

МАРК СОКОЛЯНСКИЙ
Одесса

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПАМФЛЕТ, ЕГО ИСТОКИ И ЭВОЛЮЦИЯ

По множеству и разнообразию форм и их жанрологических определений драматургия в XX веке не уступает другим литературным родам. Интенсивный процесс жанровой интеграции в значительной мере коснулся театрально-драматического искусства. Этот процесс, как известно, развивался не только в рамках одного литературного рода, но часто носил и носит межродовой характер. Совершенно очевидны факты взаимодействия драмы с эпосом, драмы с лирикой, наконец, драмы с публицистикой. На стыке разных родов рождались новые формы, получавшие подчас не одно, а целый набор конкурирующих определений. Время вносило свои коррективы: одни определения выживали и закреплялись в литературе, другие — выходили из обихода.

Дефиниция „драматический памфлет“, на наш взгляд, может успешно конкурировать с иными (такими, например, как „сатирико-публицистическая драма“) уже хотя бы благодаря своей лаконичности. Но, разумеется, дело не столько в формулировке, сколько в явлении, которое стоит за нею. Что же такое „драматический памфлет“, какой ряд конкретных явлений искусства эта формула обозначает? Когда возникла названная жанровая разновидность и каковы основные этапы её развития?

Последний вопрос отнюдь не праздный, ибо у драматического памфлета уже есть, думается, своя история, хотя интерес теоретиков драмы эта разновидность стала привлекать лишь после художественных открытий Бернарда Шоу и Бертольта Брехта — открытий, наметивших новые жанровые тенденции в современной драме.

Само определение содержит указание на такое явление, как междо-родовая интеграция. Изначально памфлет — жанр публицистики, а здесь речь идёт о памфлете драматическом, то есть о феномене, родившемся на пересечении публицистики и драматургии. Действительно, междо-родовая интеграция в XX столетии достигла, по общему признанию, чрезвычайной интенсивности, но началась она

не в XX веке. Так, памфлетное начало вторглось в драматургию значительно раньше, а именно — в первой половине XVIII столетия.

1728—1737 гг. — это десятилетие ознаменовано взлётом политической комедиографии в Англии. В ту пору публицистические, памфлетные свойства были присущи лучшим творениям комедиографов. Первым драматическим памфлетом стала *Опера нищего* Джона Гея, увидевшая свет рампы в начале 1728 г.

Новая жанровая разновидность, конечно же, не случайно родилась в Англии. В британской культуре ранее, чем на континенте, было преодолено классицистское понимание чистоты жанра и непроницаемости жанровых рубежей. Там к двадцатым годам XVIII века уже была накоплена богатая комедиографическая традиция. Ещё более важно то обстоятельство, что вторая половина XVII столетия и начало Века Разума были порой расцвета памфлета в английской художественной публицистике в историческом диапазоне от Мильтона и Лильберна до Арбетнота и Свифта. К стати говоря, именно Свифт подал своему другу Джону Гею идею создания „ньюгейтской пасторали”.

Сама эта идея содержала зерно взаимодействия определённых жанров. Персонажи „низкой комедии” (воры, нищие, проститутки и т.п.) распевали баллады на манер оперных, благородных, возвышенных героев и героинь. Пародия на пасторальный жанр сосуществовала с легко прочитываемыми сатирическими обличениями. Вообще в художественном мире балладной оперы содержательной доминантой, безусловно, была политическая сатира, подчинившая себе элементы и балладной оперы, и традиционной для английской сцены того времени комедии нравов, и фарса. Взаимодействие разножанровых компонентов характерно как для *Оперы нищего*, так и для наиболее заметных пьес, появившихся вспед за нею и в том же жанровом русле. Это *Полли* того же Джона Гея (своеобразное продолжение *Оперы нищего*) и три пьесы Генри Филдинга: *Дон Кихот в Англии*, *Пасквин* и *Исторический ежегодник за 1736 год*.

Попытки выявить жанромодифицирующие признаки интересующей нас формы на материале этих пьес приводит к выводу, что во всяком случае на ранней стадии своего существования драматический памфлет лишён жёсткой драматической структуры и отмечен большим жанровым разнообразием. На содержательном же уровне его специфика очевидна.

Драматическому памфлету присущи основные признаки памфлета не-драматического, то есть прозаического: сатирический колорит, чётко выраженная политическая проблематика, точный адресат сатиры, острая актуальность. Дополнительным признаком драматического памфлета является театрализация, расчёт на сценическое исполнение.

