

германской литературе в этом смысле, как считает Брандыс, весьма неутешительно. Разумеется, он видит и знает, что теперь в ФРГ есть честные, трезвые, смелые писатели, поднимающие свой голос против милитаристов и неонацистов. Но не эти писатели, к несчастью, задают тон в сегодняшней западногерманской литературе.

«Несколько хороших писателей, которым в то время было около тридцати лет,— пишет Брандыс.— Несколько нашумевших романов о войне. Возможно, что это не наиболее выдающиеся произведения, но все же они написаны на хорошем современном уровне, в них заметны поиски новых выразительных средств, их авторы проявляют чуткость и вдумчивость. Я читал их с большим интересом, чем другие иностранные романы, скажем, английские или шведские, так как предполагал, что именно они помогут мне понять психологическую процедуру превращения человека в функцию системы. Я думал, что литература ответит мне на вопросы, которые люди скромно замалчивают. Нам уже известно, что можно уничтожать города и делать матрасы из волос убитых женщин, и все же старые навыки заставляют нас предполагать, что призраки мертвых вернутся на страницы книг. Одной из гарантий XIX века было убеждение, что литература — совесть народа. Оказалось, и в этом отношении мы ошиблись.

Западногерманские писатели, оставшиеся на месте, рисуют на далеком фо-

не грозный, неведомый механизм, воздействующий на судьбы героев, как внешняя, чуждая сила. У нее нет соучастников, у нее есть только подчиненные. Орудий нет, все — жертвы... Преступление совершилось, но виновных нет. Есть убитые, но при совершении убийства никто не присутствовал. Зато подробно описаны русские морозы и издевательство фельдфебелей над солдатами, получившими образование. Никто не рискнул выступить с решительным обвинением, добиться последовательного перевоспитания, дать вдумчивую оценку, которая могла бы привести к очищению. Нынешние Будденброки не желают углубляться в мрачные тайны своих недавних приключений».

Таким образом, и немалое число именитых западногерманских писателей, отказавшись, по мнению Брандыса, от того, чтобы быть «совестью народа», никак не способствуют подлинному очищению страны от скверны нацизма, от реваншистских замыслов и бредовых планов новой, «переигранной» войны.

Таков трезвый взгляд писателя Казимежа Брандыса на страну «моторизованных Будденброков, в которой не захотел умирать Томас Манн». Как мы уже подчеркивали выше, это не взгляд бесстрастного наблюдателя, готового, как пишет Брандыс, «делать вид, будто ничего не случилось, и оценивать людей эпохи печей глазами девиц из Армии спасения».

Американская драматургия на распутье

Артур Миллер, как известно, считается сейчас на Бродвее одним из наиболее известных и популярных американских драматургов. Вместе с тем, театральные магнаты и «законодатели вкусов» относятся к нему как к личности до известной степени «подозрительной» и, так сказать, чересчур «критически мыслящей». Если, несмотря на все это, американский буржуазный журнал «Харперс мэгэзин» решил предоставить свои страницы для обстоятельного высказывания о судьбах и путях современной американской драматургии Артуру Миллеру, то такого рода «смелости» можно найти лишь одно объяснение: состояние этого вида литературы нуждается в сильнодействующих, нелицеприятных и вполне откровенных критических высказываниях, ибо самый жанр

находится в тупике, а положение театров весьма далеко от процветания.

Редакция «Харперс мэгэзин» предпослала статье Миллера следующие вступительные строки:

«Один из ведущих американских драматургов рассказывает о причинах, по которым, на его взгляд, американский театр переживает в данное время важный переломный момент».

И хотя, как мы видим, «Харперс мэгэзин» предпочитает деликатно говорить о «переломном моменте» вместо того, чтобы называть вещи своими именами, из статьи самого Миллера вполне явствует: речь должна идти все же о своеобразном кризисе, заведем драматургию в творческий тупик.

Миллер начинает свою статью с экскурса в собственную биографию, и на первый

взгляд такого рода личные воспоминания как будто не имеют прямого отношения к существу затрагиваемой проблемы. Однако если вдуматься в мотивы, побудившие Миллера построить свою статью именно таким образом, то станет понятно: автор хочет напомнить, какие именно события определили цели и характер его творчества.

