

РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ США

Е. Ю. Бромлей

За последние годы во всем мире наблюдается повышенный интерес к изучению исторической драмы как жанра, позволяющего проникнуть в сложные процессы общественной жизни.

В нашей стране относительно подробно изучается европейская историческая драматургия: в ряде исследований, преимущественно кандидатских диссертациях, дан обстоятельный анализ исторических драм Б. Шоу, Т. Элиота, Ж. Ануя, Б. Брехта, А. Стриндберга, Ф. Брукнера¹. Тем не менее вопросы становления и развития исторической драмы в США пока мало изучены.

Некоторые проблемы исторической драматургии и вопросы театральной жизни страны затронуты в общих трудах по истории американского театра XX в.² В частности, Б. А. Смирнов раскрыл национальную специфику ряда исторических мелодрам и своеобразную роль в эволюции данного жанра в театре США. В книге А. С. Ромм, посвященной американской драматургии первой половины XX в., выдвинута идея о биографической пьесе как своеобразии исторического жанра в театре США. Автор кратко разобрала отдельные исторические пьесы Ю. О'Нила, М. Андерсона, Р. Шервуда.

В США нет специальных работ, посвященных исторической драме как единому жанру. Разбор исторических пьес ведется в контексте творчества того или иного драматурга. Например, в книге А. Х. Куинна «История американской драмы с гражданской войны до наших дней»³ проанализированы только отдельные исторические пьесы. Автор не пытается выявить основные тенденции развития этого жанра, показать его связь с общим направлением американской культуры, с борьбой идей. Аналогичный подход к исторической драме характерен и для работ других американских театроведов — Г. Хьюза, М. Мозеса, Т. Дикенсона, А. Хорнблоу⁴.

В данной статье предпринимается попытка проследить судьбы

¹ Шайтанов И. О. Исторические драмы Б. Шоу: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1975; Шейдхой М. Е. Идеино-художественные проблемы английской исторической драмы XX века: Дис. ... канд. искусствовед. наук. М., 1977; Архипов Ю. И. Австрийская драматургия, 1930—1940: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1979; Черникова И. К. Исторические драмы Б. Шоу: Дис. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1980.

² Смирнов Б. А. Театр США XX в. Л., 1976; Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX в. Л., 1978.

³ Quinn A. H. A History of the American Drama from the Civil War to the Present Days. N. Y., 1945.

⁴ Hughes G. A History of the American Theatre, 1700—1950. N. Y., 1951; Moses M. J. The American Dramatist. N. Y., 1964; Dickenson Th. Playwrights of the New American Theatre. N. Y., 1964; Hornblow A. A History of the Theatre in America. N. Y., 1965.

исторического жанра в театре США, показать особенности становления и развития исторической драматургии с момента возникновения до 30-х годов XX в., вскрыть ее эволюцию в связи с происходившими в стране социальными и общественно-политическими изменениями.

Справедливость требует заметить, что американцы издавна были пристрастны к исторической теме. Национальная драматургия впервые обратилась к истории на гребне войны за независимость 1775—1783 гг., которую В. И. Ленин считал «одной из тех великих, действительно освободительных, действительно революционных войн»⁵. Американская революция XVIII в., протекавшая в рамках антиколониальной борьбы за свободу, устранила препятствия на пути дальнейшего прогресса страны⁶, способствовала расцвету литературы США, отвечавшей рождению новой нации.

Подъем революционной борьбы вызвал к жизни предромантические исторические трагедии, пронизанные духом патриотизма, революционным пафосом. Их сюжеты позволяли с большой остротой, наглядностью и конкретностью проповедовать новую идеологию. Исторические трагедии призваны были воспитывать у зрителя сознание исторической оправданности текущих событий.

Становление исторического жанра в театре США совпадает с процессом складывания нации. Быстрый и резкий переворот в общественных отношениях в эпоху войны за независимость дал возможность окончательно осознать необратимость и качественный характер исторических изменений.

В эстетическом отношении формирование исторического жанра в американском искусстве связано с появлением и развитием романтизма как самостоятельного течения в художественной литературе⁷.

Долгие годы в американском литературоведении было распространено мнение, что романтизм на Американский континент был привнесен из Европы. Эта мысль подчеркнута в известной работе американского философа и литературоведа В. Л. Паррингтона⁸. Американский ученый Г. Смит также утверждал, что романтизм в США — запоздалое подражание европейскому, прежде всего французскому, английскому, немецкому⁹. К таким же выводам пришел и литературовед Р. Херц¹⁰.

Вместе с тем существует другая точка зрения, абсолютизирующая роль чисто американского начала, прежде всего «границы»

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 48.

⁶ Война за независимость и образование США / Под ред. Г. Н. Севостьянова. М., 1976; Фурсенко А. А. Американская революция и образование США. Л., 1978; Согрин В. В. Идеиные течения в Американской революции XVIII века. М., 1980.

⁷ История американской литературы / Редкол.: А. А. Аникст и др. М.; Л., 1947. Т. 1.

⁸ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3-х т. М., 1962—1963. Т. 1.

⁹ Smith G. E. American Literature. A Complete Survey. Ames (Ia), 1957, p. 42.

¹⁰ Hertz R. H. English and American Romanticism. — Personalist, 1965, Jan., vol. 64, N 1, p. 81.

(фронтир) как передовой черты поселений в становлении американского романтизма. Это отмечал, в частности, Ф. Карпентьер в книге «Американская литература и мечта»¹¹. При всей уязвимости теории «фронтира» ее достоинство заключается в том, что она обращается за объяснением художественной жизни Америки не к внешним влияниям, а к факторам национальной истории. Однако, как нам представляется, обе точки зрения освещают вопрос несколько односторонне, не раскрывают и не учитывают всех аспектов проблемы.

В советском литературоведении и театроведении общепринято мнение, что появление американского романтизма связано с войной за независимость. Как справедливо отмечала литературовед М. Н. Боброва, «американский романтизм призван был отразить новые закономерности общественной жизни, складывающиеся порывы социальных установлений... переход от колониального общественного уклада к национальному независимому государству»¹². Позднее, в начале 20-х годов XIX в., наблюдается как бы второе рождение романтизма на американской почве. Американский романтизм вливается в единый поток мирового романтизма, восприняв его лучшие достижения и принципы, и может тем самым «рассматриваться, — если сбросить со счетов первый этап его существования, — как запоздалое проявление общеромантических тенденций в мировой литературе»¹³. Однако нельзя забывать, что, синтезируя традиции европейского романтизма, американский романтизм на всем протяжении существования не утрачивал национальной специфики, обусловленной героикой войны за независимость и процессом освоения обширных земель континента.

В раннем романтизме преобладает утверждающее начало, выросшее на патриотическом чувстве национального самоутверждения. Это и обусловило обращение к героико-патриотическим сюжетам. При этом собственно национальная американская драматургия формируется в русле романтических тенденций. Причем в послереволюционном театре первостепенное место занимает трагедия, пронизанная духом свободолюбия, отражавшая исторические моменты борьбы за свободу самых различных стран и времен. Правда, в ней еще сказывается зависимость от классицистического художественного принципа (преобладает идея главенства интересов государства над интересами отдельной личности). Критерием идеального представления о герое в этих произведениях являлась мера патриотических чувств. Впрочем, выступление раннего романтизма в обличье классицизма находило место и в европейском театре¹⁴.

Уже в ранней романтической драме проявились тенденции к стилизации исторических событий, в русле которых в дальнейшем развивается исторический жанр в США. Драматурги не стремились к детальному и правдивому воссозданию подлинно исторических

¹¹ Carpenter F. J. *American Literature and the Dream*. N. Y., 1955.

