

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://nabokovvladimir.ru/> Приятного чтения!

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков

ДРАМАТУРГИЯ

Одна и единственная сценическая условность которую я принимаю, может быть сформулирована следующим образом: люди на сцене, которых вы видите или слышите, ни в коем случае не могут видеть или слышать вас. Эта условность одновременно является уникальным свойством драматического искусства: ни при каких обстоятельствах человеческой жизни даже самый тайный наблюдатель или наушник не может противостоять вероятности быть обнаруженным теми, за кем он шпионит, но не конкретными людьми, а миром в целом. Ближайшая аналогия отношения между индивидуальным и внешним характерами; но это, однако, ведет к некоей философской идее, к которой я обращаюсь в конце этой лекции. Пьеса суть идеальный сговор, так как, хотя она и полностью раскрыта перед нами, не в наших силах влиять на ход действия, точно так же, как обитатели сцены не могут видеть нас, в то же самое время влияя на наше внутреннее "я" с почти нечеловеческой легкостью. Таким образом, мы наблюдаем парадокс невидимого мира свободного духа (т.е. нас самих), следящего за неконтролируемым, но связанным с землей действием, которое - взамен - обеспечено мощью того самого духовного вмешательства, которого нам, невидимым наблюдателям, так парадоксально не хватает. Зрение и слух, но без вмешательства, с одной стороны, и духовное вмешательство, но при отсутствии зрения и слуха - с другой, являются главными свойствами прекрасно сбалансированного и совершенно справедливого разделения, проведенного линией рампы. Впоследствии может быть доказано, что эта условность есть естественное правило театра, и что когда какой-нибудь чужак пытается его нарушить, то либо нарушение всего лишь заблуждение, либо пьеса перестает быть пьесой. Вот почему я называю нелепыми попытки советского театра вовлечь зрителей в представление пьесы. Это связано с предположением, что сами исполнители ролей являются зрителями, и, на самом деле, мы можем легко представить неопытных актеров под халтурным руководством в бессловесных ролях слуг, будто поглощенных наблюдением за игрой великих актеров, занятых в главных ролях, совсем как это делаем мы, обычные зрители. Но, помимо опасности позволения даже самому значительному актеру оставаться вне пьесы, существует один неизбежный закон, закон (положенный гением сцены, Станиславским), который лишает смысла все доводы, происходящие от заблуждения, что рампа не является окончательным разделителем между зрителями и исполнителями, как полагает наша основная сценическая условность. Грубо говоря, этот закон является законом только при условии, что зритель не раздражает своих соседей, что он совершенно свободен делать что ему заблагорассудится, зевать или смеяться, или опоздать к началу, или уйти раньше, если ему пьеса наскучила либо у него есть дела в другом месте; но человек на сцене, каким бы бездействующим и пассивным он ни был, полностью связан со сценическим сговором и его основной условностью: имеется в виду, что он не может уйти за кулисы чтобы выпить или поболтать с кем-то, равно как и поддаваться любой человеческой слабости, которая может привести к столкновению с идеей его роли. И наоборот, если мы представляем какого-нибудь драматурга или режиссера, переполненного идеями о коллективизме и любви к массам, вредящими всему искусству в целом, заставляющего играть и самих зрителей (к примеру, будто реагирующая на определенные действия или речи толпа; или даже передавая по кругу напечатанный текст ролей, которые зрители должны произнести вслух, или просто оставляя эти слова на наше усмотрение; свободно превращая сцену в дом, и позволяя актерам смешиваться с публикой и т. д.), то такой метод, не говоря о вечно подстерегающей вероятности того, что пьеса может быть погублена каким-нибудь местным остряком, или роковым образом пострадать от неподготовленности случайных актеров, в придачу - сплошное заблуждение, потому что зритель остается вправе отказаться принимать участие, и может уйти из театра, если его больше не интересует это дуракаваляние. В случае, если зрителя заставляют играть потому, что пьеса говорит о Совершенном Государстве, и исполнятся в государственном театре страны, управляемой диктатором, театр в этом случае является частью варварской церемонией или уроком воскресной школы о полицейских методах, то есть в театре продолжается то же самое, что происходит в стране диктатора, а общественная жизнь суть постоянная и универсальная игра в ужасном фарсе, сочиненном Отцом Народа, одержимым сценой.

Пока я подробно останавливался в основном на стороне вопроса, посвященной зрителю: осведомленность и невмешательство. Но разве невозможно представить себе актеров, которые, в соответствии с капризом драматурга или совершенно избитой

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru

идеей, действительно видят публику и разговаривают с ней со сцены? Другими словами, я пытаюсь отыскать, нет ли в самом деле никакой лазейки в том, что я принимаю за существенную формулу, за существенную и единственную сценическую условность. Впрочем, я помню несколько пьес, в которых используется подобный трюк, но самое важное то, что когда исполнитель приближается к рампе, и обращается к зрителям с предполагаемым объяснением или горячими доводами, то это для него не публика, в этот момент сидящая в зале, а публика, вымышленная драматургом, то есть это нечто все еще существующее на сцене, театральная иллюзия, которая тем сильнее, чем естественнее и обыкновеннее делается подобное обращение. Другими словами, эта черта, которую герой не может пересечь, не прерывая саму пьесу, является абстрактным представлением, которое имеет автор о публике; как только он видит публику как сборище румяных знакомых лиц, пьеса перестает быть пьесой. Вот пример: мой дед, отец моей матери, чрезвычайно эксцентричный русский человек, обуреваемый мыслью иметь частный театр у себя дома, и нанимая величайших исполнителей того времени, чтобы они развлекали его и его друзей, был на дружеской ноге с большинством актеров русской сцены, и постоянно посещал театры. Однажды вечером, в одном из театров Санкт-Петербурга, знаменитый Варламов играл роль кого-то, кто пил чай сидя на террасе, и беседовал с прохожим, невидимым для зрителей. Эта роль надоела Варламову, и в тот вечер он оживил ее, вмешавшись в нее определенным безопасным образом. В каком-то месте он повернулся в сторону моего деда, которого он увидел в первом ряду, и заметил совершенно естественно, как будто он разговаривал со своим воображаемым прохожим. "Кстати, Иван Василич, боюсь, что я не смогу отобедать с вами завтра". И только потому, что Варламов был настоящим волшебником и так естественно приспособил это слово для своего эпизода, моему деду и в голову не пришло, что его друг в самом деле отменил условленную встречу. Другими словами, сила сцены такова, что даже если, как часто происходит, актер в середине представления падает в глубокий обморок, или из-за грубой ошибки рабочий сцены остается среди действующих лиц, когда занавес раздвигается, осознание этого несчастного случая или оплошности потребует от зрителей времени гораздо больше, чем если что-либо подобное, экстраординарное, случилось бы в их домах. Разрушишь очарование - уничтожишь пьесу.

