

Н.А. Редько

## ПОИСКИ НОВЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМ В АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ НА РУБЕЖЕ XIX - XX ВВ.

В конце XIX в. в проблематике и поэтике английской драматургии наметились существенные изменения. Они были связаны с утверждением мирового театрально-драматического движения, именуемого «новой драмой». Английские драматурги рубежа веков: Б.Шоу, Х.Грэнвилл-Баркер, Дж.Голсуорси, испытав колоссальное воздействие драматургии Г. Ибсена и А.П. Чехова, отказались от принципов господствовавшей в Англии XIX в. «хорошо сделанной пьесы» (well made play). Важнейшей тенденцией английской драматургии юнца XIX - начала XX вв. стали интенсивные поиски новых жанрово-композиционных форм и художественных приемов. Введенный в «новую драму» Г. Ибсеном элемент дискуссии существенно изменил характер драматического действия, следствием чего стало появление новых композиционных форм. Вплоть до начала XX в. в английской драме преобладала традиционная форма построения: последовательно-поступательная композиция, события происходят одно вслед за другим, сфера художественного времени и пространства соответствует требованиям законов драматического рода; в пьесе содержатся традиционные композиционные элементы - экспозиция, завязка, развитие драматического действия, кульминация, развязка.

Стремительное утверждение в искусстве XX столетия новых художественных тенденций существенно воздействовало на динамику драматических форм. Уже в начале творческого пути Б. Шоу, осуществляя поиски новых жанров, меняет и композиционную структуру своих драм, вводя дискуссию в качестве основного их компонента. В дискуссионной форме развивается действие первых лучших драм Шоу - «Дома вдовца» (1892) и «Профессия госпожи Уоррен» (1893). В творчестве Шоу есть интересные примеры введения новых элементов композиционной структуры, в частности - прологов и эпилогов. Особенно активно он использует данные приемы в исторических драмах.

Главная цель шовианских прологов и эпилогов - изложение авторской концепции, которая всегда отличается оригинальностью и имеет парадоксальный характер. Кроме того, Шоу чрезвычайно важно было провести исторические параллели, представить исторические события сквозь призму современности. Уже в ранней пьесе «Цезарь и Клеопатра» (1898) драматург достигает своей цели, придавая историческим героям черты своих современников, заставляя их произносить актуальные монологи: «И стали римляне грабить бедняков и овладели в совершенстве этим искусством, и были у них законы, в силу которых деяния их считались пристойными и честными, А когда выжали бедняков своих досуха, они стали грабить бедняков других стран и присоединили эти страны к Риму» [1]. Подтекст авторской идеи в этом монологе очевиден: он основывается на неприятии политики британского колониализма.

Другим примером блистательного использования Шоу данных элементов композиционной формы является знаменитый эпилог в «Святой Иоанне» (1923). Обращаясь к историческим событиям XV в., Шоу вновь стремится взглянуть на современность сквозь призму столетий и дать нравственную оценку окружающей действительности. Эпилог «Святой Иоанны» переносит действие пьесы в XX в. От господина, одетого по моде 20-х годов, Жанна узнает о своей канонизации. Шоу выражает скептическое отношение к этому историческому событию. К сожалению, люди не способны по достоинству оценить своих выдающихся современников. Герои, святые нужны человечеству лишь только как воплощение некой идеи, концепции. Именно потому горестным итогом - словами Жанны - завершается эпилог пьесы: «Господи! Ты создал эту прекрасную землю! Но когда же станет она достойна принять твоих святых?» [2].

Новаторской композиционной формой в английской драматургии начала XX века стала так называемая «эпизодическая драма» [3]. Ее форма осмысливается по-новому. Этому способствует, в первую очередь, влияние молодого, развивающегося тогда искусства - кинематографа [4]. Известно, что важнейшей чертой искусства XX столетия является межродовой и межжанровый синтез. В этом смысле кинематографическая поэтика с ее техникой быстро сменяющихся кадров, эффектом медленного наплыва крупного и общего плана, конечно, не могла не повлиять на драматургию.

Особенно интересно с композиционной формой «эпизодической драмы» работал в первой трети XX в. Дж. Голсуорси. Его новаторские опыты опровергают устойчивое мнение о нем как о драматурге-традиционалисте [5]. Написав в 20-х годах «эпизодические драмы» «Побег» (1926) и «Крыша» (1929), Голсуорси, напротив, заявляет о себе как о смелом драматурге-новаторе. «Побег» - это пьеса, полная драматизма и напряженности, рассказывающая о судьбе Мэтта Денната, в силу нелепой случайности и по существу несправедливо приговоренного к пяти годам каторжной тюрьмы. Герою, однако, удается бежать. «Побег» состоит из пролога и девяти эпизодов, в которых выявляется реакция обывателей на их встречу с беглым каторжником.

