ском театре, Р. Вайян подчеркивает, что не актеры несут главную ответственность за этот упадок театра. Он вызван, в первую очередь, низким уровнем драматической литературы и вкусом буржуазной публики, требованиями, которые она предъявляет театру.

В большинстве современных французских пьес, — пишет Р. Вайян, — отсутствуют конфликт и драматическое действие, — эти пьесы представляют собой «слова автора, обращенные к зрителям, философские диссертации, лирические концерты». «Метафизические» конфликты, которые лежат в основе подобных пьес-диссертаций, являются мнимыми. Поэтому актеры, исполняя эти пьесы, либо просто произносят текст автора, либо возмещают своей изобретательностью, «богатством своей игры бедность текста». Спектакль, лишенный конфликта и драматического действия, — пишет Р. Вайян, — превращается в концерт, который может развлечь зрителей, но не захватит их, не взволнует, не потрясет.

Чем порождена бесконфликтность современной буржуазной французской драматургии? Р. Вайян прав, видя в ней одно из проявлений того «примитивизма», который типичен для современного буржуазного искусства, для сюрреалистической, хаотической бесформенности поэзии, абстрактной живописи и «лирических» романов, лишенных драматизма. Это ложное искусство претендует лишь на фиксацию простейших ощущений «разорванного сознания» одинокого человека, каингулировавшего перед противоречиями действительности. Назначение подобной продукции — замазывать эти противоречия, уводить современников от жизненных конфликтов в затхлый мирок ущербного подсознания, инстинктов, спов и кошмаров.

Французским театрам приходится обслуживать зрителей, которым по душе именно такие пьесы — бесконфликтные, бесформенные, не волнующие, убаюкивающие, либо щекокущие нервы, — и такой же, не постоянный театр. Известный французский артист Пьер Брассэр недавно с горечью писал в статье «Слово актера», что в большей части парижских театров цены на места не по карману тем, кто действительно любит искусство, — молодежи, широким слоям населения — и что поэтому люди состоятель-

ные, но равнодушные к искусству, имеют возможность использовать театры всего лишь в качестве салонов для встреч со знакомыми. Р. Вайян также и с не меньшей горечью говорит о том, что «высокие цены на места преграждают большинству публики доступ в театры», посетителями которых являются лишь крупные и средние буржуа, чуждые культуре. Ясно, что для подобных зрителей театр меньше всего является храмом искусства. Их вкусам и отвечают пьесы, избегающие жизненных конфликтов, лишённые подлинного драматизма. Их и обслуживают те критики, которые — как с возмущением пишет об этом П. Брассэр — интересуются только «звездами» и не способны проанализировать пьесу и ее постановку. П. Брассэр мечтает о «непосредственном контакте между сценой и публикой». Как и П. Брассэр и многие другие театральные деятели Франции, Р. Вайян видит в контакте между сценой и залом необходимое условие расцвета театра. Неудивительно, что директор Комеди Франсез Пьер Декав заявил по возвращении из СССР, где французские артисты нашли этот контакт: «Я выражаю мнение всей труппы, говоря, что московская публика — это золото».

Драма «имитирует» драматизм жизни в ее развитии, и возрождение французского театра осуществимо только на основе драматической литературы, отражающей «подлинные конфликты эпохи», — справедливо утверждает Р. Вайян. «В наше время все эти конфликты связаны с борьбой народных масс за свое освобождение. Театр может быть только политическим и никаким иным...» Лишь в таком театре демократический зритель, по-настоящему любящий искусство, будет принимать активное, творческое участие в развитии действия — то участие, без которого спектакль не может считаться удачным.

Образец такого — героического, патристического (и вместе с тем — не мелодраматического) — театра Р. Вайян видит в национальной классике, в театре Корнеля. В основе конфликтов трагедий Корнеля — тема чести, тема долга. В наше время нет тем, более жизненных, более воодушевляющих широчайшие массы французского народа, нежели тема защиты национально-чести, тема долга перед родиной.

