

Содержание

Часть I Повесть *Идеал*

Вступление к повести <i>Идеал</i>	9
Примечание к рукописи <i>Идеала</i>	21
1. Кей Гонда	24
2. Джордж С. Перкинс	51
3. Джереми Слайни	82
4. Дуайт Лэнгли	100
5. Клод Игнациус Хикс	112
6. Дитрих фон Эстерхази	128
7. Джонни Дауэс.....	152

Часть II Пьеса *Идеал*

Вступление к пьесе <i>Идеал</i>	177
---------------------------------------	-----

ЧАСТЬ I



Идеал

ПОВЕСТЬ

Вступление к повести *Идеал*

В 1934 году Айн Рэнд написала *Идеал* дважды: сначала как повесть (на пятьдесят процентов более длинную, чем *Гимн*), которой не удовлетворилась и оттого отредактировала всего лишь поверхностно; а затем переработала, доведя до совершенства, уже в качестве пьесы. Обе версии тождественны в четырех аспектах, которые АР считала ключевыми в отношении литературы (за вычетом поэзии): в каждой из них одно и то же повествование разыгрывается (почти) одними и теми же персонажами; и невзирая на существенные различия в плане редакторской правки, каждый из них выписан в неповторимом литературном стиле АР. И хотя она не стала публиковать повесть, но рукопись сохранила в своем архиве.

Но почему АР превратила *Идеал* в пьесу? Она никогда не рассказывала мне об этом, однако, как я понимаю, основную причину такого решения следует искать в эпистемологическом различии между двумя

литературными формами. Повесть использует понятия, и только понятия для изображения событий, персонажей и окружающего их мира. В пьесе (или в кино) используются понятия *и* объекты; последние возникают в восприятии аудиторией реальных актеров, их движений, разговоров и так далее. Примером может служить экранизация новелл даже в точной адаптации. В романе переживание совершается напрямую через чтение; время от времени вы можете захотеть собственными глазами увидеть персонажи или какую-нибудь сценку, однако желание это остается второстепенным и преходящим. В кино — при том, что некая форма диалога как концептуального элемента является обязательной, — лицемерие и продолжение его требуются самой сущностью жанра. Вы можете глубоко погрузиться в повествование и празднично размышлять о том, как выглядела бы та или иная сцена; однако вы не видите ее на экране и не гадаете, каким могло бы стать ее описание.

Хорошие новеллисты способны придать поддающуюся восприятию реальность своим персонажам, однако делают это, оставаясь в рамках собственной формы. Сколь бы масштабным ни был их гений, они не в состоянии наделять читателя подлинным чувственным переживанием. Таким образом, ключевой вопрос в нашем контексте: что, если определенный сюжет по природе своей требует подобного переживания? Что, если его основные элементы могут быть в полной мере представлены и воплощены только с помощью воспринятых средств (конечно, в соединении с концептуальными)?

Ярчайшим примером подобного элемента в *Идеале* является возвышенная, духовная и физическая красота Кей Гонды. Эта особая разновидность красоты лежит в основе пьесы. Красота эта присуща самой героине в качестве очаровательной богини экрана и является тем самым средством, которое позволяет ей становиться воплощением идеала для миллионов людей. И если этот атрибут Кей утратит убедительность, сюжет потеряет правдоподобие. При всех прочих равных обстоятельствах кажется, что в данном контексте необходимость непосредственного восприятия побеждает чисто концептуальный подход. Описание внешности актрисы Греты Гарбо или молодой Катарины Хэпберн, сколь бы ни был велик писатель, никогда не сможет передать (во всяком случае в моих глазах) сияющее совершенство их лиц; однако, если увидеть их на экране (где оно не так очевидно, как на сцене), оно воспринимается с первого взгляда. (Я выбрал оба эти примера, потому что АР выделяла этих актрис из всех прочих; например, Гарбо послужила прообразом Кей.)

А вот и еще один аспект *Идеала*, который может потребовать отдать предпочтение восприятию. Сюжет в обоих его вариантах реализуется в быстрой смене персонажей, каждый из которых представляет собой лаконично стилизованный вариант темы измены собственному идеалу, реализованный в одном коротком эпизоде.

Действующие лица *Идеала* представлены красноречивыми при всей скупости красок портретами, чего требует этот тип стилизации. С учетом этой относи-

тельной простоты, меняя форму, АР теряет некоторое количество информации о своих персонажах, однако приобретает важный смысл. В столь кратком изложении любое описание не способно (по моему мнению) создать убедительное впечатление подлинного переживания, ибо не может сделать каждый эпизод подлинно реальным. На сцене, напротив, даже крохотная роль немедленно воспринимается как подлинная; нам нужно просто смотреть, и мы видим и слышим актера/актрису — лицо, тело, позу, походку, одежду, движения глаз, интонацию голоса и так далее.