Так как мое дело писать пьесы, а не инсценировать их, я не буду дальше развивать эту тему, так как это может привести меня к дискуссии о психологии актерского мастерства. Просто я, позвольте повторить, озабочен разрешением одной условности, после чего можно свирепо осуждать и разрушать все остальные возрастательные вещи, которые заражают пьесы. Надеюсь, я докажу, что постепенная уступка им означает медленное, но верное уничтожение драматургии как искусства, что нет особых затруднений в освобождении от них навсегда, даже если это влечет за собой изобретение новых средств, которые, в свою очередь, станут со временем традиционными условностями, чтобы потом быть снова отвергнутыми, когда они закостенеют, будут затруднять и подвергать опасности драматическое искусство. Пьесе, ограниченную моей основной формулой, можно сравнить с часами, но когда она начинает заигрывать с публикой, то становится похожей на раскрученную юлу, которая врезается во что-то, тархтит, крутится на одном месте и умирает, упав. Пожалуйста, примите во внимание также то, что эта формула применима не только когда вы смотрите инсценировку, но и когда вы читаете книгу. И тут я подхожу к очень важному пункту. Существует старое заблуждение, следуя которому, некоторые пьесы предназначены чтобы смотреть их на сцене, а другие - чтобы их читать. На самом деле есть два вида пьес: глагольные пьесы и пьесы-прилагательные, ясные пьесы действия и вычурные пьесы характеристик - но помимо того, что эта классификация является просто поверхностным удобством, изящная пьеса, относящаяся к обоим видам пьес, одинакова прекрасна и на сцене и в книге, дома. Единственное, что род пьесы (где поэзия, символизм, описания, слишком длинные монологи склонны отягощать драматическое действие), перестает в своей крайней форме быть пьесой вообще, становясь длинным стихотворением или прекрасно отрепетированной речью, так, что вопрос о том, что лучше - читать или смотреть - не поднимается, так как это просто не пьеса. Но в определенных рамках, пьеса-прилагательная на сцене не хуже, чем глагольная пьеса, хотя лучшие пьесы являются вообще сочетанием обоих компонентов действия и поэзии. В настоящее время, приостановив дальнейшее объяснение, мы можем предположить, что пьеса может быть всем, чем ей самой угодно, статичной или энергичной, бесхитростной или причудливой, подвижной или величавой, при условии, если это хорошая пьеса.

Мы должны провести четкую грань между даром автора и вкладом театра. Я говорю только о первом (о даре) и обращаюсь ко второму (вкладу театра), насколько автор его вообразил. Совершенно ясно, что как плохая режиссура или неточное

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru

распределение ролей могут уничтожить самую хорошую пьесу, так и театр может все превратить в пару часов мимолетного очарования. Бессмысленное стихотворение может быть инсценировано гениальными режиссером или актером, а простой каламбур может превратиться в великолепное представление, благодаря декорациям одаренного художника. Но все это не имеет ничего общего с задачей драматурга, это может прояснить и оживить его сюжеты, это может даже заставить плохую пьесу выглядеть – только выглядеть как хорошая, но достоинства пьесы, как они представлены печатным словом, являются тем, чем они являются, ни больше, ни меньше. На самом деле я не могу представить себе ни одной прекрасной пьесы, которая бы не доставляла удовольствие как при просмотре, так и при прочтении, хотя, чтобы быть точным, определенная часть "рампового" удовольствия не является тем же самым, что и соответствующая часть "лампового" удовольствия; поскольку первое удовольствие является сенсуальным (чувственным) – хорошее представление, отличная игра актеров, а второе, в соответствующей части, чисто образным (которое компенсируется фактом, что любое окончательное воплощение всегда является ограничением возможностей). Но основная и наиважнейшая часть удовольствия всегда совершенно идентична в обоих случаях. Это наслаждение гармонией, художественной правдой, чарующих неожиданностей и глубоким удовлетворением своим удивлением, – и, уверяю вас, удивление всегда остается с вами, даже если вы смотрели спектакль и читали книгу неоднократно. Для совершенного удовольствия сцена не должна быть слишком книжной, а книга – слишком сценичной. Вы обнаружите, что сложное художественное оформление обычно описывается (с подробнейшими уточнениями и очень растянуто) на страницах наихудших пьес (за исключением Шоу), и наоборот – очень хорошие пьесы сравнительно равнодушны к окружающей обстановке. Такие скучные описания убранства в целом родственны описанию героев в начале пьесы, и со всем рядом "описательных" наречий, выделенных курсивом, определяющих каждую реплику в пьесе, являются, чаще всего, результатом ощущения автора, что его пьеса не содержит в себе то, что по идее должна содержать, и тогда он ударяется в патетику и многоречивые попытки усилить содержание декоративными дополнениями. Реже такие излишние украшения продиктованы сильнейшим желанием автора увидеть свою пьесу инсценированной и сыгранной именно так, как он имел в виду – но даже в этом случае такой метод очень раздражает.

Итак, мы готовы, когда мы видим раздвигающийся занавес, или открываем книгу, исследовать структуру самой пьесы. Но мы должны быть совершенно четкими в одном месте. Впредь, если первоначальная условность принята духовная осведомленность и физическое невмешательство с нашей стороны, и физическая неосведомленность и значительное вмешательство со стороны пьесы и все другое будет исключено.

В заключение, разрешите мне повторить немного другими словами – теперь, когда я определил общую идею – повторить первичную аксиому драмы. Если, как по-моему должно быть, единственный приемлемый дуализм – это непреодолимое разделение между эго и не-эго, то мы можем сказать, что театр является хорошей иллюстрацией этой философской обреченности. Моя первоначальная формула, относящаяся к зрителям и драме на сцене, может быть выражена следующим образом: первое (зрители) осведомлено о втором (о пьесе), но не имеет власти над ним, второе не осведомлено о первом, но может волновать их. Вообще говоря, это очень близко к тому, что происходит во взаимоотношениях между собственно мной и видимым мной миром, и это не просто формула существования, но также и необходимая условность, без которой ни я, ни мир не могли бы существовать. И тогда я изучил определенные последствия формулы условности театра, и обнаружил, что ни сцена, переливающаяся в публику, ни сама публика, диктующая свою волю сцене, не могут отменить эту условность без разрушения главной идеи драмы. И здесь опять эту концепцию можно уподобить, на более высоком уровне, философии бытия, сказав, что в жизни, также, любая попытка вмешаться в мир, или любая попытка мира вмешаться в мою душу, является крайне рискованным делом, даже если в обоих случаях руководят наилучшие побуждения. И, наконец, я говорил, что чтение пьесы и просмотр спектакля соответствуют проживанию жизни и мечтаниями о жизни, и о том, как оба переживания дают, хотя и немного по-разному, одно и то же удовольствие.

