

СОВРЕМЕННЫЙ американский театр переживает не легкое время. Засилье коммерции, давнее и пока несокрушимое зло, делает все более затруднительным проникновение искусства на подмостки Бродвея. И все же вопреки господствующей тенденции обойти стороной жгучие вопросы современности, погоны за сенсационностью и расчету на непритязательный вкус обывателя, которые характерны для коммерческого театра, настоящее искусство пробивает себе дорогу на американскую сцену. Одно из интереснейших явлений в сегодняшнем театре США — драматургия Эдварда Олби.

Первая пьеса Олби «Случай в зоопарке» была написана десять лет назад.

Драматическая коллизия пьесы почти в чистом виде представляет основную тему драматургии Олби: одурь благополучия американского обывателя, которая отражает прогрессирующее духовное обнищание страны. В ней всего два действующих лица: Питер, отец двух дочерей и счастливый обладатель двух поугаев, кошки и места в издательстве, ведущий тихую жизнь, размеренную и однообразную, как расписание поездов. Словом, Питер — воплощение устроенности, прочности, стабильности. И Джерри, у которого нет ни семьи, ни денег, ни работы, ни положения в обществе — лишь убогая комнатенка под крышей, поднимающаяся куда, он неизменно слышит что-то тоскливые рыдания. Но Джерри не завидует Питеру. Он всеми силами старается разбудить в нем душу. Единственное, что нарушает благодушное самодовольство Питера, это посягательство — действительное или мнимое — на его собственность. И Джерри пробует это последнее средство: он приносит себя в жертву, бросаясь на нож, который сам же вкладывает в руки Питера. Он погибает, на мгновение пробудив в Питере какие-то эмоции, но не души — один только животный страх, рожденный угрозой утраты теперешнего благоденствия. Пьеса представляет собой развернутую метафору — эпизод, в котором заложено большое обобщение.

За последние десятилетия в западной драматургии получила распространение форма пьесы-эпизода. Открытые особые свойства этой формы, ее статической природы (жизнь раскрывается в ней не как процесс, а как данное состояние) привело к расцвету философской драмы, одним из вариантов которой является, в частности, «театр абсурда». При этом протяженность эпизода не имеет значения, так как, обладая длительностью, он лишен движения. В нем отсутствует переход, превращение, преобразование одних явлений в другие, отчего пьеса-эпизод представляет собой замкнутую структуру.

Трагическая разобщенность людей, утрата подлинных духовных ценностей, бессмысленность существования, порожденная условиями буржуазного общества, — такова основная посылка драматургов, обрабатывающих в философской драме в рамках «театра абсурда». Но стремление представить жизненные явления в самых общих категориях, дать формулу законов мироздания, не подвластную времени, нередко приводило их к отрыву от социально-исторического контекста. «Мгновенье» истории выступало как извечное, космическое состояние. Отсюда преобладание метафизического аспекта в драматургии этого рода. Элементы, из которых складывается образ персонажа и конфликт пьесы — характер, среда, время, — вытесняются абстрактными категориями. Связь с реальностью — прорывается лишь косвенным путем и достигается построением цепи умозаключений, к которым прибегает критик, режиссер, читатель, то есть лицо, по отношению к пьесе постороннее, воспринимающее ее в соответствии со своими собственными взглядами, как это случалось, например, с «Носорогами» Ионеско, обретшими во многих постановках антифашистское звучание.

Однако форма философской пьесы-эпизода не стала монополией «театра абсурда». Примером тому могут служить и пьесы английских драматургов А. Уэскера и Брендана Бизна. По-своему использует эту форму и Олби.

Трагическая разобщенность людей предстает в «Случае в зоопарке» не как неизменное состояние, а как социальная проблема. Питер — типичный представитель современного американского «среднего класса», упивающийся достигнутым благополучием и обеспокоенный единственно тем, как сохранить в неприкосновенности свое положение. Джерри — отщепенец, бродяга, люмпен, выросший в дебрях большого каменного города, где он встречал в скитаниях миллионы подобных себе безнадежно одиноким людей. Его попытка найти человечность в мире, где забота о материальном благе похоронила стремление к красоте, добру, справедливости, обречена на провал.

ТЕМУ идиотизма и пошлости обывательского существования несколько по-иному развивает Олби в пьесе «Американская мечта». Его язвительное перо нещадно разит узколобых обывателей в образах Папули и Мамули — их скудоумное, лишенное цели и смысла существование.

