



Август Стриндберг
Фрекен Жюли

«ЭКСМО»

1888

Стриндберг А. Ю.

Фрекен Жюли / А. Ю. Стриндберг — «Эксмо», 1888

© Стриндберг А. Ю., 1888

© Эксмо, 1888

Содержание

Предисловие к «Фрекен Жюли»	5
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Август Юхан Стриндберг

Фрекен Жюли

Предисловие к «Фрекен Жюли»

Театр, как и Искусство вообще, давно уже представляется мне своего рода *Biblia Pauperum*, Библией в картинках для тех, кто не умеет читать, а драматург – светским поповедником, распространяющим современные идеи в популярной форме, в такой степени популярной, чтобы средний класс, в основном и посещающий театр, сумел бы, не ломая себе особенно голову, понять, о чем идет речь. Поэтому театр всегда был народной школой для молодежи, полуобразованных людей и женщин, еще сохранивших низшую способность обманывать самих себя и позволять себя обманывать, то есть питать иллюзии, воспринимать внушение со стороны писателя. Поэтому в наше время, когда рудиментарное, неполноценное мышление, питавшееся фантазией, судя по всему, дошло в своем развитии до стадии рефлексии, исследования, эксперимента, мне кажется, что театр, наравне с религией, находится на пути к исчезновению, как вымирающая форма искусства, для наслаждения которой у нас нет требуемых условий; в пользу такого предположения свидетельствует глубокий кризис театра, поразивший всю Европу, и в не меньшей степени то обстоятельство, что в культурных странах, давших миру крупнейших мыслителей современности, а именно в Англии и Германии, драматургия мертва, как и большинство других изящных искусств.

В остальных же странах вообразили, будто можно создать новую драму, наполнив старые формы современным содержанием; но, во-первых, новые идеи еще не успели стать настолько общепринятыми, чтобы публика смогла понять, о чем идет речь; во-вторых, партийные распри так накалили чувства, что не оставили места чистому беспристрастному наслаждению там, где говорят противоположное твоим внутренним убеждениям и где аплодирующее и свистящее большинство давит на тебя своим мнением настолько открыто, насколько это вообще возможно, – то есть в театральном зале; и в-третьих, не возникла еще новая форма для старого содержания, посему новое вино взорвало старые бутылки.

В настоящей драме я не пытался создать нечто новое, ибо это невозможно, а лишь хотел осовременить форму в соответствии с теми требованиями, которые, по моему мнению, люди новой эпохи должны бы предъявлять к этому виду искусства. И с этой целью я выбрал или позволил себе увлечься темой, лежащей, можно сказать, вне партийных распри сегодняшнего дня, поскольку проблемы социального возвышения или падения, высокого и низкого, хорошего и плохого, отношений мужчины и женщины всегда вызывали, вызывают и будут вызывать неизменный интерес. Взяв этот сюжет из жизни в том виде, в каком мне его рассказали несколько лет тому назад, когда описываемое событие произвело на меня сильное впечатление, я счел его подходящим для трагедии; ведь гибель счастливого человека, а тем более целого рода, пока еще воспринимается трагично, хотя, возможно, наступят времена, когда мы так далеко уйдем вперед в своем развитии, станем настолько просвещенными, что будем равнодушно наблюдать за грубой, циничной, бессердечной пьесой, предлагаемой самой жизнью, когда мы отключим эти низшие, ненадежные мыслительные аппараты, называемые чувствами, ибо они сделаются излишними и вредными после того, как им на смену придут органы рассудка. Сочувствие, которое вызывает у нас героиня, связано исключительно с нашей неспособностью противостоять чувству страха перед тем, что та же участь может постигнуть и нас. Однако сверхчувствительный зритель, вполне вероятно, не будет удовлетворен этим сочувствием, и передовой человек с убеждениями, возможно, потребует каких-то позитивных рецептов борьбы со злом, другими словами, какой-то про-

граммы. Но надо помнить, что абсолютного зла не бывает, ибо гибель одного рода – счастье для другого, получающего шанс возвыситься, и смена возвышений и падений составляет одну из самых притягательных черт жизни, поскольку счастье существует лишь в сравнении. А человека с программой, желающего устранить то печальное обстоятельство, что хищная птица поедает голубя, а вошь поедает хищную птицу, я хотел бы спросить: зачем его устранять? Жизнь не устроена по идиотской математической схеме, согласно которой только большие поедают маленьких, – столь же часто случается, что пчела убивает льва или по крайней мере доводит его до бешенства.

