

УДК 82(091)

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В АМЕРИКАНСКОЙ ДРАМЕ

В.Б. Шамина

Аннотация

В статье рассматриваются влияния западноевропейских традиций, которые испытала американская драма на протяжении своего развития с конца XVIII века и до наших дней. В драме XIX века отмечается использование жанровых форм и отдельных приемов, разработанных в западноевропейском театре со времен Шекспира; в качестве наиболее ярко выраженных влияний в американской драматургии XX века рассматриваются традиции Г. Ибсена, Б. Шоу и Б. Брехта.

Существуют самые различные точки зрения на то, когда, собственно, возникла подлинно национальная американская драма. Одни исследователи, как в нашей стране, так и за рубежом, склонны считать, что это произошло только в XX веке с появлением Юджина О'Нила, которого поэтому называют «отцом американской драмы», другие, напротив, относят ее возникновение к XVIII веку, когда появляются первые театральные действия. Обе точки зрения вполне справедливы: действительно, именно в XX веке американская драма совершила гигантский скачок, встав в один ряд не только с большой литературой США, но и с лучшими образцами западноевропейской драматургии, однако, как ни велико значение творчества Ю. О'Нила, оно не могло возникнуть на пустом месте и в определенной степени было подготовлено всем предшествующим ходом развития американской культуры и, в частности, драматургии и театра. На наш взгляд, наиболее правомерно вести отсчет истории американской национальной драматургии с того момента, когда происходило образование американской нации как таковой, то есть с периода Революционных войн и провозглашения независимости Соединенных Штатов. Именно в этот период – на рубеже веков – сформировались демократические идеалы молодого американского народа. Поэтому изучение специфики американской драматургии этого периода имеет особое значение для понимания путей становления и развития американского национального театра. На рубеже XVIII – XIX веков в Соединенных Штатах закладываются основы национального театра, который, активно используя и развивая западноевропейские жанры, насыщает их качественно новым содержанием. Особое место среди пьес периода Революционных войн занимают исторические драмы, основанные на документальных фактах борьбы за независимость. Это «Падение британской тирании» Д. Ликока, «Битва при Банкерхилле» и «Смерть генерала Монтгомери» Х. Брекенриджа, «Вирджи-

ния» Д. Парка, «Андре, или Слава Колумбии» У. Данлопа, «Она могла бы стать солдатом» М. Нойя и некоторые другие. Пьесы эти были близки широким массам своим патриотическим энтузиазмом, отражали настроение первых дней Республики, воспевали демократические идеалы, выражали ненависть к тирании и угнетателям, прославляли революционных вождей. Несмотря на то, что пьесы эти возникли на сугубо национальной почве и обращались к злободневному материалу, по своей форме они повторяли многое из того, что уже существовало в европейском театре. Так, некоторые из них были написаны в форме диалогов-дискуссий, драматизм которых вырастал из столкновения противоположных идей и позиций, а также из самого предмета обсуждения – ведь речь в них шла о ходе военных действий и судьбе американской нации («Падение британской тирании» Джона Ликока, «Битва при Банкерхилле» и некоторые другие). Диалогическое построение этих пьес заставляет вспомнить об одном из самых ранних жанров американской драмы – так называемых «колледжских диалогах», которые, по свидетельству исследователя американской драмы этого периода Ричарда Муди, в свою очередь представляли разновидность европейской драмы школяров [1, с. 1–2].

Еще более явно европейские традиции прослеживаются в пьесе Д. Берка «Банкерхилл, или Смерть генерала Уоррена» (1797). Хотя по своим художественным достоинствам эта драма также далека от совершенства, она, несомненно, является одной из самых показательных для характеристики драматургии этого периода. Сам автор определяет ее жанр как историческую трагедию. Следуя классическим канонам, он предпосылает ей пролог, написанный в «елизаветинском» стиле. Однако возвышенный слог и античные реминисценции сочетаются здесь с именами исторических личностей – вождей американской революции Вашингтона и Уоррена, которые уподобляются героям Древнего Рима. Исторические реалии не только упоминаются в прологе, но уже более конкретно и обширно вводятся в саму пьесу. Ее действие разворачивается на фоне военных действий, а именно в разгар битвы при Банкерхилле – одного из решающих сражений Войны за независимость. Историческое событие здесь выполняет организующую функцию: сценическое действие завязывается с началом битвы и завершается с ее окончанием победой американских войск. Сообщения о ходе военных действий пронизывают всю пьесу. Действие постоянно переносится из лагеря англичан в лагерь американцев, и действующие лица группируются в соответствии с принадлежностью к этим лагерям. Таким образом, конфликт исторический подготавливает и обуславливает конфликт художественный. Сюжетную основу пьесы составляет история двух влюбленных – английского офицера Амберкромби и американской девушки Эльвиры, которые не могут соединиться, так как принадлежат к враждующим лагерям. При этом Амберкромби не только не верит в победу британских войск, но и вообще не считает эту войну справедливой. В то же время Амберкромби считает своим долгом оставаться до конца верным воинской присяге – «к оружию прикован клятвой чести». Эльвира пытается внушить своему возлюбленному, что он неверно понимает свой долг, что не может быть бесчестным переход на сторону правых и сражение против тирании, но Амберкромби, несмотря на раздражающие его противоречия, остается верен присяге и в конечном итоге трагически