ТРАГЕДИЯ ТРАГЕДИИ

Рассуждения о технике современной трагедии значат для меня беспощадный анализ того, что может быть сформулировано как трагедия искусства трагедии. Горечь, с которой я обзираю плачевное состояние драматургии, на самом деле не подразумевает, что все потеряно, и что современный театр можно отвергнуть, просто пожав плечами. Я имею в виду, что если не сделать что-нибудь в ближайшее

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
время, драматургия прекратит быть предметом споров, касающихся литературных ценностей. Драму подберет под себя индустрия развлечений, и она будет полностью поглощена иными, действительно великими видами искусства – актерским и режиссерским, которые я горячо люблю, но которые настолько же далеки от настоящего дела писателя, насколько и другие виды искусства: живопись, музыка или танец. Таким образом, пьеса будет создана менеджерами, актерами, рабочими сцены – и парой вялых сценаристов, к которым никто не прислушивается; она будет основана на сотрудничестве, и такое сотрудничество, конечно, никогда не создаст ничего настолько же постоянного, насколько может быть постоянной работа одного человека, потому что каким бы огромным талантом ни обладал каждый из этих сотрудников, конечный результат неизбежно будет компромиссом талантов, чем-то средним, подогнанным и ужатым, приземленным, рафинированным продуктом, полученным из слияния других, вызывающих раздражение, компонентов. Эта полная передача всего, связанного с драмой, в руки тех, кто, по моему твердому убеждению, должен получать уже зрелый плод (конечный результат работы одного человека), является довольно мрачной перспективой, но это может быть логическим итогом конфликта, который в течение нескольких веков раздирает драму, и особенно трагедию.

Прежде всего давайте попытаемся определить, что мы подразумеваем под "трагедией". Используемый в повседневной речи, этот термин так тесно связан с идеей судьбы, что является почти синонимом – по крайней мере когда мы бы не хотели посмаковать историю представляемой судьбы. В этом смысле трагедия без фона предопределения едва ли воспринимается обычным наблюдателем. Если, скажем, человек идет и убивает другого человека, того же или противоположного пола, только потому, что он случайно оказывается в этот день в более-менее "убивательном" настроении, то это не трагедия, или, точнее, убийца в данном случае не является трагическим героем. Он скажет полиции, что все у него шло наперекосяк, будут приглашены эксперты, чтобы определить его психическое состояние – и все. Но если во всех отношениях уважаемого человека медленно, но неумолимо (и, к слову, наречия "медленно" и "неумолимо" настолько часто используются вместе, что союз "но" между ними должен быть заменен обручальным кольцом союза "и") влекут к убийству те или иные обстоятельства, или длительное время сдерживаемая страсть, или что-то, что давно подрывает его волю, одним словом, те вещи, против которых он безнадежно, и, возможно, достойно борется – и в этом случае, каким бы ни было его преступление, он нам кажется трагической фигурой. Или: вам доводится встретить в обществе человека, совершенно нормально выглядящего, добродушного, хотя и малость потрепанного, славного, но чуть скучноватого, вероятно, немного глуповатого, но не более чем другие, в чей адрес вы бы ни за что не употребили определение "трагический", и тогда вы узнаете, что этот человек несколько лет назад силой обстоятельств был поставлен во главе великой революции в далекой, почти легендарной стране, и что новая сила обстоятельств вскоре погнала его в ваши края, где он теперь влечит жалкое существование, как призрак своей былой славы. Тотчас те же самые вещи, которые только что казались вам будничными (он ведь в самом деле выглядел совершенно обыкновенно), теперь поражают вас как особые признаки трагедии. Король Лир, дядюшка Лир является даже более трагическим героем когда он топчется на одном месте, чем когда он действительно убивает тюремного охранника, повесившего его дочь.

Итак, каков же результат нашего маленького расследования о популярном значении понятия "трагедия"? Результат следующий: мы констатировали, что термин "трагедия" не только синонимичен "судьбе", но также синонимичен нашему знанию о медленной и неумолимой предопределенности судьбы другого человека. Нашим следующим шагом будет понять, что подразумевается под "судьбой".

Из двух намеренно неконкретных примеров, которые я выбрал, одна вещь все же может быть выведена. То, что мы узнаем о судьбе другого человека, гораздо больше, чем он сам знает о себе. На самом деле, если он полагает себя трагической фигурой, действует соответственно, то он перестает нас интересовать. Наши знания о его судьбе – не объективные знания. Наше воображение порождает таких чудовищ, которых предмет нашего сочувствия, может быть, никогда не видел. Он, возможно, сталкивался с другими ужасными вещами, иными бессонными ночами, с другими перехватывающими дух случаями, о которых мы понятия не имеем. Линия судьбы, которая *ex post facto*[1] кажется нам такой ясной, в реальности возможно была диким знаком, переплетенным с другими знаками судьбы или судеб. Тот или иной, социальный или экономический фон, который, если мы являемся приверженцами марксизма, кажется, сыграл важную роль в жизни героя, возможно, не имел ничего

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
общего с этим в каком-то частном случае, хотя это, кажется, так четко все объясняет. Следовательно, все, чем мы владеем в отношении нашего собственного мнения о трагической судьбе другого человека, это горстка фактов, большинство из которых человек может отвергнуть; но к этому добавлено то, что дает наше воображение, и это наше воображение управляется звуковой логикой, а наша звуковая логика настолько загипнотизирована условно принятыми правилами причины и следствия, что она скорее придумает причину, и видоизменит следствие, чем не сделает ничего подобного.

А теперь посмотрим, что произошло. Сплетни вокруг судьбы человека автоматически привели нас к построению сценической трагедии, отчасти потому что мы уже видели много им подобных в театрах или в других местах для развлечений, но в основном потому что мы цепляемся к тем же самым железным прутьям детерминизма, которые уже очень давно держат в заточении дух драматургии. И вот где лежит трагедия трагедии.

