

НИГУ очерков «Современный зарубежный театр», выпущенную издательством «Наука», берешь в руки с большим доверием. Основанием тому служит солидная рекомендация, данная этой книге. Она «утверждена к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР». Но от этого доверия не остается и следа, когда начинаешь знакомиться с тем, как коллектив научных сотрудников института подходит к анализу и характеристике борьбы идей и направлений в современном западном театре.

Авторы сборника — это становится ясным с первых же его страниц — настолько прочно закрепились на объективистских позициях научного исследования, что уже не замечают, как исчезают в их статьях коренные различия между прогрессивными и реакционными направлениями художественного творчества. Все эти направления оказываются в них в общем русле антибуржуазного искусства.

Книга не дает реально-го представления о расстановке противоборствующих сил в западном искусстве, как будто эти направления представляют собой единую культуру, не разделенную на два лагеря — прогрессивный и реакционный. В общей упрямке оказываются на страницах книги столь не родственные художники, как, например, Брехт и Ионеско. При этом выдающийся художник революционного искусства растворяется во враждебном ему идеологическом окружении, а воинствующему реакционеру Ионеско приписывается осуждение пороков буржуазного строя, словно он и не является в своей драматургии неприглядным олицетворением этих пороков, словно он и не причастен к идеологии антикоммунизма.

Насильственное сосуществование в одном ряду Брехта и его противников свидетельствует, как мало озабочены авторы сборника классовым подходом к анализу процессов, происходящих сейчас в западном искусстве. Они не очень-то противостоят в своих оценках и выводах буржуазной критике, чуть ли не под защиту берут буржуазный «театр абсурда» Ионеско и Беккета, назначение которого

# НА ОБЪЕКТИВИСТСКИХ ПОЗИЦИЯХ

О КНИГЕ «СОВРЕМЕННЫЙ ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР»

сводится в сущности к проповеди безысходности, бессмысленности человеческого существования, к духовному разоружению интеллигенции с позиций антигуманизма. Такое направление деятельности «театра абсурда» не расходится, а смыкается с идеологией породившего его буржуазного строя.

Но авторы сборника никак не хотят этого признать. То в одной, то в другой статье предписывают они читателю уважительное отношение к «театру абсурда», берут его под защиту от людей «с устойчивым вкусом к реалистическому искусству и традиционными художественными понятиями». Однако сколько бы ни гневались исследователи на тех, кто отстаивает реалистические позиции художественного творчества, они никого не сумеют убедить в прогрессивности эстетических принципов «театра абсурда». Театр этот враждебен человеку, враждебен социальному прогрессу, эстетике социалистического реализма. Он служит в конечном счете интересам буржуазного строя, и этого обстоятельство не опровергнуть даже ссылками на якобы боевую антифашистскую направленность «Носорога» Ионеско. Зачислять этого лидера «театра абсурда» в ряды антифашистов нет ни малейших оснований, так как антифашизм несовместим с проповедью антисоветизма, антикоммунизма.

Создается впечатление, что авторы книги «Современный зарубежный театр» исследовали борьбу идей и направлений в западном искусстве без ясного ориентира, не заметили, какое влияние оказали на развитие современного художественного процесса на Западе идеи Великой Октябрьской социалистической революции, возникновение мировой системы социализма.

В начале книги читатель встречает такое утверждение: «Наиболее прямой аналогией тому, что происходит в драматургии нынешнего Запада, является русская драма конца XIX — начала XX в.». Выходит, история развития зарубежного театра вроде бы повторяется ныне в русском, дооктябрьском варианте и ее, стало быть, пока еще не коснулось влияние великой революции?..

Книгу «Современный зарубежный театр» открывает статья А. Аникста «Западная драма середины XX века (хроника с комментариями)». Она как бы задает тов. всему сборнику, служит произвольным, научно не доказательным комментарием к тому, что происходит в зарубежном театре. Почему же произвольным? Объективный анализ борьбы идей и направлений в искусстве откладывается в этой статье на будущее. Автор только еще надеется «прийти к выводам, которые будут содержать объективную историческую, идейную и эстетическую оценку явлений новейшего театра на Западе».

А пока еще не дошло дело до объективных оценок (зачем же тогда надо было издавать эту книгу?), становится возможным давать субъективистское истолкование сложных и противоречивых явлений художественной жизни за рубежом.

В книге недооценивается или же игнорируется реалистическое направление в духовной культуре западного мира, сам реалистический метод творчества. В изложении А. Аникста реализм представляет собой нечто расплывчатое, он постоянно трансформируется, «часто сливается» или же «близко сопрягается» с другими направлениями. Но остался ли реализм реализмом после того, как произошло его слияние с иными течениями, ко-

гда он оказывается где-то в общем потоке, в котором уже трудно отделить одно направление от другого?

Если судить по рецензируемой книге, то реализма как самостоятельного направления вроде бы и не существует. Вроде бы не существует в буржуазных странах и прогрессивных художников, так или иначе приближающихся в своем творчестве к эстетической платформе социалистического реализма.

В современной исторической эпохе по изложению А. Аникста «предпосылки старого реализма» который «коренился в устойчивом буржуазном строе», сломаны, а предпосылки нового реализма в полную силу еще не выявлены. Не выявлены они потому, что исследователь отрицает у реализма право на типизацию явлений современной действительности, так как, по его убеждению, «простая типизация... уже не отражает картины жизни во всей ее полноте и сложности». К тому же искусство, если только оно хочет оставаться на реалистических позициях, не положено, по А. Аниксту, отражать историческую перспективу общественного развития, так как в современном мире нет будто бы реальных условий для желаемых социальных перемен. Автор поясняет при этом: «Если считать, что перспектива — это то, чего люди желают, тогда искусство надо наполнить мечтами и иллюзиями. Такое искусство возможно, оно всегда существовало и существует (не принося никакой пользы)»...