Основой художественной структуры пьесы стало «Необычное, Невнятное, Неожиданное», которое составляет, по мнению драматурга, «природу театра». Выдвигая эти принципы, Олби выступил против завороченности, против того на-

правления, которое господствовало в американской драме 50-х годов и которое американский драматург Пэдди Чаефский назвал «дивным миром обывательного».

Это не значит, что предметом изображения стали в пьесе явления и лица, созданные чистой фантазией автора. Отказавшись от дотошного и скрупулезного бытописания, Олби не забывает об обывательности, но обычное, примелькавшееся показывает в неожиданном ракурсе, что позволяет ему как бы заново открыть явления, для литературы давно не новые. Его персонажи откровенно условны, но эта условность резко выявляет социальный тип.

Воры о ней вздором, говорил: «Не знаю, что они имеют в виду. Если она существует, как мы утверждаем перед целым светом, то отчего бы нам не осуществить ее хоть в одной маленькой дерезушке в Соединенных Штатах!». В образе юноши, голливудского красавца с омертвевшей душой, Олби высмеял американский вариант мещанского счастья.

Яд, заложенный в пьесе, не остался незамеченным. В адрес автора посыпались обвинения в аморализме, нигилизме, в стремлении опорочить прекрасные идеалы. Говорилось о ненависти Олби. Но вот к чему и за что — критики предпочи-

которой немислимы подлинно человеческие отношения. Красноречиво говорит об этом сам Гарри: «И я сказал наверху Эдне. Говорю: Эдна, что если бы они пришли к нам? И она ничего не сказала. И я говорю: Эдна, если бы они к нам пришли... я бы не впустил их. Я бы не впустил их. Эдна. У них нет никакого права. И она сказала: да, знаю. У них нет на это права».

Заметно нарастает по сравнению с «Вирджинией Вулф» настроение безысходности. Герои пьесы находятся на грани катастрофы, но единственное, на что они способны, — это застыть в ожидании гибели. Другого и нельзя ожидать, коль скоро последняя опора человека — бескорыстное человеческое участие и сострадание — объявлены в этом мире вне закона.

Оборонительно — выжидательная позиция героев «Неустойчивого равновесия» сменяется в следующей пьесе «Все в саду» (Олби положил в ее основу пьесу английского драматурга Джэймса Купера) позицией откровенно агрессивной, которая в финале приводит к убийству. Что же толкает героев на такой шаг?

Деньги. Это — ключевое слово всей пьесы, постоянный предмет разговоров и пружина всех поступков героев. Богатство не освобождает, а порождает и развращает их, рождая желание сегодня иметь больше, чем вчера, а завтра — еще больше.

Желания их как будто совсем невинны: Джерри хочется иметь оранжерею, Ричарду — электрическую машинку для стрижки травы в саду. Но, обаянные жаждой обладания, эти милые и приятные люди претерпевают чудовищные изменения. Добродетельная Джерри поступает в публичный дом, где зарабатывает деньги в свободное от семейных забот время. Пережив шок от неожиданного открытия, Ричард мгновенно сориентировался в обстановке. Вместе с соседями, черпающими средства из того же источника, он убивает своего друга, который мог бы повести свету неприглядную истину.

«Я — человек, и ничто человеческое мне не чуждо», — гласит древняя поговорка. Героям этой пьесы стало чуждо все человеческое. Оттого в их изображении исчезают трагические тона и господствует едкая, злая и мрачная сатира.

ЭДВАРД Олби принадлежит к тому поколению американцев, чья юность проходила в удушливой атмосфере маккартизма. В своем творчестве драматург обращается к тем явлениям в духовной жизни нации, которые были наследием этого печально знаменитого периода американской истории.