Перечисленные признаки со всей очевидностью обнаруживаются в *Опере нищего*.

[...] Гей представил картину политического мира и высших классов — безнравственных и вероломных, как разбойники с большой дороги; изображённые им плуты и шлюхи несколько не отличались от им подобных в так называемом благородном сословии. Различие было лишь в социальном положении...¹

И в самом деле, уподобление двух миров — уголовно-преступного и официально-бюрократического — было тем приёмом, который позволил драматургу добиться наивысшего обобщения.

Дело не сводится лишь к вопросу о прототипах; как известно, одним из прототипов бандита Макхита был премьер-министр Роберт Уолпол. Такое уподобление реализуется и в развитии действия и во многих репликах персонажей. К примеру, в первой сцене второго акта один из бандитов провозглашает панегирик своей шайке: „Покажите мне шайку придворных, которая могла бы похвастаться теми же достоинствами!“² А в финале пьесы Нищий, как бы подчёркивая основной принцип построения комедии, говорит актёру:

[...] На протяжении всей пьесы вы могли наблюдать такое сходство в поведении сильных и слабых мира сего, что трудно решить, кто кому подражает в модных пороках — знатные джентльмены джентльменам с большой дороги или наоборот...³

Множество выпадов против бесчестия и продажности придворных рассыпано в тексте балладной оперы *Полли*, а также в драматических памфлетах Филдинга.

Трудность жанрового определения памфлета (даже прозаического) проистекает в значительной степени и оттого, что эта форма, пребывая в зоне контактов с другими жанрами и жанровыми разновидностями публицистики и художественной прозы, крайне редко с ними сопоставляется. Есть единственная смысловая оппозиция, в которую включается жанровая категория „памфлет“: памфлет — пасквиль⁴.

Можно выделить два существенных признака для дифференциации памфлета и пасквиля: 1) памфлет содержит обоснованную

¹ D. Daiches, *A Critical History of English Literature in 4 vols*, T. 3, London 1969, с. 650.

² J. Gay, *The Beggar's Opera*, [b:] John Gay's „The Beggar's Opera“ and Other 18th-century Plays, London 1970, с. 127.

³ Ibid., с. 158.

⁴ На эту оппозицию указывают и авторы некоторых справочных литературоведческих изданий. См., например: S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, вып. 2. Wrocław 1966, с. 180. Подробнее рассматривает эту оппозицию X. Маркевич (H. Markiewicz, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*, Warszawa 1976, с. 85—97).

критику, тогда как в пасквиле превалируют обвинения необоснованные, идущие вразрез с объективными фактами; 2) в пасквиле чаще всего подвергается нападкам какое-либо одно лицо или группа личных врагов автора, тогда как памфлет направлен против определённого социального явления, общественного порока. Оба эти параметра также значительны для понимания и характеристики памфлета драматического.

Применительно к пьесам Гея и Филдинга наличие второго из описанных признаков вряд ли нуждается в доказательствах. Гей обличал высшие классы и правителей Англии, Филдинг зло посмеялся над английской избирательной системой, над каждой из партий, над невежеством и его слугами — священнослужителями и законниками. Оба драматурга, хоть и по-разному, но резко отреагировали на чрезмерное увлечение бессодержательными, на их взгляд, явлениями в искусстве того времени — от бездумной итальянской оперы до пантомимы. И даже постоянный объект их атак Роберт Уолпол (прототип Макхита у Гея и ещё в большей степени — Квидама в *Историческом ежегоднике* Филдинга) предстаёт перед читателем и зрителем как элемент и даже эмблема насквозь коррумпированной государственной системы.

В обоснованности их социальной критики можно лучше всего убедиться, сравнивая созданные ими картины со свидетельствами современников — эссеистов, мемуаристов, живописцев и графиков. К примеру, Р. Уолпола резко критиковали не только оппозиционеры; ещё Свифт заметил „сэра Боба" и „обессмертил" в своей рапсодии *О поэзии*. Создатель *Дон Кихота в Англии* и *Пасквина* не был единственным, кто сделал объектом своей сатиры парламентские выборы; достаточно вспомнить серию картин *Выборы*, созданную другом Филдинга Уильямом Хогартом.

Справедливость социальной критики, содержащейся в драматических памфлетах, получила прагматическое подтверждение в том триумфальном успехе, который имели в Лондоне *Опера нищего* и *Пасквин*⁵.

