совершившие преступление, и именно то человеческое, что в них есть, и оказывается источником их трагических страданий. Такой подход к героям Шекспира обусловлен тем пониманием рока, к которому Метерлинк пришел в результате своей идейной эволюции.

ОЧЕЛОВЕЧЕННЫЙ РОК

Проблема рока или судьбы волновала Метерлинка с начала и до конца его творческого пути.

При всем том, что Метерлинк придавал большое значение интуиции, он вместе с тем отнюдь не отвергал значение идей для драмы. Истинная драма — это та, которая проникает в сущность явлений жизни и стремится выявить ее истинный смысл (3, 301). Для того, кто берется объяснять жизнь, для драматурга в особенности, необходима опора на идею, лежащую в основе его подхода к жизненным явлениям. Были поэты, которые твердо знали, на какой стержень опиралось их творчество. Для Корнеля то была идея героического долга, для Кальдерона — безусловная вера, для Со-фокла — беспощадность рока (3, 346).

Наиболее человечна и наименее таинственна идея человеческого героизма, певцом которого был Корнель, но в современной

жизни, считает Метерлинк, почва для героизма в значительной мере исчезла, а кроме того, гораздо яснее определилось, какой долг более нравствен в глазах общества, тогда как во времена Корнеля происходила борьба равных по значению принципов.

Современные люди утратили прежнюю религиозность, и уже невозможно найти в вере то вдохновение, которое питало религиозные драмы Кальдерона.

Современные понятия отвергают и власть рока, как он понимался в античности. Едва ли можно допустить, что во вселенной существует некая сила, побуждающая к поступкам целую семью для того, чтобы ввергнуть ее в несчастья. Неужели этой силе, если она есть, больше нечем заниматься, как только расстраивать замыслы и губить какого-то отдельного человека?

Наконец, существует также идея неизбежного правосудия, согласно которой зло непременно и наглядно для всех карается, а добро — торжествует. Если когда-нибудь нечто подобное случается, то лишь редко и случайно.

Рок и теперь зачастую признается единственной причиной всякого рода бедствий. Вообще рок по преимуществу сила трагическая, связанная с несчастьями, постигающими людей. Он облегчает людям объяснения всего, что кажется непонятным. Достаточно объявить причиной того или иного трагического случая рок, как отпадает необходимость искать более основательное и серьезное объяснение происшедшего.

В новое время возникла идея роковой страсти, но для того, чтобы она была в точном смысле слова роковой, т. е. направлялась какой-то внешней силой, понадобилось возродить «обломки статуи грозной богини, царившей в трагедиях Эсхила» (3, 348), т. е. того же слепого и непостижимого рока. И вот Шекспир вводит в «Макбета» вещей жен, Расин в «Ифигению» — прорицание Кал-хаса, а в «Федру» — гнев и ненависть Венеры, даже Вагнер в «Тристане и Изольде» прибегает к помощи любовного напитка. Таково предопределение, как бы смягчающее вину за преступление. «Отнимите у Макбета проклятие предопределения,

вмешательства ада, героическую борьбу с тайным правосудием, которое каждую минуту просвечивает через тысячу щелей возмущенной природы, — и герой драмы превратился в презренного и неистового убийцу. Уничтожьте прорицание Калхаса — и Агамемнон становится возмутительным. Уничтожьте ненависть Венеры—и Федра превращается в больную, у которой «нравственная ценность» и сила противления злу ниже того уровня, которого требует наша мысль...» (3, 349).

Как мы знаем, Метерлинк не пощадил и себя. В «Сокровенном храме»⁵ (1907) он вернулся к уже однажды данной им характеристике своего раннего творчества. «Пружина этих маленьких драм— страх перед неизвестным, которое окружает нас. Автор этих драм верил или, вернее, какое-то смутное поэтическое чув-

⁵ В Полном собрании сочинений Метерлинка (Т. 3) название этой книги переведено как «Погребенный храм».

ство в нем верило... в какие-то необъятные силы, невидимые и роковые, намерения, которых никто не мог бы отгадать... Быть может, они бьми в сущности справедливы, но только в своем гневе; к тому же они совершили свой справедливый суд так скрыто, извилисто, медлительно и издалека, что их кары... принимали вид произвольных и необъяснимых действий судьбы. Одним словом это была отчасти идея о христианском боге, соединенная с идеей об античном роке и ввергнутая в непроницаемую ночь природы, откуда эти силы злорадно подстерегают, разрушают наши замыслы, расстраивают, омрачают надежды и счастье людей... Беспрерывное, темное, коварное, деятельное присутствие смерти определяло все действие поэм» (т. е. драм) (3, 343).

Современный зритель и читатель уже не могут удовлетвориться подобными сверхъестественными вмешательствами в судьбу человека. «Встречая в жизни преступника, он понимает, что человека этого толкнули на преступление его страдания, воспитание, наследственное предрасположение, влечения страстей, которые он и сам изведal и обуздывал, вполне сознавая, что бывают обстоятельства, при которых было бы чрезвычайно трудно обуздать их. Он не всегда сможет проникнуть в причину этих несчастий или влечений страсти. Он станет, может быть, напрасно искать объяснения в ошибках воспитания или этих влечений страсти. Но во всяком случае он уже не будет приписывать преступление вмешательству ада, гневу какого-нибудь бога или целому ряду непреложных велений, начертанных в книге судеб» (3, 349).

Недостаточно изобразить преступление или зло, ибо драма должна содержать раскрытие причин тех или иных поступков персонажей. Не было бы решением показывать, что зло исходит от лиц нравственно неполноценных. В реальной жизни «существа чрезвычайно сознательные совершают поступки весьма преступные... люди очень добрые, осторожные, добродетельные, справедливые и мудрые становятся добычей бесконечных горестей и необъяснимых несчастий» (3, 351). Подлинно современная драма — это та, «в которой сильные,

сознательные и умные совершают ошибки и преступления почти неминуемые; это — драма, в которой справедливый и мудрый борется с всевластными несчастьями, с силами, разбивающими мудрость и добродетель» (3, 351—352).

Метерлинк неоднократно возвращался к той форме «рока», которую выдвинула современная ему физиология, — к дурной наследственности, которую Ибсен положил в основу своей драмы «Привидения». Как справедливо указывает Метерлинк, в сущности, зрителей волнует не научная тайна наследственности, а опасения иного порядка. «...Это темная идея правосудия, которое представляет наследственность, это устрашающее утверждение, что грехи отцов падают на детей, это внушение, что за нашими поступками наблюдает верховный судья... Одним словом, лик божий появляется в ту минуту, когда мы его отрицаем, и древнее пламя ада клопочет над только что запечатанной плитой» (3, 360).

При всей своей преданности мистицизму Метерлинк был чужд наивной вере в бога и отвергал церковную религию. Поэтому новая форма рока или роковой справедливости в вид дурной наследственности была в его глазах еще менее допустима, чем древняя судьба в ее традиционной форме. «Та оставалась общей и неопределенной, не бралась объяснить что-либо слишком точно и поэтому была пригодна для большого числа драматических положений» (3, 360). Этого нельзя сказать о наследственности, как ее использовал Ибсен в качестве драматического мотива. Метерлинк произвольно толкует произведение норвежского драматурга. В его трактовке получается, что Ибсен будто бы видит в действии наследственности своего рода справедливость, что, конечно, вводит в мораль чуждый ей элемент; он прав, когда возмущается этим и утверждает, что «при настоящем состоянии опытного знания нет возможности открыть в явлениях наследственности ни малейшего следа правосудия» (3, 360). Но его стрелы бьют мимо цели, потому что именно это составляет основу трагизма «Привидений». Ибсен всем строем драмы возбуждает сознание глубокой несправедливости того, что порочность Алвинга продолжает и после его смерти оказывать губительное воздействие на судьбы ни в чем не повинных людей. Метерлинк, однако, можно понять. Все его рассуждения о роке имеют одну цель — устранять все, что снимает ответственность с человека. Как древний рок, так и современная теория наследственности оказываются факторами, лишаящими человека возможности самостоятельно решать нравственные проблемы. Он игрушка в руках сил, которые побороть не в состоянии. Между тем Метерлинк ищет путей к тому, чтобы, устранив значение сверхъестественных или мнимо естественных сил, выдвинуть в жизни и в драме значение свободной воли человека.

До сих пор мы рассматривали критику понятия судьбы. Обратимся теперь к тому, как решает Метерлинк эту проблему в положительном смысле.

Для человека трагедия есть прежде всего страдание. Жизнь полна таких обстоятельств, которые обрекают людей на муки. Истинная мудрость заключается в том, чтобы преодолеть страдание и стать счастливым. «В настоящ.е время отсутствие

счастья составляет одну из болезней человечества...» (2, 137).
Задача состоит в том, чтобы победить эту болезнь, а это приведет к изживанию трагического в жизни.

Оптимистическая философия Метерлинка подсказывает ему цепь таких умозаключений: «Человечество создано для того, чтобы быть счастливым, подобно Тому как отдельный человек создан для того, чтобы быть здоровым» (2, 138); «Полезно говорить несчастным о счастье для того, чтобы они научились понимать его» (2, 139). Корень всего в сознании человека. Надо убедить людей в том, что разница между радостью и печалью сводится к различию между просветленным сознанием жизни и озлобленно-мрачным отношением к ней. «Счастливее всех людей тот, кто больше других сознает свое счастье. Всех же больше сознает свое счастье

тот, кто глубже других знает, что счастье отделено от отчаяния лишь одной возвышенной, неутомимой, человеческой и бесстрашной идеей» (2, 139).

Рецепт Метерлинка прост: «Быть счастливым — значит преодолеть беспокойное ожидание счастья» (2, 179). Он признает, однако, что достичь до такого душевного состояния не просто. «Событие... становится прекрасным или грустным, сладким или горьким, смертельным или жизнетворным, смотря по качеству души, которая его приемлет» (2, 140). Дело сводится, таким образом, к самопознанию и к самовоспитанию, к овладению высшей мудростью. Стремление к мудрости живет в каждом человеке. Сознание, постигшее ее, способно преодолеть беды жизни. Но для этого, кроме мудрости, требуется еще способность любви. «Страдание, которое претворено нашей душой в нежность, снисходительность, в улыбку терпения, уже больше не вернется к вам без духовных украшений» (2, 147).

Герои великих трагедий не обладали сознанием, свойственным мудрейшим людям. «Если бы Эдип обладал некоторыми из тех истин, которые каждый мыслитель может приобрести, если бы он в самом себе обрел то всегда открытое убежище, которое сумел в себе воздвигнуть, например, Марк Аврелий, — что мог бы совершить рок, что мог бы он уловить в свои сети, как не чистый свет, который излучает каждая великая душа, когда она становится еще прекраснее в несчастье» (2, 148).

Здесь Метерлинк делает одно допущение: оказывается, трагедия все же может произойти и с мудрым человеком. «Единственную драму мудреца, — признает Метерлинк, — мы находим в „Фе-доне“ [Платона], в „Прометее“, в страстях Христовых, в убийстве Орфея или в жертве Антигоны» (2, 148).

Интересно проследить, как понимает Метерлинк трагедию великой души, обладающей высоким сознанием. Это можно увидеть на трактовке трагедии Антигоны, соответствующей всей его концепции рока. Душа Антигоны

обладает силой, превосходящей силу обыкновенной женщины, какой, например, является ее сестра Йемена. Антигона «погибла потому, что рок поставил ее в такое положение, что она обязана была сделать выбор между смертью и тем, что она считала своим самым священным долгом сестры. Она была вдруг поставлена междусмертью и любовью, к тому же любовью самой чистой и бескорыстной, любовью к призраку, которого она не УВИДИТ на земле...» (2, 175). Роковой оказалась именно нравственная сила Антигоны. Будь она слаба, как Йемена, как шекспировская Офелия или Гретхен у Гете, с ней этого не случилось бы: «Рок мог стать властелином ее души только потому, что душа ее была сильнее» (2, 175).

Мудрецов и праведников рок побуждает делать только добро. Все другие люди похожи на города со ста открытыми воротами, через которые проникает рок. «Мудрец — это город, со всех сторон замкнутый, имеющий лишь одни ворота, озаренные светом; и рок может открыть их лишь после того, как ему удалось заставить

любовь постучаться в эти ворота» (2, 176). Поэтому «повесть об Антигоне исчерпывает собою всю повесть о власти рока над мудрецом. Христос, умирающий ради нас, Курций, бросающийся в бездну, Сократ, отказывающийся молчать, сестра милосердия, умирающая у тела больного, скромный прохожий, погибающий, чтобы спасти другого гибнущего прохожего, — все они должны были сделать выбор и несут на одном и том же месте рану Антигоны» (2, 176).

Мудрость, следовательно, отнюдь не заключается в безразличии к судьбам других людей и в самодовольстве. «...В лучах света таятся прекрасные опасности, и тому, кто боится жертвы небезопасно быть мудрым. Но боящиеся жертвы, когда пробил великий час, недостойны, пожалуй, называться мудрыми» (2, 176).

Важная особенность трагедии мудрых и сильных людей в том, что их судьбу определяет не внешний рок, а собственный выбор, их личная воля. В этом основа трагедии. «Нет ни единой трагедии, в которой действительно властвовал бы рок» (2, 148). В сущности происходит борьба не с роком, ибо все определяется характером, душой человека. «...Что мог сделать рок, если бы он ошибся душою и вместо Эдипа растянул свои сети перед Эпикуром, Марком Аврелием или Антонином Благочестивым?» (2, 149) — задает Метерлинк риторический вопрос в полном убеждении, что в таком случае никакой трагедии не произошло бы. Писатель допускает даже такую возможность: «Если бы рок пожелал, Антонин Благочестивый сделался бы, быть может, кровосмесителем и отцеубийцей. Но его внутренняя жизнь не только не погибла бы, как жизнь Эдипа, но еще больше бы окрепла от обрушившихся бедствий, и рок обратился бы в бегство, уронив подле дворца императора свои сети и свое сломанное оружие, ибо подобно тому, как триумф консулов и диктаторов мог иметь место только в Риме, истинное торжество рока может совершиться только в душе человека» (2, 150). Вот к какому пониманию рока пришел в конце концов Метерлинк.

В свете этого он заново рассматривает великие трагедии Шекспира: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет». Роковым

оказывается неразумное поведение Лира при разделе королевства. Для Макбета рок — это его честолюбие. «Гамлет» рассматривается Метер-линком в этом аспекте более подробно. Истинный рок, который есть рок внутренний, овладевает людьми тогда, когда они отдают себя во власть злу. Это совершенно очевидно в отношении Клавдия и Гертруды. Но вот перед нами принц Гамлет, которого привыкли считать мыслителем. «Разве он мудр? — спрашивает Метерлинк. — Смотрит ли он на преступления, совершающиеся в Эльси-норе, с достаточной высоты?» (2, 150). Нет, он не смотрит на них так, как смотрел бы Марк Аврелий. Мудрый человек вел бы себя иначе, чем датский принц. Более того, обладая сильной душой, он мог бы остановить преступление. Между тем сам Гамлет находится во власти рока, т. е. сил, ведущих ко злу. «Что толкает Гамлета, как не слепая мысль, говорящая ему, что единственный долг

жизни — это месть? И разве, в самом деле, нужно было сверхчеловеческое усилие для того, чтобы понять, что месть никогда не является долгом? Повторяю, Гамлет много мыслит, но он не мудрец, он даже не подозревает, где находится незащищенное место в доспехах рока... Единственное средство поработить рок — это делать противоположное тому злу, которое он хотел бы заставить нас совершить. Нет в жизни драмы неизбежной. Катастрофы в Эльсиноре совершаются лишь потому, что все души отказываются что-либо видеть: но одна живая душа могла бы принудить всех других раскрыть глаза» (2, 151) . Это, конечно, душа Гамлета. Однако он сам ослеплен, и именно «в жалком ослеплении Гамлета было предопределено, что Лаэрт, Офелия, Гертруда, Гамлет и Клавдий должны умереть...» (2, 151—152). Таким образом, по Метерлинку выходит, что корень зла не в Клавдии и его преступлениях, а в том, что Гамлет решился на борьбу против Клавдия! Вывод парадоксальный, чтобы не сказать больше. Но такова логика всей концепции, созданной Метерлинком.

Если приглядеться к ней внимательно, то оказывается, что он при всем своем отрицательном отношении к религии вернулся к определенным нравственным принципам христианства, и в первую очередь к принципу всепрощения. В этом решении нравственных проблем Метерлинк оказался в родстве с Л. Н. Толстым, провозгласившим непротивление злу насилием. По Метерлинку получается, что нет в мире виноватых и он ставит на одну доску-героя и злодея. «Все, что нас окружает, становится ангелом или демоном, смотря по природе нашего сердца. Жанна д'Арк слышит голоса святых, а Макбет голоса ведьм, и оба слышат один и тот же голос. Рок, на который мы так охотно жалуемся, быть может, совсем не то, что мы думаем. У него нет другого оружия, кроме того, которым мы сами его снабжаем. Он не бывает ни справедлив, ни несправедлив, он никогда не произносит приговоров. То, что мы принимаем за божество, есть лишь переодетый вестник. Он лишь в известные дни нашей жизни предупреждает нас, что вскоре пробьет час, когда мы должны будем судить сами себя»

(2, 174). Смысл этого тоже близок к толстовскому: «Мне отмщение и аз воздам».

Но такова лишь одна сторона концепции Метерлинка. Другая заключается в требовании активной нравственности, в утверждении нравственной силы, способной противостоять злу. Року, т. е. злу или вообще силам, враждебным человечности, поддаются слабые натуры. «То место в нас, которое не занято силой нашей души, немедленно заполняется враждебной силой. Всякая пустота в сердце или в разуме становится источником пагубных влияний» (2, 174). Примеры этому Метерлинк находит в произведениях классиков и высказывает предположение: «Офелия Шекспира и Маргарита Гете подчинены року, потому что они настолько хрупки, что нельзя в их присутствии сделать движение, которое не превратилось бы в движение рока. Но, если бы Маргарита или Офелия обладали частицей той силы, которая воодушевляет Антигону Со-

фокла, разве не изменили бы они не чолько свою собственную судьбу, но еще судьбу Гамлета и Фауста? И если бы венецианский мавр, вместо того чтобы жениться на Дездемоне, взял в жены Полину Корнеля, думаете ли вы, что при одинаковых обстоятельствах судьба Дездемоны смела бы хотя бы на м.новение подкрасться к просветленной любви Полины?» (2, 174—175). Мб: оставляем в стороне вопрос о том, что при предполагаемых изменениях трагедия вообще была бы невозможна. В данном случае речь идет не о драматургии, а о проблемах нравственности. Мысль Метерлинка возвращается и здесь в том же кругу этики добра, любви, всепрощения, но уже в направлении действенном, активном. И опять речь идет не о борьбе добрых и злых начал жизни, а о нравственной силе, способной жертвенностью и любовью победить зло, не вступая в борьбу, а, так сказать, благодаря одному своему существованию.

«Сокровище смиренных» было написано раньше, чем «Общественный долг», где Метерлинк, как мы помним, признал возможным революционное насилие, но затем он еще раз и уже навсегда вернулся, в сущности, к тем же взглядам, которые выразил в раннем сочинении. Он, однако, не создал пьес, которые отразили бы недолгий и непрочный порыв к социальной активности. Зато произведений, выражающих охарактеризованную выше нравственную концепцию, он написал несколько, и в первую очередь это его шедевр «Синяя птица».

ГЕРХАРТ ГАУПТМАН

ВОЗВРАТ К НАРОДНОСТИ

Драма «Перед восходом солнца» (1889) сразу выдвинула Герхарта Гауптмана в первый ряд немецких драматургов, а «Ткачи» (1893) принесли ему общеевропейскую славу. С тех пор творчество Гауптмана (1862—1946) заняло прочное место в мировой драме. Более чем полвека одна за другой выходили его пьесы, неизменно привлекая внимание значительностью

содержания. Помимо драм, Гауптман написал немало романов, новелл и поэтических произведений.