В том, что моя трагедия производит на многих трагическое впечатление, виноваты эти самые многие¹, и, обретя со временем силу первых французских революционеров, мы, безусловно, будем радоваться, наблюдая, как в лесу вырубают гнилые, дряхлые деревья, слишком долго мешавшие другим, имеющим равное право на свой срок жизни, радоваться, как радуешься, видя смерть неизлечимо больного! Недавно мою трагедию «Отец»² упрекали за ее трагичность, словно бы тем самым требуя создания веселой трагедии; кругом вопят о радости жизни, и директора театров заказывают фарсы, как будто радость жизни заключается в том, чтобы валять дурака и описывать людей так, точно все они страдают пляской Витта или идиотизмом. Я нахожу радость жизни в сокрушительных, жестоких жизненных битвах, и для меня наслаждение состоит в том, чтобы что-то узнать, чему-то научиться. Поэтому я и выбрал случай необычный, но поучительный, одним словом, исключение, но исключение великое, которое подтверждает правило, что, наверное, оскорбит тех, кто предпочитает банальности. Немудрящие души оттолкнет и то, что мотивировка происходящего у меня неоднозначна и оценивается оно с разных точек зрения. Любое событие в жизни – и это, пожалуй, открытие! – обусловлено обычно целым рядом более или менее глубоко скрытых мотивов, но зритель, как правило, выбирает наиболее ему понятный или льстящий его умственным способностям. Совершено самоубийство! Неудачная деловая операция! – скажет бюргер. Несчастливая любовь! – скажут женщины. Физический недуг! – скажет больной. Разбитые надежды! – скажет неудачник. Но, быть может, поступок был вызван всеми упомянутыми мотивами, а быть может, ни одним из них, и покойник скрыл истинную причину, выдвинув на первый план совершенно иную, дабы обелить себя в памяти потомков!

Трагическую судьбу фрекен Жюли я мотивировал множеством различных обстоятельств: врожденные «дурные» инстинкты матери; неправильное воспитание, данное девочке отцом; собственные природные свойства характера и влияние жениха на слабый, вырождающийся мозг; дальше – больше: праздничное настроение в Иванову ночь; отсутствие отца; ее месячные; уход за животными; будоражащее воздействие танцев; сумрак ночи; распаляющий воображение аромат цветов; и наконец, случай, столкнувший этих двоих в укромном месте, плюс дерзость возбужденного мужчины.

Таким образом, я не сосредоточиваюсь исключительно на физиологии, не углубляюсь фанатично в одну лишь психологию, не только обвиняю наследственность по материнской линии, не только возлагаю вину на месячные, не только пропагандирую «безнравственность», не только проповедую высокую мораль – это последнее я предоставил делать кухарке – за отсутствием священника!

Такое многообразие мотивов я ставлю себе в заслугу, ибо оно соответствует духу времени! А если кто-то меня в этом уже опередил, я ставлю себе в заслугу то, что не одинок в своих парадоксах, как обычно называют все открытия.

¹ В своей новой драме Стриндберг отказывается от традиционного представления о трагизме. Здесь отсутствует трагический герой, нет понятия трагической вины.

² Драма «Отец» была написана Стриндбергом в 1887 г. Высокую оценку пьесе дал Э. Золя, написавший предисловие к ее французскому изданию. Однако он не нашел ее точно соответствующей требованиям эстетической программы натурализма.

Что же касается обрисовки характеров, то я представил своих персонажей довольно-таки бесхарактерными по следующим причинам.