погибает, а Эльвира сходит с ума. Таким образом, художественный конфликт пьесы – это конфликт долга и чувства, причем главный герой понимает долг именно в духе западноевропейской традиции XVII – XVIII веков – «как верность присяге», в то время как сам автор устами своей героини отстаивает новое понимание долга и чести – как служение правому делу. Трагическая коллизия пьесы и рождается из столкновения этих понятий и их неразрешимости для Амберкромби. Бесславная гибель героя и безумие Эльвиры в художественном плане как бы еще раз подтверждают ложность позиций Амберкромби.

Конфликт долга и чувства также во многом определяет разработку характера Джорджа Вашингтона в пьесе «Андре, или Слава Колумбии» Уильяма Данлопа, которого Ричард Муди назвал «отцом американской драмы» [1, с. 93]. Как и в «Банкерхилле», исторический сюжет «Андре» отягощен мелодрамой: молодой английский офицер Андре, переодетый в американскую форму, пробираясь через тылы республиканских войск, попадает в руки американских фермеров, которые арестовывают его и приводят в лагерь Вашингтона. Андре пытаются спасти его друг, молодой американец Бланд, и его мать, муж которой находится в английском плену в качестве заложника, а также возлюбленная Андре Гонора. Однако Вашингтон отвергает все просьбы, и Андре казнят. В то же время следует отметить более сложную разработку характера исторической личности, чем это было в драме Берка и многих других драматургов этого периода. Конечно, здесь, как генерал Уоррен в «Банкерхилле», Вашингтон предстает прежде всего как символ Республики, воплощение ее доблестей. Но здесь он уже не только рупор авторских идей, но и активное действующее лицо, участвующее в развитии сценического конфликта, более того, именно от него зависит исход событий. Так, Вашингтон не сразу решается отдать приказ о казни Андре. К нему обращаются английские парламентарии, предлагая в обмен на Андре генерала Бланда, личного друга Вашингтона; к нему обращаются с просьбой о помиловании Андре молодой Бланд и его мать, а также возлюбленная Андре Гонора. Кроме того, и сам Вашингтон отдает должное достоинствам молодого англичанина, но долг для него превышает всех личных симпатий и антипатий. Однако в этой пьесе драматург разрабатывает новое, более прогрессивное понимание долга. Если Амберкромби и Андре превыше всего ставят свою личную честь, то Вашингтон думает прежде всего об интересах своей страны: «в ее я интересах рассужу». Но решение дается великому человеку нелегко, его мучат сомнения, он колеблется. Этим драматург подчеркивает не только его несгибаемую волю, но и душевную мягкость: «Какую бурю чувств я должен превозмочь! О, как ужасно власть помиловать иметь!» [1, с. 111]. И все же Вашингтон отдает приказ о казни Андре, так как видит в этом свой долг: «Ценю и чту я доблести его, но судьбы миллионов, еще не появившихся на свет, зависят от того, смогу ли я быть твердым...» [1, с. 104].

В этой же пьесе мы видим еще один характерный прием европейского театра, широко использованный Шекспиром и испанскими драматургами XVII века – это переодевание девушки в мужской костюм. Здесь это дочь фермера Салли, которая, переодевшись мужчиной, пробирается в лагерь республиканцев. Аналогичную ситуацию мы встречаем и в пьесе Модерхайя Нойа «Она могла бы стать солдатом». В то же время в исторических пьесах этого периода

мы видим то, что полностью отсутствовало в европейских героических драмах, – сочетание документально-исторической, мелодраматической и откровенно фарсовой линий. И хотя каждая из них в чем-то повторяет европейские аналоги, в результате эти пьесы при всем своем несовершенстве представляют собой достаточно самобытное художественное целое, предвосхитившее синтетичность американской драмы XX века. В этом отношении нам трудно согласиться с Дэвидом Гримстедом, который писал: «Патриотическая «начинка», вложенная в большинство из этих пьес, постоянное использование мотива свобода – тирания, введение нескольких специфически американских политических проблем – вот те немногие черты, которые определяли национальную специфику этой драмы» [2, с. 165].