Путь писателя бы сложным. Первые его драмы были встречены как художественное воплощение принципов натурализма. Затем в Гауптмане стали видеть реалиста. Но он поразил своих почитателей произведениями, носившими явные следы увлечения мистикой. То мрачный и пессимистичный, он вдруг создавал жизнеутверждающие пьесы, как «А Пиппа пляшет!» (1906). Попытки найти общее определение его творчества оказались тщетными, ибо оно не ограничивается идеологическими и стилевыми характеристиками какого-нибудь одного направления литературы и драмы конца XIX— первой половины XX в. Для новейшего времени Гауптман стал

в немецкой культуре таким же универсальным художником, каким был для своего времени Гете, которому, как он сам признавал, уступал, однако, в силе дарования.

В 1912 г., когда уже были созданы разнообразные по содержанию и стилю драмы Гауптмана, М. Горький так писал о нем: «Гауптман — писатель, глубоко чувствующий трагизм жизни. Но вместе с тем он не перестает проповедовать людям о вере в победу разума и красоты. Велика его заслуга перед человечеством. Ничто так не объединяет людей, как наука и искусство. Гауптман много сделал для единения людей. Его тонкий талант дал человечеству много хорошего, он обогатил дух и сердце людей завораживающей красотой»¹.

Так как Гауптман никогда не приспосабливался к понятиям и вкусам современников, его драмы вызвали разноречивые суждения. Сторонники натурализма и реализма высоко оценивали социальные пьесы писателя, но, когда он уходил от социальной тематики в мир тонких психологических наблюдений, это вызывало их осуждение. Произведения, остро отражавшие современную действительность, осуждались буржуазными кругами. Пьесы фантастические или с налетом мистики вызвали критику Гауптмана как декадента.

При таком разнообразии оценок отдельных произведений и сторон творчества писателя мог бы помочь разобраться в присущих ему противоречиях сам драматург. Но его высказывания в этом отношении не облегчают задачу критики. Он оставил значительное количество суждений о драме. Они были собраны² и вынести из них надо в первую очередь следующее.

Гауптман не считал себя ни натуралистом, ни реалистом, ни символистом. В собственных глазах он оставался единой творческой личностью, не признававшей для себя никаких

¹ Цит по: История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 493.

² *Hauptmann O. Das gesammelte Werk (Ausgabe der letzte Hand). B., 1942. Bd. XVII; Idem. Die Kunst des Dramas: Ober Schauspiel und Theater, Zugest. M. Machatzke. B. etc., 1963.*

ограничений, связанных с принадлежностью к тому или иному художественному направлению. Он стремился стать выше всяких школ и теорий, предписывавших те или иные правила и нормы искусства. Он был художником ищущим, любил применять новые формы драмы, экспериментировать. Но не форма сама по себе интересовала Гауптмана. Замысел возникал у драматурга цельно, не как идея, которой надо подыскать облачение, а как живая картина трагических или комических ситуаций, обусловленных человеческими темпераментами.

С первых шагов творчества Гауптман отвергал искусство, приукрашивающее действительность, избегающее показывать реальность во всей ее неприглядности. Не привлекательный вымысел, а подлинная жизнь должна составить содержание литературы и драмы.

В первой драме Гауптмана «Перед восходом солнца» есть диа-

лог между героиней Еленой и Альфредом Лотом. Елена увлеклась чтением «Страданий юного Вертера», но мачеха отняла книгу. Лот, которому девушка рассказала об этом, находит поступок фрау Краузе правильным. «Это глупая книга», — говорит он. Он полон благих реформаторских намерений, убежден, что все должно иметь практическую цель. Послушаем их беседу:

Е л е н а. Если „Вертер" такая глупая книга, как вы говорите, то, может быть, вы мне посоветуете что-нибудь лучшее?

Л о т. Ну... почитайте... Знаете ли вы. “Борьбу за Рим” Дана?

Е л е н а. Нет! Но теперь я куплю эту книгу. Она служит практической цели?

Л о т. Разумной цели вообще. В ней люди нарисованы не такими, каковы они есть, а такими, какими они должны быть. Она показывает пример.

Е л е н а {убежденно}. Это прекрасно. {После паузы}. Не скажете ли вы мне... В газетах так много рассуждают об Ибсене и Золя. Что, это великие художники?

Л о т. Они вообще не художники, фрейлейн, они неизбежное зло. Я человек жаждущий и жду от искусства поэзии — чистого, освежающего напитка... Я не больной. А то, что предлагают Ибсен и Золя, — это лекарства³.

Ирония драматурга несомненна. Лот выражает типично мещанское понимание искусства как украшательного элемента жизни и отвергает таких писателей, как Ибсен и Золя, потому, что они хотят лечить язвы жизни. Человеческая тупость, однако, по-видимому, не имеет пределов. Нашелся критик, который приписал мнение Лота самому Гауптману, что нелепо по той простой причине, что пьеса написана именно в духе этих двух писателей. В заметке, возможно первоначально предназначавшейся для печати, но так и оставшейся в рукописи, Гауптман писал: «Альфред Лот — это Альфред Лот. Сам же я с

³ Гауптман Г. Пьесы. М., 1959. Т. 1. С. 59.

Лотом не имею ничего общего, как и с Гофманом (другой персонаж пьесы. —А. А),— сам же глубоко почитаю Золя и Ибсена и считаю обоих великими писателями» (93—94)⁴.

Из различных автобиографических признаний мы узнаем, что Гауптман смолоду знал лучшие творения немецкой драмы, Шекспира. Но репертуар, предназначенный для убоготворения дворянской и буржуазной публики, на время отвратил его от театра, и он обратился к чтению романов: «Тургенев, Толстой, Золя и Додэ произвели на меня глубокое впечатление» (196). Вернул его к театру Ибсен. «Представление „Привидений" в театре „Рези-денц" показало мне, что театр возрождается. С этого времени я почувствовал свое призвание, бесчисленные возможности встали передо мной, и я ощутил, что всем сердцем готов осуществлять некоторые из них в течение всей моей жизни» (196). Еще

⁴ Здесь и далее высказывания Гауптмана цитируются по названному выше сборнику, составленному Мартином Махатцке.

одно влияние предопределило первые шаги Гауптмана в драме: после «Привидений» Ибсена «возник Толстой с его „Властью тьмы“. Эта драма еще больше приблизила меня к жизни. Под ее воздействием я полностью осознал свое богатство и начал чеканить собственные золотые монеты» (196—197).

Уже в 1880 г., т. е. тогда, когда с появлением «Перед восходом солнца» и «Праздника примирения» за Гауптманом прочно утвердилась кличка натуралиста, он сделал для себя такую запись: «Реализм, натурализм. Первое из этих слов имеет в моих глазах сносную окраску, второе выглядит болотно-зеленым, очень мрачным, безотрадным... „Реализм должен... Натурализм должен. ..“ Разве эти два понятия животные, которых можно дрессировать, — что они такое? Да, что такое реализм, что такое натурализм? Если мой взгляд правилен, то это вроде вывески на магазине. Но, что там внутри, они не обозначают. И точно так же идеализм. Когда я слышу слово „идеализм“, у меня возникает представление о художниках-дилетантах, которые качаются на ходулях и нуждаются в поддержке. Когда я слышу слово „реализм“, мне вспоминается жующая корова. Скажет кто-нибудь „натурализм“, и мне видится Золя в больших темно-синих очках» (25). Примем во внимание мнение художника и постараемся избежать ярлыков применительно к его творчеству, хотя это отнюдь не означает, что следует избегать принятых в науке категорий. Не будем злоупотреблять ими, раз самому драматургу представляется желательным более тонкий и дифференцированный подход к его произведениям.

В основе гауптмановского понимания драмы лежит народность. В речи, произнесенной им в 1928 г., он рассказал, что увидел однажды в Шотландии клен, выросший на стене какого-то монастыря. Лишенный достаточно питательной почвы, он опустил корни, пока они не дотянулись до земли и, укрепившись в ней, превратились в крепкий ствол, питающий дерево. Хотя метафора достаточно ясна, Гауптман счел необходимым развить эту мысль. Подобно тому как Пушкин

напоминал, что драма родилась на площади, так Гауптман указывает на то, что в старые времена сцены воздвигались на ярмарках. «Ярмарка со всеми ее излучениями города и деревни своей смесью веселья и пользы была во всех отношениях питательной почвой» (12) театра. Все народные празднества сопровождались представлениями. Отметив влияние церкви, а затем проповедей Лютера, Гауптман пишет о том, что на народной сцене «дьявол и его хвостатое воинство боролись с богом за человеческие души» (12). «В своих ярмарочных представлениях народ естественно выражал свое положение, свои заботы, мнения; нужды, требования, радости и страдания. Народ питался злободневным юмором Гансвурстов, Пикельхерингов, Касперле и других образов» (12).

Новая немецкая драма начиналась среди руин и пустошей. Гауптман имеет в виду громадный ущерб, нанесенный всей Германии, и в том числе театру. Тридцатилетней войной. Драма

оказалась вынужденной вернуться к корням немецкой жизни, и Лессинг первым принялся за это. «Драма Лессинга была только буржуазной и поэтому не вполне народной, но она приближалась к народности благодаря стремлению к простоте природы. Неоценимые заслуги Лессинга можно сравнить с деревом в Галлоуэй- шире. Без него не могли бы появиться „Клавиго“, „Эгмонт“, „Коварство и любовь“, а также „Вильгельм Телль“, автор которого, совершив своеобразное отклонение, достиг в новой драме глубочайшей народности» (13). Под «отклонением» (Urnweg) Шиллера Гауптман имеет в виду, что сюжет «Вильгельма Телля» взят из швейцарской, а не собственно немецкой истории. Но это не мешает драме быть в сущности истинно немецкой (см. также 14).

С понятием народности Гауптман связывает и шиллеровскую концепцию «наивной» поэзии, близкой к природе и детской непосредственности. Образцом такой драмы является для Гауптмана «Кетхен. из Гейльбронна» Г. Кляйста. «Это произведение,— утверждает он, — есть подлинное чудо мощи, грации и красочной народности» (15).

К числу произведений истинно народных по духу Гауптман относит и свою комедию «Шлюк и Яу» (1900). Критика отмечает в ней наличие мотивов заимствованных: у Шекспира из «Укрощения строптивой» и у Кальдерона из его прославленной пьесы «Жизнь есть сон»⁵. По словам Гауптмана, «оба бродяги (т. е. Шлюк и Яу. — А. А.) проявляют себя как детски наивные превосходные философы» (17).

Воспоминание о дереве, стремящемся обрести питательную почву для своего роста, понадобилось Гауптману для того, чтобы определить путь развития немецкого драматического искусства. «Его задача, подобно этому дереву, всеми своими корнями достичь материнского лона народности, для того чтобы обрести новую жизнь и иную сущность, ставшую совсем другой, чем та, которая была у средневековой

⁵ См.: *Евлахов А. М.* Гергарт Гауптман: Путь его творческих исканий. Ростов н/Д 1917. С. 51.

ярмарочной сцены. Более высокая задача придаст драме новое достоинство» (17).

Слова эти, сказанные в 1928 г., завершались отнюдь не оптимистическим выводом. По-видимому, Гауптман отнесся отрицательно к драматургии экспрессионизма, широко утвердившейся в 20-е годы в немецком театре. Более того, есть основания полагать, что ему была чужда политическая тенденциозность экспрессионистского театра, его решительная антибуржуазность, бунтарские и социалистические настроения.

В эпоху все более обострявшейся классовой борьбы, завершившейся крахом веймарской демократии и победой фашизма. Гауптман занял позицию «над схваткой», что объективно играло на руку реакционным силам. В начале деятельности писателя пьеса «Перед восходом солнца» дала основание считать Гауптмана певцом «маленьких людей», а «Ткачи» в глазах некоторых

критиков сделали его чуть ли не певцом пролетариата. От такой чести Гауптман решительно отказался. «Я отнюдь не боевая натура, — заявил он в 1922 г. — Я прожил больше пятидесяти лет в старом прусском королевстве и из них больше сорока в императорской Германии. В этой Германии я никогда не испытал абсолютной радости: правда, мне могут показать, где и когда я восставал против ее авторитета. Но и этого никогда не было. А делал я простую вещь — шел своим путем и утверждал мое человеческое право на духовную самостоятельность» (102).

Еще ранее, отбиваясь от несправедливых притязаний критики, Гауптман заявил: «...от своего права со всей скромностью следовать моим наклонностям и моему призванию я не откажусь, если даже мог бы такой ценой приобрести мозг Готхольда Эфраима Лессинга и подарить его немецким критикам. Я буду по-прежнему сидеть в своей тихой мастерской, творя и лепя формы, и, не приноравливаясь ни к кому, создавать образы. Право каждого принять их или не принять» (107). Это было написано в 1896 г., но тогда Гауптман отказался от публикации своего ответа критикам.

Но вот наступил 1934 год. В октябре этого года писатель был приглашен в Рим выступить в Королевской академии на тему «Драма в духовной жизни народов». Здесь Гауптман провел резкое разделение между двумя типами драмы. С одной стороны, вершины искусства — Калидаса, Эсхил, Плавт, Гольдони, Мольер, Кальдерон, Шекспир, Гете и Рихард Вагнер (20), с другой — «многообразие театра, удовлетворяющего потребность в сенсации» (20—21). Когда говорят об искусстве, поднимающем человеческий дух до звезд, то надо помнить, что это достигается лишь гениями, такими, как Данте, Леонардо, Бах и Бетховен. «Если в этом смысле говорить о драме в духе народа, то надо говорить о гениях, творящих в духе народа» (22). Это не следует понимать в том смысле, что гений воплощает мысли и чувства, бытующие в народной массе. Он намного возвышается над ней, и даже, может быть, созданное им массе останется непонятным. Даже иногда гений в сущности эзотеричен, но, как показывают образы Леонардо и Гете, в

эзотеричном они широко охватывают все вокруг себя. Было бы совершенно неверно назвать особенности уклонением гения от самого себя» (22). Гауптман напоминает различные «уклонения» Гете, который снисходил до виршей в духе Ганса Сакса, вводил в свои пьесы народный комизм ярмарочного театра, занимался живописью, был министром и директором театра. Но гений всегда достигал своими корнями народную почву.

Гауптман настаивал на народности своего творчества, подчеркивая, что в нем, в его произведениях воплотилось стремление немецкой драмы возвратиться к народным корням. Полтора века стремилась она достичь народной почвы. «В полной мере она добралась до своих корней впервые лишь в новейшее время. Так, я изобразил в „Перед восходом солнца“, в „Возчике Геншеле“, в „Розе Бернд“ грубоватых людей, живущих простой жизнью, беды ткачей, жизненную борьбу прачки, страдания нищей девочки

в "Небесном путешествии Ганнеле", двух бездомных бродяг в „Шлюк и Яу", в „Крысах" — „дно" жизни с его страданиями, пороками и преступлениями. Затем я расширил мою драму, изобразив в „Флориане Гейере" исторические беды моего народа» (23).

Как видим, Гауптман сам определил свою роль в развитии немецкой драмы, и определил верно. Но, утверждая народность своего искусства, он отделил его от борьбы, происходившей в современной ему Германии, уже ставшей на путь фашизма. В то время как другие представители немецкой культуры заняли враждебную позицию по отношению к победившему фашизму, Гауптман заявил: «Драма стоит тем выше, чем более она беспартийна» (24). На деле это означало не просто отказ занять определенную позицию по отношению к фашизму, но фактически и примирение с ним. Хотя писатель действительно отошел от общественной жизни и замкнулся в своем поместье, тем не менее гитлеровская пропаганда могла противопоставлять оставшегося при нацистском режиме старейшего писателя тем деятелям литературы и искусства, которые предпочли эмигрировать. Об этом необходимо сказать во имя исторической объективности.

П РА-ДРАМА

Вернемся теперь к вопросам собственно драматургическим.

Хотя Гауптман выступал в литературе как поэт, прозаик и романист, ближе всего его творческому духу была драма, и в ней он достиг наибольших художественных успехов. «Драма стала моей формой мышления», — записал он в 1900 г. (193). Он вообще считал драматизм изначальной формой отношения человека к миру. Из его многочисленных высказываний об этом приведем одно позднее, относящееся к 1934 г., хотя сходные мысли писатель высказал уже в «Греческой весне». «Драма, — утверждает Гауптман, — есть одна из попыток человеческого духа построить из хаоса космос. Это стремление возникает уже у ребенка и развивается в человеке на протяжении всей его

жизни. Год от года в человеческой голове сцена все более расширяется и число играющих на ней постоянно увеличивается. Директор этого театра, интеллект, уже не может заметить всех, ибо количество актеров становится неисчислимым» (19).

Первыми действующими лицами «большого-малого мирового театра» ребенка являются мать, отец, братья и сестры, родственники и все остальные, попадающие в поле его зрения. В поведении ребенка все большую роль играет подражание. «Этот мир (в голове человека.—А. А.) обладает всеобъемлющим характером. В нем обнаруживаются маленькие аналогии большого искусства, пытающиеся найти себе внешнее выражение. К ним восходят не только драматическая игра на подмостках, но и „Зевс Олимпийский" Фидия, „Моисей", „Оплакивание" и „Страшный суд" Микеланджело» (19).

Определяя свое понимание сущности драматизма, Гауптман создает понятие «пра-драма» (Urdrama; 20). Пра-драма возникает в сознании каждого человека. «Если вы ищете основы драмы, то обратитесь к человеческой душе. Они находятся там» (1/5). «Самая первая сцена — голова человека. В ней происходит драма задолго до того, как возникает первый театр» (175). «Самая примитивная, впервые появившаяся драма — это беседа с самим собой, когда честно задают себе вопрос и отвечают на него» (175). «Источник драмы — „я“, разделенное на две, три, четыре, пять и больше частей» (175). В этих афоризмах—корень гауптманов- ского понимания драмы, являющейся для него высшей формой поэзии, потому что «вся жизнь рассматривается драматически» (175).

Таково кредо Гауптмана-драматурга.

Нет ничего нового в утверждении писателя: «Драма — это борьба.

Величайший эпос имеет основой разрушение брака: Елена, Менелай, Парис и Троянская война. Это частично вошло в драму» (176). Но повторение общеизвестной истины имеет продолжение — разграничение драмы и эпоса: «Эпос идет своим путем, драма остается на своем поле борьбы. Эпос развивается во времени, драма преимущественно в пространстве» (177). В другом изречении Гауптман поправляет это утверждение: «Драма не что иное, как естественный синтез временных и пространственных, далеко отстоящих друг от друга единичных моментов человеческого духа» (177).

Гауптман высоко чтит Гете и считал себя обязанным ему многим. В частности, он признал: «Я ищу пра-драму, как Гете искал пра-растение» (212). Правда, у Гете изначальная форма была не реально существующей, а лишь идеей. У Гауптмана пра-драма — реальный психический процесс, происходящий в сознании каждого человека.

К Гете восходит еще одна из основ гауптмановского понимания искусства. Мы имеем в виду понятие органической формы. Хотя, как известно, не Гете был создателем этого

понятия, Гауптман воспринял его через автора «Фауста». Вот как оно отражается у Гауптмана: «Драма должна развиваться сама по себе, а не по воле драматурга. Источник ее движения, как и источник движения жизни, должен быть скрыт от всех» (177—178).

Гауптман уподобляет драматурга живописцу, который выражает посредством смеси красок свет, тени, душу объекта, его пластичность и накладывает на изображаемое свою индивидуальную печать. Он создает картину, следуя внутренним побуждениям, и его творчество имеет корни в бессознательном. Подобного рода мысли, часто повторяемые Гауптманом, направлены против механического построения драмы, когда писатели следуют предвзятым правилам построения драмы (экспозиция, перипетия и т. п.). Против этого, в частности, направлено утверждение: «Драма, которая от начала и до конца не является экспозицией, не обладает никакой жизненностью» (176). Иначе говоря, все действие драмы

развертывает перед зрителем картину обстоятельств, являющихся насквозь драматичными.

