В пьесе между прочим подчеркнуто, что эти ужасы могут происходить только в Америке. В одной из газет рецензент даже благодарит обработчика за то, что тот не обобщил (n'a pas généralisé) факта [1].

Другая пьеса, переделанная *Е. Кюри* из мелодрамы *Д. Брунса* и *В. Листера* «Простертый орел» под названием «*145, Уол-стрит*» (поставлена 25 октября в театре Жимназ) посвящена колониальным предприятиям американского империализма.

Американский нефтяной король Гендерсон покупает мексиканского генерала для устройства очередной «революции», которая должна вызвать интервенцию Америки. Гендерсон в то же время возмущается, когда говорят о войне:

«— Война? Прошу вас, Джо, не выражаться так... Никогда не говорите о войне. Войны кончены — войны и армии. Народ желает только сохранить порядок у своих соседей. Иногда это желание взаимное и, следовательно, оно может вызвать присылку вспомогательных сил. Это называется интервенция».

Некий благородный, но бедный молодой человек — сын бывшего президента САСШ — просит Гендерсона дать ему работу. Гендерсон посылает его в Мексику на нефтяной участок компании с тем, чтобы во время «революционной» неразберихи он был убит и возмущение американского общественного мнения (сын великого президента убит!) было использовано для политической подготовки интервенции.

Второй акт — в Мексике. Нефтяной источник № 7. Приближаются войска генерала «революционера». Юноша узнает правду и бежит. Генерал встречает жену бывшего заведующего участком, убитого во время предыдущей «революции». Она откровенно говорит с ним об их общем хозяине. Мирно побеседовав с ней, генерал приказывает ее расстрелять — «вы слишком проницательны, вам придется умереть».

Третий акт — в салон-вагоне Гендерсона. В Америке узнали о гибели президентского отпрыска. Началась интервенция. Гендерсон во главе общественного комитета помощи интервентам. Неожиданно появляется спасшийся юноша и угрожает Гендерсону раскрытием его махинаций. Но его смиряют угрозой опозорить его, как бежавшего и оставившего беззащитную женщину на растерзание бандитам. Машину войны не остановить. Интервенция продолжается.

Кончается пьеса так же морально, как «Специальное издание». Если там есть честный редактор, отправляющийся искать честную газету, то здесь есть компаньон Гендерсона, который понял всю мерзость того, что он сделал и... записывается в армию простым солдатом.

Вывод: во-первых, не все гнило в царстве Датском, есть еще честные люди, а во-вторых, бороться нельзя, можно только пожертвовать собой, бросившись под колесницу империализма.

Критика американской действительности есть и в пьесе *Франси де Круассе* «Пьер или Жак». Здесь знаменательная тема — «история молодого человека XX столетия». Один добродетельный юноша Пьер-изобретатель. Другой, ставший в Голливуде актером,— Жак. Пьер мечтает, что изобретение обогатит его, ему не удается его реализовать. С этим совпало и поражение в личной жизни — его невесту увозит в Америку Жак, обещая сделать ее кинозвездой.

Во втором акте Пьер — обнищавший диктор в радиостудии, передающий рекламы. Туда являются два великих киноактера Жак и Стелла. Пьер обязан рекламировать их по радио. Он пытается говорить со Стеллой, но это его рабочее время, и он вынужден прерывать свою страстную речь передачей реклам о подтяжках и патентованных средствах. Стелле смешно, она уходит. По радио передается речь нового премьер-министра, который заявляет, что в его программе — между прочим помощь молодым людям, не могущим найти применения своим талантам. И в отчаянии Пьер, выключая кабинет премьера, кричит в микрофон о том, что вот он сам такой человек, он — великий изобретатель, а его никто не замечает. Служащие силой оттаскивают Пьера и он, отбиваясь от них, повторяет в микрофон свой адрес.

В третьем акте — опустившийся Пьер работает помощником оператора в киноателье: он во время съемки встречается с Жаком и Стеллой. Фильма, которую они ставят, называется «Замечательная жизнь Жака и Стеллы» и в нее вплетена история любви Пьера и Стеллы. Жак говорит Стелле о любви теми же словами, которые когда-то произносил Пьер. Стелла пугается, видя Пьера у аппарата. Жак выгоняет Пьера.

Но happy end неизбежен и здесь. Жанна, прежняя подруга Стеллы, чистая и скромная девушка, тайно влюбленная в Пьера, находит какого-то американского миллиардера, который согласен купить изобретение Пьера. Незамедлительно Пьер влюбляется в оную девушку.