Слово «характер» с течением времени приобрело множественный смысл. Первоначально оно, пожалуй, означало доминирующую черту душевного мира, и его путали с темпераментом. Позднее для среднего класса это слово стало равноценно понятию «автомат»: то есть характером начали называть индивида с навсегда застывшими природными качествами или приспособившегося к определенной роли в жизни, одним словом, остановившегося в своем развитии; а того, кто постоянно изменяется, умелого навигатора по морю жизни, который плывет, не закрепив шкотов, пользуясь попутным ветром, чтобы затем вновь направить судно против ветра, прозвали бесхарактерным. В уничижительном смысле, разумеется, ибо такого человека слишком трудно заарканить, внести в реестр и держать под присмотром. Это буржуазное представление о неподвижности души было перенесено и на сцену, где всегда властвовала буржуазность. Там характер превратился в раз и навсегда сформировавшегося господина, который был либо неизменно пьян, либо смешон, либо мрачен; и для характеристики персонажа достаточно было лишь придать ему какой-нибудь физический недостаток – изуродованную ступню, деревянную ногу, красный нос или чтобы он повторял выражения типа: «прелестно», «Баркис не прочь» и тому подобное. Такой упрощенный взгляд на человека существует даже у великого Мольера. Гарпагон³ только скуп, хотя он мог быть одновременно и скупцом, и прекрасным финансистом, и отличным отцом, и хорошим членом муниципалитета, но главное, его «физический недостаток» исключительно выгоден как раз его будущему зятю и дочери, которые унаследуют его состояние, и потому им бы не следовало обвинять его, пусть им и придется чуточку подождать, прежде чем прыгнуть в постель. Поэтому я и не верю в элементарные театральные характеры, и натуралисты, знающие, насколько богат душевный мир, и ведающие, что «порок» имеет оборотную сторону, весьма напоминающую добродетель, обязаны бы опровергать такие авторские суммарные оценки людей – этот глуп, тот жесток, этот ревнив, тот скуп.

Поскольку мои персонажи люди современные, живущие в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению с предыдущей эпохой, я изобразил их как характеры в большей степени неустойчивые, растерзанные или разорванные, соединившие в себе новое и старое, и мне отнюдь не кажется неправдоподобным, что актуальные идеи через газеты и разговоры проникают в ту среду, где обитают слуги. Потому-то у лакея, несмотря на унаследованную им рабскую душу, и случается порой вполне современная отрывка. И тем, кто упрекает нас за то, что мы позволяем персонажам современных пьес говорить языком дарвинизма⁴, при этом приводя в пример Шекспира, хотел бы напомнить, что могильщик в «Гамлете» говорит языком модной в то время философии Джордано Бруно (Бэкона)⁵ – а это намного неправдоподобнее, поскольку средства распространения идей в ту эпоху были скуднее, чем сейчас. Да и «дарвинизм», между прочим, существовал во все вре-

³ Гарпагон — персонаж комедии Мольера «Скупой» (1668).

⁴ ...языком дарвинизма... – Речь идет о теории эволюции английского ученого Ч. Дарвина (1809–1882); согласно этой теории, эволюция осуществляется в результате взаимодействия трех основных факторов: изменчивости, наследственности и естественного отбора. Распространению идей Дарвина в Скандинавских странах способствовал датский писатель и ученый Й. П. Якобсен (1847–1885). В 1864 г. он перевел на датский язык его основные труды. Влияние эволюционной теории испытал на себе не только Стриндберг, но и другие видные скандинавские писатели, в том числе и Ибсен.

⁵ ...приводя в пример Шекспира, хотел бы напомнить, что могильщик в «Гамлете» говорит языком модной в то время философии Джордано Бруно (Бэкона)... – Пьеса Шекспира «Гамлет» была написана в 1601 г. Джордано Бруно (1548–1600) – итальянский философ, обвиненный в ереси и сожженный инквизицией в Риме. Фрэнсис Бэкон (1561–1626) – английский философ. Имеется в виду, что персонаж пьесы, основанной на древнем сказании, говорит языком философов – современников английского драматурга.