Примем во внимание следующую забавную позицию: с одной стороны, написанная трагедия относится к "креативной" (художественной) литературе, хотя одновременно она цепляется к старым правилам, к умершим традициям, которые другие формы литературы с наслаждением ломают, находя в этом процессе совершенную свободу, без которой никакое искусство не может процветать, и, с другой стороны, написанная трагедия также принадлежит сцене, - и также здесь театр торжествует из-за свободы причудливых сцен и гения индивидуального актерского исполнения. Наивысшие достижения поэзии, прозы, художественного, театрального искусств характеризуются нерациональным и нелогичным, тем духом свободной воли, которая щелкает своими радужными пальцами перед лицом самодовольной причинности. Но где находится соответствующее развитие в драме? Какие шедевры мы можем назвать, за исключением немногих трагедий-снов, написанных с блистательным гением "Король Лир" или "Гамлет", "Ревизор" Гоголя, и, может быть, одна или две драмы Ибсена (последние с оговоркой), какие шедевры мы можем назвать, которые могли бы быть сопоставлены с бесчисленными прославленными романами, короткими рассказами и стихотворениями, сочиненными за последние три или четыре столетия? Какие драмы, упрощенно говоря, иногда перечитываются?

Самые популярные драмы вчерашнего дня находятся на одном уровне с самыми плохими романами того же времени. Самые лучшие драмы вчерашнего дня находятся на уровне журнальных рассказов и толстых бестселлеров. И наивысшая форма драматического искусства - трагедия - в лучшем случае подобная механической игрушке, сделанной в Греции, которую маленькие дети заводят на ковре, и ползают за ней на четвереньках.

Я ссылаясь на две величайшие пьесы Шекспира как на трагедии-сны, и в том же смысле я бы хотел назвать гоголевский "Ревизор" пьесой-сном, или флюберовскую "Бувар и Пекюше" - повестью-сном. Мое определение безусловно не имеет ничего общего с тем особым родом претенциозных "пьес-снов", которые были одно время популярными, и которые в самом деле управлялись бдительной причинностью, а то и чем похуже, как, например, фрейдизм. Я называю "Короля Лира" и "Гамлета" трагедиями-снами потому, что логика сна, точнее - логика ночного кошмара, здесь заменяет элементы драматического детерминизма. В связи с этим, я хочу подчеркнуть, что тот путь, идя по которому ставят Шекспира во всех странах, ведет вовсе не к Шекспиру, а к искаженной версии, приправленной той или иной прихотью, что иногда развлекает, как в русском театре, а иногда - вызывает тошноту, как, например, негодная стряпня Пискатора. Я уверен - Шекспира надо ставить полностью, до последней запятой, или не ставить вообще. Но с логичной, причинной, точки зрения, то есть с точки зрения современных режиссеров, и "Лир" и "Гамлет" - невозможно плохие пьесы, и интересно, как любой современный популярный театр отважится поставить их в строгом соответствии с текстом.

Влияние греческой трагедии на Шекспира обсуждали ученые поосведомленнее меня. В свое время я читал переводы греческих пьес на английский, и нашел их гораздо слабее, чем пьесы шекспировские, хотя влияние первых обнаружилось постоянно. Огненное мелькание в эсхилловском "Агамемноне", перелетающее через равнину, вспыхивающее вдоль озера, устремляющееся в горы, или Ифигения, сбрасывающая свою синеватую тунику - это меня привлекает, так как напоминает Шекспира. Но я отказываюсь волноваться из-за абстрактных страстей и неопределенных чувств этих героев, точно как безглазая и безрукая статуя, которая по каким-то причинам считается образцом идеальной красоты; и более того, я не вполне понимаю, как непосредственный контакт с нашими эмоциями может быть установлен Эсхилом, когда

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
мудрейшие ученые сами не могут уверенно сказать, на что указывает тот или иной фрагмент, о чем именно мы должны догадаться там или сям, и в завершении говоря, что удаление артикла перед тем или иным словом делает недоступными связь и конструкцию в предложении. В самом деле, кажется, что основное действие происходит в подробных, многочисленных сносках. Однако волнение, возникшее от построения текста, не в точности является теми же чувствами, которые театр может приветствовать, а с другой стороны то, что выдерживает испытания на нашей сцене, как греческая трагедия, является очень удаленным от оригинала, под сильным влиянием тех или иных сценических версий и изобретений, и они по очереди оказываются под влиянием вторичных условностей, порожденные первичными условностями греческой трагедии, так, что трудно сказать, что мы имеем в виду, когда хвалим Эсхила.

Одно, впрочем, определено: идея последовательной судьбы, которую мы, к несчастью, унаследовали с древних времен, с тех пор по сей день держит драму как бы в концлагере. Время от времени какой-нибудь гений сбегает из этого лагеря; Шекспиру это чаще всего удавалось. Ибсену такой побег в "Кукольном доме" удался наполовину, а в "Боркмане" драма по существу покидает сцену и идет извилистой дорогой на дальний холм – любопытный символ страстного желания гения избавиться от кандалов условностей. Но Ибсен также нагрешил: он много лет провел в Скрии, и в этом отношении невероятно нелепые результаты, к которым могут привести условности причинно-следственной связи, хорошо отображены в "Столпах общества". Сюжет, как вы помните, завязан вокруг двух кораблей, хорошего и плохого. Один из них, "Пальма", в данный момент находится в отличной форме, стоя на верфи, в полной готовности отплыть в Америку. Владелец корабля – главный герой. Другой корабль, "Индианка", – воплощение всех несчастий, которые только могут постигнуть корабль. Он стар и расшатан, им управляет дикая пьяная команда, и его не чинили перед возвращением в Америку – надсмотрщик только небрежно подлатал его (акт саботажа против новых машин, которые уменьшают заработки рабочих). Брат главного героя собирается отплыть в Америку, и у главного героя есть причины желать, чтобы тот очутился на дне морском. В то же время сынишка главного героя тайком готовится сбежать в море. В этих обстоятельствах гоблины причин и следствий заставили автора подчинить все, касающееся этих кораблей, различным эмоциональным и физическим поступкам героев, предполагая достигнуть максимального эффекта, когда брат и сын одновременно выходят в море – брат отплывает на хорошем корабле вместо плохого, который, вопреки всем правилам, негодяй разрешает выпустить в море, зная, что он прогнал, а любимый сын главного героя забирается на плохой корабль, где ему суждено погибнуть по вине отца. Течение пьесы чрезвычайно запутанно, и погода – то ненастная, то ясная, то снова отвратительная – приспособляется к варьирующемуся действию, нагнетая максимально тревожное настроение и не беспокоясь о правдоподобии. Если проследить эту "линию верфи" через всю пьесу, можно заметить, что это штамп, презабавным образом приспособленный специально и исключительно к нуждам автора. Погоду заставляют прибегать к самым жутким диалектическим трюкам, а когда наступает счастливый конец и корабли наконец отплывают (без мальчика, которого нашли как раз вовремя, и без брата, которого, как в последний момент оказалось, не стоит убивать), погода внезапно становится не просто ясной, а сверхъестественно ясной – и это подводит меня к одному из самых важных моментов в мрачной технике современной драмы.

