

Лоусон Джон
Говард

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. МОСКВА

12 МАР 1964



Сегодня мы продолжаем разговор, начатый в нашей газете английским писателем Джеймсом Олдриджем, о роли положительного героя в современной драматургии и его антипode — «антигерое» («Советская культура», 11 января 1964 г.).

Известный американский драматург, писатель и критик Джон Говард Лоусон рассказывает об «антигерое», характерном для современного американского театра.

ПРОШЕДШИЙ театральный сезон в Нью-Йорке отличался от предыдущих блестящими постановками классиков, в том числе Шекспира. Как всегда, Бродвей сиял огнями пышных музыкальных представлений. Однако, начиная разговор о современной американской драме, многие наши критики единодушно признавали, что сезон этот был одним из самых неудачных. Я вполне могу объяснить их тревогу: дело в том, что на американских сценах ныне совершенно отсутствует живой, полнокровный, положительный герой.

Мне кажется, что в угасании интереса публики к современной американской драме зловещую роль играет центральный персонаж пьесы, которого наши драматурги все чаще и чаще втискивают в амплуа «антигероя». Его влияние и вес в искусстве стали настолько ощутимыми, что заслуживают специального разговора.

Может показаться странным, что персонаж, для которого есть вполне точное определение — отрицательный, — человек, мучимый своей неспособностью стать хозяином положения и в силу этого совершающий проступки и преступления, стал реальным хозяином положения в драматургии, в театре. Во многих великих пьесах прошлого главный герой тоже был отрицательным — не благодарным, жестоким, аморальным. Макбет — деспот, Тартюф — мошенник, Хлестаков — хвастун. Но все их действия, все их преступления объяснимы: они стремились достигнуть своей цели.

Наш современный отрицательный герой совершенно не похож на них — у него нет никакой цели. «Антигерой» не только не способен на то, что Гамлет называл проступками «великой силы и момента», он вообще не способен действовать, он забыл даже такие слова, как «действие», «цель».

Следует отметить, что между тем состоянием духа, которое определяли в искусстве и литературе как «отчаяние конца прошлого века», и тенденциями современной американской драматургии существует несомненная связь. Оформились эти тенденции в 1958 году появлением пьесы «История в зоопарке» молодого американского драматурга Эдварда Олби. Дальнейшее свое развитие они получили в произведениях Мида Робертса, Артура Л. Копита, Фрэнка О'Хара, Джона Эшбери, Джеймса Меррилла, Льюиса Д. Карлино и других писателей. Все они находятся под очевидным влиянием европейского театра абсурда, с одной стороны, и таких американских лите-

АМЕРИКАНСКИЙ ВАРИАНТ «АНТИГЕРОЯ»

ДЖОН ГОВАРД ЛОУСОН,
американский драматург

раторов, как Теннесси Уильямс и Уильям Инге, — с другой.

Творчество самого Уильямса за последние пятнадцать лет является собой наглядный пример эволюции героя. Возьмем его пьесу 1947 года «Трамвай, именуемый желанием». Ее герой — Стэнли Ковальский — сильный, жестокий, но уверенный в себе человек. 1955 год. Пьеса «Кот на горящей железной крыше». Герой — Брик — тоже красив и внешне силен, однако, как выясняется, он уже физически неполноценен и поэтому ненавидит свою красавицу-жену. Еще одна пьеса — «Сладкая птица». Герой — молодой искатель приключений Чанс подвергается кастрации, правда, символически.

Уильям Инге, который восхищается Уильямсом и подражает ему, создает образы людей еще более разрушенных — слабых, неполноценных, чья притворная агрессивность только призвана скрывать эту слабость. Постепенно в пьесах Уильямса и Инге в качестве трагедии современной жизни выступили лишь физические недостатки человека, в основном половые расстройства. В этом очевидно влияние европейского театра абсурда и особенно Жана Жене, который возводил сексуальные расстройства до уровня причин якобы существующей ныне деградации человека.

Американцы, правда, менее философичны в данном вопросе и более наивны, но и в американском театре неудача в любви служит причиной изоляции и отчаяния героев. В основном это изображается с точки зрения мужчины, результатом чего является существенное различие в изображении мужчины и женщины на нашей сцене. Мужчина пытается оправдать свое «мужское достоинство», его пожирают чувства, вызванные неудовлетворенной жаждой любви. Женщина символизирует недостижимую мечту о чистой любви, и вина за это возводится на нее. Короче, наш американский «антигерой» — это мужчина, мучимый и сраженный собственной ошербенностью. Он ни поэт, ни тем более бунтарь. Едва ли он пойдет на самоубийство, так как оно

требует эмоций, на которые наш герой не способен. Он понимает любовь не как выражение чувств, не как страстное самоутверждение, но как излечение от одиночества, как тот единственный «спасательный круг», который обеспечит ему безопасность. Характерно, что внешне такой герой — не носитель зла. Как правило, он лишь говорит и рассуждает, постоянно находясь в смятенном состоянии духа. Герой живет в психологических джунглях, полных для него неразрешимых противоречий, смутных опасностей, неясного беспокойства. Его единственное чувство — страх, и этот страх заставляет его быть еще и соглашателем: он безразличен к общественным событиям, к тревогам и заботам других людей. Как-то Роберт Бруштейн очень точно заметил, что «новый герой американского искусства не только неврастеник, но и конформист».