¹² Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX в. М., 1972, с. 5.

¹³ Николукин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968, с. 17.

¹⁴ Шетер И. Романтизм: Предыстория и периодизация. — В кн.: Европейский романтизм / Под ред. И. Г. Неупокоевой. М., 1973, с. 56.

событий и фактов, раскрытию конфликтов того или иного времени, а показательно перенося в пьесах отражение современной жизни, ее осмысление. Но, несмотря на «исторический маскарад», проблематика таких пьес носила подлинно национальную окраску.

В 1776 г., когда война за независимость для драматургов того времени была не историей, а современностью, появляются пьесы, посвященные этим событиям. В основе подобных пьес (трагедия Джона Леккока «Падение британской тирании, или Триумф американской свободы»; драмы Хью Брекенбриджа «Битва при Банкер-Хилле», 1776; «Смерть генерала Монтгомери при осаде Квебека», 1777) лежат идеи свободолюбия и патриотизма¹⁵. В 1798 г. один из крупнейших драматургов того времени, Джон Дейли Бёрк, создал историческую трагедию «Банкер-Хилл, или Смерть генерала Уоррена». Главной задачей пьесы остается прославление патриотического долга, что было свойственно прежде всего классицистической трагедии¹⁶.

Однако в послереволюционной романтической драме смысл и содержание понятия патриотического долга были иными: эстетика классицизма требовала выполнения долга и служения монархии; раннеромантическая послереволюционная драма утверждала идеи революционного патриотизма, служения буржуазно-демократической республике. Носителем идей патриотизма стал главный герой трагедии Бёрка генерал Уоррен. Предсмертный монолог Уоррена — центральный по смысловой нагрузке момент трагедии. Обращаясь к войскам накануне сражения, которое должно было решить исход изнурительных затянувшихся военных действий, генерал заканчивает речь призывом: «Свобода или смерть!»¹⁷

Перу Джона Дейли Бёрка принадлежит и пьеса «Женский патриотизм, или Смерть Жанны д'Арк» (1798) — одна из значительных исторических трагедий того времени. Хотя в построении и языке пьесы, написанной белым стихом, ощутимо влияние елизаветинской трагедии, тем не менее она лишена подражательства. Самобытность пьесы проявляется в оригинальной трактовке характера главной героини. В изображении автора образ Жанны лишен ореола святости. Сила созданного им характера в том, что юная героиня не знает мистических наптий, с самого начала верит в необходимость своей патриотической миссии. Ее подвиг вызван не знаменем свыше, а естественным желанием помочь родине.

Жанна Бёрка — воплощение идеала подлинного патриотизма, выражение которого доведено почти до символического обобщения. Еще тесно связанная с эстетикой просветительского классицизма своим прямолинейно-дидактическим пафосом, пьеса Бёрка тем не

¹⁵ Eaton W. P. Where is Our Drama of '76.— In: American Stage of Today. Boston, 1908.

¹⁶ Анализ классицистических трагедий см.: Реузов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962.

¹⁷ Burk J. D. Bunker-Hill, or the Death of General Warren.— In: Dramas from the American Theatre, 1792—1909 / Ed. by R. Moody. N. Y., 1966, p. 61—87.

менее выделяется безудержным апофеозом личности, составляющим главную особенность романтического мышления¹⁸. В романтической драме все определялось личной свободой героя, а в классицистической — личное, индивидуальное подчинялось должному, необходимости. Героиню Бёрка отличает от других Жанн «человеческая природа ее натуры. Она позволяет поверить в божественный характер своей миссии только для того, чтобы завоевать сторонников и победить врагов, но у нее самой нет иллюзий на этот счет»¹⁹. Совершая подвиг во имя спасения Франции, окрыленная любовью к всеобщей свободе, преданная королем и бывшими соратниками, она понимает, что борьба не окончена. В письме к королю Карлу Жанна единственный раз в пьесе выступает пророком: предсказывает гибель монархии и торжество Французской революции. Известный современный американский критик У. Мезёрв назвал трагедию Дж. Д. Бёрка «лучшей пьесой, созданной в XVIII в.»²⁰.

Те же идеи патриотизма лежат в основе пьесы Дэвида Эверета «Даранзел, или Персидский патриот» (1798). Сюжет пьесы разворачивается вокруг исторических событий — восстания под руководством Даранзела, но автора привлекают не столько сами исторические события, сколько романтика борьбы за свободу. Как подчеркивал американский ученый С. Брэдли, «героические пьесы раннего периода отмечены явным предпочтением темы народного восстания против угнетения правящих классов или чужеземного деспота»²¹. В том же духе решена пьеса Сусанны Роусон «Рабы в Алжире, или Битва за свободу» (1794).

Раннеромантическая трагедия во многом выполняла просветительскую миссию, расширяя границы познания мира. Этим также объясняется неослабевающий интерес к истории. С идеями просветительства ее связывают и несколько прямолинейная тенденциозность и дидактичность в духе патриотизма.

Полного расцвета романтизм в США достиг в 20—50-е годы XIX в. Не утрачивая общенациональной традиции и своей специфики, американский романтизм подхватил идеи европейского романтизма и стал в это время ведущим литературным направлением, определившим пути американского искусства в XIX в.

Дальнейшее развитие принципов исторического жанра связано с драматургами-романтиками — представителями Филадельфийской школы. В их произведениях заметен критический взгляд на идеи, заложенные «отцами-основателями». Патриотизм проявляется уже не в воспевании, а в отрицании буржуазной идеологии. Дух романтического протеста воплотился в самых разнообразных образах. Эпоха трансформации общественных идеалов и ценностей требовала

¹⁸ Волков И. Ф. Романтизм как творческий метод. — В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, вып. 2, с. 29.

¹⁹ Quinn A. H. A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War. N. Y., 1944, p. 117.

²⁰ Meserve W. J. An Emerging Entertainment. — In: The Drama of the American People to 1829. N. Y., 1977, p. 65.

²¹ Брэдли С. Возникновение современной драмы. — В кн.: Литературная история США: В 3-х т. / Под ред. Р. Спиллера. М., 1979, т. 3, с. 83.

нового романтического героя, которого трудно было найти в буржуазной действительности. И драматурги стали искать свои идеалы не в современном им обществе, а в истории, в ее героическом прошлом.

Лозунгом романтиков Филадельфийской школы, сформулированным главой школы Генри Бокером, был призыв «уходить как можно дальше от своего века», но лучшие представители этого направления — Дж. Х. Пейн, Р. П. Смит, Р. М. Берд умело перебрасывали мостики между прошлым и настоящим.

Одним из достижений романтической исторической драмы стала пьеса Р. М. Берда «Гладиатор» (1831). Исторической основой пьесы послужило восстание рабов в Древнем Риме под предводительством Спартака. Но совершенно очевидно, что пьеса написана по горячим следам современных автору событий — восстания негров рабов в Виргинии в 1831 г. — и явилась откликом на разрастающееся аболиционистское движение, «требовавшее не только ограничения, но и немедленного уничтожения рабства»²². Р. М. Берда как романтика не интересует достоверность исторических фактов. Он свободно обращается с историческим материалом, который служит ему прежде всего для метафорического выражения современности.

Роберт М. Берд с присущей истинному таланту проницательностью выявляет зримые параллели между древнеримским «государством рабства» и его «преемником» — Америкой XIX в. Образ Спартака — вождя первого в истории крупного освободительного движения — ассоциируется с образом предводителя негритянского восстания Натом Тернером, погибшим, как и Спартак, в борьбе против рабства. Свойственная романтикам философия индивидуализма проявилась в культе сильной личности.