Вот и третье соображение. *Идеал* в каждой из своих версий является определенным повествованием, однако, с точки зрения АР, не обладает сюжетом. (Она первой заметила это.) Начало и конец этой повести логически связаны, однако этапы хождения по мукам Кей, переходящей от одного предателя к другому, не представлены в качестве логической последовательности, движущейся шаг за неизбежным шагом в направлении климакса. Поэтому, быть может, АР сочла, что в прозаическом плане повествование это развивается несколько замедленно и может быть прочтено как статичная последовательность зарисовок характеров. По контрасту пьеса способна более непринужденно предположить движение повествования, даже не имеющего сюжета, так как предлагает непрерывное физическое действие. Конечно, таковое само по себе не имеет никакого эстетического значения в любой форме искусств, за исключением танца. Однако можно видеть, что в некоторых случаях оно может помочь облегчить проблему статичности произведения.

Все изложенные мной выше соображения не следует воспринимать в качестве попытки принизить форму новеллы. Сама концептуальная природа прозаического произведения — сама свобода *его* от необходимости делать мир концептуально доступным — позволяет художественной прозе создавать и делать реальными в каждом из своих атрибутов ситуации, несравненно более сложные и впечатляющие, чем это доступно пьесе. Если Кей Гонда на сцене становится более реальной, то о Дагни Таггарт нельзя этого сказать; она покажется нам более реальной на страницах книги, чем в том случае, если бы мы воспринимали ее исключительно как актрису, произносящую строки роли. Причина этого заключается в том, что полное понимание ее природы и силы самым серьезным образом зависит не от ее диалога и видимой деятельности, но от той информации, которую мы получаем не из визуального элемента романа. Три очевидных элемента: роман знакомит нас с тем, что, не облекаясь в слова, происходит в ее уме; с тем, что происходило в ее незримом для зрителя прошлом; а также с не поддающимися подсчету красноречивыми событиями, что делает невозможной его сценическую или даже кинематографическую постановку.

Даже если коснуться сцен, теоретически вполне реальных для визуального воплощения в прозаическом произведении, роман не ограничивается простым описанием того, что увидели бы мы, окажись в нужное время в нужном месте. Напротив, овладев нашим восприятием и *направив* его в нужную сторону, роман способен передать уникальную информа-

цию, добиться уникальных эффектов, Автор управляет нами через природу и масштаб деталей, которые выбирает для конкретной сцены; он может воспользоваться на своей палитре необычайным изобилием красок, выходящим за любые, доступные человеческому взгляду пределы, или свести к минимуму количество нужных ему оттенков, подчеркивая всего лишь один небольшой аспект воспринимаемой сущности, пренебрегая всеми остальными как незначительными и являя тем самым тип избирательности, абсолютно недоступный зрителю (так, например один из архитекторов в *Источнике* характеризуется исключительно посредством его перхоти).

Далее, роман передает всю информацию и чувства, которые мы получаем и испытываем посредством использования авторами прозы словесных и коннотационных оценок. И разве дело ограничивается только этим? Перечисление всех отличительных черт, потенциально присущих такой длинной и сравнительно ничем не ограниченной художественной форме, как роман, выходит за пределы моих возможностей; я не способен даже предложить читателю разумным образом повествующую об этом книгу. Однако здесь я хочу внести определенное ограничение: а именно, многие из атрибутов романа в определенной степени доступны для представления на сцене и на киноэкране — однако, подчеркиваю, именно в *определенной*.

Каждая художественная форма обладает некоторым уникальным потенциалом и посему лишена ряда других преимуществ. Пьеса или кинофильм, создан-

ные по мотивам романа, почти всегда уступают ему в части производимого впечатления, потому что не могут поравняться в сложности с исходным произведением. Аналогичным образом относительно простой роман может блистать на сцене благодаря той силе, с которой повествование подкрепляется визуальным элементом. Посему роман и пьеса равны, оставаясь каждый в рамках собственной формы, то есть оба они отвечают данному АР определению искусства, как «воспроизведению реальности согласно неопределенным метафизическим оценкам художника». Право выбора жанра своего произведения принадлежит автору. АР, как нам известно, предпочла видеть *Идеал* на сцене.

Хотя в указанном выше смысле повесть и пьеса равноправны, сценарий пьесы не тождествен ни тому ни другому. Сам по себе сценарий не является произведением искусства и не относится к литературному жанру. Новелла и пьеса наравне, в своей полноте, позволяют читателю вступить в созданный в обоих произведениях мир и испытать его воздействие на себе. Однако сам по себе сценарий не позволяет достичь этой цели: он опускает сущность в этом контексте литературного искусства; он пишется ради восприятия (дабы быть услышанным из уст выступающего на сцене коллектива актеров), однако сам по себе отстранен от подобного восприятия. Прочтение диалога само по себе, безусловно, обладает некоей ценностью, однако ценность эта не обладает рангом произведения искусства, являясь просто одним из его атрибутов. Подобное различие, полагаю, является