мена, начиная с Моисеевой истории творения⁶ – от низших видов животных до человека, – но открыли и сформулировали мы его лишь теперь!

Мои души (характеры) представляют собой конгломераты прошлых культурных стадий и современных отрывков из книг и газет, разъятых на части людей, лоскутов праздничных нарядов, теперь превратившихся в тряпье, точно так же, как и сама душа сшита из разных кусочков, но, кроме того, я показываю в какой-то степени и их эволюцию, позволяя более слабому красть у более сильного его слова, позволяя персонажам заимствовать «идеи», внушения, как они называются, друг у друга, у природы (кровь чижики), у предметов (бритва), и осуществляю «Gedankenübertragung»⁷ через неживого медиума (сапоги графа, колокольчик); наконец, я прибегаю к помощи «внушения наяву», варианта внушения во время сна, метода, сегодня столь опошленного и признанного, что он не может вызвать насмешек или недоверия, как случилось бы во времена Месмера⁸.

Фрекен Жюли – современный характер, но не потому, что тип полуженщины, мужене-навиственницы не существовал прежде, а потому, что лишь теперь его открыли, лишь теперь он шумно заявил о себе. Жертва заблуждения (поразившего и более сильные умы), будто женщина, эта недоразвитая форма человека на пути к мужчине, владыке творения, творцу культуры, равноценна или может быть равноценна мужчине, запутывается в нелепом стремлении, которое и становится причиной ее гибели. Нелепом потому, что недоразвитая форма, управляемая законами размножения, всегда будет рождаться недоразвитой и не сможет догнать того, кто имеет преимущество, согласно следующей формуле: А (мужчина) и Б (женщина) выходят из одного и того же пункта В; А (мужчина) со скоростью, скажем, 100, и Б (женщина) со скоростью 60. Вопрос: когда Б догонит А? Ответ: *Никогда!* Ни с помощью одинакового образования, равного избирательного права, разоружения или трезвости – это так же верно, как и то, что две параллельные линии никогда не пересекутся.

Полуженщина – это тип, который пробивает себе дорогу, который продается теперь за власть, ордена, знаки отличия, дипломы, как прежде за деньги, и он свидетельствует о вырождении. Это скверный вид, ибо он недолговечен, но, к сожалению, он будет еще какое-то время плодиться, распространяя заключенное в нем зло; и благодаря дегенеративным мужчинам, похоже, неосознанно останавливающим на них свой выбор, они размножаются, производя на свет существа неопределенного пола, которые всю жизнь мучаются, но, к счастью, погибают – либо от дисгармонии с действительностью, либо от неудержимого прорыва подавленного инстинкта, либо от разбитых надежд на возможность встать вровень с мужчиной. Тип трагический, разыгрывающий драму отчаянной борьбы с природой, трагический, как романтическое наследство, которое сейчас развеивается натурализмом, стремящимся только к счастью; а счастья заслуживают лишь сильные и доброкачественные виды. Но фрекен Жюли – еще и осколок старой военной аристократии, сегодня уступающей место новой аристократии, с крепкими нервами или большими мозгами; жертва дисгармонии, возникшей в семье из-за «преступления» матери; жертва заблуждений своего времени, обстоятельств, недостатков собственной конституции, что в совокупности равносильно старомодному Року или вселенскому Закону – Вину натуралист вычеркнул вместе с Богом, но последствия поступка – наказание, тюрьму или страх перед ними – он вычеркнуть не может, по той простой причине, что они никуда не деваются, независимо от того, освобождает ли натуралист героя от ответственности или нет, ибо оскорбленные не обладают столь великим смирением, какое с легкостью, за хорошее вознаграждение, проявляют неоскорбленные,

⁶ ...с Моисеевой истории творения... – Имеется в виду история сотворения мира, изложенная в Ветхом Завете (Первая книга Моисеева. Бытие).

⁷ Передача мыслей (нем.).

⁸ ...во времена Месмера. – Франц Антон Месмер (1734–1815) – австрийский врач, изучавший феномен гипноза.