Но не действие, формально понимаемое, есть основа драмы. «Сначала люди, потом драма, — пишет Гауптман в 1898 г. — Дrame с куклами никто не поверит. Характеры в драме» (198). Через два года эта мысль получает такое развитие: «Предмет драмы — характеры, люди и их судьбы. Если вместо судьбы или переживаний показать “интригу”, то получатся вместо людей бестелесные автоматы» (199).

А каково взаимоотношение характера и судьбы? Каждому характеру соответствует определенная судьба. Сам человек лишь изредка активен, по большей же части он играет пассивную роль. Судьба большинства людей развивается «бесшумно». Если драматург будет смотреть на людей извне, он увидит лишь поступки, в общем одинаковые, если видеть только поверхность явлений. «Как люди относятся друг к другу — вот что интересно, в каких отношениях они с жизнью — вот что интересно, какое воздействие производит на них жизнь — вот что интересно» (200).

Говоря о своем творчестве, Гауптман подчеркивал свой широкий интерес к жизни, различным типам людей, отнюдь не стремясь выразить себя, свое личное отношение к миру. По его словам, он не позволял, чтобы «из полифонии моего духа выделялся только один голос, даже если бы то был мой собственный! Как теперь, так и раньше из моего внутреннего мира стремятся выразить себя в слове множество голосов, и я не видел иной возможности, как придать им порядок в виде многоголосых фраз, то есть писать драмы» (29). Это высказывание подтверждает сказанное раньше о стремлении Гауптмана к органической форме драмы.

Поэтому, хотя Гауптман отдавал себе отчет в различии основных родов литературы — эпоса и драмы, он, однако, пришел к выводу, что естественное развитие художественного замысла не должно замыкаться в рамках чисто драматического. Помня приведенные выше слова писателя о различии

эпического и драматического начала, обратим внимание на следующее его высказывание: «Требование единства места и времени правомерно. Благодаря им достигается строгая композиция. Но большая полнота и богатство жизни достигается, когда время и место меняются. Не следует начисто обособлять эпическое и драматическое. Шекспир преимущественно эпичен, но, несмотря на это, насквозь драматичен. Эпическая композиция замедленная (larger). Шекспировские драмы скомпонованы эпически...» (36—37).

ПОЗНАНИЕ ЖИЗНИ

Продолжая рассуждение об эпическом и драматическом, Гауптман называет писателя «биологом», отнюдь не имея в виду науку, называемую подобным словом, а переводя это слово буквально, как «познающий (или изучающий) жизнь». Он пишет в 1912 г.: «Современный драматург может стремиться создать

драму, которая, как дом, является хорошо построенным зданием которое прочно стоит на земле и которое не сдвинешь с места. Либо он может замыслить уподобить жизнь горизонтальной линии которая, однако, иногда уклоняется в вертикаль. Он может драматическому положению предпочесть эпическое течение. Подлинный „биолог" не откажется ни от одной из этих формообразующих возможностей, ибо для понимания некоторых особенных явлений может пригодиться каждая из них. В случае горизонтальной композиции элементы текучей композиции считаются неприменимыми именно за то, что они текучи, но от нее неправомерно требовать покоя, устойчивости, архитектоники. Горизонтальная композиция не терпит никакой завершенности» (37).

Проблема завершенности, закругленности драматического произведения волновала Гауптмана, ибо некоторые его драмы уже в ранний период вызвали упрек в художественной неслаженности. На это Гауптман возразил: «Законченное редко когда художественно. Великие драмы Шекспира состоят из фрагментов. Если бы он стремился к единству, их не было бы. Утратилось бы все, что теперь чарует в этих „биологических" (т. е. жизненных. — А. А.) произведениях» (36).

Драму создает человек, создают люди, человек в окружении ближних. Природа мертва и не может сказать человеку ничего. «Только другой человек может сказать мне: „Я тоже существую! Я тоже семья!"» (37). Самопознание человека тоже обусловлено существованием других людей. Язык — «истинный, сверхприродный, божественный элемент познания. — Отсюда следует: все познание социально. — Отсюда следует: сознание — социальный продукт» (38). Эти слова Гауптмана надо понимать как «продукт общения», ибо в данном случае он имеет в виду человеческую общность. Единичный, одинокий человек ниже животных. Его возвышает общение с себе подобными. В беседе возникает мысль, которая есть продукт двух умов. Подлинное бытие немыслимо без мысли, без сознания. «Сознание означает постигать мир и бога

драматически. Сознание — это знать о великой драме вселенной и если не понимать ее, то хотя бы по меньшей мере чувствовать ее и посредством своего внутреннего мира стать творцом-драматургом» (38).

Драматург, следовательно, воспринимает мир в его цельности. Он не обязан и не может понять его всесторонне, ибо жизнь есть мистерия (Mysterium), тайна, что отнюдь не означает отказа от стремления приблизиться к ней. В этом искусство кардинально отличается от науки, ибо в строе жизни есть нечто неприкосновенное, что нельзя рассечь, разложить по полочкам и классифицировать. «Любя жизнь, драматург отнюдь не претендует на достижение абсолютной истины, ибо относится с почтением к прочно слаженному ее таинству (Mysterium)» (39).

Переходя к проблеме характера в драме, отметим прежде всего, что Гауптман решал ее в духе социологии позитивизма XIX в. «О современном человеке нельзя говорить иначе, как о социальном существе, и если изображать его в драме, то нельзя отнять у него его социальные связи, — писал Гауптман в 1910 г. — Тем самым устанавливается основа драмы. Она изображает такие персонажи, которые на определенном пространстве и в данное время в естественном ходе социальной жизни приходят в соприкосновение и подвергаются общей судьбе; общей, лишь поскольку они связаны между собой, но в остальном различны по индивидуальности» (35).

Создавая характеры, драматург должен подходить к ним как доброжелательный поверенный их мыслей и чувств: «Никогда не следует писать желчно! — Ты должен любить свои образы, никого из них не ненавидеть! — Хочешь сделать живыми твои образы — вдохни в них свою жизнь. Твои образы — твои дети» (175). Этим правилам Гауптман неуклонно следовал в своем творчестве, стремясь выявить в каждом персонаже его «человеческое, слишком человеческое».

Гауптман использует это выражение Ницше, поскольку и он видит человека не сквозь розовые очки, как смотрят на него писатели, идеализировавшие буржуазное общество. Три мыслителя XIX в. привлекли особое внимание Гауптмана. Они различны по своей идеологии — Маркс, Дарвин и Ницше. Он не стал ницшеанцем, не примкнул к последователям дарвинизма, и, уж конечно, не назовешь Гауптмана социалистом. Он знал главные идейные направления времени, не примыкал ни к одному течению мысли, стремясь оставаться художником, которому идеи эпохи служили строительным материалом для создания образов. С Ницше Гауптмана сближал отказ от этического идеализма, отрицание религиозного морализаторства, признание эгоизма главной чертой человека буржуазного общества.

Кто помнит пьесы Гауптмана «Роза Бернд» (1905), «Шлюк и Яу» (1900), «Крысы» (1911) и другие подобные им, тому ясно, что драматурга не мог привлечь параграф из сочинения Ницше «Человеческое слишком человеческое»: *«Искусство безобразной души. — Искусству ставят слишком тесные границы, если требуют, чтобы в нем имела право высказаться только упорядоченная, нравственно уравновешенная душа. Как в пластических искусствах, так и в музыке и поэзии существует искусство безобразной души, наряду с искусством прекрасной души; и самое могущественное действие искусства — умение потрясать души, заставлять камни двигаться и превращать зверей в людей, — быть может, лучше всего удавалось именно этому роду искусства»*⁶.

⁶ Ницше Ф. Человеческое слишком человеческое // Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 3. С. 124.

Непредвзятое изображение дурных сторон человеческой натуры сочеталось у Гауптмана с интересом к тому, что составляло давнюю и почтенную традицию немецкой литературы, — изображению «прекрасной души». Уже в реалистических драмах он выводил на сцену людей с благородными душевными качествами (Михаэль Крамер, например). Но жизнь так или иначе принижала их. Затем в ряде пьес — «Потонувший колокол» (1897), «А Пиппа пляшет!» (1906), «Индиподи» (1921)—Гауптман обратился к фольклорным, сказочным мотивам и создал произведения, резко отличающиеся от его реалистических драм. В них Гауптман склонился к символизму.

СИМВОЛ И ПРАВДА

Этой стороне своего драматического творчества Гауптман постарался дать теоретическое обоснование. Начал он издавека. «Поэзия в своей основе ничем не отличается от других искусств, — писал Гауптман в 1920-е годы (точная дата записи не установлена). — Чем, собственно, оказывает художественное воздействие статуя из мрамора, как не формой, своей идеальностью, фикцией (Fiktion), но отнюдь не своей материей, не мрамором. Поэтическое произведение, например драма, лишено материи. Ибо язык, из которого она состоит, нематериален, как и фигура говорящего, которому он придан» (41).

Отсюда следует вывод: раз мы имеем дело с фикцией, ее и нужно судить как таковую. Искусство — это намеренный обман, фантазмагория. Человек в драме тоже не реальное существо, а лишь видимость. Оценивать такие образы и нужно как создания художника. Они отнюдь не произвольны. Художественная фикция подчиняется своим законам. «Она рождается из духа художника и вложенной им в нее силы искусства. Она несет на себе печать своего происхождения, внутреннего мира художника, воплощенного в фиктивный, представимый и доступный мысли внешний образ. Процесс,

происходящий при этом, например, когда возникает драматическое произведение, связан с неким волшебством. Возникновение и воздействие драмы одинаково подобны волшебству» (41).

Это проявляется в том, что, смотря драму, мы воспринимаем ее персонажи, их борьбу и их судьбу как реальные. Гауптман напоминает, что дети и наивные зрители забрасывают актера, играющего Яго, яблоками. Иногда, иронизирует Гауптман, из-за того, что Яго такой плохой, осуждают пьесу и ее автора.

Гауптман считает, что тайну волшебства драмы не только нельзя, но и не следует пытаться разгадать. Источник этого чарующего воздействия таится в бессознательном, и тщетно пытаться раскрыть эту тайну, ибо разгадать ее свыше человеческих сил. «Можно либо наслаждаться чудом творения искусства, либо не наслаждаться им» (42). И дальше: если принимать персонажи драмы как реальные лица, то это будет отказом от фикции и

приведет к тому, что волшебство исчезнет. «На фиктивные образы, действующие в рамках драмы, нельзя сердиться, как на живых людей, ибо от этого они блекнут, и тем более нельзя судить их обычными мерками буржуазного быта, считать их добрыми, злыми, слабыми, сильными и т.д. и т.п., ибо никакое художественное произведение не стремится выносить плоские повседневные приговоры» (42).

Это высказывание требует уточнения. Верно, что даже применительно к драме на бытовые сюжеты критерий простого правдоподобия неприменим. Драма не требует того, чтобы происходящее на сцене принималось как реальность. И все же иллюзия реальности всегда достигается хорошим сценическим искусством. Даже зная, что он находится в театре, образованный и понимающий искусство зритель, если он увлечен происходящим на сцене действием, как бы отключает «контроль» рассудка и поддается эмоциональному впечатлению, производимому спектаклем. Больше того, Гауптман противоречит себе, когда, с одной стороны, пишет о чарующем воздействии театра, а с другой — подчеркивает фиктивность образов драмы.

Но приведенное здесь рассуждение, очевидно, связано не с реалистической или натуралистической драмой, а с драмой фантастической, сказочной, волшебной, той, которая должна быть в стилевом отношении отнесена к символизму. Что это так, подтверждается дальнейшим высказыванием Гауптмана, который пишет: «Фикция художника, произведение искусства, стремится выйти за пределы иллюзии. Это более высокое средство передачи мыслей (Mitteilung) » (42). Это положение писатель развивает следующим образом: «К примеру, в драме изображается некая особая внутренняя судьба. Она единична. Она необычна, по большому счету, может быть, даже величественна и возвышенна. Она приносит новый свет и новые краски, чужие, возможно, из мира других планет. В ней есть единственные в своем роде огненные страсть, жизненная сила, пыл любви, короче, она несет в себе новую красоту. И в конце концов благодаря всему этому — новое познание. Так признаем

же, что весь этот фиктивный организм представляет собою некий высокий символ, посредством которого выражаются бесконечные предчувствия. Признаем, что за этим целым особое достоинство и праздничность, чистая и высокая музыка облагораживания» (42—43).

Выше были названы произведения Гауптмана, которые отвечают этому его рассуждению. Именно их имел он в виду, утверждая право на драму, изображающую не реальность, а вымышленный мир, наполненный символизмом, как это имеет место в «Потонувшем колоколе» и «А Пиппа пляшет!». Слово «праздничность» не должно нас обманывать. Гауптман имеет в виду отнюдь не радостное карнавальное зрелище. Обе названные драмы полны трагизма. И конечно, их имеет в виду драматург, когда задает риторические вопросы: «Почему не создать трагическое празднество, в котором прозвучит на высокой ноте возвышеннейшее

преодоление (*Oberwindung*; подразумевается преодоление трагизма. — *А. А.*)? Может ли считать себя знатоком искусства тот, кто не может этого ни понять, ни почувствовать? Что же тогда для него произведение искусства?» (43). Содержание подлинного произведения искусства поднимается над уровнем обыденности. Не может считать себя человеком, понимающим искусство, тот, у кого нет чутья, чтобы уловить символический смысл произведения. Оно излучает настроения, чувства, мысли, ноне в таком виде, чтобы все это можно было бы заключить в четкие формулы и понятия.

Гауптман рассказывал, что именно так, самопроизвольно, если можно выразиться, возникла драма «Одинокие». Начало положило одно событие личной жизни брата писателя Карла, встретившего интересную женщину, но оставшегося верным жене. Сюжет заинтересовал драматурга, он стал воображать свои беседы на эту тему с братом, его женой, подругой, их разговоры друг с другом. В особенности взволновала Гауптмана жена брата, молчаливо перенесшая кризис семейной жизни. Все это постепенно складывалось в драму. Прототипы трансформировались в сознании писателя; в реальной жизни ничто не достигло той остроты конфликта, какая имеет место в драме, где герой кончает с собой⁷. Гауптман упоминает также, что постановка «Одиноких» в МХТ (1899) оказала влияние на Чехова и именно из этой пьесы, где есть сцена, когда Анна играет на рояле, Станиславский будто бы заимствовал понятие «настроение» (102). О значении этой пьесы для Чехова Т. К. Шах-Азизова пишет: «Главными героями новой драмы становятся одинокие люди (название пьесы Гауптмана ..Одинокие" было подхвачено и стало символическим). Это именно духовное, а не физическое одиночество: человек живет в общественно населенном мире, принимает участие в его делах, но духовно ни к чему не прикреплен. Словами Андрея

⁷ Подобный рассказ Гауптмана о возникновении «Одиноких» содержится в его сочинении «Из второй четверти века», откуда он дан в извлечении в сборнике М. Махатцке (S. 98==102).

Прозорова: „...здесь ты всех знаешь, и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий"»⁸.

Но если здесь, как в «Ткачах» и других драмах из реальной жизни, перед зрителем возникали вполне правдоподобные характеры и ситуации, то в такой пьесе, как «А Пиппа пляшет!» реальное сочеталось с вымышленным и, как признавал сам Гауптман, действие приобретало символический смысл. Вокруг юной героини мы видим четыре мужских образа, воплощающих разные человеческие типы и отношения к жизни. Гауптман не скрывал, что центральный мотив драмы — любовь сорокатрехлетнего героя к семнадцатилетней девушке — является автобиографичным, но произведение выходит за рамки любовной истории. Однако на прямой

⁸ *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. с. 31—32. Чехов цитируется по Собранию сочинений в 20 томах (Т. XI. С. 262). Т. К. Шах-Азизова указывает и на прямые отзывы Чехова о Гауптмане. См.: Т. XIX. С. 49.

вопрос о смысле драмы Гауптман, пожав плечами, ответил: «Если бы я это знал, тогда мне незачем было бы писать всю эту историю»⁹.

Тем не менее кое-что об этой драме Гауптман все же сказал. Прежде всего о реальном поводе для возникновения ее. Гауптман признается, что пережил внутреннюю борьбу и создание пьесы было для него «попыткой освободиться посредством поэзии» (108) от чувства к девушке, как то делал и Гете. Но наряду с личным моментом Гауптман говорит и об эстетической основе произведения. «Несмотря на свою очевидную материализацию, эта драма принадлежит миру чистой духовности. Благодаря тесной связи духа с телом ее возникновение было по-настоящему органичным. В основе ее становления физиология и психология, вообще же „биология“ (в гауптмановском понимании этого слова. —А. А.)» (109). Писатель повторяет известное нам утверждение о том, что, как и другие его драмы, «А Пиппа пляшет!» возникла органически, а затем — что для него необычно — дает суммарную характеристику главных персонажей. Влюбленный в Пиппу Хельригель воплощает «чистую, наивную, по-детски верящую стихию, Хун — силу грубого и дикого желания, директор (стекольной фабрики, на которой работает героиня.—А. А.) — цинизм, паразитически использующий желания других, любовь к утонченным удовольствиям, — но еще и нечто большее. (Волшебник) Ванн — преувеличенное, возвышенное воплощение самого автора. Он тот, кем может быть поэт, — господин этой игры. Свои самые нежные, чистые, по-юношески свежие чувства автор вложил в Хельригеля и в любовь между ним и Пиппой. Он покровительствует этой части своего существа, берет ее под особую защиту, но не в состоянии помешать тому, что она приводит к глубокой и мучительной трагедии. Вместе со старым Хуном он укрощает и преодолевает свою страсть...» (110). Для понимания дальнейшего напомним,

⁹ Hilscher E. Gerhart Hauptmann. B., 1969. S. 251.

что Волшебник предупреждает Пиппу о необходимости остерегаться Хуна. Она, однако, исполняет просьбу последнего и пляшет. Когда он разбивает стакан, она умирает; одновременно с этим влюбленный в нее поэт Хельригель слепнет. Волшебник удручен гибелью Пиппы, он скрывает это от ослепшего Хельригеля и уверяет его, что они оба, Пиппа и поэт, могут отправиться в путешествие на юг, о чем давно мечтал Хельригель. «Она не умирает, — пишет Гауптман, — она продолжает существовать в видении слепого, до самого его конца звуча для него в сладостно-мучительной музыке» (110).

Настаивая на «волшебном» характере пьесы, Гауптман вместе с тем утверждает, что она имеет в своей основе действительность. Сказочная сторона драмы требует от зрителя веры в то необыкновенное, что в ней происходит. Особенного отношения требует от зрителя и реальная сторона произведения. Для правильного по-

нимания происходящего в драме необходимо отказаться от обычного для сказок деления персонажей на добрых и злых. «В каждом Ванне, — заявляет Гауптман, — живут и Хун и Хельригель. Естественно, в нем есть нечто и от Пиппы, и даже от директора. Все эти реальности друг к другу притягиваются и друг с другом сталкиваются» (III).

Использование сказочных мотивов не снизило жизненной правдивости образов, более того, оно дало возможность наиболее сложного изображения противоречий в человеческих душах. От читателя или зрителя требуется внимание к речам и поступкам персонажей, и лишь тогда обнаружится присущая им внутренняя сложность. Хотя этот принцип изложен Гауптманом по отношению к пьесе «А Пиппа пляшет!», не может быть сомнения в том, что он проводится драматургом во всех его произведениях.