Темы и проблемы, которые разрабатывались в исторических драмах, продолжают звучать и в других драматических жанрах, в частности в комедии. Несомненно, наиболее удачной комедией этого периода была комедия Рояла Тайлера «Контраст» (1787), которую Р. Льюис назвал «первой целиком удачной американской пьесой, поставленной профессиональными актерами» [1, с. 30]. Она являет собой яркий пример того, как американские авторы, используя известные в западноевропейском театре сюжетные положения и приемы, приспособивали их для выражения новой, сугубо национальной проблематики. В основе пьесы лежит ситуация, очень напоминающая «Школу злословия» Шеридана, причем Тайлер и не пытается замаскировать это сходство, а один из героев пьесы – Джонатан – даже смотрит постановку «Школы злословия» в театре. Собственно, и само название пьесы представляет собой основной мотив и принцип построения обеих пьес: обе построены на противопоставлениях – это контрастные пары персонажей, противопоставление элегантной наружности и безнравственной сущности, слов и поступков. В обеих пьесах для разоблачения негодяя используется традиционный прием европейского театра – невольное подслушивание. Однако основной пафос пьесы Тайлера составляет контраст между двумя мирами – Старым и Новым светом, их нравами, моралью, психологией. Так же, как Шеридан считал распущенность и лицемерие атрибутами светской, городской жизни, Тайлер видит в них характерные черты европейского общества. Контраст между «изысканной, цивилизованной Европой и грубой нецивилизованной Америкой», который воплощается в противопоставлении Димпола и его слуги Джессами – поборников европейского образа жизни, с одной стороны, и Мэнли и его слуги Джонатана, истинных янки, – с другой, приобретает в пьесе ярко выраженное патриотическое звучание. Эти патриотические настроения находят свое отражение во всех комедиях этого времени, как бы далеки от политики они ни были. Так, в своей пьесе «Лесная Роза», представляющей собой первую музыкальную комедию на американской сцене, С. Вудворт продолжает развивать патриотическую тему превосходства американской демократии. В данном случае носителями идеалов американской республики, выразителями новой общественной морали становятся американские фермеры. Им, как это уже неоднократно было и в других пьесах, противопоставлен высоколобый англичанин Беллами, кичащийся своими манерами, происхождением и принадлежностью к более культурной нации. В конце пьесы он терпит полное посрамление, когда в присутствии всех выясняет, что вместо

фермерской дочери – красавицы Гарриет, которую он пытался уговорить бежать с ним в Нью-Йорк, под вуалью оказывается служанка – негритянка Роза. Подобный комический прием – подмена девушки – также, как известно, неоднократно использовался в западноевропейской комедии, достаточно вспомнить Шекспира («Виндзорские насмешницы») или того же Шеридана («Дуэнья»). Однако успех пьесе обеспечил не столько замысловатый сюжет, сколько узнаваемость характеров и ситуаций, живой, остроумный разговорный язык персонажей. Но, пожалуй, основное значение этой комедии состоит в том, что она, наряду с другими пьесами этого периода, где использовались музыка, пение и танец, заложила основы сугубо национального американского драматического жанра – мюзикла.

К середине XIX века, как и в Европе, полноправной владицицей американской сцены становится мелодрама. Хотя многие пьесы этого жанра являлись откровенными копиями или даже переделками европейских аналогов (например, «Бедняки Нью-Йорка» Д. Бусико была адаптацией французской пьесы), многие исследователи считают, что американская мелодрама значительно превосходила английскую. Майкл Бут объясняет это тем, что сама история Америки XIX века была гораздо более эпичной и красочной, нежели английская: «продвижение пионеров на Запад, столкновение с индейцами, золотая лихорадка, ужасы рабства, жестокость Гражданской войны – все эти темы представляли собой благодатную почву для мелодрамы» [3, с. 36]. Мелодрама безраздельно царила на американской сцене вплоть до первой мировой войны, являясь основной драматической формой, которую драматурги использовали для воплощения своих нравственных и социальных идей. В то же время мелодрама заметно эволюционировала в сторону более реалистического изображения действительности, социальной критики и расширения тематики. И сколько бы мы ни иронизировали над надуманностью ситуаций, наивностью эффектов и вычурностью выражения чувств, прав Д. Джероулд, который писал, что «из эстетических семян, посеянных мелодрамой, выросло все основное направление американской драмы...» [4, с. 8].

Итак, в силу своей относительной незрелости по сравнению с европейской, американская драматургия шла во многом проторенными путями, используя популярные в Западной Европе жанры и формы, но при этом насыщая их сугубо национальным содержанием. Это позволяет сказать, что, несмотря на свою несомненную вторичность, американская драма XIX века была все же достаточно самобытным национальным явлением, если не по форме, то, по крайней мере, по содержанию, и подготовила тот грандиозный переворот, который произошел в американском театре с появлением Юджина О'Нила.