стоящие вне, и даже если отец по вынужденным причинам отказался от реванша, дочь все равно должна мстить самой себе, как она делает в пьесе, из-за врожденного или приобретенного понятия, унаследованного высшими классами – откуда? От варварства, от арийского⁹ «прадома», от средневекового рыцарства – понятие само по себе прекрасное, но в настоящее время неблагоприятное для сохранения вида. Это – *харакири* аристократа, внутренний закон японца, вынуждающий его вспарывать живот *себе*, когда кто-то другой его оскорбляет, и в измененном виде сохранившийся до наших дней в форме дуэли, привилегии аристократии. Поэтому лакей Жан остается жить, а фрекен Жюли, будучи обещанной, жить не может. Преимущество раба перед ярлом¹⁰ состоит в том, что у него нет этого смертельно опасного предрассудка – чести, и во всех нас, арийцах, сидит что-то от аристократа или Дон Кихота, заставляющее нас сочувствовать самоубийце, совершившему бесчестный поступок и, следовательно, потерявшему честь, и в нас достаточно аристократизма, чтобы страдать, видя падение бывшего величия, как, впрочем, и в том случае, если падший восстановит свою честь и доблестными деяниями возместит утраченное. Лакей Жан – зачинатель вида, в нем намечилось расслоение. Сын статара¹¹, он уже сформировался в будущего господина. Он все схватывает на лету, у него тонко развитые органы чувств (обоняние, вкус, зрение) и восприимчивость к красоте. Он уже пробился наверх и достаточно силен, чтобы не смущаться, пользуясь услугами других. Он уже чужой для своего окружения, которое презирает как пройденный этап и которого боится и избегает, поскольку оно знает его тайны, вынюхивает его замыслы, с завистью наблюдает его восхождение и с радостью предвкушает его падение. Отсюда двойственность и неопределенность его характера, колебания между симпатией к высшему и ненавистью к тем, кто там, наверху, сидит. Он, по его собственным словам, аристократ, прознавший тайны благородного общества, приобретший внешний лоск, но он неотесан внутри, умеет носить сюртук, но при этом нет никаких гарантий, что он держит в чистоте тело.

Он питает почтение к фрекен, но боится Кристины, ибо той известны его опасные тайны; он достаточно бессердечен и не допустит, чтобы ночные события нарушили его планы на будущее. С жестокостью раба и отсутствием сентиментальности, отличающей господина, он способен смотреть на кровь, не падая в обморок, может обломать рога неудаче; поэтому он выходит целым и невредимым из борьбы и закончит, очевидно, хозяином гостиницы, и если даже он сам не станет румынским графом, то сын его, вероятно, будет студентом и, возможно, фогтом¹².

Жан, кстати, сообщает весьма важные сведения о жизненных взглядах низов, когда говорит правду, а это бывает с ним нечасто, поскольку он чаще говорит то, что ему выгодно, чем правду. Жан, естественно, соглашается с высказанным фрекен Жюли предположением, что люди низших классов, должно быть, все без исключения страдают от тяжкого гнета сверху, ибо его цель – вызвать сочувствие, но тут же поправляется, поняв, что ему выгоднее отделить себя от толпы.

Помимо того, что Жан сейчас на подъеме, он стоит выше фрекен Жюли и еще в одном – он мужчина. Принадлежность к мужскому полу делает его аристократом – из-за его мужской силы, тоньше развитых органов чувств и инициативности. Его неполноценность связана главным образом с той социальной средой, в которой он временно обитает и которую, по всей видимости, отбросит вместе с ливреей.

⁹ Арии (арийцы) – название древних народов, принадлежащих к индоевропейской (прежде всего индоиранской) языковой общности.

¹⁰ Ярл – представитель родовой знати у скандинавов в период раннего Средневековья.

¹¹ Статар – безземельный крестьянин, батрак, нанимавшийся на год и получавший оплату натурой.

¹² Фогт – до конца XIX в. в Швеции полицейский и податной чиновник.