Разумеется, мещанство и выражавшая его идейную платформу идеология конформизма не были изобретением новейшего времени. Философское обоснование идеологии конформизма получила еще на рубеже XIX и XX веков в прагматизме У. Джеймса и Дж. Дьюи, выдвинувших понятие успеха в качестве критерия развития. Буржуазная социология подхватила это положение, и культ успеха как выражение цели жизни и ценности личности воцарился в этой стране «равных возможностей». После второй мировой войны для укрепления позиций конформизма создалась особо благодатная почва: страна вышла из мировой катастрофы, не только не понесла материального ущерба, но и немало приумножила свои богатства. Соединенные Штаты кичливо смотрели на разоренные войной европейские страны, твердя о превосходстве своей системы. Усиленно рекламировался миф об Америке — «самой богатой, самой счастливой стране на свете, стране всеобщего благоденствия». Напряженное молчание, в которое она погрузилась в эпоху маккартизма, когда каждого человека, кто выступал с критическими замечаниями по адресу американской системы, обвиняли в принадлежности к Коммунистической партии и в антиамериканизме, еще более способствовало усилению конформистских тенденций.

События последних лет, чудовищные злодеяния расистов, пламя гнева, вспыхнувшее в негритянских гетто Америки, разгул насилия, нынешняя грязная война во Вьетнаме и широкое движение протеста против нее; невиданный рост безработицы и массовые походы бедноты на Вашингтон — все это, казалось бы, с непреложной очевидностью доказывает лживость мифа о «счастливой Америке». И все же он оказался необычайно живуч. Буржуазная Америка продолжает упорно цепляться за него. Недавно один из ее идеологов, Дж. Льюкас, упрекая в неадекватности американского писателя Линкольна Стеффенса, приветствовавшего Октябрьскую революцию, писал: «Будущее было за Америкой с ее массовым производством и массовым потреблением, с ее техникой и рекламой, с ее автомобильной цивилизацией».

Против «автомобильной цивилизации», против обывательского благодушия, самодовольства и успокоенности «среднего американца», против пустоты и ничтожности его существования и направлены пьесы Олби. Их отличает горькое разочарование в Америке, ощущение глубокого разлада между ее внешним обликом и внутренней сущностью, понимание того, что яркая упаковка плохо скрывает внутреннее убожество и опустошенность.

Майя КОРЕНЕВА.

ИМЯ НЕЗНАКОМЦА — «АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА»

В мире Мамули и Папули все взято напрокат: мысли, слова, нормы поведения. Забитый Папула к месту и не к месту повторяет слова Мамули, а та тоже твердит что-то стершееся от употребления слова. Усвоение мыслей, хотя бы и чужих, им не под силу. Диалог то движется концентрическими кругами, зацепившись за какое-то слово, то делает невероятный скачок, не подготовленный ни логикой разговора, ни логикой действия. Но жизнь добропорядочного американца не может проходить в одних разговорах — надо делать бизнес. И герои пьесы развивают бешеную деятельность: Бабушка без конца упакowывает коробки, Мамули с Папулей — то и дело на заседаниях каких-то клубов, комитетов, обществ. Эти люди — просто образцы американской деловитости. Но немудрящий вопрос — зачем? — поставил бы каждого из них в тупик. Когда к ним приходят их старая знакомая, никто не может припомнить, кто она и зачем здесь. Оказывается, приятельница должна подыскать им ребенка для усыновления. Между тем Бабушка собираются упрячать в сумасшедший дом. Наконец появляется юноша, которому Бабушка и дает загадочное имя — «Американская мечта».

Рассказ юноши, кажется, окончательно переносит нас в фантастический мир. Он вспоминает о каком-то брате-близнеце, от которого его странным образом оторвали еще в младенчестве, о немислимы операции, после которой с ним стало твориться что-то непостижимое. Его слова похожи на бред, но вслушаемся в них: «Однажды... мое сердце будто сразу... онемело... словно я, ну, как бы... как бы вроде... его словно вырвали из моего тела... и с тех пор я не способен любить. Однажды... я спал в это время... просыпаясь — что-то жжет мне глаза. С этих пор на что, ни на что не могу я смотреть с жалостью, с состраданием, как угодно... лишь с холодным равнодушием... И так будет всегда».

Внутренняя пустота и есть причина того, что в один прекрасный момент юноша с обескураживающей прямоотой заявляет: «За деньги я сделаю почти все, что угодно». После таких признаний не приходится удивляться, что он соглашается «поступить» в сыновья к Мамуле и Папуле, которые, как выясняется, свели в могилу своими методами воспитания его брата.

Герои пьесы — рабы обывательности, и потому их жизнь, сохранив формальную логику действия, лишилась смысла. Исходя из своей художественной задачи — «досыта поиздеваться» над миром обывателей, Олби не довольствуется превеличением, сатирическим заострением образов. Он доводит их до гротеска, не просто фиксируя, а словно подчеркивая жирной чертой искажение человеческой природы.

