

руки «рассчитавшейся» с ним наконец Поппи, воспринимается по ходу рассказа как неминуемый и не содержит ни элементов мелодрамы, ни сенсационных уголовно-детективных мотивов. Психологические портреты двух детей, быстро становящихся взрослыми, выписаны превосходно. Скупое и сдержанно, хотя порой и нарочито сбивчиво, даны наблюдения, переживания и мысли Линди, ведущей рассказ о развитии вражды Поппи и Джейкоба, вражды, обостряющейся по мере того, как все невыносимей становится грязь, их окружающая.

С особым мастерством выполнен портрет Поппи Уэллин — женщины из народа, когда-то прекрасной и гордой труженицы, но затем запутавшейся и опустившейся на дно. Не менее выразителен образ Теда Бреддона — мелкого дельца и авантюриста, не брезгавшего ничем в достижении своей цели «нагрести побольше денег», смертельно боящегося «тех» (то есть русских), от которых его пришли «спасать» «благотетели» из-за океана (это не мешает ему, впрочем, с полнейшим хладнокровием ощипывать американцев где и как попоало).

Размещение на территории Великобритании ракетных баз и полчищ американской военщины; хозяйничанье в Британии «заокеанских гостей», презирающих англичан и нагло топчущих их тихие живописные города и селения, — эти ненавистные огромному

большинству британцев факты их современной жизни составляют тот темный фон, на котором зреют трагические конфликты героев романа.

Дэвидсон сознательно нивелирует образы отдельных американцев. «Цивилизованные» носители «новейших взглядов» Дук, Ол и Батч поразительно похожи один на другого. Все они одинаково орут, все жуют резинку, все напиваются, все охотятся за падкими до долларов девицами, все издеваются над старомодностью англичан, в стране которых они разнузданно и нагло орут, как хозяева. Для Ола и Дука Англия — воплощение отжившего прошлого, годного лишь на слом вместе с его многовековой культурой и «неправдоподобными» традициями. Вся Англия для них — до смешного ничтожный кусочек земли, который легко уложить «на одном-двух полях Штатов».

Они издеваются над нравами англичан, высмеивают все, вплоть до английской речи («нелепого говора»), которую пытаются передразнивать. Англия их не «устраивает», и они «плевать хотели» на тех уважаемых англичан, которых шокирует их манера развлекаться, горланить и безобразничать на улицах.

Один из наиболее острых, почти гротескных эпизодов романа дает яркое представление о том, какова та миссия, которую призваны выполнять «цивилизованные» спасители. Мы имеем в виду

разговор, ведущийся в открытой машине, мчащейся по улицам маленького английского городка и наполненной американскими летчиками и их небескорыстными английскими «подругами».

«Сбросить бы на них бомбу, вот что бы надо. Разбудило бы их немного», — размышляет вслух угрюмый «политик» Ол, высказывая свое мнение об англичанах. «Нельзя сбрасывать бомбы на дражайшую старую Англию», — подает реплику Батч. — Необходимо все их приберечь для «Ты Знаешь Кого». И несколько дальше на упрямое требование Джейкоба разъяснить ему, для кого же предназначены бомбы, он весьма недвусмысленно намекает на то, что их цель — «смести с лица земли» СССР, который якобы угрожает всему миру.

Дэвидсон нигде прямо не говорит об отношении англичан к своим непрошеным гостям; но множеством деталей дает неопровержимые доказательства той неприязни, которую вызывают у британцев распоясавшиеся янки. Характерно, что общественное мнение всей округи беспощадно осуждает Поппи главным образом за то, что около ее дома «постоянно крутятся американцы».

И хотя ни один из героев Дэвидсона открыто не произносит популярный в Британии лозунг «Янки, убирайтесь домой», роман приводит читателя к этой мысли.

В. Ивашева.

## АНУЙ И ЕГО ПЬЕСЫ



Жан Ануй. Пьесы. Москва, Издательство иностранной литературы, 1958.