Говоря о дальнейшем освоении европейских традиций в театре США, можно назвать много имен и стилей, однако, на наш взгляд, наиболее ощутимо и явственно здесь прослеживается влияние Генрика Ибсена, Бернарда Шоу и Бертольда Брехта.

Влияние Ибсена находит свое отражение прежде всего в так называемых «семейных» пьесах, большинство из которых имеют аналитическую композицию, введенную в драматургию Генриком Ибсеном. При композиции такого рода действие движется по принципу «шаг вперед – два шага назад» и пред-

ставляет собой своеобразную спираль, с каждым витком все глубже уходящую в прошлое. Обнаружение «сюжетных тайн» составляет основу драматизма и способствует постепенному раскрытию внутреннего неблагополучия, трагизма, скрывающегося за вполне благополучной внешней оболочкой. Даже в тех случаях, когда неблагополучие семьи очевидно с самого начала, истоки его находятся за пределами непосредственного сценического действия. Сценическая завязка, таким образом, не совпадает с зарождением конфликта, который возник гораздо раньше, в прошлом. Она лишь обнажает, но не создает его. Драматурги, как правило, не только обнаруживают обманчивость видимости, но и стремятся докопаться до истоков зла, определить природу тех сил, которые обусловили трагизм существования героев. И первым, кто пошел по этому пути, был Юджин О'Нил.

Уходит в ночь мучительно долгий день, по мере того как мутнеет сознание Мэри Тайрон (О'Нил «Долгий день уходит в ночь»), и все более отчетливо встает прошлое, в котором тесно переплелись социальные, психологические и интимные мотивы: скарденность Тайрона-отца, порожденная лишениями юности; отсутствие настоящего дома, предательство Тайроном своего таланта в погоне за коммерческим успехом и как результат всего этого – разбитая жизнь Джейми, болезнь Эдмунда и, наконец, неизлечимая наркомания матери. Прошлое окончательно замыкается в настоящем, когда в финале Мэри в состоянии наркотического транса представляет себя юной девушкой в момент первой встречи со своим будущим мужем. Прошлым живет Корнелиус Мелоди – незадачливый ирландский трактирщик, некогда бравый офицер, любивший свою жену, но так и не простивший ей ее простого происхождения. Чем больше действие переносится в прошлое, тем яснее становится настоящее – граничащие с абсурдом амбиции Мелоди, его позерство, отношения с женой и дочерью (О'Нил «Душа поэта»).

Конфликт пьесы «Страсти под вязами» также уходит в прошлое, когда в яростной схватке с суровой природой, соперничестве за обладание фермой ожесточилось, окаменело сердце старого Кэбота, умерла, изнуренная непосильной работой, его жена, а сына Эбина навсегда искалечила маниакальная страсть завладеть фермой и отомстить за мать.

Все действие пьесы А. Миллера «Все мои сыновья» – это мучительное расследование, в результате которого выясняется вина главы семейства Джо Келлера в гибели не только 52 летчиков (во время войны он поставил на фронт партию бракованных моторов), но и собственного сына Ларри. Герой другой пьесы Миллера – «Смерть коммивояжера» – Вилли Лоумен как бы ведет постоянный диалог со своим прошлым, которое материализуется на сцене контрапунктом к настоящему, и каждый очередной экскурс в прошлое – это еще один ключ к разгадке настоящего.

Путешествие в прошлое предпринимает и герои Т. Уильямса. Том Уингфилд пытается найти в нем ответы на мучащие его до сих пор вопросы.

Только раскрыв прошлое – подлинную сущность взаимоотношений Брика и Скипера и трагическую гибель последнего, можно понять сложные, странные отношения героев драмы «Кошка на раскаленной крыше». Бланш Дюбуа – героиня «Трамвая «Желание» – живет только прошлым, в котором воспоминание

об идиллии усадебного быта уступает место истории разорения, утраты близких, утраты собственного «я» и чудовищного опустошения в результате осознания своей вины и ответственности за гибель любимого человека. Именно эти обстоятельства и мотивируют в первую очередь поведение Бланш в пьесе. Для Серафины делле Роза настоящее перестало существовать со смертью ее мужа. И только раскрытие подлинного прошлого в противовес тому иллюзорному, которым жила Серафина, – обнаружение истинного облика ее мужа, занимавшегося контрабандой и неверного в любви, – дает ей возможность возродиться к жизни.