Прозрачные соответствия между содержанием драматических памфлетов и реальной политической жизнью вызвали очень оперативную реакцию официальных кругов. На рубеже 1728—29 гг. была запрещена к постановке пьеса Гея *Полли* — продолжение *Оперы*

⁵ Одно из свидетельств такого успеха встречаем в письме лондонской корреспондентки Свифта миссис Дилени, написанном в апреле 1736 г.: „...Когда я уезжала прошлой осенью из Лондона, главным предметом помешательства был здесь Фаринелли; нахожу, что теперь оно сосредоточилось на „Пасквине", драматической сатире на наше время. Она имела почти такой же успех, что и *Опера нищего* (*Mrs. Delany's Autobiography and Correspondence*, T. 1, London 1861, с. 554).

нищего. Филдинг в 1737 г. подвергся нападкам проправительственных изданий; так, в Дейли Газеттир от 7 мая некто, скрывшийся под псевдонимом *Искатель приключений в политике*, выражал сожаление по поводу того, что они не во Франции и творца таких сочинений, как „Пасквин” и „Исторический ежегодник”, нельзя упрятать в Бастилию⁶. И, наконец, в том же году английский парламент под давлением правительства принял печально известный билль о цензуре, наступивший на горло сатирико-политическому театру. Лучших доказательств основательности и серьёзности содержащейся в драматических памфлетах политической сатиры, наверное, невозможно было бы и придумать.

Таким образом, содержательная специфика драматического памфлета очевидна. Но, исходя из понимания жанра как содержательно-формальной категории⁷, можно ли говорить о появлении новой жанровой модификации?

В середине 1950-х гг. один польский критик, обнаружив признаки памфлета в... Свадьбе С. Выспяньского, со всей категоричностью утверждал:

Памфлет [...] — это не литературный жанр, а писательская позиция, определённое отношение к проблеме. Памфлетом может быть и роман и комедия, драма и сонет, но памфлет определяется лишь скрытым в них эмоциональным и мыслительным содержанием...⁸

В приведённом высказывании точно указано на проникновение памфлетного начала в разные формы, вписывающееся в общую картину межжанрового взаимодействия. Но определять памфлет исключительно на содержательном уровне и потому отказывать этому понятию в жанрологическом смысле, на наш взгляд, так же неправомерно, как неправомерен разговор о жанровых формах в тех случаях, когда содержательные сдвиги не влекут за собою изменений формальных.

Ещё на заре своего существования — в эпоху Реформации в Германии — первичный, то есть прозаический памфлет обнаружил такие признаки, как тенденциозность и общедоступность, расчёт на здравомысленную непосредственную реакцию широкого круга читателей. Эти установки обязательно влекли за собою повышенную стилистическую экспрессивность и устремлённость к лаконичности. Стремление высмеять отрицаемые явления или тенденции вело памфлетистов к активному использованию иронии, наряду с патетическими

⁶W. L. Cross, *The History of Henry Fielding*, T. 1, New Haven 1918, с. 233.

⁷Интересную трактовку категории „жанр” в новейшем литературоведении см.: Н. Л. Лейдерман, *Жанр и проблема художественной целостности*, [в:] *Проблемы жанра в англо-американской литературе*, Свердловск 1976, с. 3—27.

⁸Цит. по: Н. Markiewicz, *op. cit.*, с. 96.

инвективами. Тяготение к максимальной экспрессивности определяло подчас предпочтение, отдаваемое иносказательным ходам, которые нередко убеждали или разоблачали с большей силой, нежели лобовые обвинения.

Все эти особенности были своеобразно усвоены памфлетом драматическим. Отсутствие монологического авторского голоса и отход от классицистской традиции обусловили такое положение, при котором драматург отдавал полное предпочтение иронически оформленному диалогу передпрямыми инвективами. Впрочем, социальные обвинения возникали в диалоге совершенно неожиданно для зрителя, так сказать, помимо намерения персонажа (но в согласии с намерением автора). К примеру, когда в первом акте филдинговского *Пасквина* — комедии, именуемой *Выборы* — изображается разгул коррупции в период избирательной кампании, ожидающий репетиции своего сочинения (трагедии) Фастиан язвительно вопрошает своего коллегу: „В вашей пьесе, Трэпуит, нет ничего, кроме взяток?“ — он получает резонный ответ обиженного комедиографа: „Сэр, моя пьеса — точное воспроизведение действительности“. Трэпуит говорит с должной искренностью и с гордостью, но объективно, в соотнесённости с изображаемым мирком его ответ приобретает памфлетно-обличительный характер.