Пьесы Жана Анюя, занимающие видное место в репертуаре французского театра, весьма показательны для сегодняшней буржуазной драматургии. Небольшая книжечка пьес Анюя, выпущенная Издательством

иностранной литературы, впервые знакомит советского читателя с его творчеством. Перевод Валентина Дмитриева в целом довольно верно передает своеобразный стиль Анюя, хотя в русском тексте и встречаются порой отдельные неточности и незначительные, не всегда оправданные отступления от оригинала. Три пьесы («Ужин в Сан-лисе», «Антигона» и «Медея») из двадцати написанных драматургом, конечно,

не могут дать о нем полного представления. Да и выбор их не совсем удачен. «Медея», как известно, отнюдь не принадлежит к числу лучших пьес Анюя. Гораздо больше прав на внимание читателя имеет «Жаворонок», талантливая трагедия о Жанне д'Арк, а также ранняя пьеса «Дикарка». Досадным упущением является и то, что в книге нет хотя бы краткого предисловия, которое могло бы читателю разоб-

ваться в творчестве этого писателя.

Инсценируя античные мифы или рисуя бытовые сцены парижской и провинциальной жизни, Ануи остается верен нескольким мотивам, которые кажутся драматургу столь же вечными, сколь и актуальными. Но социальная и историческая обусловленность коллизий, развертываемых на сцене, проступает достаточно отчетливо: это проблемы, встающие перед той частью современной буржуазной интеллигенции Франции, которая тщетно отстаивает свой «нейтралитет» в классовой борьбе и занята поисками «третьего пути». Правда, Ануи формулирует эти вопросы исключительно в этическом плане, намеренно отвлеченно, тем самым как бы утверждая их всеобщность (а вместе с тем и давая повод для самых разноречивых выводов). По замыслу автора, герои должны решать не только свои личные судьбы, они как бы предлагают решения, обязательные для всего человечества. Впрочем, «решение» — не то слово, к пьесам Ануи оно неприменимо: смысл их сводится как раз к утверждению того, что никакого решения не существует, что положение безвыходно.

Ануи разделил свои пьесы на «розовые» и «черные». При всей условности этого деления, оно чрезвычайно характерно. Реальный мир, окружающий писателя, представляется ему исключительно в черном цвете. Это мир, жестоко враждебный человеку, мир, где «все люди враги», но враги, которые фатально прикованы друг к другу. Неизвестно даже, что кажется страшнее героям Ануи — непреодолимое одиночество или столь же непреодолимая зависимость от окружающих. Ощущение безысходности присуще всем «черным» пьесам Ануи. Как и многие интеллигенты Запада, он воспринял крушение устоев и идеалов буржуазного общества как крушение человеческой цивилизации.

В «розовых» пьесах собы-

вается все то, что неосуществимо в жизни. Но обязательный благополучный конец, наступающий наперекор социальным препятствиям, подчас наперекор здравому смыслу и логике характеров, носит непркрыто иллюзорный и отчасти иронический характер. Ануи не верит сам и не пытается заставить поверить других в реальность подобной возможности. Исключение составляет лишь «Ужин в Санлисе» — самая «черная» из его «розовых» пьес.

«Ужин в Санлисе» построен как своеобразный спектакль в спектакле — прием, настойчиво и изобретательно обыгрываемый Ануем. Обнажение условности театра для Ануи, как и для большинства наследников Пиранделло, преследует отнюдь не только формальные цели. Здесь находит выражение традиционная для современного буржуазного искусства тема: жизнь — игра (иногда комедия, чаще балаган), человек — актер (клоун или просто марионетка). Герой «Ужина в Санлисе» Жорж, молодой человек, живущий на средства нелюбимой жены-миллионерши, устраивает для Изабеллы, своей возлюбленной, спектакль: он снимает дом в Санлисе, приглашает актеров на роли «благородных родителей» — словом, он инсценирует свои мечты, чтобы испытать, пусть в течение одного вечера, единственно доступное ему, «истинное», хотя и воображаемое счастье. Заметьте, как немного нужно Жоржу: тепло и свет мирного домашнего очага, любовь и нежность родителей, лицо матери, не оскверненное румянами.