«Я начал заниматься драматургией в эпоху великой депрессии тридцатых годов. В наши дни упоминать о депрессии считается почти дурным тоном. Но вышло так, что именно в эти годы я учился стоять на собственных ногах. До 1929 года я полагал, что все в мире устойчиво. Подобно всем американцам, я был уверен, что некто управляет ходом событий. Я не знал точно, кто именно, но полагал, что это — человек деловой, реалистичный, разумный, практичный, честный, умеющий отвечать за свои поступки. В 1929 году этот «некто» выбросился из окна.

...В то время я мало читал. Моей настольной книгой была депрессия. Много лет спустя мне удалось вникнуть в суть того, что в те дни было только чувством, ощущением, впечатлением. Какая-то невидимая саранча пожирала деньги, прежде чем удавалось прикоснуться к ним. Чтобы получить работу в универсальном магазине, нужно было иметь ученую степень. Адвокаты продавали галстуки. Каждый старался продать что-нибудь кому-нибудь. Скрывавшихся беглецов-финансистов разыскивали по всей Европе и Южной Америке. Фактически все, что говорилось и делалось до 1929 года, оказалось блефом. Выяснилось, что никто и никогда не управлял ходом событий... В этом смысле 1929 год оказался для нас роковым. Боги заговорили, боги, чья мудрость была свергнута или извращена цивилизацией, которая должна была развиваться на основе спекуляции, шулерства, подкупа и волчьих законов. До краха я считал, что «общество» состоит из богатых людей, занесенных в таблицу о рангах. После краха «общество» представляло собой незнакомцев, стучавшихся в дверь, умоляя дать им хоть черную поденную работу. Некоторые из них падали в обморок от голода. Так было в Бруклине, в Нью-Йорке среди беда дня».

Такова была обстановка, в которой молодой Миллер сначала пристрастился к чтению, ища в книгах ответа на многие вопросы, порождаемые самой действительностью, а затем начал писать. Но уже в самом выборе книг явственно сказывалось, какие мысли терзают ум будущего драматурга и какие страсти обуревают его воображение.

«Я пристрастился к чтению с 17 лет. Но к этому времени — хорошо это или плохо — я уже не мирился с любой литературой. Тогда я уже постиг, что человека нельзя изобразить, не показывая мира, в котором он живет, не рассказывая о том, чем он зарабатывает свой хлеб, каков он не только дома (и в постели), но и в труде. Я вспоминаю, как, читая романы, спрашивал себя: чем эти люди зарабатывают себе на жизнь? Когда они работают? Помню, что те же вопросы вызвали у меня и немногие пьесы, какие мне довелось посмотреть.

Надо было смотреть в корень вещей. Этому меня научила великая депрессия. Я стал нетерпимым к искусству, претендовавшему на то, что оно может существовать в «чистом» виде, и все же сохранить свой пророческий дар. Для меня вещь становится прекрасной по мере того, как она приобретает внутреннюю и внешнюю цельность и гармоничность. Она становится прекрасной, когда обещает устранить хотя бы отчасти мою беспомощность перед хаосом жизненного опыта. Видимо, одна из причин, по которым я стал драматургом, заключается в том, что в драматургии все должно быть четко и гармонично, организовано и взаимосвязано, все должно вытекать из сути жизненного явления...»

Из этих высказываний, носящих, как и положено автобиографии, субъективный характер, можно тем не менее сделать четкие выводы: драматургия должна при всех условиях и во что бы то ни стало исходить из самой сути любого явления, иначе говоря, должна быть правдивой, жизненно достоверной. Таково неперемное условие, без которого нет подлинной драматургии. Это уже тогда было понятно Артуру Миллеру. И это, как ему кажется, сейчас непонятно многим американским драматургам.