Стремление к максимальной экспрессивности влекло за собою использование выразительных средств, присущих различным жанровым разновидностям комедии XVII—XVIII вв. Интегрировались такие средства, как: диалог, пришедший из комедии нравов (комедии периода Реставрации), фарсовые и бурлескные приёмы в построении художественного образа и отдельной драматической ситуации, рождённый на пародийной основе сплав драматической комедии с музыкальными формами („балладная опера“), композиционные принципы пьесы-репетиции, ведущей своё происхождение от *Версальского экспромта* Мольера (1663 г.) и *Репетиции* Джорджа Вильерса (1671 г.), и т.д. Жанровый синтетизм отнюдь не противоречил памфлетной краткости, напротив — как правило, он диктовался ею: наилучшее тому доказательство — тяга зрелого Филдинга в 1735—1737 гг. к лаконичности в своих драматических памфлетах. При всей пестроте интегрированных формальных элементов содержательной доминантой драматического памфлета была, несомненно, политико-сатирическая установка.

Дальнейшая история интересующей нас драматической формы является подтверждением очевидной истины: возрождение тех жанров и жанровых модификаций, развитие которых было искусственно приостановлено, не наступает очень скоро, а заставляет себя ждать.

XIX век прошёл мимо такого художественного открытия искусства эпохи Просвещения, как драматический памфлет. Это можно

сказать и о романтиках, и о реалистах середины или второй половины столетия. Даже в Англии, где уже существовала национальная традиция памфлетной драматургии, „космически масштабная философия драматургии романтиков была облечена в высокопоэтическую форму”⁹, Форму, очень далёкую от художественной выразительности сатирического памфлета. Очень непростой процесс становления критико-реалистической, а затем и натуралистической драматургии на Западе¹⁰ был ознаменован ориентацией на воспроизведение жизни в формах самой жизни с тяготением к психологической точности, без использования иносказания или гротескно-фарсовых приёмов, очень распространённых в памфлетной драматургии. Добротная реалистическая нравоописательность и стремление к психологической мотивированности были чужды миру памфлетной драматургии.

Для века двадцатого с его социальными катаклизмами характерен поворот к откровенно политической проблематике и к политической сатире в частности, во всех литературных родах, в том числе — и в драматургии. В период между двумя мировыми войнами наблюдается ранняя стадия ренессанса драматического памфлета. Среди тех, кто способствовал развитию этой жанровой формы, самое видное место занимают Бернард Шоу и Бертольт Брехт.

Большой удельный вес политической проблематики в диалогедискуссии наметился в творчестве Б. Шоу ещё на рубеже веков. Закономерность частого обращения к политике подтверждается и эстетическими декларациями писателя, находившего себе единомышленников среди крупнейших литературных авторитетов прошлого¹¹. В творческой эволюции драматурга путь шёл от политической тирады через политическую дискуссию-диалог к сатирико-политической драматургии.

В этом отношении интересны пьесы, созданные Шоу в 1929—38 гг. Исследователи часто называют их „экстравагантными пьесами”, но это определение далеко не исчерпывает проблемы жанрового своеобразия таких произведений, как *Тележка с яблоками* и *Женева, Горько, но правда*¹² и *На мели*. В какой-то мере „подсказал” эту жанровую формулу сам автор, определив *Тележку с яблоками* и *Же-*

⁹ А. Аникст, *Теория драмы на Западе в первой половине XIX века*, М., 1980, с. 232.

¹⁰ Традиционное представление, что реалистическая драматургия появляется на Западе лишь в последней трети XIX в., разделяется и новейшими авторами. См. например: *The Age of Realism*. Ed. by F. W. J. Hemmings, London 1974.

¹¹ „Гёте и Шекспир не принадлежали к разряду лиц, не интересовавшихся политиком”, — писал, к примеру, Шоу, отстаивая собственные позиции (*Shaw on Theatre*, New York 1958, с. 62).

¹² Так переводится на русский язык идиоматическое название „Too True to be Good”.

неву как „политические экстраваганцы”. Последнее слово содержит указание на обилие в комедии эксцентрики, экстравагантных характеров и ситуаций. Но не менее значительно определение „политическая”, несущее прямое указание на содержательную доминанту пьес¹³.