Раскрытие прошлого многое объясняет в судьбах героев У. Инджа: умерший внебрачный ребенок, алкоголизм Дока – в пьесе «Вернись, маленькая Шеба»; неожиданно раскрывшаяся тайна взаимоотношений Лотти и Мориса Лэйси камня на камне не оставляет от благополучного фасада их «идеального» брака («Темнота на верхней площадке лестницы»).

Элементы аналитической композиции очень продуктивны во всех пьесах Л. Хеллман: в «Лисичках» это предыстория замужества Реджины Хаббард и история обогащения семьи, и еще в большей степени – в «Другой части леса», где тайна предательства Маркуса Хаббарда, в конечном счете, обуславливает судьбы всех членов семьи.

Пьесы Э. Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» и «Все кончено» – это мучительный душевный стриптиз, где действие вообще почти не имеет поступательного движения и развивается в основном за счет обнажения прошлого. Слойми снимаются оболочки благопристойности с респектабельного брака Джорджа и Марты, обнажая все новые и новые подробности их прошлой жизни, за которые они расплачиваются настоящим: это и история женитьбы на профессорской дочке, в результате которой талантливый молодой человек навсегда попал в зависимость от своего маститого тестя и заслужил презрение жены, это и напоминание о прошлых слабостях и проступках, и, наконец, самое болезненное – то, в чем супруги долго не хотели признаваться даже самим себе, – у них не могло быть детей. Только в результате такого безжалостного препарирования прошлого обретает смысл происходящее на сцене настоящее, которое поначалу кажется квинтэссенцией абсурда. Что же касается пьесы «Все кончено», то в ней настоящее и вовсе не существует, так как члены семьи, друг и любовница, собравшиеся у одра умирающего Великого человека, живут только прошлым и сюжетное движение осуществляется только за счет воспоминаний, каждый виток которых что-то прибавляет к характеристике умирающего, а также раскрывает истинную подоплеку взаимоотношений присутствующих.

Не менее активно прошлое выступает и в драматургии Сэма Шепарда: тайна совершенного в прошлом убийства довлеет над героями пьесы «Погребенное дитя», мотивируя их поступки. А все происходящее в пьесе «Помутнение разума» является лишь следствием того конфликта, который произошел в недавнем прошлом между героями Бэт и Джейком, – отчуждения, непонимания, ревности и, наконец, чудовищного избиения Бэт, едва не приведшего к убийству. При этом в семьях Бэт и Джейка тоже есть свои тайны в прошлом, которые раскрываются в ходе развития сценического действия.

Можно сказать, что действие в большинстве из этих пьес как бы иллюстрирует известную английскую поговорку «skeleton in the cupboard» – «скелет в шкафу», которая обозначает наличие какой-то тщательно скрываемой тайны. Драматургически это зачастую реализуется за счет введения внесценического персонажа, чаще всего умершего, который не играет роли в непосредственном развитии сценического действия, но опосредованно его обуславливает. При этом, не появляясь на сцене, он подчас может быть более ярким, чем многие из действующих персонажей.

Так, в пьесе «Долгий день уходит в ночь» это второй сын Тайронов Юджин, умерший в младенчестве. Казалось бы, он не может играть существенной роли в том, что происходит в этой семье, но именно через него мотивируются многие трагические обстоятельства: Джеймс Тайрон требовал, чтобы Мэри во время гастролей была с ним, и она была вынуждена оставить младенца на попечение няньки. Старший сын Джейми, тогда шестилетний, заболел корью, словно нарочно подошел к малышу, после чего тот заболел и умер; мать упрекает уже взрослого Джейми, что тот сделал это из ревности. Эдмунд, родившийся после смерти Юджина и как бы призванный заменить его, чуть не стоил жизни своей матери, которая очень долго болела после родов и в результате лечения у доктора-шарлатана пристрастилась к морфию. Так маленькое, практически не жившее на свете существо становится точкой переплетения трагических обстоятельств, связывающих всех членов семьи одной общей виной.

В «Страстях под вязами» таким персонажем становится умершая мать Эбина, которая постоянно напоминает о своем присутствии шелестом вязов. Эбин чувствует, что душа ее витает над фермой и не узнает покоя, пока не будет отомщена. Недаром Эбину кажется, что она благословляет его связь с молодой женой отца и успокаивается этой мстостью.

В пьесе Хеллман «Другая часть леса» – это погибший в результате предательства брат-близнец Джон Бэйри. Чувство вины за гибель товарища детских лет, погибшего подо льдом, преследует Белса («Потерянный рай» К. Одетса) до такой степени, что ему кажется, что это он сам остался подо льдом.

Центральной фигурой пьесы Сьюзен Гласпелл «Дом Элисон» становится умершая за 18 лет до изображаемых в пьесе событий поэтесса Элисон Стэнхоуп.

