

В т у п и к е...

Каждый вечер в небе Парижа загораются огни театральных реклам, призывая парижан покупать билеты на «исключительно интересные» спектакли, убеждая их в необходимости познакомиться с новой ролью какой-либо «звезды» и анонсируя все новые и новые «генеральные» и премьеры...

Такова внешняя картина театральной жизни Парижа, бывшего всегда и оставшегося поныне театральным центром страны.

Эта внешняя, показная сторона не может, однако, ввести в заблуждение. Знакомство с репертуаром театров Парижа убеждает в глубоком кризисе, который переживает буржуазное театральное искусство Франции.

Какое мировоззрение и какая философия определяют сегодня идейное содержание французского буржуазного театра?

Основой его деятельности стал космополитический бред экзистенциализма. Звериним страхом перед народом и ненавистью к нему, предчувствием своей гибели — вот чем проникнута философия экзистенциализма. Отсюда — гауление над человеческим достоинством, проповедь непротивления неким силам рока, якобы влекущим все общество к гибели. По словам одного из «теоретиков» этого театра, «народ не нужен ни на сцене, ни в жизни». Этот «теоретик» утверждает далее, что «мир современного театра не имеет ничего общего ни с реальностью, ни со злободневностью».

В полном соответствии с таким своим «кредо» буржуазная драматургия отказывается от реалистического показа современности, все глубже погружается в болото формализма, гнилого эстетства и махровой реакции.

Эти черты особенно отчетливо видны в творчестве признанного вождя экзистенциалистов — Жан-Поль Сартра, в частности в его последней пьесе «Дьявол и Добрый бог», поставленной парижским театром «Антуан».

Новое произведение Сартра окрашено сплошным черным цветом. Сартр ушел возмущение, которое вызвала его пьеса «Грязные руки». В «Дьяволе и Добром бже» он уже не решается прямо нападать на коммунистическую партию и другие прогрессивные элементы во Франции, но зато оплевывает всех людей вообще. Обратившись к истории крестьянских войн в Германии XVI века, он пытается оправдать себя от обвинений в клевете на современность. Но «исторический» фон служит Сартру лишь грубой бутафорией, еще более резко оттеняющей его взгляды на человеческое общество, его страх перед народной революцией, — взгляды и страхи мелкобуржуазного филистера XX века.

Сущность революционных событий Сартр рисует со своих обычных позиций, то-есть как развязывание самых низменных человеческих инстинктов, как выражение органической тяги человека к преступлению. «Все люди не могут убивать, — говорит герой пьесы Гец, — но все они хотят это делать. Заря и добро вошли в мою палатку, и мы не веселы более. Мы чувствуем себя, будто на другой день после катастрофы. Вероятно, добро внушает чувство отчаяния».

Герои Сартра испытывают тягу не только к убийству, но и к предательству. Гец предает родного брата, чтобы овладеть его землями, священник Хейнрих — жителей города Воркса, чтобы освободить плененных ими служителей церкви, вождь бедняков Насти — этих бедняков, любимца народа Гильда — верящих ей безгранично людей.

Сартр презирает народ. Благородный гнев народа к своим угнетателям он сводит к проявлению слепой, животной ненависти.

Сартр считает, что объединить народ можно, только обманув его. Лжет Насти, утверждая, что епископский замок полон пшеницы, лжет Хейнрих, излагающий незуитскую концепцию автора о том, что если человек и не лжет, то он и не говорит правду... Каждый человек у Сартра преследует в жизни только какую-нибудь свою корыстную цель. Поскольку же у каждого человека своя правда, рассказывает он, значит они разобщены, значит их нельзя сплотить в единую массу, Добро невозможно. Утверждает в своей пьесе Сартр. Вель не случайно его герой Гец говорит, что зло — это смысл существования.

Пьеса «Дьявол и Добрый бог» призвана внушить зрителю чувство того самого отчаяния, которое охватывает Геца при одном слове «добро». Не показывая никакого выхода из положения, Сартр выступает в своей пьесе с апологией зла и ненависти. В этом основной смысл его произведения.

* * *

Несколько лет назад на парижских сценах можно было увидеть немало пьес из мифологические сюжеты. За ними последовали спектакли с философским содержанием. Герои этих произведений сменялись, в свою очередь, персонажами из мира чистой мистики. Пьеса одного из представителей этого направления Жана Мжежа — «Каждому в зависимости от его голода» шла в начале нынешнего сезона на сцене театра Юмора. В ней рассказывается история монашки, поддерживающей непосредственные отношения с богом. Это весьма не нравится епископу, и монашку изго-

Заметки о современном буржуазном театре Франции

няют из обители. После ее изгнания в монастыре вспыхивает пожар.