Для Берда, как и для всех представителей романтического направления, герой пьесы, в данном случае Спартак, является не конкретно-исторической личностью, а воплощением некоего идеала. Р. Берд превращает Спартака в романтического героя со свойственными ему неприятием окружающей действительности и бунтарским духом. В минуту гибели Спартак не считает себя рабом. Он умирает свободным человеком, вызывая восхищение своих врагов. Романтики ведут героя к трагическому концу, возвышая его над обществом и вызывая ненависть ко всем тем, кто стоит на пути их героя — борца за свободу и счастье.

Несмотря на гибель Спартака, тональность пьесы оптимистична. В ней открыто звучит призыв к борьбе: «Восстаньте, рабы! Пришел наш час убивать! За освобождение от рабства!»²³. Хотя оба восстания были жестоко подавлены, они послужили сигналом к пробуждению движения против рабства. Пьеса отвечала революционному

²² Ефимов А. В. США. Пути развития капитализма. М., 1969, с. 496. Об аболиционизме см. также: Захарова М. Н. Народное движение в США против рабства, 1831—1860. М., 1965; Уманский П. Б. Из истории борьбы негров США за свободу. Казань, 1963.

²³ Bird R. M. The Gladiator.— In: Dramas from the American Theatre, p. 254.

духу прогрессивных американцев, вселяла надежды в справедливость борьбы против политической и социальной тирании.

В общечеловеческом звучании пьесы проявляется гуманистическая направленность творчества американских романтиков. Свойственное им увлечение «местным колоритом» не заслонило философских обобщений и актуальности темы. Недаром так велик был успех этой пьесы, выдержавшей еще при жизни автора более тысячи представлений.

Тема борьбы за свободу стала доминирующей в творчестве драматургов-романтиков. В 1831 г. была поставлена историческая трагедия Роберта П. Смита «Кай Марий», главную роль в которой, как и в пьесе Роберта М. Берда «Гладиатор», играл выдающийся актер Эдвин Форрест. Основные коллизии пьесы разворачиваются вокруг восстания римских плебеев, поднявшихся против олигархической верхушки. Этот исторический материал послужил драматургу сюжетной канвой для выражения свободолюбивых идей, воплотившихся в восстании в Греции 1829 г., во Французской революции 1830 г. Список такого рода исторических романтических трагедий можно было бы продолжить: трагедия Дж. Х. Пейна «Брут» (1818), пьеса Р. М. Берда «Пелопидас» (1830) и др.

Развитие американского общества по буржуазному пути предопределило характер эволюции театра и драматургии. И, как верно заметил Б. А. Смирнов, «результатом этого явилось то обстоятельство, что американская драма XIX века — это прежде всего мелодрама»²⁴. Исторический жанр в американском театре XIX в. формируется в русле мелодраматизации исторических событий. То обстоятельство, что мелодрама прочно вжилась в структуру американского национального театра, стала фактически основополагающим его компонентом, можно объяснить критериями оценки художественности, исходящими от буржуазного зрителя, который ждал от театра не остроты, а сглаживания социальных конфликтов, припудренных пуританской лжедобродетелью и слащавой сентиментальностью. В результате мелодрама долгие годы была некоторым тормозом в становлении американской драматургии и приводила к отставанию от литературы. И все же не следует однозначно оценивать роль мелодрамы. Этот жанр, как и любой другой, переживал периоды подъема и упадка; были времена, когда он выходил на передовые позиции, было и так, что он оказывался явно ретроградным.

Мелодрама — сложное явление. Она определила пути развития американского театра вплоть до XX в. Известный американский театровед Эрик Бентли, выступивший в защиту мелодрамы, писал: «Оттенок мелодрамы привносили на американскую сцену О'Нил в двадцатые годы, Лириан Хелман и Клиффорд Одетс — в тридцатые, Теннесси Уильямс и Артур Миллер — в конце сороковых»²⁵. Влияние мелодрамы на американскую драматургию ощущается и сегодня, она вошла как основной компонент в театральное мышление

²⁴ Смирнов Б. А. Указ. соч., с. 6.

²⁵ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 199.

американцев. Именно в мелодраме, во многом связанной с роман-
тизмом и присущим ему интересом к прошлому, впервые были ис-
пользованы сюжеты из национальной истории. В ряде мелодрам
исторические события выступали как анекдот, частный случай; луч-
шие же исторические мелодрамы ставят сложные социальные про-
блемы, приобретают форму патриотических, наполняются граждан-
ским пафосом, хотя и не поднимаются до глубоких исторических
обобщений.

Многие американские исследователи (Д. Гримстед, Г. Уилсон,
Дж. Гасснер²⁶) считали, что мелодрама органично прижилась на
американской сцене, несмотря на то что привнесена из европейско-
го театра. Они верно отмечали ее прямую связь с моральным кодек-
сом пуританства и свойственным ему разграничением морально-
этических категорий добра и зла²⁷.

Тема войны за независимость появляется в 1798 г. в мелодраме
одного из известных деятелей американского театра — Уильяма Дан-
лопа «Андре, или Слава Колумбии»²⁸, вошедшей в классический
репертуар драматургии США. Мелодрама наряду с трагедиями
Дж. Д. Бёрка впервые создает и образ национального героя.
В «Андре, или Слава Колумбии» — это прославленный генерал
Вашингтон, образ которого служит автору высшим выражением
подлинного героизма и патриотизма. Решая судьбу английского
шпиона Андре, Вашингтон поступает как истинный патриот. «Что
бы я ни решил, — говорит он заступникам Андре, — я все сделаю
для блага отчизны».

В XIX в. мелодрама, развивавшаяся в русле романтической
стилистики, активно использует экзотический материал. Пьесы из
жизни индейских племен периода освоения Америки колонистами
завоевали широкую популярность у американского зрителя. Автор-
ская симпатия в этих пьесах на стороне дискриминируемых и бес-
пощадно истребляемых индейцев-аборигенов. Ценность этих мело-
драм проявляется прежде всего в гуманистическом звучании. Глав-
ными героями таких пьес, как правило, выведены бесстрашные
дети свободы, в неравной борьбе отстаивавшие свое исконное пра-
во на родную землю, право называть себя свободным человеком.
Таким смелым, свободолюбивым предстает перед нами вождь индей-
ского племени метамора, герой одноименной пьесы Джона О. Стоу-
на (1829), весьма популярной в период аболиционистского дви-
жения.

Однако, идеализируя индейцев, мелодрама лишь поверхностно
изображала их борьбу за свободу в духе театрального экзотическо-
го представления, где внешние эффекты подменяли глубину челове-

²⁶ Grimsted D. Melodrama Unveiled. American Theatre and Culture, 1800—1850. Chicago; London, 1968; Wilson G. B. Three Hundred Years of American Drama and Theatre. N. Y., 1973; Gassner G. Dramatic Soundings. N. Y., 1968.

²⁷ О влиянии пуританизма на духовную культуру Америки см.: Puritan Influences in American Literature / Ed. by E. Elliott. Urbana, 1979.

²⁸ Dunlap W. The Glory of Columbia. — In: Dramas from the American Theatre, p. 87—115.

ческой трагедии²⁹. Лишенная исторического мышления, она не была способна ни вскрыть, ни проанализировать социальные причины расовой дискриминации. Ее основными атрибутами были погоня, кровопролития, перестрелки, слащавые любовные интриги. Точную оценку мелодрамы, ее положительных моментов и в то же время ограниченности дал Э. Бентли: «Мелодрама выражает важные свойства человеческой природы, но ей не хватает зрелости. При богатстве ее воображения ей не хватает интеллекта. Театр берет отсюда свое начало... но он не должен обязательно оставаться на этой стадии»³⁰.