А что значит странное имя юноши «Американская мечта»? Понятие это имеет давнюю историю. Представление об Америке как о земле обетованной сложилось еще тогда, когда взору европейцев предстали бескрайние просторы, где жили одни лишь индейцы, где не было феодального гнета, где каждый, казалось, может быть свободен, богат и счастлив. Но история Соединенных Штатов развивалась вопреки просветительской мечте. Пришельцы заселили огромные пространства, уничтожив при этом туземных братьев «естественного человека», а тех, что остались в живых, выселили в резервации. Они создали колоссальные богатства, но богатства достались не многим. «Средний класс» приспособил «американскую мечту» к своим нуждам, сведя все ее содержание к куцей идее материального успеха.

Разоблачение ложной «американской мечты» стало одной из центральных тем прогрессивного американского искусства наших дней. Крупнейший драматург Америки Юджин О'Нил, называвший разго-

тали не уточнять. Так, один из них, Дж. Скау, пишет: «Понимание Олби должно, вероятно, начинаться с осознания того, что он сдает ненавистью. Ненависть — вот его рабочий материал».

В ответ на эти обвинения Олби писал: «Оскорбительна ли эта пьеса? Я, разумеется, надеюсь, что да. В мои намерения входило оскорблять, а заодно и поразвлечь, и позабавить. Нигилистична, аморальна ли она, выражает ли она упадочные настроения? Что ж, позвольте на это ответить, что «Американская мечта» — это картина нашего времени, разумеется, как я его вижу. Надеюсь, она выходит за рамки личного и частного и рождена нашей общей болью».

Проклятие богатства — а в мире образов Олби это проклятие пустоты — тяготеет и над героями пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф».

Казалось бы, между Мамулей, Папулей и героями «Вирджинии Вулф» нет ничего общего. Одни — тупые обыватели, проводящие дни в пустопорожном переливании чужих слов, другие выступают во всеоружии блестящего университетского образования. Каждая их фраза сверкает остроумием, изощренной игрой воображения. Но за этим блеском скрывается все та же бессмысленность жизни и духовная опустошенность.

В отличие от пребывающих в блаженном неведении Папули и Мамули герои «Вирджинии Вулф» — Джордж и Марта — осознают весь ужас своего положения и, осознавая, осуждают себя и друг друга, не прощая капитуляции перед жизнью. Они постоянно казнят себя судом собственной совести, что оборачивается вымученным, надрызным «весельем». Осознание глубины собственного падения мучительно для героев, но еще страшнее то, что им нечего противопоставить давящей их пустоте. Это и придает трагическую окраску событиям и персонажам пьесы.

Страх перед своей бессмысленной и бесцельной жизнью, в которой лишь под занавес решаются признаться самим себе герои «Вирджинии Вулф», становится едва ли не главным действующим лицом в пьесе «Неустойчивое равновесие». Этот безотчетный и неизвестно откуда возникший ужас выгоняет из дому Эдну и Гарри, заставляя искать приюта у друзей, Агнес и Тобиаса. И те, и другие принадлежат к кругу, который любит изображать Олби, — не ведающих бед владельцев собственных машин, домов и положения в обществе.

Ничего не произошло — да и что могло бы произойти в этом покоящемся на прочном фундаменте достатка мире? Но «вдруг» героев начал душить страх пустоты.

Гарри: Я... я не знаю, что тогда случилось, мы, мы были... было совсем тихо, мы были совсем одни (Эдна начинает тихонько плакать, Агнес единственная замечает это, но ничем не выдает себя)... и тогда... ничего не случилось, но... совсем ничего не случилось, но...

Эдна: Мы испугались.
Гарри: Нам стало страшно.
Эдна: Мы... испугались.
Гарри: Ничего не было... но нам стало страшно.