Пониманию этого основополагающего условия Миллер научился у ряда писателей, и в первую очередь, как видно из статьи, — у Достоевского, Толстого, Чехова. Вот почему именно этим писателям он отводит в своей статье немало места. Говоря о Достоевском, Миллер пишет:

«Когда я еще учился в средней школе и мало что знал, мне в руки бог весть откуда попала книга «Братья Карамазовы». Может быть, в тот день шел дождь и нельзя было играть в мяч. Я взялся за книгу, думая, что это детектив. Я всегда был благодарен Достоевскому за умение писать так доходчиво, что его может понять каждый. Книга, разумеется, не имела никакого отношения к депрессии. И все же она, несмотря на русские имена,

была мне ближе и понятнее, чем газеты, которые я читал ежедневно... Я понял, чего ждут от писателя... Человек имеет право писать потому, что другие люди хотят знать, что из себя представляет их внутренний мир. И если людей слишком долго держат в неведении, они могут потерять рассудок от хаоса, в котором живут».

Лев Толстой, как видно из рассуждений Миллера, в известной мере помог ему здраво оценить положение художника в буржуазном обществе. Так, излагая основное содержание трактата Толстого «Что такое искусство», Миллер приходит к следующим красноречивым выводам:

«Мне кажется, что больше всего Толстого удручало то, что художественное творчество неизбежно становится профессией, а художник, который мог бы органически заниматься творчеством, начинает эксплуатировать свой талант во имя денег, положения или из-за отсутствия возможности заняться какой-нибудь настоящей профессией...»

Несмотря на то, что творчеству Достоевского и Толстого в статье Миллера уделено немало места, нам все же кажется, что с главной идеей и основным содержанием его статьи больше всего связаны мысли о драматургии Чехова. Мало того: как раз из этих суждений, как мы увидим ниже, и вытекают суровые и нелицеприятно-критические оценки, данные Артуром Миллером современной американской драматургии. Мы позволим себе поэтому более пространно процитировать именно эти высказывания об авторе «Трех сестер», несмотря на то, что отдельные мысли Миллера и, в частности, его утверждение о том, будто Чехов в наши дни «в известном смысле устарел», не только кажутся нам беспочвенными, но и противоречащими выводам самого Миллера. Итак, Чехов...

«Трудно себе представить драматурга, который, читая пьесы Чехова, не испытывал бы чувства зависти к одной их особенностям. Это — присущее Чехову чувство равновесия и гармонии (balance). В данном отношении Чехов, на мой взгляд, ближе к Шекспиру, чем любой из известных мне драматургов. У Чехова меньше искажений, обусловленных требованиями театра... меньше боязни смешного, меньше страха перед героическим... Его нежность и теплота, его ласковое прикосновение — все это породило в нашем театре некую легенду о Чехове, как о человеке почти сентиментальном, писателе, чьи пьесы представляют собой элегический постскрипtum к веку, уходящему в про-

шлое. Мимоходом следует отметить, что Чехов — не единственный русский писатель, который столь тесно связан со всеми своими персонажами, столь органически спаян с ними, словно он находится со своими героями в ближайшем родстве. Эта особенность свойственна не только Чехову, но и большей части русской литературы. ...В тридцатые годы многие из левых осуждали его за отсутствие боевого духа. Чехова отождествляли с его героями. Я думаю, что его пьесам не страшны такие нападки. Но в известном смысле он столь же устарел для нас в качестве образца, как фрачная пара и выездная карета... Воссоздать чеховское настроение — значит, исказить свое собственное мировоззрение. Более важным, на мой взгляд, является то, что, невзирая на несчастья и беды его героев, их судьбы рушатся вместе с традициями, которые они остро ощущают и крушение которых неотделимо для них от их собственных горестей...

Главное, что мне хотелось бы подчеркнуть, говоря о нашем театре, сводится к тому, что в то время как чеховское проникновение в психологию и внутренний мир его героев ничем не ограничено, в то время как он интересуется прежде всего их духовной жизнью, в своих конечных выводах он не замыкается в рамках индивидуальной психологии своих персонажей...

Иными словами, пьесы Чехова нельзя назвать просто психологическими опытами. Они выражают весьма критическую точку зрения, точку зрения, характеризующую не только его героев, но и социальную среду, в которой они живут. Точку зрения... определяющую принципы поведения чеховских героев».