В «Стеклянном зверинце» Тома дразнит висящий на стене портрет отца – человека, «влюбленного в расстояния», который однажды ушел в неизвестном направлении и больше не вернулся и только как-то прислал цветную открытку из мексиканского порта на Тихом океане, в которой было всего два слова: «Привет... Пока!» Этот образ воплощает мечты о дальних странствиях, романтике, которой мучительно не хватает Тому в его жизни, становится символом освобождения от семейных уз, которые так тяготят героя.

В «Трамвае «Желание», подобно призраку, преследует Бланш прекрасный юноша, погибший, как ей кажется, по ее вине. Вновь и вновь звучит в ее мозгу мотив полочки, вызывающей в памяти тот вечер. Гибель юноши, ее первой и, возможно, единственной любви, ознаменовала начало долгого и мучительного процесса гибели и самой Бланш, распада ее личности.

Образ покончившего с собой Скипера становится в «Кошке на раскаленной крыше» не менее реальным, чем образы других героев пьесы. Именно он как

бы встает между супругами, мешает их близости, преследует Брика чувством вины. Выяснение истинного облика этого человека и истинного характера их взаимоотношений с Бриком становится одним из важнейших сюжетных узлов.

В «Татуированной розе» таким внесценическим персонажем является Розарис, умерший муж Серафины. Его образ играет принципиальную роль в развитии основного действия. Облик его изменяется и обростает все новыми чертами по мере того, как становятся известными новые подробности прошлого. А сам он своеобразно присутствует на сцене в виде урны с прахом, который до поры бережно хранит Серафина.

Не менее активно внесценические персонажи выступают и в пьесах Э. Олби. Так, в «Вирджинии Вулф» сын, которого придумали себе бездетные Джордж и Марта, приобретает настолько реальные черты, что сами супруги начинают верить в его существование. Они вспоминают мельчайшие подробности его детства, шалости и болезни, бросают друг другу упреки в неправильном воспитании ребенка. «Убийство» сына в конце – Джордж сообщает, что он погиб в автомобильной катастрофе, – это желание побольнее ранить Марту и в то же время осознание невозможности жить бесплодной иллюзией.

В пьесе «Все кончено» центральным героем стал именно умирающий, у постели которого собрались семья, друг и любовница. Как ни парадоксально, но его личность в результате становится более выпуклой и яркой, чем те, кто о нем вспоминают.

В пьесе «Все в саду» таким внесценическим персонажем является Джек, который случайно проник в неблагоприятную тайну своих друзей, был ими убит и похоронен в саду. Он как бы буквально иллюстрирует пословицу о скелете в шкафу. В финале он снова появляется перед зрителями, уже в качестве иронического комментатора. Многие объясняет в отношениях между супругами смерть сына в пьесе «Шаткое равновесие».

Умершие в прошлом дети фигурируют также в пьесах У. Инджа «Вернись, маленькая Шеба», Ф. Гилроя «Мы говорили о розах», Р. Андерсона «Молчаливая ночь, одинокая ночь».

Сэм Шепард также часто пользуется этим приемом в своих семейных пьесах. Очень подробно ведется рассказ о покинувших дом отцах в пьесах «Настоящий Запад» и «Помутнение разума». Причем в последней пьесе, как и в «Татуированной розе», на сцене фигурирует урна с прахом. А в пьесе «Погребенное дитя» скелет буквально извлекается наружу, когда в конце Тильден откапывает в саду и выносит на сцену истлевший трупик ребенка, убитого его отцом, обнажая таким образом страшную тайну и вину семьи.

Героиня пьесы К. Джэкер «Куски и кусочки» пытается воссоздать образ своего умершего мужа, чтобы лучше понять его, и он сам периодически возникает перед ней.

Подобная структура наглядно демонстрирует вытеснение фабульного интереса интересом внутреннего, психологического порядка. Фабульные ходы важны только как средство выявления внутренних мотивов поведения героев, их самораскрытия и, как правило, далеко не исчерпывают основного конфликта. На первый взгляд, в конфликт вступают члены семьи – жены с мужьями, родители с детьми, братья и сестры и т. д. Однако эти семейные столкновения,

которыми изобилуют пьесы этого рода, в большинстве случаев не раскрывают истинной природы конфликта, истоки которого, как и в драмах Ибсена, часто находятся за рамками пьесы и в большинстве случаев за пределами дома, семьи. Что же касается психологического конфликта этих пьес, то он, как правило, является, с одной стороны, опосредованным отражением социальных процессов, а с другой – воплощает борьбу человека с самим собой, своей природой, наследственностью, метафизическими силами судьбы, которые далеко не всегда поддаются буквальной расшифровке. Болезненная привязанность к прошлому, своего рода некрофилия, присутствующая почти во всех семейных драмах, вновь заставляет вспомнить Ибсена с его привидениями – мертвыми, хватающими живых, мешающими им жить настоящим. Время при этом осмысливается не как категория продуктивная – это не время роста, развития, а время старения и увядания.