Его рабская натура проявляется в благоговении перед графом (сапоги) и слепой религиозности; но он благоговееет перед графом больше потому, что тот занимает то самое высокое положение, к которому он сам стремится; и сохраняет это благоговение, даже завоевав дочь графа и увидев ничтожество красивой оболочки.

Любовь в «высоком» смысле этого слова между двумя людьми со столь разными душевными качествами, как мне думается, невозможна, и потому у фрекен Жюли выдуманная ею любовь носит оттенок заступничества или извинения; Жан же полагает, что он был бы способен на любовь, находясь в иных социальных условиях. Мне кажется, что любовь напоминает гиацинт – чтобы дать жизнеспособный цветок, он *сначала* должен пустить корни в темноте. Здесь же он идет в рост, расцветает и дает семена почти одновременно и потому так скоро умирает.

И, наконец, Кристина – рабыня, полностью лишенная какой бы то ни было самостоятельности, отличается тупостью, приобретенной ею у кухонной плиты, по-звериному неосознанным лицемерием – переполнена моралью и религией, которые для нее играют роль прикрытия и козла отпущения, в чем более сильный человек не нуждается, поскольку сам способен нести свой грех или оправдать его! Она ходит в церковь, чтобы легко и просто переложить на Иисуса свои домашние кражи и получить новый заряд безгрешности.

Впрочем, она – второстепенный персонаж и потому сознательно обрисована схематично, точно так же, как я поступил с Пастором и Врачом в «Отце», ибо хотел изобразить обычных людей такими, какими в основном и бывают сельские пасторы и провинциальные врачи. И если эти мои второстепенные фигуры кому-то представляются абстрактными, то это обусловлено тем, что обычные люди, исполняющие какие-то профессиональные функции, вообще в определенной степени абстрактны, то есть несамостоятельны, и в процессе выполнения своих профессиональных обязанностей открывают себя лишь с одной стороны, и до тех пор, пока зритель не почувствует необходимости увидеть их с разных сторон, абстрактность моего изображения довольно оправданна.

Наконец, что касается диалога, то тут я несколько нарушил традицию, избавив моих персонажей от роли учителей катехизиса¹³, задающих глупые вопросы, дабы получить остроумный ответ. Я отказался от симметричной, математически выверенной конструкции французского диалога, допустив хаотичную работу мозга, так, как это и происходит в действительности, когда предмет разговора никогда не исчерпывается до дна, а одна мысль цепляется за другую совершенно произвольно. Поэтому и диалог блуждает вокруг да около, набирая в первых сценах материал, который потом перерабатывается, возвращается, повторяется, разворачивается, дополняется, как тема в музыкальной композиции.

Действие достаточно насыщено и, поскольку оно затрагивает, собственно говоря, лишь двух человек, я и сосредоточился на них, введя только одного второстепенного персонажа, кухарку, и позволив несчастному духу отца витать над всем происходящим. Ибо, как мне кажется, людей нового времени больше всего интересует психологический процесс, и наши любознательные души уже не довольствуются просто созерцанием происходящего, а требуют объяснений скрытых пружин! Нам ведь хочется увидеть ниточки, разглядеть механизм, исследовать двойное дно шкатулки, взять в руки волшебное кольцо, чтобы найти шов, заглянуть в карты, чтобы обнаружить, каким образом они краплены.

Образцом в этом случае мне служили монографические романы братьев Гонкур¹⁴, которые я ценю выше других во всей современной литературе.

¹³ *Катехизис* — книга, содержащая изложение основ вероучения в общедоступной форме вопросов и ответов.

¹⁴ ...романы братьев Гонкур... – Гонкуры – французские писатели, братья Эдмон (1822–1896) и Жюль (1830–1870), провозгласившие принцип тщательного изучения и точного воспроизведения современной жизни в романе.

