

В ПОИСКАХ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Несмотря на множество мнений о масштабах и сущности модернистской драмы, большинство критиков и ученых, в основном, сходятся в том, что появление Сэмюэля Беккета в 50-х гг. было поворотным пунктом для традиционных понятий о сущности драматургической литературы. Беккета рассматривали как абсурдиста, одновременно положившего конец одной школе развития и давшего начало другой. Творчество Беккета, ирландца, живущего в Париже и пишущего на английском и французском, является кульминацией современных традиций, внесшим важное понятие «континентальной» теории в англо-американскую драму, долгое время изолированную от наиболее значительных форм экспериментализма XX в.

Под влиянием Генриха Ибсена, распространенному Бернардом Шоу в Англии и Юджином О'Нилом в Америке, драматическая литература в обеих странах развивалась в строго параллельных направлениях, изредка делая попытку экспериментировать в различных формах, однако иногда серьезно отклоняясь от главного течения реалистических традиций. Единство англо-американских традиций социального протеста и поэтической драмы после второй мировой войны в зрелых работах Артура Миллера, Тенниси Уильямса в Америке и у новой школы «рассерженных молодых людей» в Британии вернуло драматическую теорию в обеих странах к тому же самому пункту реалистической сущности, от которого она спорадически откололась после первоначального влияния Ибсена в конце XIX в. Как раз в это время выходит в свет пьеса Беккета «В ожидании Годо», ставшая провозвестником рождения новой драмы.

Попытка рассмотреть современных драматургов как последователей Беккета была осложнена также их отказом оставить реалистические тради-

ции, которые Беккет часто опровергал. Теоретически реализм находился в оппозиции к европейскому экспериментализму, представленному в каноне Беккета, а также двум понятиям, являющимся непримиримыми в своей сфере – форме и цели. Но кроме простого разделения на два противоположных лагеря, современные драматурги, оспаривая этот очевидный парадокс, пытались синтезировать реализм и абсурдизм, часто сильно полагаясь на третье, менее распространенное в модернистской драме явление – эпический театр.

Современные драматурги признали тщетность продолжения письма в традиционной реалистической манере, т.к. появление абсурдизма ясно показало необходимость новой формы выражения в постмодернистском мире; но в то же время, абсурдизм теоретически нес с собой семена собственного разрушения, представленного в своей логической кульминации у Беккета. Таким образом, постмодернистская драматургическая эстетика определенно развилась в ответ на эту необходимость новой формы драматического выражения.

Возможно, в результате прочно укоренившихся реалистических традиций, английские и американские драматурги лучше всего осуществили эту попытку примирения и синтеза. Каноны же Гарольда Пинтера и Эдварда Альбы стали попыткой «приручить» абсурдность, опираясь, в том числе, на эстетику и методы других литературных жанров, а также возвращая эпический театр на передний план драматической теории.

Со своей стороны, молодые драматурги в Англии и Америке внесли усовершенствования, свидетельствующие о появлении признанной постмодернистской драматической эстетики, интернациональной по своим масштабам и не являющейся англо-американской по своей форме.

В пьесах Тома Стоппарда, Сэма Шефарда, Петера Шафера и Давида Рейба границы нового понятия драмы ясны; ни один из этих драматургов

не предлагал радикальных перемен установленных традицией, они пытались представить скорее новый синтетический театр, сливая форму со значением, философию с методами абсурдистов, но делая это без ограничений, присущих чистому экспериментализму предыдущего поколения. При адаптации методов предшественников (но без философского ограничения) интересы нового поколения, его попытки точно представить постмодернистский мир часто суммировались в новой форме экзистенциального реализма. Эти юные драматурги пытались отразить мир, характеризующийся длительностью и большей субъективностью, а то, что рассматривалось как множество формы, являлось на самом деле своеобразием цели. Такого рода своеобразие зачастую означало то, что любые споры в отношении драмы обязательно проблематичны. Многие литературные критики колебались даже в том, чтобы признать в драме независимую эстетическую обоснованность, равную поэзии или беллетристике. Этот вопрос обособленности драмы осложнялся и снижением литературных заслуг жанра как результата популярного развлекательного движения XIX в., приведшего к отождествлению постановки с текстом. Вдобавок к этому, ученые настаивали на существовании классических границ жанра и метода с упорством, неизвестным в изучении других жанров. В конце концов, драма раздвинула рамки периода, установленные критиками, и ставшие теперь более близкими к широкому эстетическому развитию. Результатом этого явилось то, что драма часто рассматривалась как «приемное дитя» литературы. Вопрос обоснованности жанра является ошибочным; драматургическая форма существовала и не могла быть легко освобождена по какой-либо причине. Возможно, наиболее прочная из всех, она была основным выражением человеческого внутреннего побуждения подражать и создавать, т.е. представляла собой установление первенства внутри всего диапазона эстетики.