Засилье мелодрамы в театре США оказалось труднопреодолимой преградой для американской драматургии, и в частности ее исторического жанра. Не проникая в сущность социально-политических процессов, воспринимая исторические личности не как субъекты истории, а как частные лица, она сводила разрешение общественных коллизий к воле случая. Подобный подход к разрешению сложнейших конфликтов можно наблюдать во многих пьесах того времени, действия которых разворачиваются на фоне гражданской войны. Авторы не видят масштаба и глубины раскола американского общества в годы войны, воспринимая противоречия этого времени как легко устранимые.

В такого рода пьесах-мелодрамах не нашли отражения ни проблемы кризиса рабовладельческого плантационного Юга, ни острейшая классовая борьба того времени, ни тема дискриминации негров. Борьба Севера против Юга, ставшего тормозом на пути развития производительных сил США³¹, была лишь декорацией для разыгрывания легковесных детективных интриг и любовных приключений. Такая социально-политическая и историческая ограниченность ощущается в мелодрамах «Бэлл Ламар» Д. Бусико (1874) и «Шенандоа» Б. Хоурда (1888), «Сердце Мэриленда» (1895) Д. Беласко. Самыми популярными из псевдоисторических мелодрам были «шпионские» пьесы актера-драматурга У. Джиллета, такие, как «Захваченный неприятелем» (1886), «Секретная служба» (1895). Мелодрама с завидной легкостью разрешала острые конфликты, раздирающие Америку, насаждала веру в безоблачное будущее.

Следующий этап в развитии исторического жанра связан с достижениями американской драматургии XX в., когда национальный театр преодолевает узкопровинциальные рамки и становится фактором мировой культуры³². В значительной мере это обусловлено глубокими переменами в социально-экономическом развитии США, происходившими в конце XIX в. Вступление страны в монополистическую стадию оказало существенное воздействие на идейно-политическую борьбу и на общественное сознание многих американцев.

Выход на международную арену, участие США в первой миро-

²⁹ Davis E. The Hero in American Drama, 1787—1900. N. Y., 1950, p. 15.

³⁰ Бентли Э. Указ. соч., с. 202.

³¹ Очерки новой и новейшей истории США: В 2-х т. / Под ред. Г. Н. Севостьянова. М., 1960, т. 1, с. 212—213.

³² Hewitt B. Theatre USA, 1668 to 1957. N. Y., 1959, p. 333.

вой войне привели к усилению экономического могущества американского государства. Возросла их роль в мировой политике. Стало уделяться больше внимания вопросам идеологии и культуры, политическая элита страны стремилась показать американцев как единую, сложившуюся нацию с присущими ей взглядами, мышлением, традициями. В то же время мировая война оставила глубокий след в общественном сознании американцев, что ярко отразилось в литературе «потерянного поколения»³³. Разразившийся в 1929 г. экономический кризис с необычайной силой потряс американское общество, развенчал благостную иллюзию об избранном Америкой пути, обрушив голод и нищету на миллионы американцев. Именно в 30-е годы происходит окончательное осознание кризиса буржуазных идеалов. «...На смену почти всеобщей убежденности в совершенстве американского капитализма как системы пришло сомнение в ее созидательных возможностях... Началась мучительная переоценка ценностей»³⁴.

В самой Америке, и одновременно во всем буржуазном мире, ощущались катастрофичность бытия, смятение, рост социального пессимизма, опасение за судьбы страны. С приходом фашизма к власти в ряде стран Европы возросла и реальная угроза распространения этой реакционной идеологии на Американском континенте. Это заставляло серьезно задуматься о будущем, которое неразрывно с прошлым, нестделимо от его уроков.

В 30-е годы в искусстве США происходит двойкий процесс: с одной стороны, акцентируется внимание на остросоциальной теме, выросшей на почве классовой активности масс и нашедшей свое лучшее воплощение в романах С. Льюиса, драмах Дж. Г. Лоусона, К. Одетса, а с другой — возникает необычайный интерес к прошлому, вызвавший бурный расцвет исторического жанра. Причем интерес к истории становится всеобъемлющим, охватывая все виды искусства, творчество крупнейших художников. В это время созданы лучшие исторические романы (Т. Уайлдер «Мост короля Людовика Святого», 1929; М. Митчелл «Унесенные ветром», 1936), появляются биографии исторических личностей (К. Сэндберг «Линкольн», 1926—1939), написаны романтические исторические трагедии М. Андерсона, пьеса Р. Шервуда «Эйб Линкольн в Иллинойсе», 1938 г. Ю. О'Нил, еще в 20-е годы работавший в жанре исторической пьесы, в 30-е задумал и вчерне осуществил грандиозный цикл «История пумух, обездоливших себя».

Крупнейшие деятели американского театра обращаются к исторической драме: Гатри МакКлинтик в 1936 г. ставит «Святую Иоанну» Б. Шоу, в 1937 г. — «Бескрылую победу» М. Андерсона с Кэтрин Корнелл в главной роли. Орсон Уэллс осуществляет свою модернизированную антифашистскую интерпретацию «Юлия Цезаря» Шекспира в «Групп театре», используя шекспировские характеры,

³³ О литературе «потерянного поколения» см.: Гиленсон Б. А. Американская литература 30-х годов XX в. М., 1974.

³⁴ Мальков В. Л., Наджафов Д. Г. Америка на перепутье, 1929—1938. М., 1967, с. 19.

чтобы предостеречь современников от ужасов надвигающегося фашизма³⁵. Шекспировские хроники не сходят с американской сцены. Большим событием в культурной жизни Америки стал привезенный англичанами спектакль «Ричард II» с Морисом Эвансом в главных ролях. В 30-е годы рождается жанр вестерна — истинно американский тип исторического фильма.

Возрастающее понимание исторической преемственности вызвало у зрителей огромный интерес и новый подход к самой истории, бо- гатому и поучительному прошлому. На историческом материале ре- шались острые проблемы современности. Именно переключке эпох в театральных постановках Орсона Уэллса и Гатри МакКлинтика, фильмах Уильяма Дитерле и Джека Конвея, философское осмысле- ние современности с точки зрения истории придавали их произве- дениям особое социальное звучание.

Необходимо при этом отметить, что драматургия этого периода не представляла единого потока. Наряду с реализмом значительное место на американской сцене занимала драма неоромантиков. Ин- терес к историческому жанру проявлялся в первую очередь в их творчестве. Романтические тенденции в американском театре особен- но усилились в начале 30-х годов XX в. Это десятилетие ознамено- валось расцветом таких известных американских драматургов-неоро- мантиков, как М. Андерсон и Р. Шервуд. Причина запоздалого по сравнению с Европой появления неоромантизма на сцене театров США объясняется тем, что американский романтизм теснейшим об- разом связан с комплексом национальных иллюзий, получивших название «американская мечта»³⁶. Эволюция романтических пред- ставлений, начиная с Ф. Купера и до XX в., зависела от тех факто- ров, которые в целом определили трагедию «американской мечты».

Именно в 20-е годы XX в. обнаружилась полная несостоятель- ность и беспочвенность иллюзий простого человека в США. Частью этих иллюзий была вера в возможность каждого американца осуще- ствить свои мечты и стремления. Уже в драмах Ю. О'Нила, первых пьесах, получивших мировое признание, речь идет о крушении на- дежд, о невозможности быть самим собой («За горизонтом», 1920; «Анна Кристи», 1921)³⁷. 20-е годы, вошедшие в летопись Америки как расцвет техницизма и практицизма, показали, что история дви- жется в другом направлении: более реальным является не расцвет личности, а ее полная деградация. «Американская мечта» постепен- но вырождалась в философию буржуазного индивидуализма и праг- матизма. Об этом с болью писали крупнейшие американские писа- тели, среди них Фрэнсис Скотт Фицджеральд и Эрнест Хемингуэй.