Такого рода пьесы с их лишенными всякой связи с реальностью персонажами не могли долго удержаться на сцене. И они действительно очень скоро стали отступать в пользу подлинных «героев» буржуазного общества — гангстеров, сутенеров, проституток, великосветских шалопаев. Абстрактные символы из области мистики или метафизики больше не удовлетворяют идеологов этого общества. Они требуют от драматургов создания произведений, которые оправдывали бы капиталистические порядки, убеждали зрителя в неизбежности и закономерности всего свершающегося сейчас в капиталистическом обществе.

Эти требования вполне отвечают и интересам реакционной пропаганды США. Для проведения идеологической диверсии на французской сцене «американской партии» не пришлось долго искать исполнителей. К ее услугам оказалась целая свора беспринципных драматургов и драматургов, взявших на себя задачу «просвещения» французского зрителя в «американском духе»...

Опытным мастером в этом плане показал себя Жан Ануиль. Пьесы Ануиля написаны с точно обозначенной целью: развращать зрителя, возбуждая порок. Для этого Ануиль не брезгует никакими средствами. Он стремится запутать зрителя, смешать укоренившиеся понятия о добре и зле, использовать для этого искаженные символы. Начав в 30-х годах в своей первой пьесе «Горностай», с олицетворения в образе этого зверька... убийцы, Ануиль снова вернулся к своему излюбленному приему в одной из последних пьес «Голубка» («Колумба»).

Голубкой зовут героиню пьесы, простую девушку из народа, цветочницу, которая становится женой карового офицера французской армии. Понав в общество своей свекрови, бывшей актрисы, героиня имеет возможность поступить на сцену. Там и расцветают все пороки ее натуры, по утверждению Ануиля, якобы дремавшие в ней до поры до времени и не имевшие точки приложения. Своей беспринципностью и продажностью она быстро обгоняет конкурентов и становится звездой театра.

Газета «Юманите-дизанш» писала в рецензии на постановку этой пьесы в театре «Эвр»: «Ануиль плюет на любовь и на все хорошие чувства, на девушку из народа, на женщину и на весь мир. «Не верьте ни во что, — говорит он своей публике. — Верность, честность, родина, идеал... Все это выдумки! Откиньте их прочь! Пользуйтесь жизнью!» И Ануиль с яростью набрасывается на нечистоты и копается в экскрементах».

Если образ Голубки является к тому же декларацией взглядов автора на женщину, то в своей последней пьесе «Танец тореадоров» Ануиль рисует образ идеального, с его точки зрения, мужчины. Героем пьесы является военный, некий генерал Леон Сен-Пе, «настоящий мужчина», который с апломбом рассказывает о том, как он «геройствовал» в начале XX века в Марокко, убивая и вешая арабов, насилуя женщин и предаваясь самым диким порокам... Грубый и жестокий в своих инстинктах, сей генерал сохранил, однако, память о девушке, которую любил в молодости и с которой танцевал танец тореадоров. Отсюда и название пьесы.

«Танец тореадоров» служит еще одной иллюстрацией того смешения порнографии, садизма и сентиментальности, которое стало специальностью Ануиля и характерной особенностью его «черно-розовой» драматургии.

Очень близки по своей идейной направленности к творчеству Ануиля пьесы ретональщика «католического экзистенциализма» Габриеля Марселя «Рим больше не в Риме» и мракоса Франсуа Мориака «Огонь на земле». Поставленные на подмостках театра «Эберто», обе они раскрывают перед зрителем картину нравов буржуазной семьи. Но что это за «семья»!

Духовное разложение и извращенность своих героев Мориака описывает с достойной лучшего применения тщательностью и олимпийским спокойствием. Кровосмесительная, патологическая любовь сестры к брату, ад, в который она превращает жизнь всей семьи, не вызывают у него ни слова порицания. Нагромождение же натуралистических подробностей делает эту картину еще более отталкивающей. В свою пьесу «Рим больше не в Риме» Габриель Марсель в демагогических целях вводит политический момент, направляя ее против коммунизма. Это и обеспечило пьесе постановку в театре «Эберто» и восторженный прием в реакционной печати.