В большинстве случаев это копание в прошлом необходимо для того, чтобы, с одной стороны, определить причины сегодняшнего неблагополучия, а с другой – взглянуть, наконец, правде в глаза и расстаться с иллюзиями. Несмотря на различие своих философских и эстетических позиций, авторы семейных пьес, как правило, сходятся в том, что разрыв с иллюзией, отказ от бесплодной мечты, каким бы болезненным он ни был, это единственное условие дальнейшего существования героев. Признанием этого заканчиваются многие из рассмотренных здесь пьес.

Традиции интеллектуальной драмы Шоу и Брехта, основы которой, как известно, тоже были заложены в творчестве Генрика Ибсена, можно проследить в первую очередь в исторических драмах XX века. Это, прежде всего, активное использование эпических элементов в виде обширных предисловий, прологов, развернутых ремарок, представляющих собой исторические комментарии, включение документов, отрывков из речей политических деятелей и т. д. (Р. Шервуд «Авраам Линкольн в Иллинойсе», М. Блэнкфорд и М. Голд «Боевой гимн», Б. Стейвис «Харперс Ферри», «Человек, который никогда не умрет», М. «Суровое испытание», С. Левит «Андерсонвильский процесс»).

Другой ярко выраженной чертой этих пьес является дискуссионность. Большинство из современных американских драматургов рассматривают историю прежде всего как столкновение и борьбу идей, поэтому неотъемлемой и даже важнейшей частью действия становится дискуссия, в которой авторы, вслед за Б. Шоу, заменяют внешний драматизм внутренним, сопереживание – соразмышлением. Показательным в этом отношении является творчество Барри Стейвиса, который вслед за Шоу и Брехтом писал, что хочет создавать пьесы, «в которых движущей силой характеров было бы столкновение идей, а не одних лишь эмоций» [5, с. 62]. Однако, как и его великие предшественники, он не отвергает и эмоциональное воздействие драматургии. «Я – за драму, – пишет он, – которая проникает в суть идей с такой силой и ясностью, что поднимает их до уровня страстей» [5, с. 63]. Все это нашло отражение в его лучшей пьесе «Светильник, зажженный в полночь», посвященной Галилею.

Герои исторических пьес Стейвиса являются, прежде всего, носителями определенного комплекса идей, опережающих свое время и потому чреватых конфликтом. Поэтому драматург и не стремится к полнокровной реалистиче-

ской обрисовке характера Галилея. В соответствии с принципами интеллектуального театра он предельно заостряет определяющую черту этого образа – безудержную страсть к познанию и утверждению истины. Дискуссионность пронизывает всю пьесу и становится основной формой развития действия. Причем это не только и не столько научные споры о соответствии истине научных открытий Галилея, сколько дискуссии о возможности, о самом праве на существование истины, опровергающей церковные догмы. Этот спор выходит далеко за рамки конкретной исторической ситуации и приобретает более универсальный характер: может ли истина подчиняться регламенту? Что правит миром – разум или приказ? Насколько ученый свободен в своем поиске? Все эти вопросы адресованы драматургом непосредственно сегодняшнему дню. Это заставляет вспомнить параболичность исторических пьес Брехта.

Аналогично строится и пьеса Максвелла Андерсона «Босоногий в Афинах», которая переносит читателя и зрителя в Древнюю Грецию, но ее непосредственным адресатом становится современная драматургу Америка – Америка эпохи маккартизма. В этом смысле можно сказать, что это самая современная из всех исторических пьес Андерсона. В отличие от пьес американского и западноевропейского циклов она написана в форме интеллектуальной драмы и вся построена на диалогах. Дорогие сердцу драматурга идеи о противостоянии тоталитарной государственной власти и гуманизма, свободной человеческой мысли декларируются здесь в открытую и лишаются свойственной драматургу в других пьесах эмоциональной окраски.