И именно потому, что в наше время

героическое содержание вносит в жизнь нации только патриотизм и свободолюбие трудящихся и всех борцов за мир и независимость родины, Морис Торез сказал в 1952 году Луи Арагону, в связи с постановкой «Сида» в Национальном народном театре, что заблуждаются те коммунисты, которые заявляют: «Корнель, классическая трагедия — не для рабочего класса». Комментируя эту защиту «Сида» Морисом Торезом, Луи Арагон писал тогда: «Гюго, Корнель, национальное наследие — оно наше».

Р. Вайян анализирует построение «Сида» и других французских классических трагедий, чтобы показать, насколько убедительно подготовлено и мотивировано в них зарождение конфликта и развитие драматического действия, с какой необходимостью (в которой нет ничего рокового) драматизм конфликта раскрывается все более полно в каждой новой ситуации и после кризиса в четвертом акте приводит к развязке, завершающей драматическое действие. Р. Вайян критически относится к такому построению пьесы, когда конфликт подменяется несколькими перипетиями, чем ослабляется единство и напряженность драматического действия. Когда пьеса распадается на ряд картин, спектакль оказывается «эпическим», рассказывающим о событиях, а не воспроизводящим их. Такая форма, утверждает Р. Вайян, является далеко не идеальной для героической драмы, для сценического изображения борьбы социальных противоречий и величия настоящего человека — гордого, благородного, отважного, всегда готового встать за правое дело.

В главах «О Станиславском, Дидро и некоторых других», «О спектакле как драме» и «О комедианстве» Роже Вайян отвечает на вопрос: каков путь к созданию спектакля, с совершенством, правдиво и естественно доносящего драматическое действие до зрителей.

Артисты будапештского театра, — рассказывает писатель, — сыграли перед жителями одной отдаленной от городов деревни пьесу, изображающую эпизод аграрной реформы в Венгрии. В антракте группа крестьян разыскала актера, игравшего положительного героя, и предупредила его, что он должен более бдительно относиться к отрицательному герою: «Что ж, ты не понимаешь, что он — кулак?...» Такой полный контакт

между сценой и залом (Роже Вайян называет его «дружеским конфликтом», соучастием зрителей в спектакле) нередко бывает, как известно, когда зрители впервые оказываются в театре и всем существом, доверчиво отдаются театральной иллюзии. Так было и в случае, о котором рассказал Р. Вайян. Как же добиться того, чтобы спектакль столь же активно, творчески воспринимался всеми зрителями? Деятели театра должны учиться этому искусству у Станиславского. «В наше время, — пишет Роже Вайян, — почти все режиссеры мира... в большей или меньшей мере причисляют себя к последователям Станиславского... Искания Станиславского были столь многообразными и столь плодотворными, что нет ни одного «изобретения» современного театра, не возникшего в одной из фаз развития, через которые прошел Московский Художественный театр. Копо, Дюллен, Батт, Питовев, Жуве чрезвычайно многим обязаны Станиславскому и призывали это». Вместе с тем Р. Вайян отмечает: именно потому, что развитие Художественного театра прошло через ряд стадий, а также потому, что за рубежом недостаточно хорошо разбираются в терминологии Станиславского, иные режиссеры пытаются использовать авторитет нашего великого художника-реалиста, чтобы оправдать различные, совершенно противоположные концепции театрального искусства. «Здесь, ссылаясь на систему Станиславского, подменяют диалог пантомимой, там требуют от актеров, чтобы они перед выходом на сцену продельвали упражнения ног...»

Дидро в «Парадоксе об актере» требовал от артиста «проницательности, но никак не чувствительности» и утверждал, что не актер, подчиненный эмоциям, а артист, хладнокровно и рационалистически создающий образ, может овладеть искусством правдивой, естественной, чуждой фальши игры и создания полной сценической иллюзии. Считая, что Дидро правильно поставил проблему, Р. Вайян показывает, что глубоко понять и разрешить ее сумел только Станиславский. Роже Вайян не пишет ни о «предполагаемых обстоятельствах», ни о «сквозном действии», так как он полагает, что терминологию Станиславского трудно перевести; но приводя большие цитаты из работ Станиславского и тонко, интересно комментируя их, он объясняет