Можно назвать еще ряд авторов, выступающих в том же плане, что и Ануиль, Марсель и Мориака. Это — Блох Бризвилль с его «Черной любовью», олепляющей взаимоотношения сына и матери, это Альбер Ка-

мю, выступающий в «Праведниках» с проповедью индивидуального террора, это маститый мистик Поль Клодель с его пьесой «Обман», где, по глубокомысленному определению самого автора, даются «четыре аспекта одной души, которая играет сама с собой в прятки», и т. д. и т. п.

Свой «выклад» в развращение французского зрителя вносят и комедийные театры. Острое слово, комическая ситуация, даже бурлеск всегда отличали французскую комедию. Но она имела при этом четкий социальный адрес, ясный внутренний посыл. Современные буржуазные комедии сохранили лишь внешнюю сторону своих предшественниц. По существу же они являются пустячками, безделками, в которых все подчинено одной занимательности.

Таковы, в частности, комедии эскампона по тенису Жана де-Летра или Андре Руссена. В своих произведениях эти «драматурги» ловко устранивают всякий намек на социальную сатиру. Показывая своей клиентуре ее истинное лицо сквозь комедийную призму, они стремятся вызвать у нее лишь сытый, добродушный смех.

Идя по пути выколачивания жизненной правды, загромаждая свои «произведения» дешевыми остроумиями и трюками, авторы современных французских буржуазных комедий выступают критиками «смешных и только смешных» сторон капиталистического общества. Так, например, Андре Югэ в комедии «Мой друг грабитель» пытается нарисовать образ симпатичного вора, спасающего героя от самоубийства тем, что соблазняет его прелестью своего ремесла, а Жак Шабани в пьесе «Стоп, судья!» при помощи весьма дешевых приемов высмеивает составителей гороскопов.

Но даже владельцы театров очень осторожны в постановке произведений американских авторов. Стоит поэтому остановиться на комедии Мари Чейз «Гарвей», выдержавшей на Бродвее в Нью-Йорке свыше 1800 представлений и поставленной затем в Париже. Выбор этой американской комедии французским театром не лишен определенного смысла. Тихое помешательство стало в США важным элементом комедийного жанра в драматургии. В пьесе Мари Чейз показан человек, который в состоянии душевного расстройства знакомится с гигантским зайцем, названным им Гарвеем. Только разговоры с зайцем придают герою бодрость духа и обеспечивают зарплату на весь день. Когда же его хотят вылечить и тем самым лишить дружбы с Гарвеем, он начинает вести себя, как настоящий сумасшедший. Тем самым делается попытка убедить зрителя, что человек не надо лишать его заблуждений, что только нереальная жизнь, только состояние душевного расстройства делают его терпимым для общества... Таков верх житейской мудрости американских авторов комедий.

* * *

Буржуазный театр стал проводником растленных взглядов умирающего класса. Естественно, что его герои становятся человеком, не останавливающимся ни перед каким преступлением ради достижения корыстных целей, своих или ничтожной кучки богачей. Беспринципность этого «героя», его продажность, эгоизм, развращенность стали качествами, которые буржуазия стремится возвести в добродетель.

Тем самым буржуазный театр все дальше отходит от народа. Но идейная и политическая позиция его «борьбы» вызывает растущее недовольство многих драматургов и театральных деятелей. Отражая такого рода настроения, видный актер и режиссер Жан Вилар говорит:

«Многие директора театров, многие актеры, многие авторы не верят, что можно выйти из заколдованного круга, в который сегодня, как в корсет, закован театр. Они думают, что он должен оставаться достойным узкого круга избранной публики, и не верят, что тем самым без вожа режут театр, изолируют его, обрекают на медленную смерть».

Жан Вилар, а за ним и еще ряд актеров, режиссеров и драматургов стремятся сблизить буржуазный театр с народом. Они понимают, что все углубляющаяся пропасть между народом и этим театром грозит последнему катастрофой. В то же время они не могут полностью порвать с теми идеями, которые сами же осуждают. Понимая, что идти прежней дорогой невозможно, они не видят и нового пути, по которому уже идут прогрессивные театральные труппы Франции — Независимый театр, «Народные артисты комедии», «Парижские мостовые», стоящие пьесы, близкие народу и помогающие ему в борьбе за хлеб, мир и демократию.

Поэтому их деятельность может быть названа лишь поисками «третьего пути». Несомненно, этот факт сам по себе имеет большое значение, свидетельствуя о все углубляющемся расколе в лагере буржуазных театральных деятелей. Но он, этот путь, не может привести буржуазный театр современной Франции к спасению. Театральное искусство имеет будущее лишь тогда, когда оно связано с народом и выражает его думы и чаяния. Когда оно борется за лучшее будущее человечества.

А. БРАГИНСКИЙ.