Погода, как я уже сказал, лихорадочно менялась в соответствии с лихорадочными изменениями сюжета. Теперь, когда в конце пьесы ни одному из двух кораблей не суждено затонуть, погода меняется к лучшему, и мы знаем это мое мнение – мы знаем, что погода навсегда останется метафизически хорошей после того, как опустится занавес. Именно это я называю идеей положительного завершения. Какими бы разнообразными ни были действия людей и движения неба в течение четырех актов, навсегда удержится именно то событие, которое произошло в последней части последнего акта. Эта идея положительной закономерности является прямым последствием причинно-следственной идеи: следствие окончательно, так как мы ограничены принятыми нами тюремными правилами. В так называемой "реальной жизни" каждое следствие является причиной какого-либо другого следствия, так что сама классификация случайности это всего лишь вопрос точки зрения. Но, хотя в "реальной жизни" мы не можем отделить одну жизненную ветвь от остальных, мы совершаем эту операцию в действии на сцене, и таким образом следствие окончательно, так как оно не содержит никакой новой причины, которая взорвала бы ее (развила бы ее во что-то) где-то за пределами пьесы.

Хорошим примером положительной законченности является самоубийство на сцене. Вот

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
что здесь происходит. Единственный логичный способ оставить впечатление завершенности пьесы достаточно ясным, т.е. таким, когда не возникает ни малейшей возможности какой-нибудь дальнейшей причинной трансформации за рамками пьесы, - единственный способ - сделать так, чтобы жизнь главного героя заканчивалась одновременно с окончанием пьесы. Это выглядит идеально. Но так ли это на самом деле? Давайте рассмотрим каким образом можно окончательно разделаться с человеком. Существует три пути: естественная смерть, убийство или самоубийство. Ну, естественная смерть отпадает, поскольку, как бы тщательно она ни была подготовлена, сколько бы сердечных приступов не перенес герой по ходу пьесы, почти невозможно, чтобы детерминист-автор убедил детерминиста-зрителя в том, что не помогал Провидению Господню; зритель неизбежно будет считать такую естественную смерть отговоркой, несчастным случаем, слабым, неубедительным концом, особенно потому, что она (смерть) должна наступить неожиданно, чтобы не загружать спектакль ненужной сценой агонии. Я естественно предполагаю, что герой боролся против своей судьбы, что он грешил, и т.д. Я несомненно не имею в виду, что естественная смерть всегда неубедительна: просто причинно-следственная идея заставляет выглядеть естественную смерть, происходящую в подходящий момент, несколько слишком элегантно. Таким образом, первый метод исключается.

Второй способ - убийство. Ну, конечно же, убийство - хорошее начало для пьесы. Но уж больно оно не подходяще для конца пьесы. Герой грешивший и сопротивлявшийся, и т. д., несомненно устраняется. Но его убийца остается, и даже если бы мы были правдоподобно уверены в общественном его прощении, нас преследовало бы неуютное чувство того, что мы не знаем, что он будет чувствовать в течение многих лет после финального падения занавеса; и не повлияет ли как-либо тот факт, что он убил человека (каким бы необходимым ни было это убийство), на всю его дальнейшую жизнь, например на его еще не рожденных, но воображимых детей. Другими словами, данное следствие развивает смутную, но довольно неприятную причину, которое шевелится как червяк в малине, беспокоит нас после падения занавеса. Анализируя этот метод, я предполагаю, конечно, что убийство является прямым следствием предыдущего конфликта, и в этом смысле его легче ввести, чем естественную смерть. Но как я уже сказал, убийца остается, и таким образом, следствие не является законченным.

Итак, мы подходим к третьему методу, самоубийству. Он может быть использован либо косвенно, когда убийца вначале убивает героя, а потом себя, для того, чтобы замести все следы того преступления, которое, с сущности, было задумано автором, или оно может быть использовано прямо, т.е. когда главный герой сам лишает себя жизни. Этого опять-таки добиться проще, чем естественной смерти, так как это вполне правдоподобно, когда человек, после безнадежной борьбы с не внушающими надежды обстоятельствами, берет свою судьбу в свои руки. Неудивительно, в таком случае, что их трех вышеназванных способов, самоубийство больше всего нравится вашему автору-детерминисту. Но здесь обнаруживается новая огромная трудность. Хотя убийство может, *la rigueur*[2], быть поставлено прямо перед нашими глазами, необычайно трудно срежиссировать хорошее самоубийство. Это было осуществимо в прежние времена, когда использовались такие символические инструменты как кинжалы и клинки, но в наше время мы не можем показать, как человек перерезает себе горло бритвой Жиллет. При использовании яда, муки самоубийцы могут оказаться слишком ужасными для наблюдения, и иногда слишком долгими, тогда как предположение, что яд был такой сильный, что человек просто упал замертво, - такое предположение выглядит и не очень верно, и не правдоподобно. Вообще говоря, наилучшим способом был бы пушечный выстрел, но в действительности это невозможно показать - потому, еще раз, что если пытаться изобразить это достоверно, то, вероятно, результат будет слишком грязным для сцены. Более того, любое самоубийство на сцене отвлекает внимание публики с морального аспекта или с самого сюжета, возбуждая в нас простительный интерес, с которым мы наблюдаем, как актер с достоверностью и изяществом будет себя убивать, с максимальной основательностью и с минимальным кровопролитием. Конечно, индустрия развлечений может найти много практических способов самоубийства для актера, пока он остается на сцене, но, как я сказал, чем более разработано действие, тем сильнее наш разум отклоняется от внутреннего духа к внешнему телу умирающего актера - всегда допуская, что это обычная причинно-действенная пьеса. Таким образом, мы остались с единственной возможностью: . И, запомните, что в ремарках автор обычно описывает это действие как "приглушенный выстрел". Не отличный громкий взрыв, а "приглушенный выстрел", так, что иногда присутствует элемент сомнения среди действующих лиц на сцене относительно этого звука, хотя публика знает точно, что это был за бах. И тут появляется новая, совершенно жуткая проблема. Статистика - а статистика единственный регулярный доход вашего детерминиста,