Пересилив свою боязнь заразиться от них страхом, друзья — Агнес и Тобиас — предлагают им свой кров. Но тут Эдна и Гарри неожиданно покидают их дом. Отчего же, встретив столь необходимую им помощь, участие, заботу, они отвергают их? Герои задыхаются от одиночества, но еще больше, чем одиночества, они боятся проявить душевную щедрость, без

Ольга Федорова

19.06.69
Сов. культура, 1969, 19 июня

СОВРЕМЕННЫЙ американский театр переживает не легкое время. Засилье коммерции, давнее и пока несокрушимое зло, делает все более затруднительным проникновение искусства на подмостки Бродвея. И все же вопреки господствующей тенденции обойти стороной жгучие вопросы современности, погоны за сенсационностью и расчету на непритязательный вкус обывателя, которые характерны для коммерческого театра, настоящее искусство пробивает себе дорогу на американскую сцену. Одно из интереснейших явлений в сегодняшнем театре США — драматургия Эдварда Олби.

Первая пьеса Олби «Случай в зоопарке» была написана десять лет назад.

Драматическая коллизия пьесы почти в чистом виде представляет основную тему драматургии Олби: одурь благополучия американского обывателя, которая отражает прогрессирующее духовное обнищание страны. В ней всего два действующих лица: Питер, отец двух дочерей и счастливый обладатель двух попугаев, кошки и места в издательстве, ведущий тихую жизнь, размеренную и однообразную, как расписание поездов. Словом, Питер — воплощение устроенности, прочности, стабильности. И Джерри, у которого нет ни семьи, ни денег, ни работы, ни положения в обществе — лишь убогая комнатенка под крышей, поднимаясь куда, он неизменно слышит чьи-то тоскливые рыдания. Но Джерри не завидует Питеру. Он всеми силами старается разбудить в нем душу. Единственное, что нарушает благодушное самодовольство Питера, это посягательство — действительное или мнимое — на его собственность. И Джерри пробует это последнее средство: он приносит себя в жертву, бросаясь на нож, который сам же вкладывает в руки Питера. Он погибает, на мгновение пробудив в Питере какие-то эмоции, но не душу — один только животный страх, рожденный угрозой утраты теперешнего благоденствия. Пьеса представляет собой развернутую метафору — эпизод, в котором заложено большое обобщение.

За последние десятилетия в западной драматургии получила распространение форма пьесы-эпизода. Открытые особые свойства этой формы, ее статической природы (жизнь раскрывается в ней не как процесс, а как данное состояние) привело к расцвету философской драмы, одним из вариантов которой является, в частности, «театр абсурда». При этом протяженность эпизода не имеет значения, так как, обладая длительностью, он лишен движения. В нем отсутствует переход, превращение, преобразование одних явлений в другие, отчего пьеса-эпизод представляет собой замкнутую структуру.

Трагическая разобщенность людей, утрата подлинных духовных ценностей, бессмысленность существования, порожденная условиями буржуазного общества, — такова основная посылка драматургов, обращавшихся к философской драме в рамках «театра абсурда». Но стремление представить жизненные явления в самых общих категориях, дать формулу законов мироздания, не подвластную времени, нередко приводило их к отрыву от социально-исторического контекста. «Мгновение» истории выступало как извечное, космическое состояние. Отсюда преобладание метафизического аспекта в драматургии этого рода. Элементы, из которых складывается образ персонажа и конфликт пьесы — характер, среда, время, — вытесняются абстрактными категориями. Связь с реальностью прощупывается лишь косвенным путем и достигается построением цепи умозаключений, в которых прибегает критик, режиссер, читатель, то есть лицо, по отношению к пьесе состоящее, воспринимающее ее в соответствии со своими собственными взглядами, как это случилось, например, с «Носорогами». Но если, обретшими во многих постановках антифашистское звучание.

Однако форма философской пьесы-эпизода не стала монополией «театра абсурда». Примером тому могут служить и пьесы английских драматургов А. Уэскера и Брендана Бизна. По-своему использует эту форму и Олби.

Трагическая разобщенность людей предстает в «Случае в зоопарке» не как неизменное состояние, а как социальная проблема. Питер — типичный представитель современного американского «среднего класса», упивающийся достигнутым благополучием и обеспокоенный единственно тем, как сохранить в неприкосновенности свое положение. Джерри — отщепенец, бродяга, люмпен, выросший в дебрях большого каменного города, где он встречал в скитаниях миллионы подобных себе безнадежно одиноких людей. Его попытка найти человечность в мире, где забота о материальном благе похоронила стремление к красоте, добру, справедливости, обречена на провал.

ТЕМУ идиотизма и пошлости обывательского существования несколько по-иному разбивает Олби в пьесе «Американская мечта». Его язвительное перо нещадно разит узколобых обывателей в образах Папули и Мамули — их скудоумное, лишенное цели и смысла существование.