Вопрос о драматургическом тексте, тем не менее, оставался открытым, так как критики и ученые расходились во мнении о его природе. Отождествление драмы и театра достигло наивысшего значения в последнем столетии, когда драма приобрела декадентскую литературную форму. Центральным в истории выдающегося театра Аллардис Николь являлась неспособность отделить текст от постановки¹. В результате недостаточность драматического учения была выровнена двусмысленностью, присущей форме. Но различия должны были быть четко показаны: театр – это представление текста, вытекающее из театрального опыта, дополненное актерской интерпретацией произведения; драма – текст как литературное произведение, законченное само по себе. Это различие было существенным, в частности, в отношении появления модернистской драмы из умирающего состояния театральности XIX в. Как проницательно заметил Р.Х. Гарднер: «Театр – это рамка волшебства существующего за пределами простой реальности драма встречается внутри нее (рамки) и является главной причиной использования этой рамки»².

Драма – это термин, который может прилагаться к тексту, созданному как самостоятельная единица, органичному по своей структуре и значению, самонаправленному и независимому от театральной интерпретации. Драма сообщается с театром, но является независимой от него своей обоснованностью или существованием. Возможно, из-за древней простоты и великолепия драматической критики Аристотеля, те стандарты, которые он установил, продолжают быть критериями в драматической литературе. Однако внутри контекста модернистской драмы этот подход философски ограничен; как заметил Джон Зелитски, сегодня постановка трагедии, годящаяся для классических требований, таких как аристотелевские, должна, на самом деле, означать рождение анахронизма³.

Одной из главных причин, из-за которых современные ученые драматурги должны были перестать полагаться на классические понятия фор-

мы и метода, являлось то, что, как отметил Френсис Фергюссон, «Аристотель свободен от нашего мрачного чувства нужды во всех культурных формах. Он не пытается привлечь во внимание изменчивые перспективы истории, как это делают современные исследователи»⁴. Эти новые перспективы истории и место человека во времени являлись главной характеристикой модернизма (а также и постмодернизма) и помогали объяснить, почему традиционные понятия формы и функции больше не были действительными. «Можно поддержать ту точку зрения, – доказывает Фергюссон, – что модернистский театр в его жизненности и разнообразии, богатстве и анархии, был, в действительности, исторически образован в результате распада того традиционного театра человеческого действия, который еще мог допускать Шекспир»⁵.

В условиях формы, как заметил Джон Зелитски, «Золотой век трагедии» был, в основном, построен на желании человека перенести себя в прошлое, а наш собственный век – в иной мир. Коллективное постиндивидуальное общество, направленное на будущее, не имеет формы прошедшего, и он доказывал, что современные драматурги заинтересованы в «драматизации обстоятельств», не представляя действия в аристотелевском значении. Традиционные понятия действия и характера являлись искусственными, т.к. они не были способны показать существенное течение и изменение бытия, и, как выразилось в крайней степени в абсурдизме, «трагедия и комедия – обе стали проявлением отчаяния, действия, которое существовало отдельно в своей собственной немотивированной изоляции, не имело значения и являлось абсурдным»⁶.

Эта надежда на установленный афоризм, который применялся к формам соответствующих периодов, развивающихся и философски и эстетически, являлась «формальной ошибкой». Согласно Коригану, это близорукое утверждение, что одна форма, такая как комедия или трагедия, во всех веках имеет, в общем, одни и те же определенные формальные и