Произведения американских неоромантиков в известном смысле были реакцией на трагическое крушение реальных «американской меч- ты». Источником их творчества было неприятие современной бур-

³⁵ McCarthy M. Theatre Chronicles, 1937—1962. N. Y., 1963, p. 18.

³⁶ Такую точку зрения разделяют многие советские исследователи. См., в част- ности: Ромм А. С. Указ. соч., с. 16—19.

³⁷ Аникст А. А. Ю. О'Нил: (Вступит. ст.). — В кн.: О'Нил Ю. Пьесы: В 2-х т. М., 1971, т. 1, с. 16.

жазной действительности, идеалистическая, утопическая надежда на возможность реализации «мечты». Они стремились оздоровить американское общество, противопоставив пошлой реальности романтическую мечту. А ведь антитеза реальности и мечты — одна из существенных сторон романтизма, один из стержневых и конструктивных его моментов, который и формирует романтизм как определенное мирозерцание наряду с мечтой о полной духовной внутренней свободе личности³⁸.

Для развития американской идеологии и искусства издавна характерно наличие, с одной стороны, романтических элементов, а с другой — прагматических тенденций, борющихся между собой на протяжении всей истории страны. «Вечный конфликт, вечное напряжение между реальным и идеальным, характерное для западной культуры, особенно остро проявляются в Америке», — справедливо писал американский критик К. Бринстон³⁹. В 30-е годы, когда начинаются открытые столкновения между демократической идеологией и идеологией фашизма, борьба антагонистических тенденций обостряется с новой силой. Конфликт этих двух непримиримых начал и явился той социальной и общественной основой, на которой развивалось творчество одного из крупнейших романтиков XX в., М. Андерсона. Ведущий театральный критик США Винцент Уолл так определял место этого драматурга: «Андерсон господствовал в американском театре 30—40-х годов, так же как Ю. О'Нил — в 20-х»⁴⁰.

В данной статье мы уделяем преимущественное внимание творчеству М. Андерсона. Это обусловлено тем, что если выдвижение американского театра и драматургии на мировую арену в культуре XX в. в целом связано прежде всего с деятельностью О'Нила, то в области исторической драматургии — с творчеством Андерсона.

Жанровое многообразие творчества М. Андерсона очень широко, но имя его связано главным образом с возрождением поэтических трагедий в театре США, большая часть которых написана на исторические сюжеты. Им создано девять исторических трагедий на темы, заимствованные как из европейской истории, так и (что особенно примечательно) истории самих США.

В своем творчестве М. Андерсон продолжает развивать принципы исторической трагедии, освоенные романтиками XIX в., использует и лучшие достижения традиционной для американского искусства исторической мелодрамы. Но драматург не просто суммирует художественный опыт предшественников, а выводит исторический жанр на новый, более высокий уровень.

Творчество М. Андерсона теснейшим образом связано с его социально-политическими взглядами и философскими представлениями. Он считал театр храмом, с кафедры которого драматург-пророк провозглашает и отстаивает свои убеждения. Всю жизнь он оставался

³⁸ Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966.

³⁹ Brinston C. The Shaping of the Modern Mind. N. Y., 1955, p. 241.

⁴⁰ Wall V. Maxwell Anderson: The Last Anarchist. — In: American Drama and its Critics. N. Y., 1965, p. 147.

проповедником американской демократии, принципы которой были заложены в Декларации независимости, названной К. Марксом «первой декларацией прав человека»⁴¹. Вместе с тем Андерсон не мог не видеть, какую поистине трагическую метаморфозу претерпели эти принципы в окружавшем его обществе. Однако драматург рассчитывал, что, воздействуя на человека с театральной сцены, формируя его душу, можно способствовать возвращению американской демократии на путь, от которого она отклонилась.

Андерсон был далек от понимания социальной обусловленности явлений, вызывавших его возмущение. О социальных проблемах он говорил как о моральных, пытаясь найти источник конфликтов современного ему общества в духовных, прежде всего морально-этических, коллизиях. По существу Андерсон развивал в новых условиях традицию раннебуржуазного либерального гуманизма. Недостатки такой идеологии очевидны любому исследователю, стоящему на марксистских позициях: она не дает возможности ни понять, ни художественно отразить закономерности исторического процесса. Предлагаемые драматургом пути преодоления общественных противоречий иллюзорны. Отсюда и неистребимый утопизм построений Андерсона. Тем не менее было бы неверно и недооценивать глубокую, стихийную оппозиционность этих абстрактно-гуманистических идеалов антигуманному и аморальному по самой своей природе империалистическому обществу. Отличие романтических представлений Андерсона, как и других неоромантиков, от романтиков XIX в. состояло именно в том, что вера в «американскую мечту» сливалась с ее трагедией. Новое понимание категории «американская мечта» дает право называть романтизм XX в. «новым», а не анахроническим продолжением старого, помогает определять его представителей как неоромантиков.

Впервые термин «новый романтизм» для обозначения этого течения в американском искусстве ввел В. Л. Паррингтон: «...новый романтизм и новый натурализм происходят от одного и того же корня — ненависти к убожеству и уродству современной жизни... Однако романтизм стремится уйти от действительности... является своего рода приемом защиты от реальной сущности вещей»⁴².

Андерсон отрицал любое государственное правление⁴³. Мир и государство для Андерсона — конгломерат индивидуумов, живущих едиными моральными представлениями. Нравственная красота людей — вот что может противостоять бездуховному обществу.

Сын протестантского священника, М. Андерсон был носителем протестантской философии (хотя его религия скорее пантеистична, он отождествлял бога и природу). Этим и определяется огромная роль этического фактора для его искусства. Гуманистический смысл интерпретации религии Андерсона — бесконечное самосовершенство-

⁴¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 16, с. 17.

⁴² Паррингтон В. Л. Указ. соч., т. 3, с. 445—446.

⁴³ Устами актрисы, главной героини пьесы «Жанна Лотарингская» (1946), автор провозглашает: «То правительство лучше, которое меньше правит» (Anderson M. Joan of Lorraine. N. Y., 1947).

вание человека, его безграничное нравственное развитие в стремлении к некоей прекрасной мечте. Моральная структура играла главенствующую роль в творчестве драматурга, но если эстетика имеет отношение буквально ко всему, то этика — только к конкретному человеку. Таким образом, в центре философских и этических представлений М. Андерсона стоит Человек. Ключом к пониманию истории и исторического прогресса он также считал человека в совокупности с его нравственными качествами. Драматург верил в независимость сильного индивидуума, что сближало его творчество с эпохой Ренессанса, в частности с елизаветинской драмой, которой также было присуще индивидуалистическое ощущение жизни.

Такая до известной степени архаичная и в сильных, и в слабых сторонах позиция Андерсона обусловила и его обособленное положение как драматурга. В своем творчестве он избежал модных в предвоенные годы в США фрейдистских веяний. Произведений Андерсона не коснулись ни психологическая смятенность драм А. Стриндберга, оказавшего большое влияние на О'Нила⁴⁴, ни экспрессионизм, присущий таким американским драматургам, как Элмер Райс, Джон Говард Лоусон. Корни его творчества лежат в этических учениях и в философии трансценденталистов, воздействовавших на мировоззрение художника и ставших в определенной степени источником его социально-политических утопий.