Основой художественной структуры пьесы стало «Необычное, Невероятное, Неожиданное», которое составляет, по мнению драматурга, «природу театра». Выдвигая эти принципы, Олби выступил против завороченности, против того на-

правления, которое господствовало в американской драме 50-х годов и которое американский драматург Пэдди Чаефский назвал «дивным миром обывденного».

Это не значит, что предметом изображения стали в пьесе явления и лица, созданные чистой фантазией автора. Отказавшись от дотошного и скрупулезного бытописания, Олби не забывает об обывденности, но обычное, примелькавшееся показывается в неожиданном ракурсе, что позволяет ему как бы заново открыть явления, для литературы давно не новые. Его персонажи откровенно условны, но эта условность резко выявляет социальный тип.

воры о ней вздором, говорил: «Не знаю, что они имеют в виду. Если она существует, как мы утверждаем перед целым светом, то отчего бы нам не осуществить ее хоть в одной маленькой деревушке в Соединенных Штатах?». В образе юноши, голливудского красавца с омерзительной душой, Олби высмеял американский вариант мещанского счастья.

Яд, заложенный в пьесе, не остался незамеченным. В адрес автора посыпались обвинения в аморализме, нигилизме, в стремлении опороочить прекрасные идеалы. Говорилось о ненависти Олби. Но вот к чему и за что — критики предпочи-

которой немислимые подлинно человеческие отношения.

Красноречиво говорит об этом сам Гарри: «И я сказал наверху Эдне. Говорю: Эдна, что если бы они пришли к нам? И она ничего не сказала. И я говорю: Эдна, если бы они к нам пришли... я бы не впустил их. Я бы не впустил их. Эдна, у них нет никакого права. И она сказала: да, знаю. У них нет на это права».

Заметно нарастает по сравнению с «Вирджинией Вулф» настроение безысходности. Герои пьесы находятся на грани катастрофы, но единственное, на что они способны, — это застыть в ожидании гибели. Другого и нельзя ожидать, коль скоро последняя опора человека — бескорыстное человеческое участие и сострадание — объявлены в этом мире вне закона.

Оборонительно — выжидательная позиция героев «Неустойчивого равновесия» сменяется в следующей пьесе «Все в саду» (Олби положил в ее основу пьесу английского драматурга Джэйлса Купера) позицией откровенно агрессивной, которая в финале приводит к убийству. Что же толкает героев на такой шаг?

Деньги. Это — ключевое слово всей пьесы, постоянный предмет разговоров и пружина всех поступков героев. Богатство не освобождает, а порождает и развращает их, рождая желание сегодня иметь больше, чем вчера, а завтра — еще больше.

Желания их как будто совсем невинны: Джерри хочет иметь оранжерею, Ричарду — электрическую машинку для стрижки травы в саду. Но обывные жажда обладания, эти милые и приятные люди претерпевают чудовищные изменения. Добродетельная Джерри поступает в публичный дом, где зарабатывает деньги в свободное от семейных забот время. Пережив шок от неожиданного открытия, Ричард мгновенно сориентировался в обстановке. Вместе с соседями, черпающими средства из того же источника, он убивает своего друга, который мог бы поведать свету неприглядную истину.

«Я — человек, и ничто человеческое мне не чуждо», — гласит древняя пословица. Героям этой пьесы стало чуждо все человеческое. Оттого в их изображении исчезают трагические тона и господствует едкая, злая и мрачная сатира.

ЭДВАРД Олби принадлежит к тому поколению американцев, чья юность проходила в удручающей атмосфере маккартизма. В своем творчестве драматург обращается к тем явлениям в духовной жизни нации, которые были наследием этого печально знаменитого периода американской истории.