структурные характеристики⁷. Как отмечал Раймонд Вильямс, «все то, что мы можем считать само собой разумеющимся – является целостностью “трагедии” как слова»⁸. Обсуждение трагических величин в пьесе «Смерть моряка» могло быть интересным как интеллектуальное упражнение, но такое обсуждение мало чего добавляло к нашим знаниям о природе модернистской драмы. Современная пьеса должна была быть принята в своих собственных условиях и рассмотрена внутри структуры своего собственного определения человеческих условий, она должна была измеряться в соответствии с формулами, сообразными с политическими, теологическими, экономическими, философскими и эстетическими факторами того столетия, которое их производит. Постмодернистская драма по существу трагикомичная, и формальные понятия ее структуры и цели должны были быть вытеснены таким понятием, как «французская драма», которая по определению Джона Гэснера являлась «серьезной драмой без трагической претенциозности»⁹. Наряду со сложностями жанровой терминологии и критического подхода, понятие целостности драмы имело несколько проблем, которые были общими для всех литературных форм. С современной точки зрения театральная история – это то, что связывает традиционные понятия о сущности драматической литературы. Драма видна в панорамном охвате движения от языческого ритуала к классическому величию. И в Романтический, и Викторианский периоды драма начала возрождаться одновременно везде, давая начало тому, что позже стало известно как модернистская драма, а также положила начало ряду сложностей в датировании, границах и определении.

Ученые-литературоведы, в основном, соглашались с тем, что модернистский период начался на рубеже XX в. (или немного раньше) и характеризовался отличительными качествами, которые стали видны уже к концу Второй Мировой войны. Что же касается современной литературы, то ее часто относили к постмодернизму, но т.к. текущие работы явно отлича-

лись от предыдущих, никакой период так не говорил за себя, как модернизм. Как отмечал Том Ф. Драйвер, «мы сейчас живем в такое время, когда уже можно более или менее легко ощутить, понять, что период “модернизма” закончился. Он войдет в историю и, может быть, получит другое имя»¹⁰. В самом деле, до тех пор, пока отрезок времени позволяет ученым на необходимой дистанции рассматривать эстетику и литературу XIX–XX вв., такие термины как модернизм и «постмодернизм», а также термин «невротизм» – будут, несомненно, характеризовать время, продолжавшееся с конца Викторианского периода до настоящего времени, несмотря на то, что когда-то они были отделены от своих психоаналитических подтекстов.

Однако, в драме даже понятие модернизма не определено также ясно, как и в других жанрах, и многие ученые датировали происхождение модернистской драматической литературы предисловием Виктора Гюго к «Кромвелю» в 1827 г. или «Смертью Дантона» Георгия Бюхнера в 1835 г. Но ориентиры раннего XIX в. должны были рассматриваться как предшественники более существенных и обоснованных достижений Генриха Ибсена, чьи теории и произведения, в первую очередь, окончательно порывают с понятиями «хороших» пьес, установленными Эженом Скрайбом и Викторианом Сардо. В Англии Ибсен, несомненно, являлся фигурой, непосредственно стоящей за Бернардом Шоу, на основании работ которого можно определить начало собственно английской модернистской драматургии. Однако почти 30 лет прошло до того момента, как Юджин О’Нил установил традиции американской модернистской драмы.

Таким образом, за исключением предвестников экспериментализма, модернистская драматическая эстетика начинается с Ибсена, если не принимать в расчет определенную национально-культурную идентичность. То, чему положил начало Ибсен, продолжало существовать в национальных рамках приблизительно с 1879 г. (время создания «Кукольного доми-

ка»), с периода, который, в общем, и принято называть модернизмом, по современному, постмодернистскому, периоду.

¹ *Nicoll A.* The Theatre and Dramatic Theory. London, 1962. P. 199.

² *Gardner R.H.* The Splintered Stage: The Decline of the American Theatre. New York, 1965. P. 25.

³ *Szeliski J. von.* Tragedy and Fear. Chapel Hill, 1971. P. 12.

⁴ *Fergusson F.* The Idea of a Theatre. Princeton, 1949. P. 234.

⁵ *Ibid.* P. 143.

⁶ *Szeliski J. von.* *Op. cit.* P. 186.

⁷ См.: *Corrigan R.W.* The Theatre in Search of a Fix. New York, P. 193, 94, 205, 43.

⁸ *Williams R.* Modern Tragedy. Stanford, 1966. P. 15.

⁹ *Gassner J.* The Possibilities and Perils of modern Tragedy // Theatre in the Twentieth century / Ed. Robert Corrigan. New York, 1963. P. 227.

¹⁰ *Driver Tom F.* Romantic Quest and Modern Query. New York, 1970. P. 9.