

Франко-американское „сотрудничество“

На страницах французской реакционной прессы за последнее время все чаще мелькают слова франко-американское «сотрудничество». Под этой туманной, на первый взгляд, формулой на деле скрывается самое бесстыдное и разнузданное наступление американского империализма на все области культурной жизни Франции. Франко-американским «сотрудничеством» реакционеры называют пагубный захват Голливудом французского кино. Этим же термином «сотрудничества» именуется полное и безоговорочное подчинение французского театра диктату Уолл-стрита.

Газета «Ле Пенль» писала недавно: «То же самое наступление, которое идет против нашего театра, против нашей литературы, ведется сейчас против всей нашей культуры. Это наступление непосредственно вытекает из политики экспансии и колонизации, проводимой американским империализмом, которую поддерживает продажное французское правительство, охотно жертвующее интересами нашего народа».

Если в области кино американские дельцы действуют грубо и неприкрыто, заполняя киноэкраны Франции продукцией Голливуда, то в области театра изобретен другой, более тонкий и тем самым более опасный способ захвата. В театральные афиши Парижа вы не увидите ни одного названия американской пьесы, ни одного имени заокеанского автора. Но в театрах Парижа ежедневно подвизаются Сартр, Ануйль, Си-

мона де-Бовуар, Рене Лапорт, Габриэль Марсель и другие драматурги, откровенно проповедующие в своих пьесах убийство, как освобождение человека от норм морали, всячески смакующие смерть, призывающие к уходу из жизни и отказу от борьбы за лучшее будущее.

Эти «пророки» американского империализма пытаются расчистить путь поджигателям новой войны, дезориентировать французский народ, заставить его забыть свое славное прошлое. Они хотят доказать, что героический народ Франции — «живописная декорация», которая не способна ни на какие действия. Одни из этих пророков, некий Шарль Вильдрак, в своих «Размышлениях о театре» так и пишет: «Народ не нужен ни в театральном зале, ни на сцене. Если он здесь и появляется иногда, то исключительно в виде живописной декорации. Так называемый реалистический театр был для зрителей чем-то вроде музея колоннальных народов, который посещался исключительно с целью посмотреть живого негра».

Неудивительно, что театр, пропагандируемый Вильдраком, пришелся по вкусу американским «культуртрегерам» и стал орудием их духовной экспансии. К их услугам оказались французские реакционные драматурги, уже усевшиеся за страх, а за совесть послужить гитлеровской и вишнйской пропаганде. Так же угодливо прислушиваются им и различные «теоретики»

театра, объединившие свои усилия с наиболее реакционными режиссерами. Все вместе они взялись за исполинскую задачу — подвести философскую базу под разнузданную пропаганду человеконенавистничества, мистики, садизма.

Утомянутый нами Вильдрак в следующих выражениях объясняет цели такого театра: «В столь смутную и мрачную эпоху, как наша, театральная задача стала местом более замкнутой. Мир современного театра не имеет ничего общего ни с реальностью, ни с злободневностью. Он населен обольстительными чудовищами, марионетками и призраками, которые движутся и действуют в ситуациях фантастических и вызывающие неправдоподобных».

Какого же человека избрал нынешний американизированный французский театр своим героем? Ответ дает другой «теоретик» этого театра Гастон Бати: «Теперь театр нашел своего истинного героя, человека, чье сознание целиком или наполовину растворилось в его бессознательной жизни. У этого человека нет ни только ясного представления о самом себе, но даже его мечты смутны и темны, его память уснула, его инстинкты первобытны». Вряд ли можно более красочно, чем это сделал Гастон Бати, нарисовать образ человека-зверя, человека-чудовища. Даже реакционный французский критик Поль Вланиар называет этот театр «театром зверя».

Гастон Бати, однако, не довольствуется тем, что рекомендует вывести на сцену человека-зверя, которого легко укротить, посадить в клетку или использовать в качестве пущеного мяса на полях сражений, что было бы особенно приятно деспотам и реакционерам американской школы. Бати готов лишиться этого человека-зве-

ря и языка. «Может ли бессознательная жизнь человека быть выражена в диалогах? — спрашивает он. — Конечно, нет, ибо, выраженная словами, она перестает быть бессознательной». Сознательный, мыслящий, говорящий человек опасен для реакции, значит, долгие его со сцены!

С помощью американских донаторов «теории» этих презренных космополитов осуществляются на практике постановщиками и режиссерами ряда французских театров. Одни из режиссеров Жан Луи Барро — мастер ультраформалистических выкрутасов, выгустыв режиссерский катехизис, в котором суммирует все сложные требования, предъявляемые теперь к искусству воплощения актером сценических образов. Что же интересует Барро в искусстве актера, что он считает в этом искусстве ведущим, определяющим? Менее всего — сознательное мышление... По мнению Барро, существует только два источника, которые питают искусство актера, с одной стороны, дыхание, с другой стороны — позвоночник (1), ибо «дыхание рождает голос и его звучание. Позвоночник — центр движения (самое пластическое животное — змея) — рождает движение». Конечно, Барро и уже с ним, для которых, кроме дыхания и пластичности движения, не существует ничего иного, охотно представили бы сцену самому пластическому животному — змее, если бы она хоть в малейшей степени обладала даром слова. Впрочем, по теории Гастона Бати, их театр не нуждается в членораздельной речи. Но даже тогда, когда Барро обращается к слову, оно его интересует не с точки зрения содержания, а только со стороны сугубо формальной. Для Барро слова, как таковые, не существу-

ет, а существуют лишь слог и ритм.

Долой мысль, идею, содержание, и да здравствует ритмический слог! Анализ любого драматургического произведения, по Барро, сводится лишь к формалистическому анализу его словесной структуры. И, если эта структура театральна, если слог ритмичен, значит, все произведение будет звучать со сцены, будет освоено актером и зрителем. «Толковать роль», — заканчивает Барро, — это значит управлять самим собой, как инструментом, т. е. не думая о том, что играешь».

Таким образом, устраняя со сцены реализм, заменяя его призраками, лишая искусство живого, реального героя, говорящего обыкновенным человеческим языком, эти «теоретики» депривации подходят к последней черте. Они утверждают не только человека, реальность, борьбу, но и науку — все, что приобретено человеческим познанием и опытом за многие тысячелетия.

В противовес аналогам франко-американского «сотрудничества» перекладывала французская интеллигенция становится под знамена все ширящееся движение за мир, свободу, демократию. Все прогрессивные силы Франции объединяются вокруг лозунга национального освобождения от диктата Америки, лозунга, выдвинутого французской коммунистической партией. Недалек день, когда рухнет карточный домик так называемого франко-американского «сотрудничества» и национальная культура Франции, освобожденная от оков империализма, станет достойным звонким французского народа.

Ник. КАРИНЦЕВ.

Адрес редакции: Москва, Цветной бульвар, 25. Телефоны: секретариат, отдела информации, архитектура

Типография «Гудок», Москва, ул. (

Советское Искусство
г. Москва

13 ИЮН 1950