Интересно дан конец. За сценой слышны голоса Жака и Стеллы, играющих свои роли. На сцене Пьер и Жанна.

«Голос Жака: — Любовь! Я чувствую, что она делает меня гениальным. Будет день, я дам вам богатство, счастье, славу.

Жанна. (Пьеру). — Что они там говорят?

Пьер. — Ничего! Заученные слова...

Голос Стеллы. — Любимый!

Голос Жака. — Я люблю тебя, ты — моя жизнь.

Пьер (Жанне). — Как он плохо произносит это. Слушай: я люблю тебя, ты моя жизнь.

Голос Стеллы. — Жак!

Жанна. — Пьер *Поцелуй.)*

Автор писал, что замысел этой пьесы — показать «два поколения или два типа в одном поколении». Патриархальная мелкобуржуазная Франция и холодная расчетливая Америка. Любящий юноша и черствый делец. Симпатии автора — на стороне первого. И он верит, что первый преодолеет второго. Таков мелкобуржуазный, реакционно-романтический смысл этой вещи.

Однако, есть в репертуаре парижских театров и пьесы, где дана неприкрашенная критика деятелей капитализма. Но уровень этой критики все же не поднимается выше каких-нибудь «Трех воров» *Нотари* или «Топаза» *Паньоля*.

Таково в общих чертах состояние сегодняшней французской драматургии.

Может ли у нее учиться наш советский драматург, осваивающий оружие театра для утверждения нового общественного строя в сознании людей?

Наша драматургия должна быть прежде всего драматургией глубокой мысли. У современных же французских драматургов можно научиться умению копаться в «светотенях души», в индивидуальной психологии, изолированной от общественной жизни. У них можно научиться искусству оживлять стертую ситуацию хитроумным трюком. Но высокому мастерству передачи большой мысли научиться у них нельзя.

Наша драматургия — драматургия социалистического реализма—должна *правдиво отражать действительность*, беспощадно срывать маски с капитализма, обнажать его противоречия. Этому тоже научиться у современных французских драматургов нельзя — слишком убог уровень их критики.

«В обществе ожесточенной классовой борьбы между буржуазией и пролетариатом, особенно при обострении этой борьбы революцией, не может быть средней линии. А вся суть классовой позиции и стремлений мелкой буржуазии состоит в том, чтобы хотеть невозможного, стремиться к невозможному, т. е. как раз к такой средней линии» [1].

Критика капитализма мелкобуржуазными драматургами Франции и идет в основном по этой «средней линии»: автор «хочет невозможного» — сохранить «хорошие» стороны капитализма, отбросив «плохие» (вспомним Пьера и Жака в пьесе *Круассе*). Характерен в этом отношении «Железный век» Аминэля, где герой пьесы, желающий вернуться к добрым старым временам, призывает крестьян... организоваться в кооператив и не иметь связи с капиталистами.

Это не значит, что все пьесы плохи. Во многих есть превосходные сцены, «Банк Немо», например, заслуживал бы и перевода на русский язык.

Но хороши именно те сцены и именно те пьесы, где автор (быть может, помимо своей воли) показывает в какой-то мере реальные противоречия капитализма. Именно потому так остры финальные сцены «Банка Немо» и отдельные эпизоды «Блеффа», «Пьера и Жака», «145, Уоль-стрит», «Специального издания», что там видна гнусность капиталистической действительности. Остры и художественны в той мере и постольку, в какой мере и поскольку автор приближается к нам.

Стоит подчеркнуть это к сведению наших отечественных «дойсистов», умиляющихся перед «светотенями души» в «Улиссе» и перед формальными трюками такого крупного художника, идущего к пролетариату, но не расставшегося еще с мелкобуржуазными пережитками, как Дос-Пассос.

Только на пути приближения к мировоззрению пролетариата, вскрывая противоречия капитализма и показывая революционный путь снятия их, может художник стать подлинным мастером.

Этот вывод лишний раз подтверждается на примере театра деградирующей французской буржуазии.

---

[1] Между прочим, почти все рецензии восхваляют «новую форму" постановки. В пьесе 46 эпизодов. Зажигается свет в одном углу сцены, где идет один эпизод, потом — в другом углу, где идет второй эпизод!

[1] Ленин — том XIV, стр. 272.