Разумеется, мещанство и выражавшая его идейную платформу идеология конформизма не были изобретением новейшего времени. Философское обоснование идеологии конформизма получила еще на рубеже XIX и XX веков в прагматизме У. Джеймса и Дж. Дьюи, выдвинувших понятие успеха в качестве критерия развития. Буржуазная социология подхватила это положение, и культ успеха как выражение цели жизни и ценности личности воцарился в этой стране «равных возможностей». После второй мировой войны для укрепления позиций конформизма создавалась особо благоприятная почва: страна вышла из мировой катастрофы, не только не понесла материального ущерба, но и немало приумножив свои богатства. Соединенные Штаты кичливо смотрели на разоренные войной европейские страны, твердя о превосходстве своей системы. Усиленно рекламировался миф об Америке — «самой богатой, самой счастливой стране на свете, стране всеобщего благоденствия». Напряженное молчание, в которое она погрузилась в эпоху маккартизма, когда каждого человека, кто выступал с критическими замечаниями по адресу американской системы, обвиняли в принадлежности к Коммунистической партии и в антиамериканизме, еще более способствовало усилению конформистских тенденций.

События последних лет, чудовищные злодеяния расистов, пламя гнева, вспыхнувшее в негритянских гетто Америки, разгул насилия, нынешняя грязная война во Вьетнаме и широкое движение протеста против нее; невиданный рост безработицы и массовые походы бедноты на Вашингтон — все это, казалось бы, с непреклонной очевидностью доказывает ложность мифа о «счастливой Америке». И все же он оказался необычайно живуч. Буржуазная Америка продолжает упорно цепляться за него. Недавно один из ее идеологов, Дж. Льюкас, упрекая в неадекватности американского писателя Линкольна Стеффенса, приветствовавшего Октябрьскую революцию, писал: «Будущее было за Америкой с ее массовым производством и массовым потреблением, с ее техникой и рекламой, с ее автомобильной цивилизацией».

Против «автомобильной цивилизации», против обывательского благодушия, самодовольства и успокоенности «среднего американца», против пустоты и ничтожности его существования и направлены пьесы Олби. Их отличает горькое разочарование в Америке, ощущение глубокого разлада между ее внешним обликом и внутренней сущностью, понимание того, что яркая упаковка плохо скрывает внутреннее убожество и опустошенность.

Майя КОРЕНЕВА.

ИМЯ НЕЗНАКОМЦА— «АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА»

В мире Мамули и Папули все взято напрокат: мысли, слова, нормы поведения. Забитый Папула к месту и не к месту повторяет слова Мамули, а та тоже твердит чьи-то стершиеся от употребления слова. Усвоение мыслей, хотя бы и чужих, им не под силу. Диалог то движется концентрическими кругами, зацепившись за какое-то слово, то делает неимоверный скачок, не подготовленный ни логикой разговора, ни логикой действия. Но жизнь добродетельного американца не может проходить в одних разговорах — надо делать бизнес. И герои пьесы развивают бешеную деятельность: Бабушка без конца упакowывает коробки, Мамуля с Папулей — то и дело на заседаниях каких-то клубов, комитетов, обществ. Эти люди — просто образцы американской деловитости. Но немудрящий вопрос — зачем? — поставил бы каждого из них в тупик. Когда к ним приходят их старая знакомая, никто не может припомнить, кто она и зачем здесь. Оказывается, приятельница должна подыскать им ребенка для усыновления. Между тем Бабушка собираются упряпать в сумасшедший дом. Наконец появляется юноша, которому Бабушка и дает загадочное имя — «Американская мечта».

Рассказ юноши, кажется, окончательно переносит нас в фантастический мир. Он вспоминает о каком-то брате-близнеце, от которого его странным образом оторвали еще в младенчестве, о немислимой операции, после которой с ним стало твориться что-то непостижимое. Его слова похожи на бред, но волнуемся в них: «Однажды... мое сердце будто сразу... онемело... словно я, ну, как бы... как бы вроде... его словно вырвали из моего тела... и с тех пор я не способен любить. Однажды... я спал в это время... проснулся — что-то жжет мне глаза. С этих пор ни на что, ни на что не могу я смотреть с жалостью, с состраданием, как обычно... лишь с холодным равнодушием... И так будет всегда».

Внутренняя пустота и есть причина того, что в один прекрасный момент юноша с обезоруживающей прямотой заявляет: «За деньги я сделаю почти все, что угодно». После таких признаний не приходится удивляться, что он соглашается «поступить» в сыновья к Мамуле и Папуле, которые, как выясняется, свели в могилу своими методами воспитания его брата.

Герои пьесы — рабы обывденности, и потому их жизнь, сохранив формальную логику действия, лишилась смысла. Исходя из своей художественной задачи — «досыта поиздеваться» над миром обывателей, Олби не довольствуется преувеличением, сатирическим заострением образов. Он приводит их до гротеска, не просто фиксируя, а словно подчеркивая жирной чертой искажение человеческой природы.