Эти главные черты — соглашательство и страх — находят свое выражение не только в диалогах пьесы, но и в неправдоподобных ситуациях, одобренных кошмарными преувеличениями. Например, в пьесе Артура Копита «Папа, бедный папа! Мама повесила тебя в шкаф и мне так грустно!» фрейдистская символика выражена следующим образом: мать юноши, убив своего мужа, спрятала труп в шкаф; юноша пытается добиться любви девушки, но смерть преграждает ему путь: труп отца падает на кровать, где лежит молодая пара.

Еще один пример — пьеса Джеймса Меррилла «Приманка». Героиня — Джули — собирается во второй раз замуж, но будущему супругу кажется, что Джули испытывает к своему брату далеко не родственные чувства. Джули рассказывает историю своего первого брака. Перед зрителем возникает сцена: трое плывут в лодке. Брат Джули доводит своими насмешками мужа до того, что он бросается в кипящее акулами море. Правда, он все же спасается, но Джули требует развода. Пьеса кончается тем, что муж подчиняется существующему положению, и Джули торжествует.

Свое логическое завершение образ «антигероя» получил в «Эпифании» Льюиса Джона Кар-

лино, второй из двух коротких пьес, объединенных общим названием «Клетки» (1963 год). Жалкий, как цыпленок, муж, в конце концов превращается в курицу и сносит яйцо, а жена, утешая его, поет ему колыбельную песню...

Куда сложнее пьеса Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?», получившая у нас широкое распространение. В ней все действующие лица — «антигерои». Страх — единственная реальность в этой вальпургиевой сумятице бессмысленных измен, мистических персонажей, неврастенических фантазий. Страх, страх — ничего больше нет в этом рассказе о двух супружеских парах, где все четыре участника связаны между собой самым неправдоподобным и отвратительным образом.

В МОЮ ЗАДАЧУ не входит анализ фрейдистской, экзистенциалистской и тому подобных концепций, объясняющих появление и судьбу «антигероя» в американском театре. Я хотел бы кратко коснуться лишь двух вопросов, связанных с этим явлением: отражает ли «антигерой» какой-либо важный аспект американской действительности и является ли он собой нечто новое и значительное для драмы?

Действительно, в США происходит сейчас в определенных слоях крушение моральных ценностей, и оно воздействует на психологию и семейные отношения среднего класса. И если бы герой со всеми своими переживаниями и злоключениями помогал разрешению каких-то проблем в этом плане, он заслуживал бы серьезного и положительного анализа. Но дело в том, что «антигерой» предлагает глубоко лживую картину американской жизни. Это ложь, что жизнь в нашей стране характеризуется лишь «сексуальной» ненормальностью! Изображать простых американцев сплошь обитателями психиатрических больниц, показывать американца надломленным, безвольным, смятым, лишенным всяческой цели — значит лгать самым бессовестным образом. Неспособность «антигероя» понять и передать нашу действительность симптоматична: она свидетельствует о его полной оторванности от реальной жизни.

Думается, что в определенной мере «антигерой» носит в себе черты своего создателя — драматурга. Как известно, интеллигент в Соединенных Штатах Америки находится в трагическом положе-

нии: он понимает, что сама основа нашего общества порочна. Но ему запрещено под страхом отлучения от всех его преимуществ и привилегий заниматься социальными проблемами, исследовать те творческие и созидательные силы, которые бурлят в Америке и за ее пределами. Предлагая «сексуальное» объяснение упадка культуры и морали, интеллигент уклоняется от своей основной задачи. Страх не позволяет ему рассматривать эту жизнь иначе, как с позиций запуганного и затравленного индивида.

Я не хотел бы подчеркивать здесь фашистские идеалы, заложенные в театре абсурда — отрицание роли общественной борьбы, вечные поиски «мужского начала», презрение к женщине. В большинстве случаев автор-абсурдист считает идеи, заложенные в его произведении, даже революционными. Такие драматурги передают искусство. И не только потому, что их творчество эгоцентрично и субъективно. Главное в том, что они клеветают на человека, отрицая его бесконечное многообразие, оптимизм, созидательность, сводя его чувства и тревоги к пресловутой физической неполноценности.

Среди деятелей театра США есть много поклонников этого модного направления, но есть — и таких не меньше — противники. Джозеф Хэйес, один из самых талантливых наших драматургов, выразил свое резкое несогласие по поводу восторгов, выраженных критиками в адрес пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?». Он писал, что подобные произведения иной раз защищают как «пьесы протеста», но против чего же они, собственно, протестуют? Против социального зла, поддающегося, кстати сказать, исправлению? Хэйес указал, что если эти пьесы и выражают протест, то только против человеческого существования в целом, и красочно назвал подобные произведения «нескончаемым скулежом эгоиста». Через неделю — это происходило в августе прошлого года — Олби разразился в «Нью-Йорк таймс» резким ответом, причем в выражениях, свойственных его разнузданному герою, обвинив Хэйеса в невежестве.

У НАРОДА Америки славные демократические традиции в прошлом и неотложные цели в настоящем — борьба за мир и гражданские права для всего населения. Все это, казалось бы, проблемы сугубо политические, но они прямо связаны с нашими творческими стремлениями. И «антигерой» в данной ситуации может служить только одной конструктивной цели: лишний раз продемонстрировать, что искусство умирает там, где оно отрицает неустанные поиски и благородные идеалы человека.

НЬЮ-ЙОРК.