Памфлетное начало даёт себя знать уже в начале первого акта „Тележки с яблоками” — беседе королевских секретарей Памфилия и Семпрония¹⁴. Хотя действие и вынесено на несколько десятилетий в будущее, обсуждающиеся политические проблемы были весьма актуальны для времени создания пьесы. Дальнейшее развитие действия связано с основными проблемами „экстраваганцы” — будь то: правительственный кризис в Англии, зависимость Англии от Соединённых Штатов, бессмысленность политической жизни, реальность угрозы фашизма и пр. Злободневность и острота поставленных проблем получили (как это и прежде случалось с памфлетами) и прагматическое подтверждение: пьеса была впервые поставлена не в Англии¹⁵; в Дрездене же в 1930 г. *Тележка с яблоками* была запрещена к представлению как „кошунство против демократии”¹⁶. Последний пример — свидетельство не только непонимания Дрезденскими властями иронической интонации, господствующей в памфлете Шоу, но и общей настороженности против памфлетной литературы, существовавшей в Веймарской республике, переживавшей в ту пору глубокий кризис.

В „другой политической экстраваганце” Шоу — пьесе *Женева* — адресат политической сатиры носит ещё более выраженный характер. За многими персонажами легко угадывались и угадываются прототипы: Бомбардоне — Муссолини, Батлер — Гитлер, Фланко — Франко, сэр Орфеус Мидлендер — „сплав” из двух Чемберленов, секретарь Лиги Наций — сэр Эрик Драммонд и т.д.¹⁷ Наличие конкретных адресатов сатиры (не только социальных тенденций), но и реальных государственных деятелей даёт ещё больше оснований назвать пьесу „драматическим памфлетом”.

Аналогичный пример находим в пьесе Б. Брехта *Карьера Артуро Уи*, которой могло и не быть. Однозначность аллегории не скрыва-

¹³ См. подробнее в нашей статье „Экстравагантные пьесы Бернарда Шоу. Заметки о жанре. („Іноземна філологія”, вып. 8, Львов, 1966, с. 103—115).

¹⁴ Сам Шоу назвал первую сцену *Тележки с яблоками* — „моя маленькая увертюра” (См.: M. Meisel, *Shaw and the Nineteenth-Century Theatre*, Princeton 1963, с. 54).

¹⁵ Первую постановку пьесы осуществил в 1929 г. в Польше варшавский режиссёр Арнольд Шифман.

¹⁶ Об этом факте упомянул и сам драматург в предисловии к пьесе. (B. Shaw, *The Complete Prefaces*, London 1965, с. 325).

¹⁷ См. подробнее: G. A. Pilecki, *Shaw's Geneva*, The Hague 1965.

лась, а напротив — подчёркивалась драматургом в типично памфлетных целях. Впрочем, *Карьера Артуро Уи* — отнюдь не единственный драматический памфлет великого реформатора сцены; в этот ряд попадают ещё несколько его творений, как, например, *Круглоголовые и остроголовые* или *Страх и нищета в Третей империи*. Для этих трёх драматических памфлетов особенно характерен антифашистский пафос, во многом обусловивший и жанровый характер произведений.

Значимость этой причинной связи находит подтверждение в творческой истории произведений. Известно, что *Круглоголовые и остроголовые*¹⁸ создавались на протяжении нескольких лет — с 1932 по 1934 год. В первой редакции основным предметом сатирического обличения был вовсе не фашизм, а реформизм, не расистская идеология, а социал-демократическое примиренчество. После прихода фашистов к власти Брехт уже в эмиграции перерабатывает пьесу, расставляет новые акценты и придаёт всему произведению откровенно антифашистский характер. Вторая половина названия („Богач богача видит издалека“) больше соответствовала первоначальному замыслу и была связана с некоторыми идейными просчётами автора; „реальная история оказалась сложнее и хитрее социологических схем“¹⁹. В последней редакции объект отрицания стал более конкретным, что и придало произведению новое, памфлетное качество.

Сходная эволюция имела место в процессе создания *Карьеры Артуро Уи*. Пьеса была задумана Брехтом в 1935 г. во время поездки в США, но написана лишь весной 1941 г. в Финляндии, в период наибольших военных успехов германского фашизма. Конкретная политическая ситуация в значительной мере обусловила большой радикализм политической сатиры, большую, можно сказать, памфлетность.

При всей очевидной общности экстравагантных пьес Б. Шоу, художественное решение каждой из них отмечено немалым своеобразием. Ещё большая вариативность характерна для драматических памфлетов Брехта.

Достаточно сопоставить две наиболее популярные его антифашистские пьесы — *Карьера Артуро Уи* и *Страх и нищета в Третей империи*. Если *Карьера Артуро Уи* отвечает всем основным нормам „эпического театра“, то большинство маленьких пьес, составляющих *Страх и отчаяние в Третей империи*, построены на аристотелевых началах. Памфлетность свойственна обоим пьесам, однако проявляется она по-разному. *Страх и нищета* составлена из драматизирован-

¹⁸ Полное название — „Круглоголовые и остроголовые, или богач богача видит издалека“.