На тон, заданный первой статьей сборника, настроена и вторая статья — «Интеллектуальный театр» Т. Бачелис. Борьба направлений в зарубежной драматургии представлена автором таким образом, что все они оказываются взаимосвязанными друг с дру-

гом, одно из них порождает другое. Интеллектуальная драма, «театр абсурда», Кафка, Брехт, документальная драма, конструктивизм в русском сценическом искусстве начала 20-х годов — все это так круто замешано в одном котле, что между ними уже не обнаружишь идеологического водораздела «Водораздел этот, — утверждает Т. Бачелис, — идет между тем, о чем толкует художник, и тем, что он есть».

При таком методе исследования уже ни к чему становится идеологическое, эстетическое, социальное размежевание, скажем, между «трагическим Брехтом» и «поэтом чистоты (?) Ануилем». Тут, оказывается, куда важнее наметить водораздел между творчеством Брехта и лично Брехта, между творчеством Ануила и личностью Ануила.

Личностью?.. А может, они, по мнению автора, и не личности, а всего лишь индивидуумы? Тут тоже намечается какой-то странный водораздел. Вот автор пишет об одном драматурге: «Он массам не доверяет, театр его замкнут и обращен к индивидууму. Не к личности, не к глубокой личностной субъективности, а всего лишь к индивидууму в его политической и общественной функции».

Личность всегда была в сфере внимания искусства. Она не обойдена и вниманием искусствоведения. Но чего только ей не приходится при этом претерпевать! Вот, например, «Брехт, и никто другой, — по убеждению автора, — продемонстрировал перед нами гигантское поражение личности в XX в.». Когда делаются столь широкие, безоговорочные обобщения, то позволительно будет спросить: а не вернее ли было бы сказать о XX веке, что он спас личность от «гигантского поражения», открыл перед ней путь к сво-

боде, к революционному преобразованию мира?..

И личность, и век, и современный мир — понятия не абстрактные, а реальные, объективные, имеющие исторически конкретный смысл и содержание. Если, к примеру, «есть основания считать, что «театр абсурда» явился выражением разочарования в итогах второй мировой войны», то не следует ли после этого сойти с объективистских позиций и хотя бы намекнуть читателю, кого же «разочаровал» сокрушительный разгром гитлеризма, чьи политические, классовые интересы выражает «театр абсурда»?

На эти вопросы книга не дает ответа, ее авторы убеждены в идейно-художественной значимости всяческих антиреалистических направлений. Так, например, А. Дорошевич весьма горячо отстаивает позиции «театра абсурда». Его огорчают критические замечания по поводу пьес Беккета, который затискивает своих героев в урны для мусора. «Упоминание о безогных обручках в урнах, — сетует он, — стало своего рода штампом для иллюстрации того, как Беккет унижает человеческую плоть. Но это отнюдь не фокус драматурга, чтобы покрепче ударить по нервам зрителя и дать повод для рассуждений об «антигуманизме», «модернизме» и т. д. у автора, а часть очень детально разработанной абстрактно-философской конструкции».

В данной конструкции обезличивания личности автор обнаруживает даже лирическое начало — «лирические остротки», «щемящие лирические ноты». Но кого может настроить на лирический лад такая, к примеру, пьеса Беккета: «На темной сцене — три кремационные урны. Из них, едва различимые, высываются голо-

вы мужчины и двух женщин», которые повествуют зрителям о своем прошлом.

Статья А. Дорошевича «Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости» воспринимается, кроме того, как хвала весьма вульгарно понятому детерминизму. «В сеть детерминизма» автор затискивает всех подряд: от Станиславского и Чехова до... Шерлока Холмса.

Для самих же авторов сборника детерминизм является чуть ли не оправданием того, что происходит ныне в зарубежном театре, — все-де там строго закономерно, все подчинено под меру объективной причинной обусловленности явлений. Поэтому-то можно, скажем, восхищаться драматургом, который «с подлинным блеском» «возвысился до понимания социальных корней сумбура, царящего в мире», или же с нескрываемой симпатией отмечать, с какой «тонкостью» другой драматург занимается в своих пьесах проповедью католицизма.

Объективистские, «беспартийные» позиции некоторых авторов сборника выявились настолько очевидно, что в их очерках не обнаружишь ни слова о борьбе с буржуазным модернизмом. Все для них одинаково приемлемо, все достойно самого почтительного внимания, — упаси бог, хоть одного буржуазного драматурга прямо назвать выразителем враждебной нам идеологии. Только в одном очерке из девяти, в очерке А. Образцовой, посвященном английскому театру, бегло говорится о влиянии идей социализма на творчество молодых английских драматургов.

В книге «Современный зарубежный театр» (ответст. редактор Б. Зингерман) содержится и некоторые верные утверждения, но они не спасают положения, не сказываются на конечном выводе. А вывод этот сводится к тому, что книга написана в очевидном разладе с марксистской методологией научного исследования, она не ориентирует, а скорее дезориентирует доверившегося ей читателя в борьбе идей и направлений в современном зарубежном искусстве.

Н. АБАЛКИН.

19 МАЯ 1970

ПРАВА ДА  
Г. МОСКВА