Далее Гауптман уподобляет «А Пиппа пляшет!» музыкальной партитуре, указывая, что каждая из представленных в пьесе судеб непостижима. «Само собой разумеется, судьба в „А Пиппа пляшет!“ связана с судьбой вообще и с трагическим в искусстве» (112). Трагическое должно быть испытано самим художником, чтобы он смог воплотить его в произведении. Гауптман отнюдь не хочет этим сказать, что драматург должен непосредственно подвергнуться трагическим злоключениям. Он переживает ту или иную судьбу в своем творческом воображении. «Гете говорил о страшных обстоятельствах, которые возлагаются природой на творческую личность. За каждым произведением искусства скрывается всеобщий опыт, превосходящий опыт отдельной личности. К этому для большинства, особенно для молодых людей, добавляется магия внушения. Ей следует себя добровольно подчинить и полностью отдаться» (112).

«А Пиппа пляшет!» не принадлежит к числу тех произведений, которые определили в глазах современников и следующих поколений творческий облик Гауптмана. Но для самого писателя эта драма имела большое значение. Мы

предпочли бы обладать столь же пространными рассуждениями о других, более известных пьесах Гауптмана.

Почему же именно «А Пиппа пляшет!» послужила поводом для многозначительных высказываний драматурга? Едва ли мы ошибемся, предположив, что данное произведение в двух отношениях было принципиально важным для Гауптмана.

Во-первых, как мы знаем, он отвергал причисление его к бескрылым натуралистам, ограничивавшим искусство задачей непосредственного воспроизведения безотрадных сторон действительности. Томас Манн писал: «...с самого начала творчество Гауптмана не было калькой действительности, натуралистическим санкюлотством; оно было *искусством*, причем таким искусством, сквозь модернистский и диалектный покров которого рано стала просвечивать его вневременная классическая сущность»¹⁰.

¹⁰ Манн Т. Гобп. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 431.

Т. Манн отметил также «его великолепное поэтическое косноязычие и тот иррационализм, который с годами усиливался...»¹¹. Хотя здесь не имеется в виду конкретно «А Пиппа пляшет!», но пьеса несомненно выражает эти особенности художественного метода Гауптмана, допускавшего сочетание натурализма, реализма и поэтического вымысла. Как правильно писал русский ученый, «это замечательное произведение должно рассматриваться как синтез всех его (Гауптмана) творческих исканий, как его последнее слово о себе самом, о смысле жизни и сокровенной тайне мира, открывшейся просветленному взору поэта после долгих и мучительных колебаний и сомнений и напряженной борьбы с самим собой, со своим призванием»¹².

У другого русского критика предреволюционного времени мы находим убедительное толкование символического смысла драмы и ее центрального образа, «...Пиппа, — пишет Зин. Венгерова, — воплощает собой весь невысказанный смысл жизни, все то, что в жизнь вносит, что создает или, вернее, что открывает творческая фантазий, все, что улыбается людям и кажется им счастьем, все, что они постигают как красоту жизни, все то, без чего жизнь, во всей ее материальной несомненности, была бы мертвой и темной.

Пиппа своей пляской не создает жизнь, а преображает ее, делает ее прозрачной, так что сквозь мертвые плотные формы просвечивается мелькающий, мерцающий тайный смысл. Если хотите, Пиппа — счастье, если хотите, Пиппа — преображающее искусство. Каждый может понимать ее различно, и в этом — глубина художественного образа. Она все это вместе, потому что она — раскрывающийся для каждого отдельно и интимно, по-своему, духовный смысл жизни. Раскрывается этот смысл именно в ее символической пляске, больше чем в словах. Слова ее реальны; она постоянно повторяет, что она — живое существо с человеческой плотью;

¹¹ Там же. С. 493

¹² *Евлахов А. М.* Указ. соч. С. 113.

но сквозь ее реальность видно ее высшее назначение, откровение, с которым она является к людям. Смысл ее откровения — в том, что каждому она дает возможность проявить свою силу, свою правду, осуществить себя, поняв ее, т. е. поняв незримую правду, в которой жизнь есть путь. Пиппа пляшет о том, что жизнь не ограничена явлениями, что в явлениях, в жизни, в чувствах есть цель, мелькающая, невоплотимая, но что, только чувствуя ее, человек поднимается на свою собственную трагическую высоту»¹³.

Толкование Зин. Венгеровой содержит определение художественного метода Гауптмана, как он сформировался к началу XX в. Если принять мнение Зин. Венгеровой, то станут ясными эстетические основы творчества Гауптмана.

¹³ Венгерова Зин. Литературные характеристики. СПб., 1910. Кн. 3. С. 73—74.

Такова одна сторона вопроса. Другая имеет несколько более узкое, но по-своему столь же важное значение. Речь идет о понятии трагического у Гауптмана.

ТРАГИЧЕСКОЕ

Как известно, многие произведения писателя изображают трагизм жизни. Естественно, что проблема трагического интересовала Гауптмана. Но мы не найдем у него высказываний теоретического характера, подобных тем, какие встречаются, скажем, у Геббеля. Гауптман мыслит как художник, исходя из жизненных впечатлений. Так, о греческой трагедии он пишет под непосредственным впечатлением своего путешествия по Греции.

Гауптман подчеркивает жестокий, варварский характер древнегреческой трагедии, изначальную основу которой составляло приношение богам человеческой жертвы. Ее затем заменили принесением в жертву козла. «Когда в начале великого жертвоприношения, которое составляет зрелище греков, темная кровь козла стекала в жертвенные сосуды, тогда начиналось высшее, хотя лишь мнимое приношение человеческой жертвы, составляющей кровавый корень греческой трагедии»¹⁴. Далее Гауптман определяет основные мотивы драм античной Греции, подчеркивая их отнюдь не аристотелевский эффект, — не страх и сострадание, а ужас. «...Трагедия значит: вражда, преследование, ненависть и любовь под видом бешенства жизни! Трагедия значит: ужас, нужда, опасность, страдание, мука, пытки, значит коварство, преступление, низость, убийство, кровожадность, кровосмешение — причем кровосмешение насильственно доведено до величайшего ужаса. Видеть настоящую трагедию значило, почти окаменев, заглянуть в лицо Медузы, значило предвкусить ужас, который жизнь тайно постоянно готовит даже любимцу счастья. Ужас царил в этом открытом театре, и,

¹⁴ Гауптман Г. Полн. собр. соч. М.: Изд. В. Д. Саблина, 1912. Т. XIV. С. 103.

когда я подумаю, как музыка, волнуя, проясняет простые слова какой-нибудь песни, я чувствую при мысли о танцах и звуках хоров, сопровождающих кровавое действо, как мороз пробегает у меня по коже. Я воображаю себе, что из многотысячной толпы греков в этом амфитеатре иногда должен был подняться один страшный крик ужаса и призыв на помощь, который оглушительно неся к небу богов и, ослабляя жестокое напряжение всех чувств, спасал от неизбежного безумия»¹⁵.

Гауптман не приемлет ницшеанского культа Диониса. Пересказав историю властителя Коринфа Периандра, убившего жену и сына, писатель приходит к выводу: «Я убежден, что глубокие раздоры между близкими родственниками можно причислить к самым страшным феноменам человеческой психики. ...Что же может быть ужаснее отчужденности близких друг другу людей?»¹⁶. Не дионисийское, а аполлоновское начало привлекает Гауптмана. Это

¹⁵ Там же. С. 105.

¹⁶ Там же. С. 129—130.

со всей ясностью звучит в его характеристике творца «Илиады». «Гомер, — пишет он, — составляет полную противоположность трагикам. Его песни не заклинания мертвецов. Над ними нигде не витает голова Медузы»¹⁷. И далее: «...образы Гомера являются перед нами, если не во всем блеске света Аполлона, то все же озаренные его лучами...»¹⁸. Куда клонится симпатия Гауптмана, не вызывает сомнений. Более того, заключая размышления о древнегреческой трагедии, он задается вопросом: «...мы не можем понять, почему бы богу (т. е. Аполлону. — А. А.) не дать своих лучей и драматическому поэту. Ведь драматическое никогда не может быть вполне отделено от эпического, так же как тенденции местности не могут вполне отделиться от тенденции времени. И кто не знает, что эпос Гомера в одно и то же время является самой сильной драмой и матерью бесчисленных драм позднейших времен?»¹⁹.

Путешествие в Грецию Гауптман совершил уже после написания «А Пиппа пляшет!». «Греческая весна» (1908), откуда приведены высказывания о греческой трагедии, по-видимому, отражает взгляды Гауптмана, сложившиеся еще до поездки. Суждения писателя помогают глубже понять гауптмановскую концепцию трагического. В начале XX в., в годы, предшествовавшие первой мировой войне, Гауптман, признавая трагизм жизни, отвергал философию пессимизма и искал такую форму драмы, которая оставила бы место для веры в человека, в идеалы гуманизма, в ценность искусства и красоты как непеременимых основ жизни.

Не только древнегреческую трагедию, но и Шекспира Гауптман понимал в таком же духе. Великий британец не был для Гауптмана чужеземным драматургом. «Нет такого народа, включая и английский, который имеет большее право, чем немецкий, считать Шекспира своим, — заявил Гауптман в 1915 г. — Образы Шекспира — часть нашей жизни, его душа сроднилась с нашей, и, хотя он родился и похоронен в Англии,

¹⁷ Там же. С. 133.

¹⁸ Там же. С. 134.

¹⁹ Там же. С. 134—135.

по-настоящему он жил в Германии» (56). Шекспир для Гауптмана прежде всего величайший знаток человеческой природы. Напомнив, что над храмом в Дельфах были начертаны слова «Познай самого себя!», Гауптман видит в них исток и основу всей духовной культуры человечества. Шекспир — тот художник, чье творчество целиком посвящено самопознанию человечества. Не Дионис, а Аполлон стимулировал самопознание человека. «Именно Аполлону человечество обязано даром истинной поэзии. Его лучи исходят из творений Шекспира...» (62).

Но если от Аполлона, от разума исходит творческое начало, то это отнюдь не означает всецелия разума. Гауптман очень любил изречение Гете: «Измерить свершения вселенной ему [человеку] непосильно, стремиться внести разумное начало в мироздание, при

его ограниченном кругозоре, — попытка с негодными средствами. Разум человека и разум божества — несопоставимы»²⁰.

«В этих словах Гете Эккерману, — комментирует Гауптман, — заключена истина, лежащая в основе творчества величайших драматических гениев, в особенности всех трагиков; неповторимость того или иного трагика определяется его отношением к этой истине и тем, как она воплощается в его произведениях в целом» (54).

Хотя тайна мироздания непостижима человеческим разумом, это не означает, что драматург может быть равнодушным. «Отношение поэта к этой истине отнюдь не отличается безразличием, оно характеризуется непреходящим чувством боли, и именно в этом следует искать корень и сущность трагизма» (54). В душе истинного поэта живет величайшая любовь к людям. Ему свойственна способность сострадать, и это сострадание тем больше, чем больше он сознает слепоту людей. «Человеческий разум, при всей его ограниченности остающийся все же божественным даром, увы, не господствует в жизни; хуже того, позорные неудачи его попыток утвердить себя, слепота человеческих стремлений и страстей, обилие ошибок и случайностей усугубляют его ограниченность» (54) — такова объективная закономерность, лежащая в основе трагизма жизни.

Неразумность человечества постигается разумом художника, в особенности драматурга, улавливающего противоречия действительности, но и его разум не претендует на постижение конечного смысла жизни. Художник видит и показывает жизненный процесс, но не тайные его пружины. Истинный художник не станет приводить явления жизни в такой порядок, который якобы обнаружит скрытые причины человеческих трагедий, составляющие, как любил это называть Гауптман, «мистерию». Поступить так значило бы утверждать

²⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 167.

разумную обусловленность трагизма, тогда как, по мнению Гауптмана, не разум, а человеческое неразумие является причиной исковерканных человеческих судеб. Именно это изображают древнегреческая трагедия и Шекспир.

«Творчество Шекспира, — пишет Гауптман, — снимает покров с извечной драмы (Urdrama), до краев наполненной жизнью и смертью, любовью и ненавистью, кровью и слезами, медом и желчью, где заблуждение и чувство (Wahn und Sinn) порождают безумие (Wahnsin), постичь которое высший разум отказывается, — безумие, разные виды которого разлагают, разъединяют и терзают человечество» (54).

Трагедии Шекспира, как и творения античных драматургов, отнюдь не означают отрицания ценности жизни. «Трагик не отворачивается от этого мира из-за его неразумности, подобно монаху или монахини; он прежде всего глубоко утверждает этот мир, и только благодаря этому он приобретает способность его отрицать. В каждой из его драм утверждение и отрицание неразрывно

связаны. История Лира — единичный случай, но он дает представление о сочетании утверждения и отрицания» (54).

Трагедия короля Лира — яркий пример человеческой слепоты. Старый король изгоняет хорошую дочь, Глостер — хорошего сына. Только потом оба сознают свою ошибку и ослепленный Глостер видит все вернее, чем тогда, когда обладал зрением. «Трагическое заключено не только в истории Лира. Оно заключено в формуле, гласящей, что жизнь слепа и неразумна» (55). Трагической судьбе подвержены сильные, могучие люди. Заблуждение доводит их до потери рассудка.

Многие боятся трагедии, пытаются смягчить трагизм жизни. Но трагедия призвана изображать труднопереносимое, мрачное, страшное. Гауптман с иронией говорит о тех, кто хотел бы спрятаться от ужасов трагедии. Ярким образцом трагедии в духе новейшего времени явилась пьеса Гауптмана «Перед заходом солнца» (1932), которую с полным правом можно назвать его вариантом «Короля Лира» как трагедию отца в разладе с его детьми.

Трагический герой Шекспира всегда одинок, и ему чужда борьба партий и наций. Об этом, считает Гауптман, говорят лучше всего шекспировские образы Тимона Афинского и Кориолана. Они возвышенны и непреклонны, будучи повержены, они не желают и не способны унизиться. Таковы не только Тимон и Кориолан, но также Макбет, Лир, Отелло. Комические персонажи Шекспира — Фальстаф, Бардольф — также не принижены. Но больше всего он воплотил свою «несчастную и бесконечно богатую душу в одеянии, в каком предстают на его картине шуты» (56).

Особое внимание Гауптмана привлекал «Гамлет». Он создал свой перевод трагедии, приблизив речи героев к современному немецкому языку, предложил свою переработку трагедии, изменив ряд важных моментов фабулы. Так, по мнению Гауптмана, восстание против короля должен поднять не Лаэрт, а Гамлет. Большое значение придает Гауптман фигуре Призрака, так как в ней воплощена идея кровавой мести.

Наконец, подражая «Годам учения Вильгельма Мейстера» Гете, Гауптман создал свой театральный роман «В вихре призвания» (1936), герой которого участвует в постановке прославленной трагедии Шекспира. Гауптман следует гетевской трактовке образа датского принца.

Особо надо отметить пьесу Гауптмана «Гамлет в Виттенберге» (1935), в которой выявлен жизнелюбивый характер героя. В трагедии Шекспира он поставлен в ужасное положение. Его потрясает перемена, происшедшая в матери, и злодейство Клавдия. В названном выше романе персонаж по имени Эразм говорит, что Гамлет — натура чистая и идеальная, но во имя возложенной на него мести он должен замарать себя кровавым преступлением, глубоко чуждым его душе. Он хотел бы избежать этого, вернувшись в Виттенберг, но сам убийца и запятнанная соучастием мать вынуждают Гамлета остаться и тем самым толкают его на то, чего он хотел бы избежать. Гамлет отличается от Ореста именно тем, что принцип

кровавой мести противоречит его взглядам и всей его натуре ученого и гуманиста²¹.

В гауптмановской трактовке «Гамлета» подчеркивается внутренний конфликт героя, поставленного перед необходимостью варварским образом решить нравственную проблему. В какой мере соотносил Гауптман трагедию датского принца с судьбой Германии в 1930-е годы, когда гуманистические традиции нации столкнулись с разбушевавшейся стихией оголтелого нацизма, трудно сказать.

С большей уверенностью можно утверждать, что печальный опыт 1930-х годов и жестокости фашистских расправ над лучшими людьми страны и над поработченными народами Европы побудили писателя в последние годы пересмотреть свою концепцию трагического. Он уже перестал видеть в трагедии жизнеутверждающую форму искусства. В годы второй мировой войны Гауптман обращается к античной тематике и создает «Тетралогия Атридов» (1940— 1944), состоящую из двух больших и двух промежуточных одноактных драм: «Ифигения в Авлиде», «Смерть Агамемнона», «Электра» и «Ифигения в Дельфах». Сравнив эти произведения с тем, что писал Гауптман за треть века до того в «Греческой весне», нетрудно убедиться в том, что обработка этих мифов окрашена в мрачные тона и отражает чувство безысходности, владевшее на закате жизни Гауптманом. В тетралогии утверждается, что над жизнью господствуют демонические разрушительные силы .и что власть разума над людьми утрачена. Современный марксистский исследователь творчества Гауптмана Эбергард Хильшер справедливо отмечает: «Несомненно, в этих событиях (тетралогии) отразился ужас поэта при виде взрыва варварства в период гитлеризма. Неожиданно выявились адские силы, сделавшие очевидным крах всего буржуазного мира»²².

²¹ См.: *Hauptmann G.* Im Wirbel der Berufung. B., 1936. Bd. 6. S. 225==227.

²² *Hilscher E.* Op. cit. S. 478.

Гауптман дожил до разгрома фашизма, но уже был на исходе сил и не смог творчески выразить возрождение надежды на победу разума и гуманности.

ДРАМАТУРГ-СОЦИАЛИСТ

Выдающийся мастер социальной драмы и драмы идей, Бернард Шоу начал как политический оратор, публицист, романист и критик. Он рано проникся убеждением в том, что капитализм бесчеловечен и должен быть заменен более совершенным общественным строем — социализмом. Это осуществимо не революцией, а посредством медленных и постепенных реформ. В условиях подъема рабочего и социалистического движения в Англии конца XIX в. Шоу примкнул к умеренной социалистической организации — Фабианскому обществу, состоявшему из немногочисленной группы интеллигентов, занимавшихся разработкой тех мер, которые, по их мнению, могли содействовать внедрению социализма мирным путем.

С пропагандой своих взглядов Шоу выступал сначала как оратор на собраниях и митингах, затем как писатель. В романах, написанных в начале 1880-х годов Шоу смело нападал на социально-экономические и идеологические основы капиталистического строя, особенно в романе «Неуживчивый социалист» (1884). Выступая затем как художественный, музыкальный и театральный критик, Шоу подверг решительной переоценке многие явления искусства, пользовавшиеся всеобщим признанием буржуазного общества. В противовес им Шоу выдвигал наиболее передовые явления современного искусства, в первую очередь драматургию Ибсена и музыкальную драму Вагнера.

В начале 1890-х годов Шоу перешел от театральной критики к драматургической деятельности. Это произошло, когда в Лондоне возник Независимый театр, руководимый Т. Грейном. «Театр впервые прочно стал на ноги после постановки

¹ Общепринятое написание фамилии писателя «Шоу» является совершенно неправильным и расходится с английским произношением. В изданиях «Всемирной литературы» в начале 1920-х годов вышли две книги писателя с правильным написанием «Шоу», но эта инициатива К. Чуковского не была поддержана последующими переводчиками и редакторами. Пора восстановить правильное написание фамилии великого драматурга.

“Привидений” Ибсена, — рассказывал Б. Шоу, — но все поиски нового отечественного репертуара были до такой степени безуспешны, что до самой осени 1892 года Грейну не удалось поставить ни одной сколько-нибудь стоящей пьесы, принадлежащей перу английского автора. Не в силах выносить столь унижительное для нашей национальной гордости положение, я предложил мистеру Грейну анонсировать мою пьесу. Будучи необыкновенно смелым и предприимчивым человеком, он сделал это безо всяких колебаний» (1,54)². Так появились «Дома вдовца» (1892), затем последовали

²

Шоу Б. Полн. собр. соч.: В 4 т. Л., 1978—1981. Далее в тексте — том и страница.