¹⁹ И. М. Фрадкин, *Бертольт Брехт. Путь и метод*. М., 1965, с. 158.

ных памфлетов-прокламаций, каждая из которых в автологическом ключе обличает ту или иную примету фашизма (политику террора, систему концлагерей, расизм, разнузданную демагогию и т.п.), а собранные воедино они представляют убийственную „инвентаризацию” фашизма. *Карьера Артуро Уи* — это металогическая пьеса-парабола, которая в аллегорической форме изображает механизмы фашистской экспансии.

Проникновение притчевого начала, параболичности в драматургию — явление, характерное для XX столетия, одно из проявлений интереснейшего процесса жанровой интеграции. Приметы древнего жанра притчи из прозы дидактической проникли в прозу художественную, а позднее и в драматургию. И дело не столько в том, что тот или иной драматург ввёл слово „притча” в жанровый подзаголовок своей пьесы, сколько в художественной природе пьес-парабол. Попробуем выделить основные параметры параболичности как жанрового свойства: 1) дидактическая задача; 2) иносказание, ведущее к тому, что за одним планом выражения скрыты два или несколько планов содержания; 3) описательный лаконизм (а подчас и описательный аскетизм).

Но возможно ли совмещение параболичности и памфлетности? Ведь в основе параболы лежит иносказание, предусматривающее многоплановость; замечание А. А. Потебни о басне, что её роль „быть постоянным сказуемым переменчивых подлежащих”²⁰, относится и к притче. Между тем памфлет нередко строится на однозначной аллегории, основывается на прототипических характерах и ситуациях и т.п.

Создатель *Карьеры Артуро Уи* и некоторые драматурги, пошедшие по указанному им пути, убедительно доказали, что параболичность не перечёркивает памфлетной специфики. Социальный опыт человечества в XX веке выявил такую примету крайне негативных, обличаемых памфлетистами явлений, как повторяемость. Рождённый вполне конкретной и, на первый взгляд современников, уникальной ситуацией, памфлет в силу действия экстратекстуальных факторов приобретал многозначность параболы, а вполне сознательное использование параболической экспрессивности²¹ придавало памфлету философскую глубину и способствовало длительности его функционирования.

Обращаясь к наследию Шоу и Брехта, мы снова убеждаемся в тяготении этих мастеров драматического памфлета к жанровому синтетизму. Сочетание памфлетности с параболичностью — не един-

²⁰ А. А. Потебня, *Из лекций по теории словесности*, Харьков 1894, с. 6.

²¹ Об экспрессивности притчи см.: С. С. Аверинцев, *Притча [b:] Краткая Литературная Энциклопедия*, Т. 6. М., 1971, с. 21.

ственный пример этого тяготения. Как и комедиографы-памфлетисты первой половины XVIII столетия, корифеи европейского театра XX века очень часто использовали в своих памфлетах фарсовые элементы. Об обилии фарсовых ситуаций в „экстраваганцах” Шоу уже немало написано; добавим, что обилие эксцентрики создаёт подчас алогичные сценические ситуации, но этот алогизм не самоцелен: он отражает бессмысленность некоторых социальных институтов, тех или иных сторон современного драматургу общественного устройства²². У Брехта в некоторых „поучительных пьесах” и в *Карьере Артуро Уи* мы также встречаемся с фарсовыми и бурлескными моментами; примером может служить „гротескно-игровая „перелицовка” традиционной патетической аффектации”²³ в знаменитой сцене обучения Артуро Уи ораторскому искусству.

Связь с традицией Гея и Филдинга обнаруживается не только в этом общем стремлении к синтезу разножанровых элементов, но и в некоторых более частных моментах.

Так, интерес Брехта к Джону Гею проявился уже в фабульном заимствовании. Хотя написанная через двести лет после „Оперы нищего” не взятый у Гея сюжет *Трехгрошовая опера* в жанровом отношении никак не может быть квалифицирована как драматический памфлет, ряд пьес, созданных драматургом в 1930-е годы (то есть вслед за *Трехгрошовой оперой*), показывает, что он не остался непричастным к традиции Гея.