Великий мыслитель, скептик и иронист Сократ делает своим принципом тезис «все подвергать сомнению», ибо только так, по его мнению, может развиваться свободная познающая мысль, продвигаясь к истине. В этом отношении пьеса Андерсона очень созвучна пьесе Стейвиса о Галилее. Как и в пьесе Стейвиса, здесь сталкиваются прямо противоположные идейные позиции: люди, отстаивающие свободу личности, ее право на познание, и те, кто считает, что народ никогда не дорастет до правды, а истина важна только в той мере, в какой она укрепляет государственную власть. Не случайно в обеих пьесах кульминацией становится суд. По сути дела, это не столько суд над Галилеем или Сократом, сколько суд над свободной мыслью, над правом человека отстаивать объективную истину. Следует отметить, что авторы исторических пьес часто пользуются этим приемом: суд как элемент сценического действия как нельзя лучше помогает заострить конфликт, подчеркнуть его идейный характер. Стейвис использует этот прием во всех своих исторических пьесах – «Харперс Ферри», «Человек, который никогда не умрет», «Светильник, зажженный в полночь»; суд фигурирует в пьесе М. Блэнкфорта и М. Голда о Джоне Брауне «Боевой гимн», в пьесе А. Миллера «Суровое испытание», посвященной печально известному Салемскому процессу 1692 года, где он становится кульминацией нравственного выбора главного героя перед лицом смерти. В драме Сола Левита «Андерсонвильский процесс» все действие разворачивается в зале суда, где идет разбирательство по делу офицера армии южан Генри Уирза, коменданта андерсонвильской тюрьмы, обвиняемого в жестоком обращении с пленными: свидетели говорят об антисанитарных условиях, голоде, болезнях, жесточайшем режиме на территории тюрьмы. При этом события

войны как таковой остаются «за кадром» и сами по себе не являются предметом анализа и осмысления. И несмотря на то, что все персонажи пьесы, как и обстоятельства, в которых они действуют, исторически достоверны, история здесь становится только поводом для постановки и исследования морально-этических проблем, в частности вопроса о том, до какой степени должен военный повиноваться приказу и вправе ли он его нарушить, если этот приказ идет вразрез с его представлениями о человеческом долге. Драма превращается в дискуссию о самом понятии «долг», в интеллектуальный поединок между обвинителем и защитником, чьи позиции определяются не принадлежностью к различным политическим силам, но различным пониманием долга.

Влияние Б. Брехта в наибольшей степени ощутимо в драматургической технике, используемой драматургами. Зачастую они отказываются от линейной композиции, используя прием монтажа, вводят персонажей, непосредственно обращающихся к аудитории, задействуют одновременно несколько игровых площадок, вслед за Брехтом «разрушают» четвертую стену, отказываясь от натуралистического правдоподобия и создавая эффект отстранения с целью предельного заострения мысли.

Проведенный анализ дает возможность сделать вывод о том, что с самого момента своего возникновения американская драма активно осваивает западноевропейские традиции. При этом, даже делая свои первые шаги, американские драматурги не просто использовали старые формы, вкладывая в них новое содержание, но и модифицировали известные жанры, создавая новые синтетические образования, в которых документальный материал мог уживаться с мелодрамой, фарсом и мюзиклом. Эта черта продолжает оставаться характерной приметой многих пьес современных американских драматургов. Родоначальник американской драмы XX века Юджин О'Нил назвал свой художественный метод «плавильным котлом», в котором он переплавил все известные стили и методы. На наш взгляд, это определение можно отнести и ко всей американской драме в целом. Вот почему, говоря о традициях, мы имеем в виду не столько их непосредственное влияние, сколько переплетение и взаимодействие. Рамки статьи позволили нам рассмотреть только трех великих европейских драматургов, чье влияние явно прослеживается в современной американской драме, однако этот список можно было бы продолжить именами М. Метерлинка, А. Стриндберга, Ж.-П. Сартра и А. Чехова, что значительно дополнило бы общую картину.

Summary

V.B. Shamina. West European traditions in American drama.

The essay addresses the influence of West European traditions on American drama in the course of its development starting from its outset at the end of the XVIII century and up to nowadays. It is pointed out that in the XIX century American drama was actively exploiting the genre forms developed in West European theatre beginning from Shakespeare. The most conspicuous influence traced in the XX century American drama is that of G. Ibsen, G.B. Shaw and B. Brecht. At the same time all the aforementioned traditions are tightly interwoven and contribute to one of the main features of modern American drama – its complex, synthetic form.

Литература

1. Dramas from the American Theatre. 1762–1869. – Cleveland & N. Y.: World Publishing Co., 1966.
2. *Grimstead D.* Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture. 1800–1850. – Chicago: University of Chicago Press, 1968.
3. Hiss the Villain / Ed. M.R. Booth. – London: Eyre and Spottiswoode, 1964.
4. American Melodrama / Ed. D.C. Gerould. – N. Y.: Performing Arts Journal Publications, 1983.
5. *Стейвис Б.* Светильник, зажженный в полночь и другие пьесы / Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1980. – 288 с.

Поступила в редакцию
21.11.06

Шамина Вера Борисовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского государственного университета.