Мысли, высказанные Миллером о драматургии Чехова, представляются нам в основе своей глубокими и тонкими. Американский драматург верно почувствовал и то, что Чехова нельзя полностью отождествлять с его героями, и то, что в «камерных» пьесах великого русского драматурга содержится критический заряд большой социальной силы: при всей яркости и цельности изображаемых им характеров сам Чехов отнюдь не замыкается в рамки индивидуалистической психологии, а по-своему напоминает о той социальной среде, в которой его герои живут. Миллер все это хорошо понимает и, более того, считает краеугольным камнем современной драматургии. А раз так, то можно ли, не противореча самому себе, безоговорочно утверждать, что Чехов «устарел», хотя бы даже и «в известном смысле»?

Нам кажется, что и сам Миллер, допуская такое утверждение, всем ходом рассужде-

ний в своей статье себя «в известном смысле» опровергает.

«Я думаю, что мы пришли к концу определенного периода американской истории,— продолжает Миллер,— ибо мы год за годом повторяем самих себя, несмотря на то, что никто этого не замечает (?! — *Ред.*). Я призываю возвратиться к вещам таким же древним, как греческая драма. Когда Чехов — субъективизм которого стал почти легендой — заставляет Вершинина — так же как и многих других героев своих пьес — стать выразителем социальных идей, поднятых в пьесе, он просто следует великой традиции: произведения искусства должны отражать проблемы, от которых зависят судьбы человечества».

Подведем некоторые итоги. К каким же выводам приходит Миллер, и в чем он видит выход из того кризиса американской драматургии, который в США предпочитают, как мы видим, осторожно называть «переломом»? На этот вопрос сам Миллер отвечает следующим образом:

«Наш театр год от года сужает свои горизонты, удачно перебивая самого себя. Мне уже слышны голоса моих критиков, сетующих на то, что я призываю театр возвратиться к тому, что они называют проблемными пьесами. Подобная критика интересна лишь тем, что характеризует самих критиков. Та-

кого рода критика означает, что критик представляет себе человека лишь как индивидуально существующую единицу, а общественные отношения представляются этому критику, как нечто навязываемое извне, как нечто «оказывающее свое воздействие» лишь тогда, когда человек осознает свою связь с обществом. Надеюсь, что на сей счет я высказался достаточно определенно: общество заключается в самом человеке, а человек — часть общества. И вам не удастся создать на сцене правдивый психологический образ до тех пор, пока вы не поймете социальных взаимоотношений и сил, движущих человеком, сил, которые делают из человека то, что он есть...»

Итак, Артур Миллер видит выход в том, чтобы американская драматургия решительно обратилась к социальной проблематике в подлинном смысле этого слова и подходила к человеку, как к личности общественной, а отнюдь не как к отчаявшемуся, заблудившемуся в царстве иррациональных понятий, потерявшему веру в будущее и утратившему чувство реальности индивидууму! Вот что советует Миллер современным американским драматургам. И этот совет, судя по его статье, сам он почерпнул из книг Толстого, Достоевского, Чехова, а также из величайшего первоисточника — «книги жизни».

За реализм — против модернизма

«В сто сорок солнц» — выражаясь по Маяковскому — горит заря национального освобождения над странами Азии и Африки. И в ее свете по-новому предстают все области социальной, политической и культурной жизни народов, столетиями пребывавших во тьме рабства, угнетения и нищеты.

Масштабы, размах и вдохновенная мощь национально-освободительного движения сказываются, конечно, и в области литературы стран Арабского Востока. Она все больше становится неотъемлемой частью этого движения, а писатели все более осознают себя его активными участниками.

Многие современные арабские писатели, как показывают их выступления программного характера, сознают, что подлинно свободной и независимой литературой может быть только литература реалистическая,

тесно связанная с жизнью народа, с повседневной действительностью и непримиримо враждебная всякого рода модернистским и «ультралевым» течениям.

Популярный писатель, автор многих романов и рассказов, известных не только в его родной стране, но и за ее пределами, Махмуд Теймур следующим образом формулирует боевые задачи литературы:

«История свидетельствует о том, что периоды развития в литературной жизни связаны с прогрессивными литературными течениями. Литература влияет на политику и сама подвергается влиянию политики. Литература должна отразить подъем в нашей жизни».

Тесная связь литературы с жизнью народа, а следовательно, и с жизненно важной для него политикой национального освобождения является главным и определяющим условием успешного развития творче-