«Сердцеед» (1893) и «Профессия миссис Уоррен» (1893), составившие цикл «Неприятных пьес». Следующий цикл был назван «Пьесы приятные», но был не менее остросатиричен, чем первый. В него вошли «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895) и «Поживем—увидим» (1895—1897).

Характеризуя «Пьесы неприятные», Шоу четко определил свою социальную позицию как драматург: «... я использую здесь драматическое действие для того, чтобы заставить читателя призадуматься над некоторыми неприятными фактами. Конечно, всякая пьеса, изображающая человеческую природу, неизбежно уязвляет наше чудовищное самомнение, которому романтическая литература так бессовестно льстит. Разница, однако, в том, что здесь мы сталкиваемся не только с комедией и трагедией отдельных человеческих характеров и судеб, но, к сожалению, и с социальными язвами, происходящими оттого, что средний доморощенный англичанин, пусть даже вполне порядочный и добрый в частной жизни, представляет собой весьма жалкую фигуру как гражданин; с одной стороны, он требует, чтобы совершенно бесплатно водворили на земле Золотой век, с другой стороны, он готов закрыть глаза на самые гнусные безобразия, если для пресечения их надо хотя бы на один пенс повысить те налоги и сборы, которые он платит, принуждаемый к тому отчасти обманом, отчасти силой» (1, 66).

Шоу не только не льстил публике, но со всей решительностью возлагал на нее ответственность за зло, существующее в обществе: «Пусть поймут хорошенько, что вина за порочное устройство общества падает не только на тех, кто самолично осуществляет коммерческие махинации, неизбежные при таком устройстве... но и на всех граждан в целом, ибо только общественное мнение, общественная деятельность всех граждан и общественное богатство, составляющееся из вносимых ими налогов, поможет нам...» (1, 67—68).

Если в первых пьесах Шоу непосредственно касался социально-экономической основы капиталистического общества и показывал, что так называемые порядочные люди буржуазного общества несут ответственность за преступную эксплуатацию народных масс, то в дальнейшем Шоу расширил тематику и не оставил без внимания ни одной стороны буржуазного уклада жизни. ' «Ученик дьявола» (1897), «Человек и сверхчеловек» (1902), «Другой остров Джона Булля» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилемма врача» (1906), «Дом, где разбиваются сердца» (1916, первая постановка — 1920), «Назад к Мафусаилу» (1921), «Святая Жанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1929) —таковы наиболее значительные из полсотни пьес, созданных Бернардом Шоу на протяжении шестидесяти лет драматургической деятельности.

Творчество Шоу явилось важным новым шагом в развитии европейской драматургии. Как художник Шоу решительно порвал

с натурализмом. Он создал драму идей. «Чтобы пьеса стала пьесой, — писал Б. Брехт, — Шоу использует сюжеты, которые дают возможность его персонажам как можно более полно выразить свои взгляды и противопоставить их нашим»³. Такого богатства идей, какое дал Шоу в своих пьесах, не встретить ни у какого другого драматурга XX в.

Социальные воззрения Шоу неотделимы от его драматургии. В нем не было столь частого в литературе буржуазного общества противоречия между мировоззрением и творчеством. Очень показателен в этом отношении рассказ его друга критика Вильяма Арчера; он познакомился с Шоу в библиотеке Британского музея. Высокий рыжебородый ирландец обратил на себя внимание Арчера тем, что читал попеременно две книги: «Капитал» К. Маркса и партитуру оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Шоу неоднократно высказывался в своих сочинениях о влиянии на него воззрений К. Маркса. «Капитал» — это, по словам Шоу, «иеремияда против буржуазии, опирающаяся на такую массу доказательств и написанная с таким неумолимым осуждением, какие никогда до этого не встречались»⁴. Более того: «Маркс открыл мне глаза на факты истории цивилизации, дал мне совершенно новую концепцию вселенной, снабдил меня целью и задачей жизни»⁵. Сказано с той определенностью, какая была свойственна Шоу.

Произведения Р. Вагнера привлекли Шоу не только своими музыкальными качествами. Он восхищался им как художником-революционером. Очень показательна трактовка «Золота Рейна», предложенная Шоу в его книге о Вагнере. «Мир „Золота Рейна“ ждет человека, чтобы избавиться от порочного верховенства богов... Карлики, великаны и боги символизируют здесь три главных типа людей; а именно: влекомых инстинктами, жадных, похотливых хищников; терпеливых,

³ Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5/1. С. 473.

⁴ Jackson H. Bernard Shaw. L., 1907. P. 100—101.

⁵ Цит по: Dull R. P. Geogre Bernard Shaw // Masses and Mainstream. 1951. Mar. P. 72.

глупых, раболепствующих, жадных до денег, усердных работяг и, наконец, умных, порядочных, способных людей — организаторов и правителей государства и церкви... Далее мы встретимся в „Кольце" с героем, который уничтожит карликов, великанов и богов...»⁶.

Выявляя революционный смысл музыкально-драматических творений Вагнера, Шоу вместе с тем отмечал и другое: «...плененный всеми этими глубокими идеями, Вагнер все еще верен своему застарелому театральному профессионализму и выдумывает ныне обветшавшие, дешевые сценические эффекты с такой энергией и серьезностью, как если бы они были плодами его высших вдохновений»⁷.

⁶ Шоу Б. О музыке и музыкантах. М., 1965. С. 129.

⁷ Там же. С. 130.

Новые идеи, считал Шоу, требуют новых форм искусства. Создателем такой новой формы драмы он и явился. Вместе с тем он выступил с работами, в которых обосновал принципы той новой драмы, которую он создал, — драмы идей.

КРИТИКА ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ ДРАМАТУРГИИ

Утверждению нового типа драмы, за которую боролся Шоу, предшествовала решительная критика романтической традиции. Ее главным представителем в глазах Шоу был не кто иной, как Шекспир. Во второй половине XIX в. Шекспир занял исключительно большое место в репертуаре английских театров. Отчасти борьба Шоу против Шекспира объяснялась тем, что творения классика оказались барьером, препятствовавшим проникновению на сцену современной драматургии. Но дело было не только в этом. Драматургия Шекспира не удовлетворяла Шоу как с философской, так и с художественной точки зрения.

Против Шоу был применен демагогический прием, будто он претендует на то, что его пьесы лучше драм Шекспира. Он ответил: «Я не претендую на то, чтобы писать пьесы лучше шекспировских» (Соч., 2, 31). Но, утверждал Шоу, великий классик английской драмы писал в духе своего времени, далекого от современности. Почему, спрашивал Шоу, мы должны «восхищаться моральными банальностями Шекспира, его шовинистической трескотней, напыщенностью и бессмыслицами и его неспособностью переварить украденные им клочки философии?»⁸. Современное человечество идейно переросло Шекспира. Да и сам он, живи в новое время, писал бы иначе. Каждая эпоха рождает новый взгляд на мир. «...Даже самый робкий автор, а тем более автор самонадеянный, вроде меня, — смело утверждал Шоу, — вправе утверждать, что он сможет в наши дни сказать то, чего ни Гомер, ни Шекспир никогда не говорили. И наш зритель с полным основанием ждет, чтобы исторические события и исторические деятели

⁸ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963. С. 301. (Далее: Др.).

показывались ему в современном истолковании, даже если раньше и Гомер и Шекспир показали их в свете своего времени. Например, Гомер в „Илиаде“ показал миру Ахилла и Аякса как героев. Потом пришел Шекспир, который в сущности сказал: „Я никак не могу считать великими людьми этого избалованного ребенка и этого здорового дурака только потому, что Гомер превознес их, желая потрафить вкусам греческой галерки“. Соответственно в „Троиле и Крессиде“ мы находим приговор, вынесенный им обоим шекспировской эпохой (и нашей собственной)» (2, 34).

Примером современной трактовки шекспировского сюжета является критика «Антония и Клеопатры», предлагаемая Шоу. «Шекспир, правдиво обрисовав погрязшего в разврате солдата и обыкновенную распутницу, в чьих объятиях погибают такие

мужчины, затем вдруг могучей властью своей риторики и сценического пафоса придает театральную возвышенность злосчастному окончанию этой истории, внушая глупым зрителям, что его герои поступили красиво, отдав все — весь мир — за любовь. Такую фальшь не может вытерпеть никто, кроме действительно существующих антониев и клеопатр (их можно встретить в любом кабаке), которые, разумеется, были бы рады, если бы какой-нибудь поэт преобразил их в бессмертных любовников.

Но горе поэту, который снизойдет до подобной глупости! Человек, который видит жизнь в истинном свете, а истолковывает ее романтически, обречен на отчаяние» (2, 27).

В прямую творческую полемику с Шекспиром Шоу вступил в своей пьесе «Цезарь и Клеопатра», объяснив свой замысел в предисловии. «В Цезаре я показываю характер, уже показанный до меня Шекспиром. Но Шекспир, так глубоко понимавший человеческую слабость, никогда не понимал, что такое человеческая сила цезаревского типа. Его Цезарь — это общепризнанная неудача; его Лир — непревзойденный шедевр. Трагедия разочарования и сомнения, отчаянной борьбы за то, чтобы удержаться на зыбкой почве, трагедия, возникшая в результате глубочайших наблюдений над жизнью и тщетных попыток приписать Природе честность и нравственность; трагедия воли, безверия и острого зрения, воли колеблющейся и слишком слабой, чтобы притупить остроту зрения, — из всего этого создается Гамлет и Макбет, всему этому бурно аплодируют литературно образованные джентльмены. Но Юлия Цезаря из этого не создашь. Цезарь был вне возможностей Шекспира и недоступен пониманию эпохи, у истоков которой стоял Шекспир и которая теперь быстро идет к упадку. Шекспиру ничего не стоило принизить Цезаря — это был просто драматургический прием, с помощью которого он возвысил Брута. И какого Брута! Законченного жирондиста, отраженного в зеркале шекспировского искусства за два столетия до того, как он созрел в действительности, стал ораторствовать и красоваться, пока ему наконец не отрубили

голову более грубые антонии и октавии нового времени, которые, по крайней мере, понимали, в чем отличие между жизнью и риторикой» (2, 29).

Шоу был далек от того, чтобы отрицать какие бы то ни было достоинства за Шекспиром, но он решительно восставал против идолопоклонства по отношению к великому драматургу. Как видим, он находит у него — правда, нечасто — отдельные образы и ситуации, соответствующие трезвому пониманию действительности. Но главное у Шекспира, по мнению *Шоу*, не это. «Как жаль, что люди, которым дорого звучание Шекспира, так редко идут на сцену! Истинный ключ к нему — слух: только музыкант способен оценить игру чувств, составляющую подлинную красоту его ранних пьес. Нация глухих эти пьесы давно бы забыла. Мораль их условна и не нова; в лишенных оригинальности идеях, как бы прекрасно они ни были выражены, нет того огромного человеческого смысла, который заключен в своеобразной критике обще-

ства, одушевляющей риторику его поздних творений. Даже индивидуализация образов (связанная со специфическим для британцев стремлением утвердить себя) обязана своей манерой построению строки. И не ее банальное содержание позволяет нам проникнуть в тайну переживаний и характер героя, а ее музыка: неуловимый восторг и возвышенные чувства, презрительная насмешка и лукавая нежность, нерешительность — чего только не несет с собой эта музыка!» (Др., 133—134).

Отрицательно относился Шоу и к романтизму нового времени. По его определению, «романтизм — это каприз человеческой фантазии, создавшей воображаемое прошлое, воображаемый героизм, воображаемую поэтичность... Романтика, я думаю, — всегда плод еппи, попытка ускользнуть от реальной жизни, которая кажется пустой, прозаической и скучной, иными словами, плод аристократизма. Человека, телом и духом участвующего в схватке с реальной жизнью, не прельстишь раем глупцов» (Др., 399). Шоу не отрицает своеобразного поэтического обаяния лучших произведений романтического направления. Мюссе, Гюго, Ростан были «магами и силой своих заклинаний создавали мир, облик которого проникал нам в сердце, и населяли его людьми, которые покоряли нас, грезилась нам еще в детских сновидениях. Эти люди жили жизнью, где ужасное было так же пленительно, как и прекрасное, а призраки и смерть, страдание и грех так же, как любовь и победа, пробуждали в нас необъяснимый экстаз» (Др., 400). Прекрасная в свое время, романтика выродилась и стала ремеслом людей, одаренных воображением, но слабовольных: «У них нет ни энергии на то, чтобы получить необходимый жизненный опыт, ни проницательности, чтобы уловить дух времени» (Др., 399).

Если у Шекспира и романтиков Шоу находил достоинства, то совершенно беспощаден был он по отношению к господствовавшей на сцене «хорошо сделанной драме». Ее крупнейшим представителем был французский драматург Викторьен Сарду. Шоу считал, что занимательная интрига сочеталась в его пьесах с пошлой буржуазной моралью успеха.

Он видел в развлекательности одну из помех для проблемной драматургии. Шоу показал, что за внешним блеском интриги «хорошо сделанной драмы» скрывается пустота.

ОГРАНИЧЕННОСТЬ НАТУРАЛИЗМА

В 1909 г. Шоу выступил со статьей, в которой писал: «Психология девятнадцатого века все еще ждет своего великого исследователя. Те из нас, кто был уже взрослым в его последние годы, когда яростные руки — руки Маркса, Золя, Ибсена, Стриндберга, Тургенева, Толстого — поочередно срывали с него маски и показывали его в общем как самую, может быть, гнусную страницу человеческой истории, помнят, несомненно, его поразительную самонадеянность» (Др., 493). Во французской литературе обличили-

телем буржуазного общества выступил Эмиль Золя. Характеризуя его творчество, Шоу пишет: «На новом этапе буржуазия, полтора века предававшаяся самодовольному восхвалению собственной честности и скромного счастья... внезапно обрушила на саму себя яростные обвинения в омерзительнейшей половой распущенности и коммерческой бесчестности» (Др., 494). Шоу считает Золя буржуазным писателем, ибо он, по его мнению, угождал в конечном счете низменным интересам мещан и обывателей. Если у Шекспира убийства были романтическими, у Золя они стали полицейской хроникой. Французский писатель изменил искусству, стремясь к документальной точности. Нормальное, человеческое его привлекало меньше, чем патологическое. Вместе с тем Шоу признавал, что Золя открывал обществу ту часть истины, которая находилась под запретом. Если его обличения приносили известную пользу, то эпигоны натурализма опошлили дело, начатое его создателем. Подражатели Золя стали пристойные вещи изображать непристойно и сделали непристойность самоцелью.

ИДЕАЛЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Образцовым драматургом для Шоу явился Хенрик Ибсен. В своих театральных рецензиях он выступал как сторонник его творчества, борясь с враждебной Ибсену буржуазной критикой. Он посвятил норвежскому драматургу монографию — «Квинтэссенция ибсена» (1891, третье изд.—1913). Работа Шоу дает несколько одностороннее изображение драматургии Ибсена. В сущности, Шоу, опираясь на его пьесы, изложил свое драматургическое кредо.

Драматург-мыслитель, Шоу обосновывает то, что он считает драматургическим методом Ибсена, опираясь на определенные мировоззренческие позиции. Он прав, что эти принципы лежат и в основе драматургии норвежского писателя, но, как мы знаем, склонность теоретизировать не была присуща автору «Бранда».

Для понимания творческих позиций Шоу решающее значение имеет глава «Идеалы и идеалисты». Люди, пишет Шоу, на протяжении истории прикрывали масками страшные и

неприятные явления жизни. Эти маски стали идеалами человека, который превратился в идеалиста. «Нас и сейчас еще окружает множество масок», — писал Шоу. Идеал, в понимании Шоу, следовательно, не есть нечто возвышенное. Он — средство спрятаться от жизни, от ее суровых фактов.

Одним из таких идеалов является святость брака. Она состоит в том, что «люди отчаянно притворяются, будто навязанный им институт брака соответствует их естеству: в качестве одного из пунктов правил общественной благопристойности они устанавливают, что мужчинам самой природой назначено любить своих жен. а не случайных подруг, что женщина, став однажды желанной, остается желанной вечно, что, наконец, семья — самая подходящая сфера для женщины и что женщина, по-настоящему женственная, не испытывает никаких влечений и даже не знает,

что это такое, пока их не пробудит в ней мужчина. Но, когда детство какого-либо индивида омрачено равнодушием матери и дурным нравом отца, когда жена перестает обращать на него внимание, а сам он смертельно устал от жены, когда брат начинает против него судебный процесс о разделе семейного имущества, а сын умышленно идет наперекор его воле, — вряд ли ему удастся поверить, что страсть бессмертна, а кровь гуще воды. Однако, если он скажет себе правду, вся прожитая им жизнь покажется ему бесплодной и пустой. И тогда окружающие должны будут либо согласиться с ним, признать свою систему брака ошибочной и заменить ее другой — чего не произойдет, пока социальная структура не перерастет институт семьи настолько, что общество сможет закрепиться без его помощи, — либо же, утешая этого человека, принудить его по-прежнему верить в то, что иллюзии, маскирующие правду, — это и есть сама действительность» (Др., 40—41).

Таковы выводы, которые Шоу сделал из наблюдений над жизнью и из ее отражения в конфликтах драм Ибсена. Ибсен сорвал маски с ложных идеалов буржуазного общества, обнажил правду о действительных отношениях между людьми. Обращаясь к пьесам великого норвежца, Шоу отмечал, что трудность их понимания возникает из-за того, что стало привычным характеризовать людей названиями абстрактных качеств, нисколько не соотнося эти качества с волей, приводящей их в действие. Примеры такого подхода к пьесам и персонажам Ибсена в изобилии давала критика конца XIX в. Разъясняя действительный характер творчества Ибсена и показывая заблуждения критики, Шоу писал: «Если кому-нибудь заблагорассудится изобразить Хедду Габлер современной Лукрецией, а Теа Эльвстед — распутной клятвопреступницей, покинувшей человека, которого она перед богом клялась любить и уважать и кому она должна была повиноваться до конца своей жизни, — он найдет в пьесе безусловное свидетельство в пользу обоих этих положений. Если критик будет утверждать, что в замысел Ибсена входило торжественно предпочесть поведению Хедды поведение Теа, раз он для последней создал концовку более благополучную, и что

мораль его пьесы порочна, — против этого также возразить нечего. С другой стороны, если «Привидения» будут защищать так, как это сделал театральный критик с Пиккадилли, заявивший, что в пьесе осенен божественным благословением чудесный образ простого и набожного пастора Мандерса, — и такой роковой комплимент снова нечем парировать. Назовете ли вы фру Алвинг в зависимости от своих симпатий эмансипированной или, наоборот, беспринципной женщиной, Алвинга — развратником или жертвой общества, Нору — бесстрашной женщиной с благородным сердцем или ужасной маленькой лгуньей и неискренней матерью, Хелмера — егерем-эгоистом или образцовым мужем и отцом — вы произнесете нечто, одновременно и верное и ложное и в обоих случаях совершенно ненужное» (ДР., й0—51). Иначе говоря, Шоу утверждает, что

к пьесам Ибсена и к его персонажам не следует подходить с точки зрения «идеалов», т. е. утвердившихся в обществе нравственных критериев, ставших совершенно абстрактными в силу своей бесконечной отдаленности от жизни и человеческих характеров, каковы они в действительности.