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
точно как у людей, чьим регулярным доходом являются карточные игры – свидетелствует, что в реальной жизни из десяти попыток самоубийства при помощи пистолета, не меньше трех дают осечку, оставляя человека живым, пять провоцируют долгую агонию, и только две ведут к мгновенной смерти. Таким образом, даже если действующие лица все же понимают, что произошло, простого приглушенного выстрела не достаточно, чтобы убедить нас в том, что человек в самом деле умер. Обычный метод, после того, как приглушенный выстрел проворкует о своем назначении, это пойти выяснить в чем дело, и потом вернуться с новостью, что человек мертв. Теперь, за исключением редких случаев, когда "выясняющий" – доктор, простая фраза "он мертв", или, возможно, несколько более "глубокая", например – "он заплатил свои долги", едва ли звучит убедительно из уст человека, который (что подразумевается) не имеет ни достаточного образования, ни достаточной беспечности, чтобы отвергнуть всякую возможность, пусть и призрачную, вернуть жертву к жизни. Если же, с другой стороны, "выясняющий" возвращается с воплем "Джек застрелился! Немедленно зовите доктора!", и занавес опускается, мы остаемся в недоумении, неужели в наше время, когда возможна пересадка сердца, хороший эскулап не сможет спасти покалеченного человека. В самом деле, тот эффект, который наивно подавался как конечный (финальный), может, по ту сторону пьесы, помочь какому-нибудь молодому гениальному доктору сделать ошеломляющую карьеру в деле спасения жизней. Так будем ли мы ждать доктора и его мнение, и тогда опускать занавес? Невозможно – больше нет времени на дальнейшие интриги, человек, кем бы он ни был, заплатил свой долг и пьеса окончена. И правильно было бы добавить после "долга" слова: "Слишком поздно звать доктора"; то есть мы вводим понятие "доктор" как некий символический или масонский знак не означающий, скажем, что мы (горевестники) достаточно образованны и достаточно бесчувственны чтобы знать, что никакие врачи не помогут, но сообщающий публике условленным знаком, этим быстрым звуком "доктор", нечто подчеркивающее позитивную законченность эффекта. Но в действительности нет никакой возможности сделать самоубийство совершенно, совершенно окончательным, если только, как я сказал, глашатаем смерти не является собственно врач. Итак, мы подходим к очень любопытному выводу, что действительно крепкая трагедия, где невозможен изъясн в причинно-следственных связях – то есть идеальная пьеса, написанию которой учат учебники, и которую настойчиво требуют театральные режиссеры – что этот шедевр, эта пьеса, каким бы ни был сюжет и фон, 1) должна кончатся самоубийством, 2) должна содержать в себе по крайней мере одно действующее лицо, являющееся доктором, 3) что этот доктор должен быть хорошим доктором, и 4) что именно он должен обнаружить тело. Другими словами, от простого факта, что трагедия есть только то, что она есть, мы "написали" современную пьесу. И это трагедия трагедии.

Рассуждая об этой технике, я начал с конца современной трагедии для того, чтобы показать, к чему она должна стремиться, если хочет быть вполне, вполне последовательной. В самом деле, пьесы, которые вы можете припомнить, не подчиняются подобным строгим канонам, и таким образом они не только плохи сами по себе, но даже не пытаются "оправдоподобить" те плохие правила, которым они следуют. Ибо многочисленные другие условности неизбежно выросли из причинной условности. Мы может наскоро исследовать некоторые из них.

Несколько более изощренной формой французской экспозиции "удаления пыли с мебели" является момент, когда вместо ожидаемых на сцене камердинера и служанки, мы видим двух гостей, выходящих на сцену при поднятии занавеса, и разговаривающих о том, что их привело сюда, и об обитателях этого дома. Это жалкая попытка соответствовать требованиям критиков и учителей, чтобы экспозиция совпадала с действием, и, в самом деле, вход двух гостей действие. Но с какой стати два человека, прибывшие на одном и том же поезде и имевшие предостаточно времени, чтобы обсудить все во время поездки, должны всячески стараться молчать вплоть до минуты своего прибытия, чтобы затем начать говорить о хозяевах дома в самом неподходящем месте для этого месте, которое только можно себе представить – в гостиной дома, где они только посетители? Почему? Потому, что автору нужно, чтобы они "взорвались" именно здесь, с использованием замедленной экспозиции, словно бомба замедленного действия.

Следующий трюк, если брать самые очевидные, – обещание чьего-то прибытия. Такой-то ожидается. Мы знаем, что такой-то непременно прибудет. Он или она появится очень скоро. На самом деле он или она приходит через минуту после того, как будет сказано, что, вероятно, это случится после обеда, а может быть – завтра утром (что подразумевает отвлечение внимания публики от быстроты свершения; "О, я сел в более ранний поезд" – это является обычным объяснением).

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
Если, пообещав публике визитера, говорящий между прочим замечает, что такой-то приезжает – это между прочим является жалким способом сокрытия факта, что такой-то будет играть весьма значительную, если не самую значительную роль в пьесе. Чаще всего это самое "между прочим" вводит в действие так называемого "оплодотворяющего" героя. Эти обещания, будучи звеньями в железной цепи трагической причинности, неизбежно выполняются. Так называемая *scène faire* [3], обязательная сцена, не является, как, кажется, думают многие критики, одной (единственной) сценой в пьесе – это, на самом деле, каждая следующая сцена в пьесе, не важно, каким бы изобретательным ни был автор в отношении неожиданностей, или, скорее, как раз потому, что их от него ждут. Упоминается кузен из Австралии, так или иначе, но действующие лица ожидают увидеть пожилого сварливого холостяка; ну, а публика не очень-то жаждет увидеть старого ворчуна. Но "кузен из Австралии" оказывается очаровательной юной племянницей холостяка. Приезд – обязательная сцена, так как всякий умный зритель смутно надеется, что автор внесет некоторые коррективы в то, что обещает быть скукотней. Этот пример, конечно, более относится к комедии чем к трагедии, но аналогичные методы применяются в самых серьезных пьесах: например, в советских трагедиях, в которых, чаще всего, ожидаемый комиссар оказывается худенькой девушкой, а потом оказывается, что она блестяще владеет револьвером, тогда как другой герой оказывается замаскированным Дон Жуаном-буржуа.