Бернард Шоу недвусмысленно писал в своём отношении к комедиографии Гея и Филдинга, называя последнего лучшим после Шекспира английским драматургом. Хочется обратить внимание ещё на одну параллель: Шоу подобно своему великому предшественнику, обращался и к форме прозаического памфлета. Известны случаи, когда в пору расцвета драматургической деятельности Филдинга драматический памфлет приводил к созданию памфлета прозаического. Так, полемика вокруг долго шедшего из вечера в вечер *Пасквины* привела к появлению анонимного памфлета *Ключ к „Пасквину”*; а спустя год для издания *Исторического ежегодника за 1736 год* Филдинг сам написал в форме прозаического памфлета *Посвящение публике* — своеобразный „ключ” к „Историческому ежегоднику”. Много аналогичных примеров находим в творческой биографии Б. Шоу, который иногда свои обязательные предисловия (или хотя бы фрагменты из них) писал в памфлетном ключе.

²² Американский театровед Дж. Гасснер небезосновательно полагает, что „Горько, но правда” в какой-то мере предвосхищает „драматургию абсурда” (J. Gassner, *The Playwright and the Contemporary World*, „Theatre Arts”, 1964, No. 1).

²³ В. Хализев, *Драма как явление искусства*, М., 1978, с. 53.

Намеченная традиция не прерывается на Шоу и Брехте. В 1960-е годы мировая драматургия под воздействием ряда факторов — и социально-исторических и собственно эстетических — как будто бы возвращается к памфлету.

„Новая волна” памфлетной драматургии в шестидесятые годы связана с взрывом острого интереса к использованию документа в художественном творчестве. Грандиозный успех драмы Ральфа Хохгута *Наместник* — этапное явление в становлении новейшего драматического памфлета, основанного на началах документальности.

Правда, элементы документальной драмы можно различить и в ряде американских пьес пятидесятых годов — *Пожнётся бурю* Дж. Лоуренса и Р. Ли, *Андерсонвилльский процесс* Сола Левита и др. Однако эти произведения были лишены основных признаков памфлетности. *Наместник* отличается от своих „предшественников” значительно большей актуализацией, откровенно антифашистской направленностью, логической выстроенностью и заострённостью авторских инвектив. В пьесе речь идёт не столько о конкретных исторических событиях, сколько о вине конкретных лиц и мощнейших социальных институтов, не поднявших голоса против фашистской политики и практики геноцида. Памфлетный характер пьесы подтвердился и скандальной попыткой запретить её постановку в Риме, и бурной полемикой в печати, не утихавшей на протяжении нескольких лет²⁴.

Вслед за *Наместником* появляется ряд документально-драматических памфлетов в литературе ФРГ: *Дело Оппенгеймера* Г. Киппхардта, *Дознание П. Вайса*, *Солдаты* того же Р. Хохгута и др. А вскоре волна интереса к драматической памфлетистике достигает и других европейских стран.

Разумеется, на почве „документалистского бума” в театре возникли или возродились разные формы; памфлет — лишь одна из них. В памфлете документ не был самодовлеющей ценностью, он имел сугубо функциональное значение, заостряя конкретно-историческую социальную инвективу либо „служа материалом для интеллектуальной параболы”²⁵. Впрочем, параболичность у новейших авторов, учитывавших художественный опыт Брехта, не противоречила памфлетности.

Вместе с тем памфлету было явно „не по дороге” с некоторыми другими формами документальной драмы. Так, драматический пам-

²⁴ Материалы дискуссий собраны в кн.: *Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hochhuths „Stellvertreter” in der öffentlichen Kritik* rsg. von Fr. J. Raddatz, Hamburg 1964.

²⁵ Н. С. Павлова, *Эволюция драмы*, [б:] *История литературы ФРГ*, М. 1980, с. 486.

флет с его определённой сатирико-обличительной направленности полярен „хэппенингу” левомолодёжных театров рубежа 1960—70-х гг., отмеченному диффузностью пафоса и политической программы. Использование же отдельных приёмов документальной драмы не нарушило идейно-художественной целостности драматического памфлета.

В полном соответствии с более чем двухвековой традицией новейший драматический памфлет рождается и развивается в ходе сложного, диалектического взаимодействия разных жанров и жанровых модификаций. Детективная интрига и форма мюзикла, документализм и параболичность, камерность пьесы-дознания и откровенная пародийность, абсурдные ситуации и приёмы „театра жестокости” — казалось бы, самые отдалённые компоненты энергично синтезируются в памфлетной драматургии.