«Идеалам» и «идеализму», т. е. условным, абстрактным понятиям о человеке и его поведении, Шоу противопоставляет то, что он называет реализмом. В его понимании реализм не литературоведческий термин, а определенная мировоззренческая позиция. Шоу утверждает необходимость ясного, не замутненного никакими идеологическими очками взгляда на действительность. В связи с этим уместно вспомнить анекдот, который Шоу сам рассказывал (возможно, придумал) о себе. Его приятель, окулист, осмотрев его глаза, сказал, что Шоу не представляет для него никакого интереса, так как у него нормальное зрение. «Я, конечно, понял это в том смысле, что у меня такое же зрение, как у всех людей, — повествует Шоу, — но он возразил, что я говорю парадоксы: нормальное' зрение, то есть способность видеть точно и ясно, — величайшая редкость; им обладают всего каких-нибудь десять процентов человечества, тогда как остальные девяносто процентов видят ненормально, и я, стало быть, представляю собой отнюдь не правило, а редкое и счастливое исключение. Тут-то я, наконец, и понял причину моих (ранних. — *А. А.*) неудач на литературном поприще: мое духовное зрение, так же как телесное, было ..нормально" — я видел все не так, как другие люди, притом лучше, чем они» (1, 50).

Ибсен выражал свои мысли прямо. Он делал это как художник, изображавший действительность непредубежденно, не навязывая зрителям своего взгляда на вещи. Его пьесы изображают реальные жизненные ситуации, причем норвежский драматург совсем не стремится дать свою моральную оценку поведения персонажей. Он рисует живых людей, реальные характеры. Поэтому наивно и смешно подходить к ним с точки зрения тех «идеалов», которые не соответствуют

действительности. Шоу безусловно прав, когда пишет: «Утверждение, что в пьесах Ибсена заключены аморальные тенденции, в том смысле, в каком они обычно понимаются, совершенно справедливо. Ведь аморальность вовсе не обязательно подразумевает злонамеренные поступки. Она подразумевает поведение, злонамеренное или нет, но не подчиняющееся ходячим идеалам» (Др., 51). Подчеркнем, что речь идет не об антиморальности, а об аморализме, не о намеренно преступном поведении, а о живых и естественных стремлениях человека, утверждающего свою волю, добивающегося определенных целей, — словом, следующего своей натуре. Это не значит, что персонажи Ибсена лишены «идеалов». Наоборот, в его пьесах неизменно встречаются персонажи, придерживающиеся утвердившихся в обществе взглядов. Идеализм, в том его понимании, которое выдвинуто Шоу, составляет у Ибсена слабость, присущую его наиболее высоким трагическим характерам. Бранд и Росмер виновны в гибели тех,

кого они любят. «Рядовой филистер не совершает таких зверств: он женится на той, кто ему нравится, и более или менее счастливо проводит с ней жизнь. Но это не потому, что он более велик, чем Бранд или Росмер, а потому, что он ниже их. Идеалист более опасное животное, чем филистер, так же как человек более опасное животное, чем овца» (Др., 48). Но есть у Ибсена и другой тип «идеалиста» — пастор Мандерс: если Бранд предельно активен, то Мандерс — воплощенная филистерская пассивность.

По глубокому определению Шоу, «характер или воля человека постоянно опережает его идеалы и... поэтому бездумная приверженность последним порождает не менее трагические результаты, чем бездумное их отрицание» (Др., О1). Главная цель пьес Ибсена, считает Шоу, возбудить в обществе сознание, что человек имеет право поступать аморально, т. е. иначе, чем предписывают нравственные «идеалы» (кавычки при слове «идеал» призваны напомнить, что речь идет об идеале-маске). «Ибсен протестует против общепринятой точки зрения, что коль скоро существуют некоторые моральные институты, значит, одно это уже оправдывает все средства, которыми они поддерживаются. Он настаивает на том, что высшая цель должна быть вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой: не буквой, но духом; не соглашением, а предметом соглашения; не абстрактным законом, а живым побуждением. А поскольку побуждение изменить обычай и, значит, восстать против существующей морали созревает прежде, чем разум сознает рациональную и благую цель этого побуждения, то всегда возникает переходный момент, когда индивид способен сказать только одно — что он хочет поступать аморально, потому что ему так нравится: если же он поступит иначе, то будет чувствовать себя связанным и несчастным» (Др., 52).

Итак, в жизни общества наступает момент, когда реальные стремления людей не укладываются в рамки предустановленной морали. Сначала это проявляется спонтанно,

инстинктивно, без рационального обоснования. Творчество Ибсена, как это вытекает из хода рассуждений Шоу, воплощает именно этот переходный момент. Герои Ибсена — люди, нарушающие установленные нормы поведения не столько в силу каких-либо выработанных убеждений, а из непосредственных чувств и стремлений, являющихся реакцией их организма на конкретную жизненную ситуацию, в которой они оказались. Хотя Шоу нигде этого не говорит прямо, сам он представляет следующую ступень конфликта между «идеалами» и действительностью — ступень до конца осмысленного их несоответствия. И Шоу не только теоретик этой новой ступени идейного развития, он также и драматург, воплотивший в художественной практике это осознание противоречия, рождающего постоянные жизненные конфликты современного буржуазного общества. Из этого вытекает тот новый драматургический метод, который Шоу теоретически обосновал и практически осуществил в своем творчестве.

В своем понимании драмы Шоу глубоко историчен. Каждое время порождает свой тип драматургии, и нелепо культивировать в данную эпоху драму, ей неприсущую.

В «Квинтэссенции ибсенизма» Шоу набрасывает краткую историю основных этапов развития мировой драмы. Она не имеет ничего общего с академическими историями драматического искусства и вполне субъективна в духе других высказываний писателя, но именно благодаря этому то, что пишет Шоу, помогает выявить его собственный драматургический метод.

Короче всего его суждение о происхождении и сущности античного театра: «Драма возникла в древности из сочетания двух желаний: желания танцевать и желания послушать историю. Танец превратился в оргию; история стала ситуацией» (Др., 75).

Два драматурга постоянно занимали Шоу: Шекспир и Ибсен. Из высказываний Шоу о Шекспире составила́сь целая книга⁹. Из многочисленных суждений Шоу мы остановимся на тех, которые непосредственно касаются драматургического метода Шекспира. В этом отношении Шекспир не отличается для Шоу от более поздних романтиков и авторов мелодрам. Во всей «старой» драматургии конфликт строится «вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды и честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, что само по себе не порождает моральных проблем...» (Др., 70). «...Несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны. Они могут служить основой фабулы, производить впечатление, возбуждать, опустошать и вызывать любопытство, могут обладать дюжиной других качеств. Но собственно драматического интереса в них нет, как нет, например, никакой драмы в том, что человека сбили с ног

⁹ Shaw on Shakespeare. Ed. E. Wilson. N. Y., 1961. Укажем также на диссертацию М. Г. Соколянского «Шоу и Шекспир».

или что его переехала машина. Развязка „Гамлета“ не стала бы драматичней, если бы Полоний свалился с лестницы и свернул себе шею, Клавдий умер в припадке белой горячки, Гамлет задохнулся от напора своих философских размышлений, Офелия скончалась от кори, Лаэрта убила дворцовая стража, а Розенкранц и Гильденстерн утонули в Северном море. Даже и сейчас эпизод с королевой, которая случайно выпивает яд, вызывает подозрение, что автор хотел поскорее убрать ее со сцены. Эта смерть — единственная драматургическая неудача произведения» (Др., 70—71). Шутя над сюжетом «Гамлета», Шоу, однако, признает, что у Шекспира гибель персонажей драматична, хотя, по понятиям Шоу, драматизм здесь скорее внешний.

Никакой несчастный случай не драматичен — это положение Шоу совпадает со всеми классическими теориями драмы. Но он хочет подчеркнуть, что кровавые развязки вообще не столь драма-

тичны, как принято думать. «При всей своей занимательности притом, что герой вызывает у нас сочувствие, при той трепетной звучности, какой один только мастер языка смог добиться художественной чеканкой, — сюжет „Отелло“, безусловно, куда более случаен, чем сюжет „Кукольного дома“. Вместе с тем он для нас и меньше значит, и менее интересен, он живет до сих пор не благодаря придуманным в нем недоразумениям, украденному платку и тому подобному, и даже не благодаря своим благозвучным стихам, а в силу затронутых в нем вопросов о природе человека, брака, ревности. Однако это была бы несравненно лучшая пьеса, если бы в ней просто и серьезно обсуждалась интересная проблема, поладит ли простой мавританский солдат с „утонченнейшей“ венецианской светской дамой, если он женится на ней. Сейчас основой существующей пьесы является ошибка. И хотя ошибка может служить поводом к убийству — этому вульгарному суррогату трагедии, — она не может вызвать к жизни подлинную трагедию в ее современном смысле» (Др., 71).

Драма нового времени отказалась от всех ужасов, характерных для Шекспира и всех последующих представителей «Камеры ужасов», как называет Шоу пьесы с большим количеством убийств. «Шекспир же пережил их всех потому, что относился к заимствованным им сенсационным ужасам как к чисто внешним аксессуарам, как к поводу для драматизации человеческого характера, каким он выглядит в нормальном мире» (Др., 72). В глазах Шоу Шекспир — двойственный писатель: его сюжеты сенсационны и «анекдотичны», но в их пределах действуют подлинные люди. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях: ведь наши дяди редко убивают наших отцов и не часто становятся мужьями наших матерей. Мы не встречаемся с ведьмами. наших королей не всегда закалывают, и не всегда на их место вступают те, кто их заколол. Наконец, когда мы добываем деньги по векселю, мы не обещаем уплатить за них фунтами нашей плоти» (Др., 75).

При всем том, что Ибсен для Шоу — создатель новой драматургии, он предъявляет ему лишь один упрек — в

последних актах многих пьес слишком велика смертность. Правда, неясно, почему умирают Освальд Алвинг, Хедвиг Экдал, Росмер и Ребекка, Хедда Габлер, Солнес, Эйолф, Боркман, Рубек и Ирена, — уступка ли это шекспировской манере, или их смерть является драматургически естественной? Сущность переворота, приведшего к обновлению европейской драмы, состоит в следующем: «Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нам не только нас самих в наших собственных ситуациях. То, что случается с его сценическими героями, случается и с нами. Первым следствием этого является несравненно большее значение для нас его пьес по сравнению с шекспировскими. Второе следствие заключается в их способности жестоко ранить нас и пробуждать в нашей душе волнующую надежду на избавление от тирании идеалов,

вызывая перед нами видения более совершенной будущей жизни» (ДР., 75).

Отвергая мнимые идеалы, Шоу отнюдь не считает положение человечества безнадежным. Пьесы Ибсена, в которых люди уже действуют вопреки противоречащим природе человека законам, являются изображением переходной ступени к более совершенным формам общественной и частной жизни.

Итак, новая драма изображает современного человека в современных жизненных положениях. Даже если никто из персонажей не умирает, пьеса может быть проникнута истинным драматизмом. Простые, казалось бы, бытовые ситуации таят в себе глубочайший драматизм. Шоу показывает это на примере ряда пьес Ибсена. Но не только у него находят образцы драматизма нового рода. «В чеховском „Вишневом саде“, например, где сентиментальные идеалы нашего любезного и просвещенного класса собственников, восторгающегося Шуманом, разлетаются в прах под рукой не менее беспощадной, чем рука Ибсена, хотя она и более ласкова, в „Вишневом саде“, повторяю, не изображено ничего более страшного, чем положение семьи, которая не может позволить себе содержать свой старый дом» (Др., 73).

Решительный поворот к современности осуществляется в драме не просто изображением современного быта. «...Сегодня может считаться интересной только та пьеса, в которой затронуты и обсуждены проблемы, характеры и поступки героев, имеющие непосредственное значение для самой аудитории» (Др., 67).

В связи с этим перед Шоу встал вопрос: служить ли злобе дня или посвятить свое творчество вопросам мирового масштаба? Еще более конкретно: должен ли драматург заниматься социальными и политическими проблемами современности или посвятить себя вечным проблемам? Шоу знает: драма, построенная на социальной проблеме, не может быть долговечнее самой проблемы. Шоу дал на это недвусмысленный ответ: «Если люди, куда ни посмотришь,

гниют заживо и мрут с голоду и ни у кого не достает ни ума, ни сердца забить по этому поводу тревогу, то это должны делать большие писатели» (Др., 187). Заметим, однако, что на протяжении своей драматургической деятельности, неизменно обращаясь к волнующим злободневным социальным и политическим вопросам, Шоу создал и пьесы философского характера, в первую очередь «Назад к Мафусаилу». Но и в эту метадраму он внес злободневные политические моменты, тогда как в пьесы, посвященные проблемам современности, вносил темы, представляющие общечеловеческий интерес.

ДРАМА-ДИСКУССИЯ

Одним из самых образцовых произведений Ибсена Шоу считал «Кукольный дом». «До определенного момента в последнем действии „Кукольный дом" — это пьеса, которую можно переиначить в банальнейшую французскую драму, вымарав лишь несколько

реплик и заменив знаменитую последнюю сцену счастливым сентиментальным концом... Но именно в этом месте последнего акта героиня вдруг совершенно неожиданно для „мудрецов" прерывает свою эмоциональную игру и заявляет: „Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами". Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, этому, как сказали бы музыканты, добавлению новой части “Кукольный дом” и покори́л Европу и основал новую школу драматического искусства» (Др., 69—69).

Шоу явно преувеличил значение финала в данном смысле. Безусловно, что окончание пьесы, созданное Ибсеном, потрясло весь культурный мир, но не своим драматургическим новшеством, а жизненной смелостью поведения героини, уходящей из своего кукольного дома. Обычно нескромный, Шоу в данном случае приписал свою заслугу Ибсену. Бесспорно, что пьесы Ибсена являются проблемными. Но их проблемность растворена в драматическом действии, в ситуациях и характерах. Драматургического новшества Ибсен в «Кукольном доме» не проявил, и сам же Шоу не скрывает, что драма сделана по канонам «хорошо сделанной пьесы» с точно разработанной интригой, распутываемой по мере приближения к финалу. Действительная новация норвежского драматурга, как мы знаем, состояла в том, что его персонажи вели себя не считаясь с лживыми идеалами и обнаруживали всю их мнимость.

Введение в драму дискуссии было вкладом Шоу в драматическое искусство. Именно он, а не Ибсен сделал дискуссию главным элементом драматургии. Шоу намекает на это, говоря, что введение дискуссии в финал «Кукольного дома» было неудачно, потому что вся пьеса становилась понятной только в самом конце спектакля, когда первые акты прояснялись в последнем разговоре Норы с мужем.

Характеризуя то направление драмы, которое представляет он, Шоу писал: «...сегодня наши пьесы, в том числе и некоторые мои, начинаются с дискуссии и кончаются действием, а в других дискуссия от начала до конца переплетается с действием» (Др., 69).

Отвергая внешний драматизм, Шоу выдвигает на первый план драматическое столкновение разных взглядов на жизнь. В его драмах происходит столкновение различных идеалов. При этом, как он поясняет, «конфликт этот идет не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть совестлив, как и герой, 'если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной (когда она действительно интересна), заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев» (Др., 70).

Для Шоу несомненно, что в основе каждой драмы должен быть конфликт. «Но лежащий на поверхности конфликт абсолютного добра с абсолютным злом годен лишь для дешевой драмы с героем и злодеем, где абсолютизирована одна определенная точка зрения,

и к тем, кто с ней не согласен, драматург относится как к врагам, которых надо либо почтительно прославлять, либо с презрением порочить. Такой дешевкой я не занимаюсь. Даже в своих пропагандистских „Неприятных пьесах“ я предоставил каждому персонажу право думать по-своему и, надеюсь, относился, насколько это для меня возможно, с одинаковым сочувствием и к сэру Джорджу Крофтсу, и к любому из более симпатичных и добросердечных героев» (1, 314—315).

Пьеса-дискуссия теряет смысл, если в ней проводится односторонний взгляд на вещи. Драматизм возникает, из столкновения идей и мнений, каждое из которых может быть логически обосновано. Именно логически, ибо речи отрицательных персонажей, людей, защищающих социальное зло, обычно и строятся у Шоу как цепь убедительных на первый взгляд силлогизмов. Как же возможна тогда правильная оценка позиций персонажей? Посредством размышлений зрителя. Необходимо вернуться к исходному пункту рассуждений таких персонажей, как Крофтс, Сарториус, Эндершафт, и тогда обнаруживается, что посылки, на которых основаны все их рассуждения, типичны для сторонников отживающей морали, для тех, кто считает существующий порядок вещей «естественным» и незыблемым. Кажущаяся парадоксальность мнений тех персонажей, которым Шоу сочувствует, основывается на том, что они исходят из точки зрения, буржуазному обществу представляющейся «аморальной».

Из рассмотрения пьес Ибсена Шоу сделал выводы, которые напрямую приложимы к его собственным пьесам-дискуссиям. «Ибсен настаивает на том, что золотых правил нет, что о поведении людей должно судить по его воздействию на жизнь, а не по его соответствию какому-нибудь правилу или идеалу. И так как жизнь состоит в выполнении желаний, которые постоянно нарастают и сегодня не могут быть удовлетворены в условиях, удовлетворявших их вчера, то Ибсен требует восстановить старое протестантское право личности по-своему расценивать человеческое поведение, даже если при этом придется действовать против всех институтов, не

исключая и самих так называемых протестантских церквей» (Др., 55). Здесь с полным правом можно имя Ибсена заменить именем английского драматурга. Чтобы сделать совершенно ясным, что имеет в виду Шоу, напомним читателям два момента из ранних произведений драматурга. Это, во-первых, сцена между Тренчем и Сарториусом в «Домах вдовца», когда молодой идеалист с возмущением обрушивается на домовладельца, обирающего бедняков, а тот с полным хладнокровием объясняет ему, что и сам Тренч живет на эти несправедливые доходы. Второй пример: столкновение Виви и ее матери в «Профессии миссис Уоррен», когда владелица публичных домов объясняет дочери безвыходность ситуации, в которой она оказалась, и выбор, сделанный ею.

Драма-дискуссия требует особой композиции. «Раньше в так называемых „хорошо сделанных пьесах“ вам предлагались: в пер-

вом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга» (Др., 65).

Это общее положение Шоу нуждается, однако, в уточнении. В своих критических и теоретических высказываниях Шоу весьма решительно боролся против «хорошо сделанной пьесы». Однако опыт работы в театре вынудил его пойти на компромисс. Как и Ибсену, ему пришлось воспользоваться приемами «хорошо сделанной драмы» и даже мелодрамы.

Шоу сам суммировал важнейшие особенности новой драмы в «Квинтэссенции ибсенизма». «Драматургическое новаторство Ибсена и последовавших за ним драматургов состоит, таким образом, в следующем: во-первых, он ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами. Во-вторых, сами зрители включились в число участников драмы, а случаи их жизни стали сценическими ситуациями. За этим последовал отказ от старых драматургических приемов, понуждавших зрителя интересоваться несуществующими людьми и невозможными обстоятельствами, отказ от заимствований из судебной практики, от техники достижения истины через знакомые идеалы; и наконец, замена всего этого свободным использованием всех видов риторического и лирического искусства оратора, священника, адвоката и народного певца» (Др., 77).

Шоу не раз напоминал своим критикам, что драмы, содержащие большие речи, посвященные разным вопросам, отнюдь не им придуманы. Эта новая техника «нова только для современного театра... Эта техника — род игры с человеческой совестью, и она практиковалась драматургом всякий раз, когда он был способен на это. Риторика, ирония, спор, парадокс,

эпиграмма, притча, перегруппировка случайных фактов в упорядоченные и разумные ситуации — все это и самые древние и самые новые элементы искусства драмы» (Др., 77).

Еще резче выразил Шоу ту же мысль в словах: «Театр не может доставлять удовольствие. Он нарушает свое назначение, если он не выводит вас из себя. Он может иногда — и в самом деле довольно часто делает это — вызывать ощущения отнюдь не приятные, даже такие, которые, в конечном счете, пугают и ужасают. Функция театра в том, чтобы возбуждать людей, заставлять их думать, заставлять мучиться»¹⁰.