Если говорить о технических моментах композиции, то здесь я на пробу убрал разделение на акты. И сделал это, обнаружив, как мне думается, что антракты, во время которых зритель, получив время на размышления, ускользает тем самым от внушения писателя-гипнотизера, могут стать помехой нашей ослабевающей способности к иллюзии. Моя пьеса идет, вероятно, полтора часа, и если людям под силу столь же долго или еще дольше слушать лекцию, проповедь или съездовские дебаты, то я полагаю, что и полуторачасовой спектакль не утомит зрителя. Еще в 1872 году, в одном из первых своих театральных опытов, пьесе «Отверженный», я опробовал такую концентрированную форму, хотя и без особого успеха. Пьеса в пяти актах была уже завершена, когда я заметил, что она вносит в душу сумятицу и тревогу. Я сжег ее, и из пепла возник один-единственный переработанный акт объемом в пятьдесят печатных страниц на час игрового времени. Таким образом, форма не нова, но, похоже, ее открытие принадлежит мне, и не исключено, что она, благодаря изменчивым законам моды, имеет все шансы стать вполне соответствующей духу времени. В будущем мне бы хотелось видеть в зрительном зале публику, достаточно подготовленную, чтобы суметь высидеть целый одноактный спектакль, но это требует предварительного изучения. Однако для того, чтобы дать зрителям и актерам некоторую передышку, не выпуская при этом публику из плена иллюзии, я использую три художественные формы драматического искусства, а именно: монолог, пантомиму и балет, изначально характерные для античной трагедии, превращая монодию в монолог, а хор – в балет.

Монолог сейчас проклят нашими реалистами за его неправдоподобие, но если я его мотивирую, он будет правдоподобным, и, стало быть, я с успехом смогу его использовать. Когда оратор ходит в одиночестве взад и вперед по комнате и читает вслух свою речь, это ведь вполне правдоподобно, как и правдоподобно, когда актер громко репетирует свою роль, служанка разговаривает со своей кошкой, мать лопочет со своим малышом, старая мамзель болтает со своим попугаем, спящий говорит во сне. И чтобы хоть раз дать актеру возможность самостоятельной работы и на минуту освободить его от указки писателя, я не расписал монологи, а только обозначил их. Ибо, поскольку, в общем-то, не важно, что говорится во сне или кошке, до тех пор, пока это не влияет на происходящее, талантливый актер, уже проникшийся определенным настроением и ситуацией, способен, вероятно, сымпровизировать монолог лучше, чем это сделал бы писатель, который не в силах заранее просчитать, насколько длинным и насыщенным может быть текст, чтобы суметь удержать публику в плену иллюзии.

Итальянский театр, как известно, на некоторых сценах вернулся к импровизации, создав тем самым актера-сочинителя, сочиняющего, однако, в соответствии с замыслом писателя, что, возможно, является шагом вперед или новым зарождающимся видом искусства, позволяющим говорить о *созидающем* искусстве.

Там же, где монолог был бы неправдоподобен, я прибегаю к пантомиме, и тут я предоставляю актеру еще большую свободу творить – и добиваться самостоятельной славы. Но все же, чтобы не испытывать публику сверх меры, я отдаю немую сцену во власть музыке – вполне, однако, мотивированной танцами в Иванову ночь, – способной создавать иллюзии, и прошу руководителя оркестра хорошо продумать выбор музыкальной пьесы, чтобы ассоциациями с мелодиями современных оперетт, танцевальным репертуаром или чересчур провинциальными фольклорными мотивами не вызвать посторонних настроений.

Балет, который я ввожу, нельзя заменить так называемой народной сценой, потому что народные сцены, как правило, исполняются из рук вон плохо, и многочисленные плаксивые статисты стремятся воспользоваться случаем, чтобы повыпендриваться, тем самым нарушая иллюзию. Так как народ не привык импровизировать свои насмешливые куплеты, а использует уже готовый материал, который иногда звучит двусмысленно, я не стал сам сочинять издевательскую песенку, а взял не слишком известные куплеты из танца-игры, самолично

записанные мной в окрестностях Стокгольма. Слова не совсем точно попадают в цель, но в этом-то и весь смысл, ибо коварство (слабость) раба не допускает прямой атаки. Итак, никаких словоохотливых шутов в серьезном действии, никаких грубых ухмылок по поводу ситуации, опускающей крышку на гроб целого рода.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.