Среди современных трагедий есть одна, которую должен изучить особенно тщательно каждый желающий отыскать все разрушительные последствия действия закона причины и следствия, искусно собранные в одной пьесе. Это пьеса О'Нила "Траур – участь Электры". Подобно тому как погода меняется в соответствии с настроениями и движениями людей в пьесе Ибсена, здесь, в "Электре", мы наблюдаем любопытный феномен молодой девушки, которая, будучи в первом акте плоскогрудой, после поездки на Южные острова становится цветущим пышнобюстным творением, а затем, несколько дней спустя, возвращается в изначальное "плоское", угловатое состояние. Мы видим парочку дичайших самоубийств, а чтобы подмаслить финал, используется следующий трюк: прямо перед окончанием пьесы главная героиня сообщает нам, что она не совершит самоубийства, но будет продолжать жить в мрачном доме, и т. д., хотя нет причины по которой она не могла бы передумать и воспользоваться тем же самым старинным армейским пистолетом, так пригодившимся другим страдальцам пьесы. Затем также присутствует элемент судьбы, которую автор ведет одной рукой, а другой – позднего профессора Фрейда. На стенах – портреты, безгласные существа, которые используются исключительно для монологов, создавая странное несоответствие, ведь монолог становится диалогом, если его обращать к портрету другого человека. В пьесе много подобных интересных вещей. Но, возможно, самое замечательное (проливающее свет на неизбежную искусственную сторону трагедий, основанных на логике судьбы) – это те трудности, которые испытывает автор, удерживая того или иного персонажа на сцене, когда тот особенно необходим, но когда некий жалкий пробел в механике пьесы подсказывает, что по-настоящему естественным было бы поспешное бегство. К примеру: ожидается, что пожилой трагический господин вернется с войны завтра или, возможно, послезавтра, что означает, что он прибудет почти сразу же после начала действия, с обычным объяснением насчет поездов. Поздний вечер. Холодно. Посидеть можно только на ступеньках, под козырьком крыльца. Пожилой господин устал, голоден, целую вечность не был дома, а кроме того страдает от острой сердечной боли – боли, похожей на вонзенный нож, как он говорит, что ему, по замыслу, уготована смерть в следующем действии. Теперь ужасная задача для автора – заставить бедного пожилого человека остаться в чахлом саду, на влажных ступеньках, чтобы как следует поговорить с дочерью и женой – особенно с женой. Банальные причины, по которым он не может войти в дом, звучащие тут и там в разговоре, постоянно исключают друг друга весьма поразительным образом – и трагедия действия не в трагедии отношений пожилого человека с его женой, а в трагедии честного, утомленного, голодного, беспомощного человеческого существа, сурово третируемого автором, который до конца действия не позволяет ему принять ванну, надеть тапочки и поужинать.

Специфическая техника этой и других пьес иных авторов является не столько результатом слабого таланта, сколько неизбежным результатом иллюзии, что жизнь и, следовательно, драматическое искусство, рисуящее жизнь, должны быть основаны на устойчивом течении причины и следствия, ведущих нас к океану смерти. Темы, идеи трагедии, конечно, менялись, но перемена, к сожалению, осуществляется только в актерской гримуборной, просто новая маскировка того, что только кажется новым, но чье взаимодействие всегда одно и то же: конфликт между тем и этим, а затем те же самые железные правила конфликта, ведущие либо к счастливому, либо к

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
несчастливому концу, но всегда к какому-нибудь, да концу, который неизбежно заключается в причине. Ничто никогда не оканчивается провалом в трагедии, хотя, возможно, одна из трагедий жизни как раз в том, что даже самые трагические ситуации просто доходят до своего логического конца. Все, что отдаленно имеет сходство со случайностью, запрещено. Сталкивающиеся характеры – не живые люди, а типы людей, и это особенно заметно в абсурдных, хотя и благонамеренных пьесах, которые должны изображать – если не решать – трагедию настоящего времени. В подобных пьесах используется метод, который я называю "остров", "Гранд Отель" или "Магнолия Стрит", то есть способ, когда в одном, драматически удобном, строго ограниченном пространстве, собраны люди, которым разойтись в разные стороны не дает либо какой-нибудь обычай, либо внешнее препятствие, несчастье. В таких трагедиях пожилой, несколько флегматичный германский беженец, как правило, неизменно любит музыку; эмигрантка из России чарующе обольстительна и восторгается царями и снегом, иудей женится на христианке, шпион – мягкохарактерный блондин, а юная супружеская пара наивна и трогательна – и так далее, и так далее, – и не важно, где вы их собрали, это всегда одна и та же старая песня (даже трансатлантический клипер был опробован, и конечно, никто обратил внимание на критиков, которые скромно вопрошали, что за инженерное устройство было использовано, чтобы устранить рев винтов). Конфликт идей, заменяя конфликт страстей, ничего не меняет в структуре пьесы – если вообще меняет, он делает пьесу еще более надуманной. Пытались также подружиться со зрителем при помощи хора, в результате чего было только нарушено главное, основополагающее соглашение, на которой зиждется сценическая драма. А именно: мы осведомлены о героях, но не можем повлиять на них, они не осведомлены о нас, но могут влиять на нас – полное разграничение, которое (если оно нарушается) превращает пьесу в то, чем она является сегодня.

Советские трагедии фактически являются последним словом в причинно-следственной модели, и вдобавок еще кое-чем, что буржуазная сцена безуспешно пытается отыскать: доброе "божество из машины", помогающее покончить с необходимостью искать достоверный финальный эффект. Это божество, неизбежно появляющееся в конце советской трагедии и по сути управляющее всей пьесой, не что иное, как идея совершенного государства в понимании коммунистов. Я не хочу сказать, что раздражающее меня здесь пропаганда. В действительности я не вижу, почему если, скажем, один тип театра, благосклонно относящийся к патриотической или демократической пропаганде, то другой не мог бы так же относиться к коммунистической пропаганде, или в любом другом типу пропаганды.