Судебный процесс над Мэттом Голсуорси в этой драме не показывает, в отличие от многих своих пьес [6], так как его включение замедлило бы развитие драматического действия, а оно в пьесе чрезвычайно динамично. Смена эпизодов в «Побеге», встречи Мэтта с разными людьми являют собой как бы быстрый бег заключенного и погоню, которая преследует его по пятам. Стремительно сменяющиеся друг друга эпизоды позволяют следовать за героем неотступно, при этом место действия, хотя и ограничено графством Девоншир, меняется каждый раз: тюремная ферма в Дартмуре, вересковая пустошь возле дороги, номер в гостинице у Ту-Бриджес, пригородок среди вересковых зарослей в десяти милях от Ашбертона, открытая местность неподалеку от дороги на Хейтроп, ферма Браунинга, гостиница в скромном деревенском домике, где живут две сестры, и, наконец, ризница в деревенской церкви, где заканчивается действие.

Единство времени также нарушено: между прологом и первым эпизодом происходит более года, а сам побег капитана Денната, который мы видим от начала до конца, длится примерно сорок восемь часов, т. е. двое суток. Тем самым Голсуорси усиливает динамику действия и в то же время расширяет его границы. Динамика и экспрессия действия в драме достигается также включением в нее большого числа незнакомых герою лиц (в драме их двадцать шесть), встречи с которыми у Мэтта проходят быстро и захватывающе. Перед нами раскрывается характер главного героя и мотивы его поведения. Люди, с которыми он сталкивается, также сразу проявляют себя. Это происходит потому, что все герои этой пьесы поставлены перед выбором и так или иначе этот выбор делают.

Благодаря эпизодической композиции «Побега», в зависимости от отношения к сбежавшему Мэтту, персонажи пьесы отчетливо делятся на два лагеря. В одном те, кто против и либо непосредственно участвует в погоне за заключенным, либо своим явным негодованием помогает ей: лавочник, фермер Браунинг, мужчина в брюках гольф. В другом лагере те, кто помогает либо сочувствует герою и тем самым делает выбор в его пользу: Дама со стриженными волосами, Пожилой джентльмен, мисс Дора, пастор.

По существу эпизодическая композиция оформляет ту нравственную дискуссию, которую ведут герои по мере развития драматического действия. Итог ее подводит сам Мэтт Деннат, который отдается в руки правосудия, понимая, как тяжело лгать пастору, поставленному перед нравственным выбором: предать или солгать. Вопрос о том, почему герой поступает таким образом, вызывает в критике противоречивые суждения. Н.Я. Дьяконова, например, считает подобный финал наивным: «Восхваление способности встать на чужую точку зрения доведено здесь до абсурда» [7]. Р. Коутс также ироничен по отношению к тому разрешению конфликта, которое дает Голсуорси: «Деннат разрешает проблему, отдавая себя в руки правосудия. Симпатия, питаемая воображением, бесспорно, не может идти дальше этого» [8].

На самом деле в финале «Побега» Голсуорси не столько восхваляет способность героя встать на чужую точку зрения, сколько показывает невозможность для человека порядочного бежать «от самого себя». Выражение героя в подлиннике сильнее - он говорит о *descent self*, т.е. о невозможности переступить через собственную порядочность и тем самым завершает дискуссию о выборе человека на право быть человеком в любой ситуации и вести себя по законам гуманности и благородства.

При всей внешней обособленности эпизодов драмы «Побег» в ней есть структурное единство и единство действия. Эпизоды пьесы связывает именно та дискуссия, которую ведут сами ли с собой или друг с другом герои драмы. Они и становятся композиционным стержнем драмы.

Поиски новаторских жанрово-композиционных форм Дж. Голсуорси вёл на протяжении всего творческого пути. Их можно увидеть и в одной из последних пьес драматурга - «Крыша» (1929), в которой он вновь использует композиционную технику «эпизодической драмы». Действие происходит в маленьком старомодном парижском отеле, где живут иностранцы. Композиционно пьеса строится как серия сменяющихся друг друга эпизодов, названных здесь сценами. Но если в «Побеге» эпизоды показывают последовательно происходящие события, в «Крыше» другой композиционный прием - здесь эпизоды посвящены разным событиям, происходящим одновременно, и только заключительная сцена построена иначе. Время действия в «Крыше» занимает всего около часа: первая сцена начинается ровно в полночь, последняя - в двадцать минут после полуночи. Но несмотря на такую кратковременность, пьеса насыщена драматическими событиями, являющимися следствием пожара, возникшего в отеле по вине пьяного дебошира. В последней сцене все герои собираются на крыше, где спасаются от огня, охватившего уже все этажи отеля. Здесь перед лицом опасности открывается душа каждого, выпущенная им на волю из «ящика с приданым». Главный вопрос, который решает Голсуорси в «Крыше» - это вопрос о человеческой сути: способен ли человек вести себя в обществе естественно и благородно, способен ли он открыть «запертую на замок» предрассудками и условностями душу, выпустить ее «на прогулку», открыть людям свое сердце? Голсуорси со свойственной ему гуманностью решает этот вопрос: да, способен. При этом именно форма «эпизодической драмы» позволяет драматургу сделать это без чрезмерной дидактики и авторского акцента.