Говоря о новейшей драматургии, нельзя не заметить широкого проникновения памфлетного начала в самые разные сценические жанры — от сатирического скетча до исторической драмы. *Песнь перед двумя электрическими стульями* А. Гатти, *Как поживает мир, мсье? Он вертится, мсье!* Ф. Бийеду, *Осёл из рабочего дома* Дж. Ардена, *Да здравствует королева! Виват!* Р. Болта и список примеров можно было бы продолжить. Ни одна из этих пьес не является драматическим памфлетом, так сказать, „в чистом виде”, как *Пасквин* или *Тележка с яблоками*, но присутствие памфлетного начала в них не подлежит сомнению.

Подобные примеры не говорят о размывании памфлетного начала, о растворении этой формы в других. Думается, что здесь, как и в случае с другими жанровыми формами, популярность жанрового свойства (памфлетности в данном случае) начинается с успешного функционирования самой жанровой разновидности.

Что же касается границ той или иной формы, то они во времена интенсивной жанровой интеграции становятся весьма подвижными. История драмы помогает убедиться в том, что художественные поиски в памфлетной драматургии обостряются всегда, когда её важная социальная функция выдвигает эту разновидность на авансцену литературной и театральной жизни.

PAMFLET DRAMATYCZNY, JEGO ŹRÓDŁA I ROZWÓJ

STRESZCZENIE

Pamflet dramatyczny to gatunkowa różnorodność ujęcia, pojawiająca się na styku dramaturgii i publicystyki jako następstwo międzygatunkowego oddziaływania na siebie różnych odmian piśmiennictwa. Ideowo-artystyczna specyficzność

tej formy jak gdyby zaczynała się ujawniać w praktyce pisarskiej dopiero za naszych czasów, choć w istocie rzeczy ma ona już swoją historię.

Pamflet dramatyczny powstał w literaturze angielskiej wieku Oświecenia, kiedy istniała już bogata tradycja pamfletu zarówno w twórczości komediowej, jak i w prozie. Twórcami nowej formy byli John Gay (*Opera żebracza, Polly*) i Henry Fielding (*Don Kichot w Anglii, Almanach historyczny za rok 1736*). Odrodzenie tej na dłuższy czas zapomnianej formy nastąpiło w XX wieku, w okresie między obu wojnami światowymi. Mistrzami pamfletu dramatycznego byli Bernard Shaw i Bertolt Brecht. Lata sześćdziesiąte, po sukcesach sztuki R. Hochhuta *Namiesznik (Der Stellvertreter)*, to nowy okres popularności tej formy literackiej w literaturze Republiki Federalnej Niemiec i innych krajów zachodnioeuropejskich.

Pamflet dramatyczny przyswoił sobie wiele właściwości pamfletu prozą, takich jak zabarwienie satyryczne, wyrazistość problematyki politycznej, określoność adresata satyry oraz pełna aktualność. Właściwości treściowe tej postaci pamfletu wpłynęły na stylową ekspresywność utworu i dążność do lakoniczności. Z uwagi na dramatyczny charakter tego rodzaju pamfletu — przystosowanie do wymogów sceny — forma ta korzysta z właściwości innych odmian dramatycznych. W różnych stadiach rozwoju pamfletu dramatyczny wykazywał dążność do integracji różnorodnych form dramatycznych. Przy tym wszystkim jednak dominantą jego pozostała satyra polityczna.

Przełożył Jan Trzynadlowski

DRAMATIC PAMPHLET, ITS ORIGIN AND EVOLUTION

SUMMARY

Dramatic pamphlet is genre modification which appeared as a result of intergeneric integration of literary forms. Its specifics is not yet investigated, although dramatic pamphlet has already its history.

It originated in English literature in the Age of Enlightenment; John Gay and Henry Fielding were the founders of the form. The romantic and the 19th-century realistic drama did not accept the dramatic pamphlet and the form has revived in the period between two World Wars. Some "extravagant" plays by Bernard Shaw and some antifascist works of Bertolt Brecht (*Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Furcht und Elend des III Reiches, Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) are the most outstanding pamphlets of that time. Since 1960-s, after R. Hochhuth's drama's *The Deputy (Der Stellvertreter)* great success, a new period of the form's popularity began in FRG (BRD) and some other European countries.

The dramatic pamphlet has all the distinctive marks of the non-dramatic pamphlet; the satirical colouring, the political trend of the satire, the definiteness of the object of satire, the burning topicality etc. The content peculiarity of the modification determine maximal expressiveness of style and laconicism. Besides, the dramatic pamphlet is planned and written for the stage and therefore it is in the zone of contacts with other dramatic genres and genre modifications. The synthetic character of the form is analysed in the essay.