¹⁰ *Henderson A. Laife end Work of Bernard Shaw. Cincinatti, 1981. P. 275.*

Хотя Шоу признан величайшим комедиографом XX в. и его величали то Мольером, то Вольтером нашего столетия, сам он редко обозначал свои пьесы как комедии. Правда, в подзаголовке «Человека и сверхчеловека» сказано, что это «комедия и философия», но здесь перед нами скорее исключение, чем правило. Причисление Шоу к комедиографам основано на том, что в его пьесах много юмора и они не имеют трагического конца. Никто в них не погибает (исключение — «Святая Жанна»).

К жанру трагедии Шоу относился отрицательно. Его критика Шекспира свидетельствует об этом с достаточной ясностью, и мы не будем приводить его убийственных подчас отзывов о шедеврах трагического искусства Шекспира.

Отрицательное отношение к трагедии Шоу обосновал со всей определенностью в одном из своих поздних выступлений. Он взял под обстрел классическое определение Аристотеля о том, что трагедия очищает душу состраданием и страхом, комедия же, по старому определению, очищает нравы, исправляет мораль — оба слова, считает Шоу, означают одно и то же. Эти определения Шоу считает неприемлемыми. Они слишком отдают морализаторством, а он его отвергает, ибо мораль предполагает некую идеальную норму, с точки зрения которой оценивается поведение людей. Мы достаточно знакомы с тем, как относится Шоу к идеалам, чтобы понимать его отрицательное отношение к этим определениям трагедии и комедии.

Классическое определение комедии, восходящее к древнейшим временам, отвергается Шоу по той причине, что когда цель состоит в осмеянии, то смех может быть очень недобрым. «По-моему, — говорил он, — нет ничего хуже той комедии, автор которой заставляет людей смеяться друг над другом. Приведу один-единственный пример: в старину комедии всегда осмеивали старых женщин только потому, что

они стары, и это было гнусно и отвратительно. И во всем было так» (Др., 565).

А как же сам Шоу? Разве он не осмеивает в своих пьесах разные типы людей?

Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к характеристике, которую Шоу дал Мольеру. «Мольер разоблачал тех заговорщиков против общества, которые процветали под маской ученых профессионалов, эксплуатировали людское пристрастие к идолопоклонству. Он срывал эту маску с врача, философа, учителя фехтования и священника и осмеивал людей, которых эти господа дурачили: ипохондрика, академика, святошу, мещанина во дворянстве. Разоблачая сноба и показывая, как лакей помыкает своим барином, он подчеркивает неизбежность подобных отношений между человеком, который живет на нетрудовые доходы, и человеком, который зарабатывает на жизнь, прислуживая... Но Мольер никогда не обвинял общество» (Др., 501). Вот суть того понимания комедии, которое выдвигает Шоу. Предме-

том осмеяния должны быть не отдельные лица, не частные явления, а общество в целом, то общество, которое живет ложными идеалами.

Мы еще вернемся к вопросу о комедии, а сейчас обратимся к критике понятия трагедии у Аристотеля. Для Шоу дело не в формальном определении жанра, а в том понимании человеческой природы, скрывающемся за определением, которое принималось обычно на веру и обосновывалось на протяжении двух с половиной тысячелетий. В свойственной ему резкой манере Шоу заявляет: «Если души человеческие можно спасти только страхом и состраданием, то чем скорее человечество погибнет, тем лучше. Нельзя жалеть, если не происходит несчастий, возбуждающих жалость. Вот почему, кстати, я не филантроп и не люблю филантропов — они ведь любят всякого рода страдания, они не бывают счастливы, если не несчастлив кто-то другой, на ком можно упражняться в филантропии. Я хочу, ч^тобы в мире не было больше сострадания, потому что не хочу, чтобы существовало то, чему нужно сострадать. Я хочу, чтобы больше не было страха, потому что не хочу, чтобы существовало что-либо, чего бы люди боялись» (Др., 565).

Согласимся, Шоу придает проблеме совершенно неожиданный поворот! Речь идет не о том, что должно быть, а о том, что есть. Но отрицание аристотелевского понятия о трагедии вполне увязывается с отрицательным отношением к романтической трагедии, присущим Шоу. Шоу желает, чтобы зрители не впадали в сентиментальное сочувствие страданиям. Его цель не сочувствие той или иной беде, а раскрытие порочных основ общественной жизни, создающих человеческие трагедии. Поэтому он призывает: «Отбросьте сострадание и страх, и вы сможете открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства людей. Если вы видите жизнь только такой, какой она является вам, она покажется на редкость бессмысленной шуткой...

А драма может делать и действительно делает вот что: берет это бессмысленное, беспорядочное зрелище жизни, которое ничего для вас не значит, и вносит в него разумный порядок и организует все так, чтобы заставить вас думать обо всем глубже, чем вы когда-либо мечтали думать об известных вам реальных происшествиях, которые вам случалось видеть» (Др., 565—566).

Еще и еще раз повторим одну из центральных мыслей Шоу о драме, имеющую прямое отношение к трагедии и к комедии: «Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя, он опускается, когда зрители увидели кусок жизни, достаточный для того, чтобы можно было извлечь из него какой-то урок...» (Др., 500). Таким образом, комедия и трагедия имеют общую цель, но не ту, которую предписывала классическая поэтика, — не запугать, не разжалобить, не осмеять, а заставить думать над явлениями жизни непредубежденно.

Шоу считает, что наряду с жанрами трагедии и комедии есть еще один вид драмы — трагикомедия. «Она начинается как трагедия, только с блестками смешного (таково начало “Макбета”),

и заканчивается не весельем и смехом, как комедия, а горькой и критической иронией» (Др., 520). Британские драматурги постоянно нарушали классическое разделение жанров. Шекспиру это даже поставили в заслугу, он соединял трагедию с комедией и даже шутовством.

По мнению Шоу, трагикомедию как жанр утвердил Ибсен. «Его герои — люди, утратившие надежды и умирающие бесславно, мертвые или забытые; вытесненные из жизни и беседующие с призраками прошлого, все они принадлежат комедии. Их жизнь и ее крушение не служат очищению души судорогами страха и сострадания. Их судьба — это упрек, вызов, критика, адресованная обществу и зрителю как его полноправному члену. Герои Ибсена несчастны, но они не безнадежны, ибо, показывая их, Ибсен критикует ложные построения интеллекта, а все, что касается интеллекта, можно излечить, если человек научится лучше мыслить.

Так комедия превратилась в более высокий жанр» (Др., 523).

Если «Власть тьмы» Л. Толстого — трагедия, то «Плоды просвещения» — трагикомедия. В этой последней пьесе, по мнению Шоу, впервые показан «дом, где разбиваются сердца». «Толстой прикоснулся своим пером к гостиной, к кухне, к коврику у входной двери, к туалетным столикам в верхних комнатах, и все тотчас же увяло... Живой труп жив — как живы многие люди из высшего общества. Но дворянство как сословие рассыпается в прах от одного небрежного замечания Толстого о том, что, если дворянин не сыщет себе теплого местечка при правительстве в качестве военного или дипломата, ему ничего не остается, как растратить себя на вино и женщин» (Др., 524).

Чехов также показал трагикомедию дворянства и дворянской интеллигенции. Если у Толстого Шоу находит желание грубо растрясти этих людей, «пока они не очухаются», то Чехов, по его мнению, «был более фаталист и не верил, что эти очаровательные люди могут выкарабкаться» (4, 463).

Свое понимание комедии Шоу выразил в статье, посвященной критике эссе Джорджа Мередита о комедии. Функция комедии, повторяет Шоу известное нам уже положение, состоит в разрушении давно установленной морали. Но английская публика не потерпит такой критики, если она будет преподнесена в мрачных тонах, свойственных Ибсену. «Доведение до абсурда, как бы логично оно ни было; насмешки, какими добродушными они ни были бы; ирония, даже самая деликатная; веселость, даже самая невинная, считаются неприемлемыми в вопросах морали, исключая тех людей, чья врожденная склонность к комедии требует удовлетворения»¹¹.

В этом рассуждении обращают на себя внимание характеристики форм юмора и комического, которые, по уверению Шоу, не присущи английской публике в целом и встречают сочувствие

¹¹ Shaw B. Our theaters in the nineties. L., 1938. Т. III. P. 250.

лишь у избранных ценителей комического. Все эти качества, перечисленные Шоу, — доведение некоторых жизненных явлений до абсурда, добродушная насмешка, деликатная ирония, чистая веселость — свойственны многим его пьесам. Можно сказать, что там, где у него преобладает комическое, мы встречаем именно эти черты.

Однако Шоу ни в чем не был догматиком. Это подтверждается многообразием его драматургического творчества, в котором смешены все жанровые признаки: комедия у него часто граничит с трагедией, трагическое врывается в комическую стихию.

Как теоретик Шоу был многоречивее, чем другие великие драматурги. Ясностью и определенностью формулировок, обнажением принципов новой драмы он безусловно превосходит Ибсена, которого считал своим первым учителем.

Но в ряде суждений Шоу с необыкновенной силой сказывается его вечная склонность к парадоксам. Поэтому не все сказанное им можно принять на веру. И все же в главном Шоу был точен и правдив. Несправедливый к многим явлениям драмы, он ясно выразил основные принципы, которыми руководствовался, создавая пьесы, обновившие драматургию и создавшие школу драмы идей.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
Часть I	
«ХОРОШО СДЕЛАННАЯ ДРАМА» ВО ФРАНЦИИ	
Эжен Скриб	11
Александр Дюма-сын	22
Франсиско Сарсе.....	32
Часть II	
ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМЕ	
Фридрих Геббель.....	42
Отто Людвиг	62
Герман Хетнер.....	72
Определяющее влияние материализма Фейербаха на его мировоззрение и эстетику (72). Историческая драма (74). Буржуазная драма (81). Виды буржуазной трагедии (85). Строй трагического искусства (90)	
Рихард Вагнер	94
Искусство и революция (94). Три вида мифов и драма (98). Шекспир и драма действительной жизни (101). Роман и драма. Шекспир и Расин (102). Немецкая драма. Гете и Шиллер (105). Личность и государство (107). Рассудок и чувство (III). Миф как основа действия драмы (115)	
Густав Фрайтаг	118
«Техника драмы» (118). строение драмы (140). Драматическое действие (120). Построение доамы (140).	
Часть III	
РЕАЛИЗМ. НАТУРАЛИЗМ. СИМВОЛИЗМ. ДРАМА ИДЕЙ	
Эмиль Золя.....	165
Искусство как научное познание (165). Критика «хорошо сделанных пьес» (170). Мнимо проблемная драма (172). Развлекательная комедия (174). Две морали (176). Критика романтизма (177). Высокая оценка классицизма XVII в. (180). Начало обновления (183). Программа натурализма. Достоверность (186). На первом месте—человек (188). Форма драмы (189). Натурализм на сцене (191)	
Хенрик Ибсен.....	193
Смелый мыслитель и реформатор драмы (193). Романтизм и национальная самобытность (197). Драмы из норвежской истории (201). «Бранд» и «Пер Гюнт» (204). Отношение к французской драме (208). Реализм и поэтичность (210). «Мировая драма» (212). Комедия и сатира (214). Стих и проза (216). О «хорошо сделанной драме» (217). О своих реалистических драмах (218). Пессимист и оптимист (221)	

Август Стриндберг	223
Психологический натурализм (223). Предисловие к «Фрекен Юлии» (228). Историческая драма (232). Интимный театр (236).	
Морис Метерлинка	237
Эволюция его мировоззрения и творчества (237). Отличие новой драмы от старой (239). Трагедия повседневной жизни (242). «Король Лир» и лиризм в драме (244). «Мистическая мораль» (247). Очеловеченный рок (252)	
Герхарт Гауптман	259
Возврат к народности (259). Пра-драма (265). Познание жизни (267). Характеры (269). Символ и правда (270). Трагическое (276)	
Бернард Шоу	281
Драматург-социалист (281). Критика предшествующей драматургии (284). Ограниченность натурализма (286). Идеалы и действительность (287). Отличие новой драмы от старой (291). Драма-дискуссия (293). Проблема жанра (297)	
СПИСОК ИЗБРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	301
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ.....	302

СПИСОК ИЗБРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР

- История английской литературы. Изд. АН СССР. Т. III. М., 1958.
- История французской литературы. Изд. АН СССР. Т. III. М., 1959.
- История немецкой литературы. Изд. АН СССР. Т. IV. М., 1968.

ИСТОРИЯ ТЕАТРА И ДРАМЫ

- История западноевропейского театра / Под ред. Г. Н. Бояджиева и Е. Л. Финкельштейн. Т. 5. М., 1970.
- История западноевропейского театра. Т. 6 / Под ред. Г. Н. Бояджиева, Б. И. Ростockого, Е. Л. Финкельштейн.
- Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. М. 1973.
- Kindermann H.* Theatergeschichte Europas. VII. Bd. Realismus. Salzburg. 1965. К книге приложена библиография работ о европейском театре второй половины XIX в.

ИСТОРИЯ КРИТИКИ

Wellek R. A History of Modern Criticism. Vol. 4, New Haven and London, 1965.

Dietrich M. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz-Koln, 1961. Книга содержит исчерпывающую библиографию основных работ по теории драмы в XIX в. в Западной Европе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Адмони Владимир Георгиевич 194, 223, 224, 225
Азадовский Константин Михайлович 42
 «Арден из Февершема» 83
Аристотель 84, 102, 115, 136, 137, 158, 297, 298
Аристофан 29, 50
Арчер Вильям 283
- Байрон Джордж Гордон 56, 57, 58
 «Вернер» 57
 «Двое Фоскари» 57
 «Дон Жуан» 56—58
 «Каин» 57
 «Марине Фальеро» 57
 «Сарданапал» 57
 «Чайльд Гарольд» 56
Бакунин Михаил Александрович 94
Бальзак Оноре де 170, 171, 178
Барьер Теодор 23
 «Мраморные девицы» 23
Бах Иоганн Себастьян 264
Бек при 186
 «Воронье» 226
 «Челнок» 186
Бетховен Людвиг Ван 44, 106, 264
Берковский Наум Яковлевич 66
Бомарше Пьер Огюстен 28, 33, 226
Бонапарт Наполеон 22, 76, 80, 85, 110
Брандес Георг 195, 196, 198, 203—206, 212, 217
Брхт Бертольт 83
- Брисон Адольф 3
Бьернсон Бьернстjerne 199, 206, 207, 213, 240
 «Сигурд Злой» 13
Бюхнер Георг 80, 195
 «Дантон» («Смерть Дантона») 80
Бэкон Френсис 89
Вагнер Рихард 33, 94—118, 253, 264, 281, 283
 «Золото Рейна» 283
 «Искусство революции» 94
 «Кольцо Нибелунга» 97, 98, 283
 «Опера и драма» 94, 97, 98, 109
 «Тристан и Изольда» 253, 283
 «Художественное произведение будущего» 94
Вахтангов Евгений Багратионович 235
Венгерова Зинаида Семеновна 275
Вернер Захария 91
 «4 февраля» 91
«Вестник Европы» 165, 183, 185, 191
Виньи Альфред 20, 179
«Чаттертон» 179, 180
Вихе А. 217
Вольтер Франсуа Мари (Аруэ) 21, 175
 «Вольтер» (газета) 165
- Галеви Луи 38, 184, 185
 «Кузнечик» 185, 191
 «Орфей в аду» 38
 «Трикоше и Каколе» 184
 «Шар» 184
Галилей Галилео 205

- Ганслик Эдуард 113
- Гарнье Шарль 40
- Гауптман Герхарт (Hauptmann G.) 9, 240, 259—280
- «А Пиппа пляшет» 259, 270, 272, 273, 274, 275
- «В вихре призвания» 279
- «Возчик Геншеле» 264
- «Гамлет в Виттенберге» 279
- «Греческая весна» 265, 280
- «Драма в духовной жизни народа» 264
- «Индиподи» 270, 271
- «Ифигения в Авлиде» 280
- «Ифигения в Дельфах» 280
- «Крысы» 265, 269
- «Небесное путешествие Ганнеле» 265
- «Одинокие» 272 «Перед восходом солнца» 259, 260, 262, 263, 264
- «Перед заходом солнца» 279
- «Потонувший колокол» 270, 271
- «Праздник примирения» 262
- «Роза Бернд» 264, 269
- «Смерть Агамемнона» 280
- «Тетралогия Атридов» 280
- «Ткачи» 259, 263, 272
- «Флориан Гейер» 265
- «Шлюк и Яу» 263, 265, 269
- «Электра» 280
- Гebbель Фридрих (Hebbel F. 43) 42—62, 64, 79, 81, 97, 209, 276
- «Мария Магдалина» 44, 48, 51, 53, 90, 127
- «Слове о драме» 48
- «Юдифь» 59, 61
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих 88, 89, 90, 109, 110, 120
- Гейберг *см.* Хейберг
- Гейне Генрих 128
- Гервинус Георг Готфрид 65
- Гетнер *см.* Хетнер
- Гете Иоганн Вольфганг 31, 42, 49, 50, 53, 62, 65, 66, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 81, 84, 85, 89, 91, 92, 96, 105, 106, 107, 109—112, 118, 125, 127, 129, 131, 159, 160, 162, 207, 246, 256, 258, 264, 266, 274, 277
- «Внебрачная дочь» 73
- «ГецфонБерлихенген» 75, 105, 125, 199, 207
- «Годы странствий Вильгельма Мейстера» 50
- «Годы учения Вильгельма Мейстера» 279
- «Елена» 73
- «Заговор Фиеско» 75
- «Избирательное сродство» 85
- «Ифигения» 73, 84
- «Ифигения в Тавриде» 106
- «Клавиго» 91, 105, 141, 145, 263
- «Пандора» 73
- «Стелла» 105
- «Страдания юного Вертера» 261
- «Торквато Тассо» 84, 143, 144
- «Фауст» 49, 53, 106, 129, 144, 156, 162, 266
- «Эгмонт» 75, 105, III, 151, 263
- Гиш Г. 227
- «Между братьями» 227
- Глюк Кристоф Виллибальд 105
- Гоголь Николай Васильевич 195, 208
- «Женитьба» 195
- «Ревизор» 195
- Гольдони Карло 264 Гомер 277, 284
- «Илиада» 284
- Гондине 185
- «Клуб» 185
- Гонкуры Эдмонд и Жюль 169, 170, 186, 190, 191
- «Анриетта Марешаль» 186, 190, 226
- «Отечество в опасности» 186
- Горн Франц 65
- Горький Максим 260
- Госс Эдмунд 213, 216
- Гофман Эриест Теодор 261
- Граббе Христиан Дитрих 54, 55, 76
- «Дон Жуан и Фауст» 55
- «Наполеон или Сто дней» 54
- Грейн Томас 281