Кинематографическая техника, расширение художественного времени и пространства, придание композиции центрального характера - все эти новаторские приемы поэтики «эпизодической драмы» развиваются и в дальнейшем. В 30-е годы настоящим событием в Великобритании стала постановка пьесы

Н. Коурда «Кавалькада» (1931). События этой пьесы, состоящей из двадцати одной сцены, охватывают тридцатилетний период истории. Семейная жизнь Роберта Марриота показана на фоне англо-бурской войны, похорон королевы Виктории, Первой мировой войны и т.д.

К поэтике «эпизодической драмы» Коурд обращается и в 1938 г., он использует эту композицию в пьесе «Это счастливое поколение». В ней опять-таки сложная семейная ситуация показана на фоне событий межвоенной поры - до начала Второй мировой войны.

Оригинальной новаторской композиционной формой в английской драме первой трети XX века является кольцевая композиция со спиральным типом развития драматического действия. Наиболее успешно данную форму использует Дж. Б. Пристли в драмах 30-х годов. Именно по спирали движется драматическое действие в пьесе «Опасный поворот» (1932). События прошлой жизни героев и их настоящее постоянно взаимодействуют, погружают персонажей в состояние рефлексии, атмосферу раскрытия тайн личных отношений. Временные наплывы формируют в пьесе Пристли мощную, динамическую композиционную спираль, которая, к тому же, образует кольцо - ведь финал драмы возвращает нас к ее началу. Мы видим героев все в тех же масках добропорядочности, однако теперь знаем, что за ними скрывается ложь и безнравственность.

«Опасный поворот» - это одна из первых пьес Пристли, свидетельствующих об его увлечении философскими концепциями времени [9]. Эти проблемы драматург поднимает в других пьесах, например, в драме «Время и семья Конвей» (1937). Пристли осуществляет эксперимент с перестановкой событий - первое действие происходит в 1918 году, второе - в 1938 году, а третье вновь возвращается в события 1938 года. Театральные открытия, экспериментаторство с композиционной формой - черты, свойственные и более поздним драмам Пристли («Я уже был здесь когда-то», «Музыка вечером»).

Настойчивое стремление к утверждению новых форм композиционной поэтики характерно для английских драматургов на протяжении всего XX столетия. Экспериментаторство с новой формой драмы является одной из существенных черт поэтики драматургии 50-х годов - так называемой «новой волны». Представители «разгневанного поколения» принципиально обновляют структуру своих пьес. Дж. Осборн, например, использует прерывистую нить «эпизодической драмы» в пьесе «Комедиант» (1957), принцип частой смены места действия драматург применил в исторической драме «Лютер» (1959).

Пьесы, состоящие из множества коротких сцен, серии эпизодов, создают в 60-х годах Ш. Делени («Влюбленный лев», 1960) и А. Уэскер («Жареная картошка ко всем блюдам», 1962). Проблема поисков новых композиционных структур занимала и поколение «второй волны» - английских драматургов 70-х годов. Принципы «эпизодической драмы», киномонтажа используют, например, Э. Беннет, Х. Брентон.

Таким образом, английская драматургия рубежа веков дает мощный толчок к развитию новых направлений в композиционной поэтике и по существу определяет важнейшие тенденции в формировании английской драмы всего XX столетия.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Шоу Б. Поли. собр. пьес: В 6 т. Т. 2. -М, 1979. - С. 120.
2. Шоу Б. Указ. соч. -Т.5. -С. 468.
3. Первое упоминание об «эпизодической драме» мы находим еще у Аристотеля в его «Поэтике»: «Из простых фабул и действий самые худшие - эпизодические [...], в которых эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» - Аристотель. Об искусстве поэзии. - М., 1957 - Гл. 9. - С. 69. Подобная негативная оценка связана с тем, что Аристотель одно из главных достоинств драмы видел в наличии единого композиционного стержня в ней.
4. Одним из первых влияние кинематографа на композиционную форму английской драмы отметил Х. Оулд -Ould H. The Art of the play. -L., 1938. -P. 36. Современник Голсуорси, режиссер и драматург, постановщик его лучших драм, Х. Гренвилл-Баркер, говоря о стремлении писателя к созданию новых форм драмы, отмечал, что Голсуорси «... делает одну или две попытки создать просто эпизодическую пьесу». - Granwill-Barker H. On Dramatic Method. - N.Y., 1956. P. 189.
5. Ould H. Op. cit., p. 94; Nicoll A. English drama 1900 -1930. The beginnings of the modern period. - Cambridge, 1973. -P. 406.
6. Ход судебного процесса показан, например, в драмах Голсуорси: «Серебряная коробка» (1906), «Правосудие» (1910), «Верность» (1922), «Спектакль» (1925) и др.
7. Дьяконова Н.Я. Джон Голсуорси. -М.;Л., 1960.-С. 113.
8. CoatsR. John Gulsworthy as a Dramatic Artist. - L., 1926. - P. 169.
9. Несомненно, что этот интерес Дж. Б. Пристли возник под влиянием философии А. Бергсона и ее художественного воплощения в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени». Кроме того, Пристли в 30-х годах находился под сильным влиянием учений о времени Данна и Успенского.