А что значит странное имя юноши «Американская мечта»? Понятие это имеет давнюю историю. Представление об Америке как о земле обетованной сложилось еще тогда, когда взору европейцев предстали бескрайние просторы, где жили одни лишь индейцы, где не было феодального гнета, где каждый, казалось, может быть свободен, богат и счастлив. Но история Соединенных Штатов развивалась вопреки просветительской мечте. Пришельцы заселили огромные пространства, уничтожив при этом туземных братьев «естественного человека», а тех, что остались в живых, выселили в резервации. Они создали колоссальные богатства, но богатства достались не многим. «Средний класс» приспособил «американскую мечту» к своим нуждам, сведя все ее содержание к куцей идее материального успеха.

Разоблачение ложной «американской мечты» стало одной из центральных тем прогрессивного американского искусства наших дней. Крупнейший драматург Америки Юджин О'Нил, называвший разго-

тали не уточнять. Так, один из них, Дж. Скау, пишет: «Понимание Олби должно, вероятно, начинаться с осознания того, что он sneдет ненавистью. Ненависть — вот его рабочий материал».

В ответ на эти обвинения Олби писал: «Оскорбительна ли эта пьеса! Я, разумеется, надеюсь, что да. В мои намерения входило оскорблять, а заодно и поразвлечь, и позабавить. Нигилистична, аморальна ли она, выражает ли она упадочные настроения! Что ж, позвольте на это ответить, что «Американская мечта» — это картина нашего времени, разумеется, как я его вижу. Надеюсь, она выходит за рамки личного и частного и рождена нашей общей болью».

Проклятие богатства — а в мире образов Олби это проклятие пустоты — тяготеет и над героями пьесы «Кто боится Вирджинии Вулф».

Казалось бы, между Мамулей, Папулей и героями «Вирджинии Вулф» нет ничего общего. Одни — тупые обыватели, проводящие дни в пустопорожном переливании чужих слов, другие выступают во всеоружии блестящего университетского образования. Каждая их фраза сверкает остроумием, изощренной игрой воображения. Но за этим блеском скрывается все та же бессмысленность жизни и духовная опустошенность.

В отличие от пребывающих в блаженном неведении Папули и Мамули герои «Вирджинии Вулф» — Джордж и Марта — осознают весь ужас своего положения и, осознавая, осуждают себя и друг друга, не прощая капитуляции перед жизнью. Они постоянно казнят себя судом собственной совести, что оборачивается вымученным, надрынным «весельем». Осознание глубины собственного падения мучительно для героев, но еще страшнее то, что им нечего противопоставить давящей их пустоте. Это и придает трагическую окраску событиям и персонажам пьесы.

Страх перед своей бессмысленной и бесцельной жизнью, в которой лишь под занавес решаются признаться самим себе герои «Вирджинии Вулф», становится едва ли не главным действующим лицом в пьесе «Неустойчивое равновесие». Этот безотчетный и неизвестно откуда возникший ужас выгоняет из дому Эдну и Гарри, заставляя искать приюта у друзей, Агнес и Тобиаса. И те, и другие принадлежат к кругу, который любит изображать Олби, — не ведающих бед владельцев собственных машин, домов и положения в обществе.

Ничего не произошло — да и что могло бы произойти в этом доко-нечемся на прочном фундаменте достатка мире? Но «вдруг» героев начал душить страх пустоты.

Гарри: Я... я не знаю, что тогда случилось... мы, мы были... было совсем тихо, мы были совсем одни (Эдна начинает тихонько плакать, Агнес единственная замечает это, но ничем не выдает себя)... и тогда... ничего не случилось, но... совсем ничего не случилось, но...

Эдна: Мы испугались.
Гарри: Нам стало страшно.
Эдна: Мы... испугались.
Гарри: Ничего не было... но нам стало страшно.

Пересилив свою боязнь заразиться от них страхом, друзья Агнес и Тобиас предлагают им свой кров. Но тут Эдна и Гарри неожиданно покидают их дом. Отчего же, встретив столь необходимую им помощь, участие, защиту, они отвергают их? Герои задыхаются от одиночества, но еще больше, чем одиночества, они боятся проявить душевную щедрость, без