Трансцендентализм — одно из основных направлений в американском романтизме, широко распространившееся в 30—40-е годы XIX в., — исходил, впрочем, из «философии кантианства, известной нам в интерпретации Гёте, Карлейля и главным образом Кольриджа»⁴⁵. Социально-политические утопии М. Андерсона, так же как и утопии трансценденталистов, представляли собой форму романтической критики капитализма, подтверждали несостоятельность буржуазно-демократических идеалов Америки, пытались лечить общество путем нравственного совершенствования. Андерсона и трансценденталистов объединяло убеждение в том, что человек был выше законов, государства, церкви. Поиски нравственных основ искусства — еще одна нить, связывающая творчество Андерсона с трансцендентализмом. Таких трансценденталистов, как Р. У. Эмерсон, Г. Д. Торо, Т. Паркер, М. Фуллер, А. Олкотт, интересовала проблема взаимоотношения религии и искусства, объединенных, по их мнению, общей задачей.

Романтические представления М. Андерсона во всей полноте раскрылись в его первой исторической трагедии «Королева Елизавета», написанной в 1930 г. Обращение Андерсона к трагедии в 30-е годы не случайно. Трагедия всегда возникала в наиболее слож-

⁴⁴ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX в. М., 1979, с. 180; О'Нил Ю. Стриндберг и наш театр. — В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974, с. 211.

⁴⁵ Бьюэл Л. Литературный трансцендентализм. Художественное видение и стиль американского Ренессанса. — В кн.: Современные зарубежные исследования по романтизму. М., 1976, с. 132; Ковалев Ю. В. Герман Мелвилл и некоторые проблемы романтизма. — В кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 85.

ные, полные социальных коллизий времена. Именно пик кризиса переживала современная драматургу Америка. Проблема возрождения трагедии в эти годы стояла остро: возможна ли вообще трагедия в XX в.?

К. Маркс и Ф. Энгельс в переписке с Ф. Лассалем по поводу пьесы последнего «Франц фон Зиккинген»⁴⁶ трактовали как трагические ситуации, когда индивидуальные, субъективные устремления личности приходят в противоречие с объективным движением исторического процесса. При соприкосновении этих двух тенденций исторический процесс подавляет субъект, он гибнет — возникает трагедия. Конфликт, составляющий основу трагедии, — это столкновение острых и непреодолимых противоречий, глубоких заблуждений характеров, воплощающих в себе значительное историческое содержание, силы реальной жизни.

Мировой экономический кризис 30-х годов создал в США объективные предпосылки трагического положения человека. Личность была раздавлена капиталистической машиной. Таким образом, уже сами социально-политические противоречия подсказывали темы, отражающие трагические конфликты между личностью и обществом, духовностью и бездуховностью. Но для рождения трагедии этого недостаточно. Нужен был трагический герой. Именно трагического героя, способного противопоставить себя душившему его обществу, и не находили пессимистически настроенные американские критики, спорившие на страницах многочисленных журналов о возможности возрождения жанра трагедии в XX в. Они считали, что современный человек настолько измельчал, что не способен на какие-либо героические поступки. Такому человеку, выступающему в роли зрителя, не может быть понятна и созвучна трагедия.

Остро ощущая трагизм времени, Максвелл Андерсон тем не менее верил в Человека. Он дал жизнь трагическому герою — защитнику гуманистических идеалов. И все его творчество подтверждает положение, что трагедия как жанр возможна и в XX в.

Максвелл Андерсон — художник, питавший глубокое уважение к традициям прошлого. Утверждения ряда театроведов о том, что этот драматург связан не только с романтической традицией, но и с традициями классицистической эстетики, в некоторой степени правомерны и имеют определенные основания. В исторических трагедиях Андерсон, так же как и классицисты, не придает значения конкретно-историческим подробностям. Он использует исторический фон для подтверждения правомерности своих убеждений, для более веского обоснования своих «проповедей», а социальные проблемы рассматривает как проблемы нравственные. Для классицистов нравственная польза была единственной причиной, которая могла оправдать изучение истории. Трагедии М. Андерсона, подобно классицистическим, уводят в далекую историю, чтобы непосредственное приобщить нас к современности.

Любому течению, в том числе романтическому, в большей или

⁴⁶ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 482—485, 490—496.

меньшей мере свойственна преемственность. Переход от классицистической традиции к романтической совершенно справедливо связывают с именем Фридриха Шиллера, который, с одной стороны, был наследником классицизма, а с другой — провозвестником романтизма. Советский театровед А. С. Ромм верно определила наличие самых различных элементов трагедийной традиции прошлого в творчестве М. Андерсона: «Написанные белыми стихами, близкие по типу драматического конфликта (личность и государство) к классической трагедии, они одновременно перекликаются с драмами Шекспира... а более всего — Шиллера. Структура драматических характеров, призванных служить рупорами авторских идей, риторически приподнятая, взволнованная речь героев — все это воспринимается как отдаленные звуки шиллеровской традиции...»⁴⁷.

В центре исторической трагедии Андерсона «Королева Елизавета» стоит главная проблема романтизма в его американском варианте: конфликт романтического мировоззрения (молодой герой граф Эссекс) и прагматического (английская королева). «Королева Елизавета» была первой частью задуманного драматургом цикла так называемой «Тюдоровской трилогии»⁴⁸, в которую позднее вошли трагедии «Мария Шотландская» (1933) и «Анна тысячи дней» (1948).

Автор выбирает для своих пьес такие моменты английской истории, когда становится наиболее очевидным крах гуманистических идеалов. М. Андерсон, которого интересовала проблема власти, не случайно обратился к этому сложному и противоречивому периоду истории — ведь именно в это время в Англии восторжествовал абсолютизм, и даже «парламент — институт, призванный служить противовесом королевской воле, удерживать королевскую прерогативу в „законных рамках“, своей деятельностью узаконивал неограниченную практически власть Тюдоров»⁴⁹.

Этот цикл объединяет тема борьбы исторически прогрессивных буржуазных прагматиков, какими автор выводит короля Генриха VIII и Елизавету, и героев-романтиков, пришедших в противоречие с объективным историческим процессом, — Эссекса, Марию Стюарт и Анну Болейн, которая в пьесе Андерсона трактуется как романтическая героиня. Какими были настоящая Елизавета и граф Эссекс — трудно сказать. Драматург абстрагируется от конкретной истории и утверждает собственные морально-философские идеалы. С одной стороны, он создает своих героев по велению чувства, а с другой — целенаправленно подчиняет их образы задачам, которые ставит перед трагедией.

Отношения героев в «Королеве Елизавете» построены на любви — ненависти. Первая встреча Эссекса и королевы — сцена двух терзающихся ревностью любящих друг друга людей. Пылко влюбленного Эссекса тяготит чувство вассала королевы: он ни на мгнов-

⁴⁷ Ромм А. С. Указ. соч., с. 208.

⁴⁸ Driscoll B. M. Maxwell Anderson. The Playwright as Prophet. L.; N. Y., 1970, p. 36.

⁴⁹ Барг М. А. Шекспир и история. М., 1976, с. 6.

вение не забывает, что перед ним повелительница. И все же Елизавета для него больше, чем королева — это любимая им женщина. Граф говорит королеве:

Я думаю, что у меня есть демон...
И это ты ⁵⁰.

Елизавету раздирают противоречивые чувства. Она боится, что любовь помешает ей оставаться твердой и трезвой правительницей. Она до конца не доверяет чистосердечности графа. Ей кажется, что он посягает на ее корону, хочет разделить с ней всю сладость власти. Разум вступает в противоборство с чувством, настойчиво диктует ей (Елизавете), что она прежде всего королева, а не просто женщина, приказывает отказаться от человеческих страстей. «Давай расстанемся и быстрее», — отвечает она Эссексу.