Я не вижу никакой разницы потому, что, возможно, любая пропаганда оставляет меня совершенно равнодушным, независимо от того, привлекает ли меня предмет пропаганды или нет. Но что я все же имею в виду – что всякий раз, когда в пьесу включена пропаганда – цепь автора-детерминиста еще крепче затягивается вокруг горла трагической музы. Более того, в советских пьесах мы встречаемся с особой формой дуализма, что делает их (пьесы) почти невыносимыми – по крайней мере, в книжной форме. Чудеса актерского и режиссерского искусств, которые сохранилось в России с девяностых годов прошлого века, когда появился Художественный театр, безусловно может сделать зрелище даже из самого низкосортного литературного хлама. Дуализм, на который я ссылаюсь, и который является наиболее типичным и примечательным свойством советской драмы, заключается в следующем: мы знаем, и советские авторы знают, что диалектическая идея любой советской трагедии должна быть такова, что "партийные" чувства (благоговение по отношению к государству), должны стоять выше обычных человеческих или буржуазных чувств, так, что любая форма моральной или физической жестокости (если и когда она ведет к победе социализма), вполне допустима. С другой стороны, так как пьеса должна быть хорошей мелодрамой, для того, чтобы завоевать расположение зрителей, существует необычное соглашение, что определенные действия не могут быть совершены даже самым последовательным большевиком, например, жестокость по отношению к детям или предательство друга; то есть, вперемешку с традиционными героическими поэмами всех эпох, мы обнаруживаем самую слащавую сентиментальщину старомодной литературы. Так что, в конечном итоге, самой крайней формой левого театра, вопреки его здоровому виду и динамической гармонии, будет возвращение к самым примитивным и затасканным формам литературы.

Однако же, я бы не хотел создать впечатление, что если меня не может духовно взволновать современная драма, я полностью отвергаю ее ценность. По правде говоря, то тут, то там, у Стриндберга, у Чехова, в блистательных фарсах Шоу (особенно в "Кандиде"), по крайней мере в одной пьесе Голсуорси (например "Борьба"), в одной или двух французских пьесах (например, "Время есть сон"

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru
ленормана), в одной или двух американских пьесах, таких, как первый акт "Детского часа"[4] и первый акт "О мышах и людях"[5] (грустно, но прочее в пьесе чепуха) – во многих существующих пьесах есть действительно великолепные фрагменты, мастерски переданные переживания, и, самое главное, та особая атмосфера, которая символизирует создание автором своего собственного мира. Но совершенная трагедия еще не создана.

Идея конфликта склонна наделять жизнь логикой, которой у нее никогда не было. Трагедии, основанные исключительно на логике конфликта, так же не соответствуют жизни, как всепроникающая идея классового конфликта не соответствует истории. Большинство наихудших и глубочайших человеческих трагедий, совсем не следующие мраморным законам трагического конфликта, брошены в бурную стихию случая. Эту стихию случая драматурги настолько полностью исключили из своих драм, что любая развязка, произошедшая вследствие землетрясения или автомобильной аварии, поражает публику своим несоответствием, если, разумеется, землетрясение не ожидалось все время, или автомобиль не был элементом драмы с самого начала. Жизнь трагедии, так сказать, слишком коротка, чтобы там могли случаться аварии, но в то же время традиция требует, чтобы жизнь на сцене развивалась в соответствии с правилами – с правилами страстного конфликта – правилами, чья жестокость, по крайней мере, настолько нелепа, насколько нелепы ошибки случая. Даже величайшие драматурги никогда не понимали, что случай не всегда ошибается, и что трагедии "настоящей" жизни основаны на красоте или ужасе случая, – а не просто на его нелепости. И именно этот самый скрытый ритм случая, который хотелось бы видеть пульсирующим в венах музыки трагедии. В противном случае, если подчиняться только законам конфликта, судьбы, Божественной справедливости и грозящей смерти, то трагедия будет ограничена и своей площадкой, и своей неизбежной судьбой, и в конечном итоге она станет безрадостным поединком – поединком между приговоренным и его палачом. Но жизнь – не плаха, как драматург-трагик склонен полагать. Меня так редко трогают трагедии, которые я смотрел или читал, так как я никогда не мог поверить в нелепые предлагаемые законы. Очарование трагического гения, очарование Шекспира или Ибсена, лежит для меня в совсем другой области.

Чем тогда должна быть трагедия, если я отвергаю то, что считается ее самой главной характеризующей чертой – конфликт, управляемый причинными законами судьбы? Прежде всего, я подвергаю сомнению само существование этих законов в той простой и суровой форме, в которой их приняла сцена. Я сомневаюсь, что какая-либо определенная черта может быть проведена между трагедией и бурлеском, роком и случаем, причинным субъектом и капризом свободной воли. Что кажется мне наивысшей формой трагедии, это создание определенной уникальной модели жизни, в которой печаль и смерть отдельного человека следовали бы законам его собственной индивидуальности, а не законам театра в том виде, в каком мы их знаем. Однако, было бы абсурдом полагать, что несчастью или случайности может быть позволено внести сумятицу в жизнь на сцене. И не будет абсурдом сказать, что гениальный писатель может обнаружить как раз такую правильную гармонию подобных несчастных происшествий, и что такая гармония, без каких бы то ни было намеков на железные законы трагической судьбы, сможет выразить определенные комбинации, происходящие в жизни. И, к тому же, драматургам давно пора забыть и пренебречь мнением, что они должны нравиться публике, и что публика является скопищем недоумков, и что в пьесах, как торжественно заявил некий писатель, никогда не должно происходить ничего важного в первых десяти минутах, так как, видите ли, в моде поздние обеды; и что каждая важная деталь должна быть повторена столько раз, чтобы даже самый недалекий зритель в конце концов уловил главную мысль. Единственный зритель, которого должен представлять себе автор, это идеальный зритель, то есть он сам. Все остальное имеет отношение к театральной кассе, а не к драматическому искусству.

"Все это прекрасно", – скажет продюсер, откидываясь в своем кресле и затягиваясь сигарой, которую народная молва приписала его профессии, – "все это прекрасно, – но бизнес есть бизнес, и как вы полагаете, могут ли пьесы, основанные на какой-либо новой технике, которая делает их недоступными для основной части публики, пьесы, не только отходящие от традиций, но и щеголяющие своим невниманием к умам зрителей, трагедии, нагло отбрасывающие причинные основы индивидуальной формы драматического искусства, которые трагедии представляют, – как вы полагаете, могут ли такие пьесы ставиться в какой бы то ни было крупной театральной компании?" Ну, я не знаю, – и это также является трагедией трагедии.

ПРИМЕЧАНИЯ

Эссе о театре. Владимир Владимирович Набоков nabokovvladimir.ru

- 1 Впоследствии (лат.)
- 2 В крайнем случае (фр.)
- 3 Мастерская сцена (фр.)
- 4 Пьеса Лилиан Хеллман (вариант перевода названия: "Час детей").
- 5 Пьеса Джона Стейнбока.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://nabokovvladimir.ru/> Приятного чтения!
<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.
<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин
<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.
<http://filosoff.org/> Философия, философы мира, философские течения. Биография
<http://dostoevskiyfyodor.ru/>
сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!