- Грильпарцер Франц 127
- Грин Роберт 83
«Векфильдский полевой сторож» 83
- Грипенкерль 80
«Робеспьер» 80
- Гуцков Карл 76, 86, 92, 214
«Косичка и меч» 214
«Ричард Севедж» 86
- Гюго Виктор 20, 32, 178, 179, 187, 286
«Кромвель» 178, 187
«Марион Делорм» 12
«Рюи Блаз» 178
«Эрнани» 12, 178
- Дан Феликс 261
«Борьба за Рим» 261
- Д'анкур Флоран Картон 37
- Дальстрем К. Э. В. 225
- Данте Алигьери 264
- Дарвин Чарльз 187, 269
- Депре Луи 38
«Развитие натурализма» 38
- Джонсон Бен 186
«Вольпоне» 186
- Дидро Дени 82, 226
- До Людвиг 212
- Доде Альфонс 170, 185, 261
«Арлезианка» 186
«Белая гвоздика» 186
«Жертва» 186
«Лиза Тавернье» 186
«Набоб» 186
«Отсутствующие» 186
«Последний кумир» 186
«Старший брат» 186
«Фромон — младший и Рислер — старший» 186
- Достоевский Федор Михайлович 169, 170, 195
- Думик Рене 29
- Дюма Александр отец 12, 32, 172, 178
«Антони» 12, 16, 17
«Граф Монте-Кристо» 22
«Три мушкетера» 22
- Дюма Александр сын (Dumas-fils Alexandre) 22, 31, 32, 38, 40, 171, 172, 173, 174, 182, 190, 217, 240, 247
«Бальзамо» 172
«Блудный отец» 23, 25
«Веселое посещение» 23
«Господин Альфонс» 23
«Дама с камелиями» 22, 23, 27, 38, 172, 173
«Данишевы» 172, 173
«Денежный вопрос» 23
«Друг женщины» 23, 30
«Жена Клода» 23
«Идеи госпожи Обрэ» 23
«Иностранка» 29, 30, 31
«Побочный сын» 23, 24, 40, 172
«Полусвет» 23
«Свадебный визит» 172
- Дюфрени Шарль Ривьер 37
- Евлахов Александр Михайлович 263, 275
- Еврипид 37, 39, 50, 123, 130, 137, 143
«Алкеста» 143
«Андромаха» 143
«Гекуба» 123
«Елена» 143
«Ион» 143
«Ифигения в Авлиде» 130
«Ифигения в Тавриде» 143
- Енсен 198
«Обитель хульдра» 198, 199
- Золя Эмиль (Zola E.) 38, 165—193, 224, 261, 262, 286, 287
«Александр Дюма-сын» 172
«Две морали» 176
«Жерминаль» 226
«Земля» 180, 226
«Нана» 186
«Наследники Рабурдена» 186
«Натурализм в театре» 165
«Наши драматурги» 165

- «Парижские письма» 165, 183
«Рене» 226
«Ругон Маккары» 165
«Тереза Ракен» 186, 226, 227
«Что мне ненавистно» 165
«Экспериментальный роман» 167
- Ибсен Хенрик 15, 32, 93, 193—223, 240, 241, 244, 254, 255, 261—262, 281, 286—296, 299
- «Богатырские песни» 197, 201
«Богатырский курган» 193, 216
«Бранд» 93, 193, 204—206, 216, 219, 220, 287
«Воители в Хельгеланде» 193, 201, 202, 204, 216
«Враг народа» («Доктор Стокман») 194, 220, 241
«Гедда Габлер» 194, 221, 241
«Дикая утка» 194, 220, 241
«Доктор Стокман» («Враг народа») 194, 220, 241
«Женщина с моря» 194
«Император Юлиан» («Кесарь и галилеянин») 193, 212
«Иун Габриель Боркман» 194
«Катилина» 93, 193, 195, 216
«Кесарь и Галилеянин» 193, 212, 216, 222
«Когда мы мертвые пробуждаемся» 194
«Комедия любви» 193, 206, 210, 214, 216
«Кукольный дом» («Нора») 194, 219, 241, 292—294
«Маленький Эйольф» 194
«Отступничество Цезаря» («Кесарь и галилеянин») 193
«Пер Гюит» 93, 193, 204—206, 216, 219
«Пир в Сольхауге» 193, 201, 204, 216
«Претенденты на престол» 193
«Приведения» 194, 218—220, 241, 254, 261, 262, 281, 288
«Росмерсхольм» 194, 220
«Союз молодежи» 193, 206, 218
- «Столпы общества» 194
«Строитель Сольнес» 194, 244
«Улаф Лиilienкранс» 193, 216
«Фру Ингер из Эстрота» 193, 201, 216
- Иегер Г. 196, 198
Иммерман Карл 76
Ифланд Август Вильгельм 83
«Йоркширская трагедия» 83
- Калидаса 264
Кальдерон дела Барка, Педро 76, 83—86, 91, 252
- «Врач своей чести» 86
«Жизнь есть сон» 263
«Саламейский алькальд» 83
- Карельский Альберт Васильевич 45
Кармонтель Луи 227
Кларети Жюль 40
Клерон (Клер Лети де Латюд) 14
Кляйст (Клейст) Генрих 55, 56, 58, 59, 76, 86, 131, 132
- «Кетхен из Гейбронна» 58, 61, 91, 144, 202, 263
«Принц Гомбургский» 55, 56, 58, 86, 131, 132, 143, 151, 263
- Корнель Пьер 28, 32, 33, 76, 172, 181—183, 210, 225, 252, 259
- «Гораций» 181, 182
«Полиевкт» 32, 33
«Сид» 33
- Кот Хальвдан 93, 202
Коцебу Август 83
Коэн 185
«Клуб» 185
- Кремье Эктор 38
«Орфей в аду» 38
- Кьеркегор (Киркегор) Серен 204
- Лабиш Эжен 32, 38, 174, 175
«Девочка в надежных руках» 174, 175
«Мизантроп и овернец» 174
«Путешествие господина Перишона» 174

- «Соломенная шляпка» 38, 174
«Эдгар и служанка» 174
Лаведан Анри 227
 «Между братьями» 227
Ламартин Альфонс 20, 33
 «Жирондисты» 33
 «Озеро» 33
 «Осень» 33
Ланнстаг 202
 «Норвежские народные песни» 202
Лаубе Генрих 63
Лафонтен Жан де 175, 184
 «Пьер Жандрон» 184
Ла Шоссе Нивель 21
Легуве Эрнест 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 27
Лейбниц Готфрид Вильгельм 138
Леонардо да Винчи 264
Лессаж Ален Рене 21
 «Тюркаре» 21
Лессинг Готхольд Эфраим 42, 43, 47, 51, 66, 69, 71, 73, 79, 82, 115, 118, 127, 128, 161, 162, 199, 263, 264
 «Гамбургская драматургия» 79
 «Драматургия» 43
 «Лаокоон» 43
 «Минна фор Барнгельм» 127
 «Мисс Сара Симпсон» 161
 «Натан Мудрый» 127, 144
 «Эмилия Галотти» 42, 47, 69, 127, 133, 141, 145, 161
Лилло Джордж 82, 83
 «Лондонский купец» 82
Лиштанберже Анри 94, 97, 114
Лопе де Вега 76
Лотар Р. 204, 214 п
Луи-Филипп — французский король 12
Луначарский Анатолий Васильевич 117
Лэпен Эжен 186
 «Белая гвоздика» 186
 «Отсутствующие» 186
 «Последний кумир» 186
 «Старший брат» 186
Людвиг Отто (Ludwig O.) 13, 15, 18, 62—71, 92, 97, 209
 «Агнеса Бернауэр» 64
 «Маккавей» 62, 64
 «Наследственный лесничий» 62, 64, 91
 «Размышление о философии и поэзии. Античная и новая драма или «Задачи современной драмы, Мои стремления и мой путь» 65
 «Шекспировские штудии» 63, 64
Людвиг XIV 21, 76
Людвиг XV 21, 22
Людвиг XVI 21
Люк А. 46
Лютер Мартин 262
Манн Томас 274, 275
Мариво Пьер Карле де Шамблен 21, 28, 32
Майснер Альфред 81
 «Жена Урии» 81
Маркс Карл 8 п, 269, 286
 «Капитал» 283
Мейяк Анри 184, 185
 «Кузнечик» 185, 191
 «Трикоше и Каколе» 184
 «Шар» 184
Меридит Джордж 299
Мериме Проспер 195
Меринг Франц 118, 128
Метерлинк Морис 237—259
 «Аладина и Паломил» 237
 «Беда проходит» 239
 «Бургомистр Стильмонда» 239
 «Великая тайна» 239
 «Двойной сад» 239
 «Жаузель» 238
 «За стенами дома» 237
 «Монна Ванна» 238
 «Мудрость и судьба» 239
 «Непрошенная гостья» 237
 «Новая драма» 239
 «Обручение» 238

- «Пелеас и Мелисанда» 237
«По поводу короля Лира» 244
«Принцесса Мален» 237
«Семь принцесс» 237
«Синяя птица» 238
«Слепые» 237
«Смерть Тентажиля» 237
«Сокровенный храм» 238, 253
«Сокровище смиренных» 239
«Трагическое повседневной жизни» 239
«Чудо святого Антония» 238
Мольер Жан Батист 17, 19, 28, 32, 33, 37, 160, 172, 175, 181, 225, 230, 264, 297
 «Амфитрион» 29
 «Дон Жуан» 37
 «Мизантроп» 189
 «Скупой» 37
 «Урок женам» 33
Микеланджело Буонаротти 31, 205
 «Моисей» 265
 «Оплакивание» 265
 «Страшный суд» 265
Монтегю Эмиль 31
Мопассан Ги де 6
Морни Шарло Огюст Луи Жозеф 23
Моцарт Вольфганг Амедей 44
Мунк 199, 200
 «Лорд Вильям Рассел» 199, 200
Мюльнер Амадей 91
 «Вина» 91
Мюссе Альфред де 180, 227, 228, 286
 «Лорензаччо» 180
 «Подсвечник» 180
 «С любовью не шутят» 180
Наполеон Бонапарт см. Бонапарт
Наполеон III 23
Нильсен Расмус 205
Ниман-Раабе Хедвиг 220
Ницше Фридрих 269
 «Человеческое слишком
 человеческое» 269
Ожье Эмиль 22, 24, 27, 28, 32, 171, 172, 176, 182, 217, 226
 «Бедные львицы» 171
 «Габриэль» 28
 «Замужество Олимпы» 22
 «Нотариус Перген» 171
Пайерон Эдуард Жюль Анри 32
Пассарге Людвиг 207
Перикл 76
Петерсен Клеменс 206, 207
Петерсен Рихард 214
 «Убежище в Гренландии» 214
Платон 90 п, 256
 «Федон» 256
Плутарх 81
Поздняков 89
Понсар Франсуа 226
Прозор Мориц 221
Платтен Август фон 91, 128
 «Роковая вилка» 91, 128
 «Романтический Эдип» 128
Плавт Тит Макций 78, 264
Пруц Роберт 81
Пушкин Александр Сергеевич 56, 230, 262
Пыпин Александр Николаевич 74 п
Рабле Франсуа 175, 183
Райнхардт (Гейгардт) Макс 236
Расин Жан 28, 32, 33, 37, 39, 76, 98, 102, 105, 115, 172, 182, 183, 210, 225, 242, 247, 253
 «Андромаха» 242
 «Берениса» 242
 «Ифигения» 38, 182, 253
 «Митридат» 37
 «Федра» 253
Рафаэль Санти 205
Раупах Эрнст 76
Реньяр Жан Франсуа 32, 37
Ретшер Теодор 65
Римар 184
 «Пьер Жандрон» 184
Роллан Ромен 41
Ростан Эдмонд 286

- Руссо Жан-Жак 177
- «Сага о Волсунгах» 202
- Сакс Ганс 264
- Санд Жорж (Аврора Дюпен) 81, 82, 84, 178, 180
- «Клоди» 84, 180
- «Маркиз де Вильмер» 180
- «Мопра» 180
- «Франсуа ле Шампи» 180
- Сарду Викторьен 22, 24, 32, 170, 171, 176, 182, 217, 226, 234, 286
- «Наши близкие» 170
- «Рабага» 170
- «Родина» 170
- «Семья Бенуатон» 170
- «Фердинанд» 170
- Сарсе Франсиск (Sarcey F.) 24, 32—41
- «Законы театра. Опыт эстетики театра» 33
- «Публика премьер» 40
- Сисмонди Симонд де 159
- Скотт Вальтер 108
- Скриб Эжен (Scribe E.) II—27, 32, 38, 66, 170, 196, 208, 209, 226, 234
- «Адриенна Лекуврер» II, 13, 14, 16
- «Бертран и Ратон» II, 12
- «Брак по расчету» 12
- «Гугеноты» 11
- «Жидовка» 11
- «Первая любовь» 12
- «Разумный брак» 12
- «Роберт-Дьявол» II
- «Стакан воды» II, 12, 20
- «Товарищество, или Лестница славы» II, 19
- «Узы» 12
- «Фаворитка» 12
- «Честолюбец» 12
- Софокл 50, 89, 91, 109, 110, 135, 142, 151, 258
- «Антигона» 89, 109, 110, 135, 142, 151
- «Аякс» 141, 142
- «Филоктет» 84, 142
- «Эдип в Колоне» 142, 242
- «Эдип-царь» 141
- «Электра» 242
- Станиславский Константин Сергеевич 272
- Стасюлевич Михаил Матвеевич 165
- Стендаль Анри Мари (Бейль) 51, 170
- Стриндберг Август (Strindberg A.) 223—237, 286
- «Гроза» 237
- «Игра мечты» 225
- «Мастер Улаф» 233
- «Карл XII» 235
- «Отец» 224, 228, 236
- «Пляска смерти» 225
- «После пожара» 237
- «Путь в Дамаск» 225, 237
- «Соната призраков» 237
- «Фрекен Юлия» 225, 228, 230, 231, 232, 236
- «Энгельбрехт» 234
- «Эрик XIV» 235
- Тибу Ламбер 23
- «Мраморные девицы» 23
- Тик Людвиг 73, 75, 76, 127
- «Генофефа» 73
- Толстой Лев Николаевич 169—170, 194, 244, 245, 258, 261, 262, 286, 299
- «Власть тьмы» 262, 299
- «Воскресенье» 244
- «Плоды просвещения» 299
- «О Шекспире и драме» 244
- Тургенев Иван Сергеевич 165, 195, 208, 261, 286
- Тэн Ипполит 166
- Ульрици Герман 65, 79
- Финкельштейн Елена Львовна II, 13
- Фишер Фридрих Теодор 87
- Флобер Гюстав 170, 171, 191

- «Госпожа Бовари» 171
- Форд Джон 242
- «Как жаль ее развратницей назвать»
 («Аннабелла») 242
- Фрайтаг Густав (FreitagG.) 118—164
- «Дебет и кредит» 1 18
- «Техника драмы» 118—164
- Фальк Август 236
- Фейербах Людвиг 72, 94, 99
- «Сущность христианства» 72
- Фелье Октав 176
- Фидий 265
- Хайдрих Мориц 63,64
- Хансен Петер 211
- Хегель Фредерик 219
- Хейберг (Гейберг) Петер Андреас 196
- Хельвег Ф. 204
- «Бьернсон и Ибсен» 204
- Херц Генрик 202
- «Дом Свена Дюринга» 20?
- Хетнер (Гетнер) Герман (Hettner H.) 71, 72—
94, 196
- «Критика спекулятивной эстетики» 72
- «Литературная история 18 века» 74
- «Романтическая школа» 73
- «Современная драма» 74—94
- Хильшер Эбергард 280
- «Холиншед Рафаэль» 81
- Хольберг (Гольберг) Фридрих Людвиг 196
- Чернышевский Николай Гаврилович 74
- Чехов Антон Павлович 273, 299
- «Вишневый сад» 293
- Чехов Михаил Павлович 235
- Шандорф Софус 218
- Шатобриан Франсуа Рене де 177
- Шах-Азизова Татьяна Константиновна 272
- Шервинский Сергей Васильевич 89
- Шлегель Август Вильгельм 15, 66, 67, 75, 76
- Шекспир Вильям (Уильям) 13, 18, 29, 31, 32,
53, 63—71, 76—81, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 98,
101, 102, 105, 106, 115, 118, 119, 123—126, 128,
130—133, 135, 137, 142—149, 151, 152, 157,
159— 161, 163, 164, 172, 176, 196, 210, 216,
225, 230, 233, 234, 244—246, 248—250, 252,
253, 257, 258, 263, 264, 267, 268, 277—279,
284—287, 291, 292, 297, 299
- «Антоний и Клеопатра» 79, 157
- «Буря» 31
- «Венецианский купец» 135
- «Гамлет» 37, 68, 78, 88, -127, 144— 145,
161, 235, 245, 246,248, 257, 279, 280, 291
- «Генри IV» 126, 133
- «Генри V» 123
- «Зимняя сказка» 31
- «Комедия ошибок» 78
- «Кориолан» 79, 123, 133, 148
- «Король Лир» 68, 78, 83, 88, 124, 126, 141,
147, 161, 244—246, 257, 279
- «Макбет» 37, 68, 78, 88, 123, 128, 133, 135,
144, 145, 147, 161, 199, 245, 246, 249, 253,
257, 298
- «Много шума из ничего» 126
- «Отелло» 68, 78, 83, 88, 121, 123, 135, 139,
141, 145, 147, 246
- «Ричард III» 123, 144—145, 156
- «Ромео и Джульетта» 37, 78, 83, 88, 123—
124, 127, 133, 135, 139, 144— 146, 160, 246
- «Тимон Афинский» 83, 130
- «Троил и Крессида» 284
- «Укрощение строптивой» 263
- «Цимбелин» 31
- «Юлий Цезарь» 79, 123, 135, 145,
146,148,160,233
- Шиллер Фридрих 42, 46—47, 53, 62—63, 65—
69, 71, 73—76, 81, 86, 92, 96, 105—107, 109,
112, 118, 121, 125—127, 129, 131, 134—135,
137, 142, 145, 147, 155, 157, 159—160, 162—
164, 199,246
- «Валленштайн» 67—68, 73, 88, 106, 121,
125—126, 133—134, 141, 199
- «Вильгельм Телль» 67, 74—75, 107, т

- 126—127, 153, 157, 199, 263
«Двое Пикколомини» 144, 154
«Дмитрий» 157
«Дон Карлос» 69, 126
«Заговор Фиеско в Генуе» 106
«Коварство и любовь» 86, 106, 121, 133, 139, 141—142, 146, 162, 263
«Лагерь Валленштайна» 144
«Мария Стюарт» 74—75, 121, 126, 142, 144—145, 148, 153—154, 194
«Мессинская невеста» 74, 91, 107
«Орлеанская дева» 67, 74—75, 127, 144
«Разбойники» 106
«Смерть Валленштайна» 154
Шкунаева Инна Дмитриевна 238
Шоу Бернрд (Shaw B.) 25, 218, 281—300
«Дилемма врача» 252
«Дома вдовца» 281, 295
«Дом, где разбиваются сердца» 282
«Другой остров Джона Булля» 282
«Идеалы и идеалисты» 287
«Избранник судьбы» 282
«Квинтэссенция ибсенизма» 218, 287, 291, 296
«Кандида» 282
«Майор Барбара» 282
«Назад к Мафусаилу» 282, 293
«Неприятные пьесы» 282
«Неуживчивый социалист» 281
«Оружие и человек» 282
«Поживем — увидим» 282
«Профессия миссис Уоррен» 282, 295
«Пьесы приятные» 282
«Святая Жанна» 282, 297
«Сердцеед» 282
«Тележка с яблоками» 282
«Ученик дьявола» 282
«Цезарь и Клеопатра» 285
«Человек и сверхчеловек» 282
Шопенгауэр Артур 43
Шредер Фридрих Людвиг 83
Штерн Адольф 63, 64
Штраус Давид Фридрих 46, 99
Шуман Роберт 293
Эккерман Иоган Петер 276
Эленшлегер Адам Готлоб 196, 197, 210
Энгельс Фридрих 8 Энглендер 3. 44
Эркман-Шатриан (Эмил Эркман, Александр Шатриан) 183, 191
«Друг Фриц» 183, 184, 191
Эсхил 50, 133, 242, 249, 253, 264
«Агамемнон» 133
«Орестейя» 84
«Прометей Прикованный» 242, 245, 256
«Семеро против Фив» 91
«Умоляющие» 242
«Хоэфоры» 242
«Эвмениды» 242
Benoist A. 28
Dahlstrom C. E. W. 225
Deprez L. 38
Dutt Palm 283
Doumic R. 30
Filon A. 28
Henderson A. 296
Hilscher 273, 280
Jackson H. 283
Kohl H. 93
Legouvet E. 12
Machatzke M. 260
Madsen B. G. 230
Wilson E. 291