Трагедии М. Андерсона присуща особая музыкальность. Монологи Елизаветы — это прекрасные сонеты о любви, полные философской мудрости, достойной королевы, и нежности, достойной истинной женщины. Хотя позиция автора исходя из его философских взглядов должна быть на стороне романтика (Эссекса), Андерсон в равной мере наделяет и слабостями и симпатиями обоих героев. Характеры героев пьесы глубоко противоречивы, а не однолинейно тенденциозны, как это проявится в последующих пьесах Андерсона. Эссекс в интерпретации драматурга вовсе не представляет собой идеального романтического героя. Автор раскрывает и некоторые слабости его характера, выводит политическим авантюристом. В угоду своему честолюбию, желая спискать славу великого полководца, Эссекс готов втянуть Англию в ненужную войну. Он безрассудно пытается убедить Елизавету начать военный поход против Испании, прельщая ее всеми выгодами стремительной победы:

Ты сможешь получить всю Испанию,
Испанские колонии в Новом Свете...
Империю несказанных богатств ⁵¹.

Его не смущает и то, что деньги, необходимые для такого похода, лягут тяжелым бременем налогов на плечи народа. Но Елизавета — осторожный и дальновидный политик — желает блага и мира своему королевству. Она резко отвечает Эссексу на оскорбительные обвинения в трусости:

Да, мы сидим здесь и, как
Ты выразился, гнием...
Но, мне кажется,
У нас есть на это причины.
Я сохранила мир, счастье и
Благополучие моего народа...
Это из-за того, что я верю в мир
И не верю в то, что приносит война ⁵².

Уже в первой исторической пьесе Андерсона прошлое и современность слились воедино. Призыв к защите мира от наступления

⁵⁰ Anderson M. Elizabeth the Queen.— In: Four Verse Plays. N. Y., 1964, p. 26.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., p. 29.

фашизма, несущего в себе угрозу, драматург вложил в уста героини, используя пьесу для проповеди пацифистских идей.

Пьесу Андерсона наполняет дыхание Шекспира, оказавшего влияние на творчество американского драматурга, как, впрочем, и на всю американскую драматургию⁵³. В «Королеве Елизавете» присутствует ряд заимствований из Шекспира, просто шекспировские персوناжи. Так, используя прием «пьеса в пьесе», драматург разыгрывает перед Елизаветой сцену Фальстафа и принца из «Генриха IV» в трактире «Кабанья голова». Полное иронии и буйного лукавства представление ранит Елизавету, приводит ее в смятение. Слова Фальстафа: «Господа, как мог я посягнуть на жизнь наследника престола? Разве у меня поднялась бы рука на принца крови?»⁵⁴ — с болью отдаются в сердце властной правительницы, готовящейся вынести приговор графу Эссексу. Елизавета прерывает пьесу и изгоняет комедиантов. В это время ей сообщают:

...На площади восстала чернь
И требует отмены казни⁵⁵.

Таким образом, герои исторических хроник Шекспира становятся исторической совестью протагонистов трагедии Андерсона.

По ходу действия возникает разговор о лондонской труппе комедиантов, которая представляет пьесу о свержении короля, окрашенную тираноборческими мотивами «Ричарда II» Шекспира. Если в шекспировском «Гамлете» актеры проигрывают перед королевской четой историю их преступления, то в произведении Андерсона комедианты выступают в роли предсказателей будущего. Приближенные заявляют, что «Ричард II» — крамола, непосредственно призывающая к свержению трона. И, действительно, спектакль у Андерсона становится как бы зачином вспыхнувшего в Лондоне бунта. Постановка этой хроники Шекспира накануне поднятого Эссексом волнения имела место и в реальной истории. «После неудачи восстания, во время следствия один из заговорщиков признался, что постановка „Ричарда II“ имела целью возбудить чувства народа изображением на сцене отречения одного из английских королей»⁵⁶. Так история и историческая драматургия дополняли друг друга.

В трагедию автор вводит шута — единственный персонаж, которому, подобно шуту в шекспировском «Короле Лире», дозволено говорить правду в глаза королеве, безнаказанно высмеивать ее ошибки. Эти и ряд других аналогий и заимствований из Шекспира дают повод некоторым американским театроведам упрекать М. Андерсона в анахронизме⁵⁷. Но актуальные проблемы, выдвигаемые автором в «Королеве Елизавете», не теряют достоверности и зна-

⁵³ Meserve W. J. Op. cit., p. 109; Moses M. J. Op. cit., p. 3.

⁵⁴ Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1957—1960, т. 4, с. 51.

⁵⁵ Anderson M. Elizabeth the Queen, p. 12.

⁵⁶ Аникст А. А. Послесловие к «Ричарду II». — В кн.: Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 3, с. 557.

⁵⁷ Wall V. Maxwell Anderson; Taylor W. E. Maxwell Anderson Traditionalist in a Theatre of Change. — In: Modern American Drama: Essays in Criticism. N. Y., 1968; Rabkin G. Drama and Commitment. Bloomington, 1964, p. 263—290.

чительности от того, что выступают в несколько традиционном одеянии.

Однако метод драматизации истории Андерсона в корне отличается от метода Шекспира, воплощенного в его исторических хрониках. В пьесах американского драматурга нет широкого народного фона, в них не раскрывается исторически конкретное своеобразие той или иной эпохи. Понятие «время», являющееся стержнем драматического конфликта исторических хроник Шекспира, у Андерсона приобретает притчеобразный характер. Пользуясь терминологией К. Маркса, Андерсон «шпиллеризировал» исторические трагедии⁵⁸. Следуя шпиллеровским заветам, он рассматривает историю как нравственный урок для сегодняшнего дня.

В исторических трагедиях М. Андерсон выступает как романтик, пытающийся разглядеть в мифологизированном прошлом истоки социальных проблем, мучающих его современников. Специфика представлений драматурга об историзме — не конкретизация истории, а мифологизация прошлого, свойственная романтизму.

Историческая драматургия — явление, развивающееся по самобытным законам художественного мышления и не ставящее цели научного исторического исследования. Одна из коренных особенностей исторической драматургии Андерсона — очевидная двухплановость. Наряду с известными событиями прошлого на первый план выступает морально-дидактическая аллегория. Б. А. Смирнов справедливо утверждал, что «история имеет для него (Андерсона. — Е. Б.), как и для многих его соотечественников, только мифологический смысл»⁵⁹. Драматург, сдвигая временные пласты, как бы сближает прошлое и настоящее. Это дает ему возможность говорить одновременно о человеке сегодняшнем и человеке вчерашнем. Человек для Андерсона — не принадлежность какой-либо исторической эпохи, а эпохи принадлежат ему — Человеку, который, по убеждению драматурга, вечен и неизменен. В этом проявилось отрицание Андерсоном роли исторического прогресса.

В. И. Ленин в работе «О государстве», вскрывая сущность историзма, подчеркивал, что правильный подход при изучении любого явления состоит в том, чтобы смотреть на каждый вопрос «с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило... чем данная вещь стала теперь»⁶⁰. Безусловно, моральная проблематика исторических трагедий Андерсона до конца не охватывала понятие историзма. Тем не менее утверждение неразрывной связи прошлого и настоящего придает его трагедиям глубокий исторический смысл.

Андерсон признавал, что в истории существуют определенные тенденции развития, но считал, что эти тенденции вызваны не социальными факторами, а моральным состоянием общества, и, будучи идеалистом, полагал, что, для того чтобы изменить ход развития истории — избежать кризиса буржуазного общества, наступления

⁵⁸ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 484.

⁵⁹ Смирнов Б. А. Указ. соч., с. 74.

⁶⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

фашизма, надо изменить лишь нравственные представления людей. Несмотря на ограниченность и утопизм воззрений драматурга, творчество Андерсона можно поставить в один ряд с крупнейшими писателями, ибо теперь, как никогда, возросла роль этического фактора в формировании личности.

Вторая часть трилогии о Тюдорах «Мария Шотландская»⁶¹ посвящена исторической антагонистке Елизаветы — Марии Стюарт. Основной конфликт в трагедии «Мария Шотландская», так же как и в первой части трилогии, разворачивается вокруг столкновения двух антагонистических мировоззрений: романтического (Мария) и прагматического (Елизавета). История в трилогии как бы повернута вспять. Время действия «Королевы Елизаветы». Автор показывает, как ставало событиям «Королевы Елизаветы». Автор показывает, как в борьбе с соперницей за власть черствеет, становится мертвенно-равнодушным сердце Елизаветы. Драматург раскрывает глубоко трагедийный характер власти. В «Марии Шотландской» Елизавета — прежде всего символ политической власти, способной во имя самоутверждения поступиться всем человеческим. Такая трансформация образа обусловлена тем, что написание «Королевы Елизаветы» и «Марии Шотландской» разделяли годы, за которые идеология наставшего фашизма настолько обнаружила свою сущность, что уже больше не могла обманывать мыслящих людей игрой в демократию.

Как и в «Королеве Елизавете», в трагедии «Мария Шотландская» Андерсона меньше всего волновали политические проблемы тюдоровской Англии. Драматург стремился утвердить такие общечеловеческие категории, как свобода и любовь. Прославление высоких чувств, противопоставление их насилию тоталитарного государства являлись политическим актом, вызовом фашизму. В «Марии Шотландской» Андерсон отождествляет эпоху Тюдоров с современным буржуазным обществом, зараженным бездуховностью, тоталитаризмом. Ведь именно тюдоровская Англия, используя мощные идеологические, этические и политические рычаги, выдавала себя чуть ли не за общество «всеобщего благоденствия»⁶², подобно современной Андерсону Америке.

В этой пьесе непосредственно отразилась эволюция взглядов драматурга на проблемы государства и власти. Если до 1930 г. (года написания «Королевы Елизаветы») он еще верил в возможность справедливой власти — защитницы мира, способной проявлять заботу о благе народа (вспомним отказ Елизаветы от войны во имя мира), то в 1933 г. в «Марии Шотландской» Андерсон по-новому ставит проблему взаимоотношений государственности и морали. Он противопоставляет понятия нравственности и государственности, возводя их конфликт до высоты трагедии. В 3-м акте, оказавшись пленницей Елизаветы, Мария узнает из исповеди своей соперницы, что та тоже любила правду, когда пришла к власти, но необходимость быть изворотливым политиком превратила ее в человека,

⁶¹ Anderson M. Mary of Scotland. — In: Four Verse Plays, p. 1—153.

⁶² Барг М. А. Указ. соч., с. 8—9.

предавшего веру, идеалы и научившегося любить только приносящее выгоду. Елизавета наставляет Марию: «Если ты хочешь править, откажись от добропорядочности, веры, забудь слово «сердце», трепещущую любовь, оставь лишь то, что тебе выгодно»⁶³. Либо надо научиться этому, либо погибнешь. Ей, Елизавете, пришлось убит в себе женщину, человека, чтобы остаться правительницей.

Драматург-идеалист не до конца осознавал диалектику субъективного и объективного в истории, следуя своему романтическому мировоззрению, утопически превозносил роль личности. Движущие силы прогресса он отождествлял с нравственностью, моралью исторической личности, превращая духовные начала в детерминанту истории. Нравственная чистота становится залогом торжества Марии. В конце пьесы, обреченная на смерть, оторванная от любимого, лишённая надежды на справедливый суд потомства, героиня Андерсона все же восклицает: «За мной победа!» Демагогия, обман — бесплодны, они не имеют будущего — таков вывод трагедии, но чтобы одолеть их, необходимо сохранить непоколебимую преданность гуманистическим идеалам, веру в их торжество, необходимо отстоять свою душу, ее чистоту, способность к любви и добру.

К временам тюдоровской Англии М. Андерсон обратился лишь через 15 лет после выхода в свет «Марии Шотландской». В 1948 г., спустя три года после окончания второй мировой войны, в обстановке наступившей реакции, драматург создал заключительную часть тюдоровского цикла — трагедию «Анна тысячи дней».

После второй мировой войны, когда фашистская идеология извратила все представления о нравственности, добре и зле, американский драматург-неоромантик вновь поднимает вопрос о безмерности зла, воплощенного в неограниченной власти, рассказывая в исторической ретроспективе трагическую историю возвышения и падения отвергнутой жены Генриха VIII Анны Болейн.

Игнорируя исторически прогрессивную роль Генриха VIII в становлении Англии как буржуазного государства, М. Андерсон показывает его разнузданным, диктаторским властителем, который готов поступиться всем человеческим на потребу своим похотливым желаниям. У драматурга Генрих стал олицетворением кровавой диктаторской власти, не брезгующей ничем в выборе средств для достижения целей. Уроки фашистской чумы, охватившей Европу, не прошли мимо Андерсона: его герой, облаченный в королевские одежды, ведет себя подобно нацистам и современным рыцарям наживы.

В образе Анны Болейн драматург изображает романтическую героиню, противостоящую диктаторской власти. Отстаивая право на свободу, Анна долгое время отказывается настоятельным притязаниям Генриха. «Проси чего хочешь», — умоляет ее не привыкший к отказам король. Но для Анны свобода дороже всех благ. Она дерзко бросает:

Хочу быть свободной,
И любить того, кого хочу⁶⁴.

⁶³ Anderson M. Mary of Scotland, p. 142.

⁶⁴ Anderson M. Anne of the Thouthland Days. N. Y., 1976, p. 23.

Борьба за власть для Андерсона всегда означает отторжение человека от самого себя, потерю личности. Если в пьесах Андерсона 30-х годов неприятие государства, власти выливалось в некий абстрактный анархический протест, то в 40-е годы этот протест принял реальные очертания, подкрепленные конкретным историческим опытом фашистской диктатуры.

В ряде пьес Андерсон обращался к событиям национальной истории. Один из эпизодов войны за независимость лег в основу его пьесы «Валли-Фордж» (1934). Действие трагедии «Бескрылая победа» (1936) также корнями уходит в историю Америки, однако пьеса наполнена аллюзиями с современным расизмом, являющимся одним из проявлений фашизма.

Совсем не случайно сюжет «Бескрылой победы»⁶⁵ разворачивается в американском городке Сейлем: смысл разыгравшейся там в XVII в. трагической истории (так называемый процесс «охоты на ведьм») знает каждый американец. Хотя события пьесы перенесены в XIX в., лицемерие, преследование инакомыслящих и всего нового, подозрительность по отношению друг к другу, доносы, ханжество, прикрытое маской лицемерного пуританского благочестия, остаются неизменными и дают повод для размышления, сопоставления этих явлений с Америкой XX в.

В театре США развитие исторической драмы происходило в русле романтической традиции. В XX в. это нашло яркое воплощение в творчестве американских неоромантиков — М. Андерсона, а также Роберта Шервуда⁶⁶, все пьесы которого объединяет тема кризиса буржуазной цивилизации. Драматургия американских неоромантиков, безусловно, не охватывает панорамы исторической драматургии первых десятилетий XX в. Однако автор статьи ставил перед собой задачу раскрыть лишь некоторые аспекты проблемы.

В конце 40-х — начале 50-х годов наступил новый период в развитии исторической драмы в театре США, отражавший глубокие социально-политические процессы тревожного послевоенного времени.

⁶⁵ Anderson M. The Wingless Victory. Wash., 1936.

⁶⁶ О драматургии Р. Шервуда см. подробнее: Brown J. M. The World of Robert E. Sherwood. N. Y., 1965.