По сравнению с подготавливаемой идиллией реальная жизнь Жоржа, его родителей, друга, любовницы выглядит как бесстыдный и почти неправдоподобный фарс, поставленный самой жизнью и разыгрываемый вокруг миллионов Анриэтты. Конфликт пьесы, ее патетика и ирония — в столкновении этих двух миров, желаемого и сущего.



Крушение тщательно возведенного Жоржем «воздушного замка» не приводит к катастрофе. Жорж бежит с чистой и прекрасной Изабеллой, которая верит, что принесет ему счастье. Однако развязка не вытекает из реальной расстановки сил: Жорж слаб и ничтожен, его «освобождение» выглядит слишком случайным, чтобы возлагать на него какие-нибудь серьезные надежды.

Идеал и жизнь, иллюзия и действительность для Ануи понятия взаимно исключающие: конфликт между ними неразрешим. Он переходит из пьесы в пьесу, и для персонажей, населяющих их, в конечном итоге определяющими становятся не характеры, а отношение к этой «проблеме». Принять жизнь для Ануи означает капитулировать, пойти на сделку с совестью, потерять собственное «я». Это и объединяет всех тех, кто сказал жизни «да» — от «благородного» Креона, тирана поневоле, совершающего подлости потому, что этого требует «должность» царя, до жалких и бездумных негодяев-стражников и закоснелых в ничтожестве приживалов — родителей героев. По другую сторону стоят те, кто сказал жизни «нет»: бескорыстные, безрассудные девушки, гордячки и «дикарки», которые умеют любить только беззаветно, не способны ни на какой, даже пустячный компромисс и жестоко расплачиваются за свой мак-

символизм. («Как вы все противны с вашим счастьем, с вашей жизнью, которую надо любить, какой бы она ни была», — говорит Антигона). В блестяще написанном споре Антигоны с Креоном вопрос ставится метафизически: только «да» или только «нет». Все герои Ануя поставлены перед подобной альтернативой, очевидные истоки которой — философия экзистенциализма. Свободным и честным человек может остаться лишь в том случае, если выберет «нет». Таким образом, свобода фактически сводится к свободе сказать «нет» всему существующему, иначе говоря — свободе умереть.

Но во имя чего погибают бунтующие герои Ануя? Если подвиг софокловской Антигоны продиктован любовью и долгом, то ануевская гордая и своевольная героиня идет на смерть «ни для кого. Для себя». Протест Антигоны бескорыстен и бесплоден — в этом его смысл и оправдание для Ануя. Не случайно автор вооружил Антигону игрушечной лопаткой, которой она в детстве строила домики из песка. В драматургии Ануя детство — всегда символ безвозвратно утраченной чистоты, мотив нереализованных, но смутно ощущаемых возможностей. В «Антигоне» их неосуществимость подчеркнута с печальной иронией: лопатка — увы! — не тот рычаг,

которым можно перевернуть мир.

Необходимо, однако, помнить, что в 40-х годах, когда была написана и поставлена в оккупированном Париже «Антигона», решительное и бескомпромиссное «нет» героини, самый пафос пьесы: лучше гибель, чем покорность, — были восприняты многими как вызов существующему порядку, как призыв к сопротивлению фашизму.

В 1953 году Ануя написал трагедию «Жаворонок» — о Жанне д'Арк, совершающей подвиг во имя народа. В ней Ануя дал новый и, по-видимому, последний вариант того образа, который олицетворял для него все лучшее в человеке. В «Медее» он с ним прощается. В жестокой, иступленной, чувственно отрицающей любые законы и нормы, доведены до логического конца индивидуалистическое бунтарство и своеволие прежних любимец Ануя. «Медее» знаменует определенный поворот в драматургии Ануя. Спор между «да» и «нет» получает здесь новое освещение. Писатель противопоставляет героине спокойного и твердого Язона, который решил «стать покорным», мечтает о маленьком счастье «без иллюзий». Рядом с извращенной и мрачной «волчицей» Медеей Язон кажется не только благоразумным, но и человечным. Однако

это мнимая человечность. По существу, герой (а может быть, и Ануя) приходит к признанию позорной «мудрости» обывателя, «мудрости» биологической жизни, против которой раньше драматург пытался бунтовать.

В написанных Ануем за последние годы пьесах, по колориту близких «Медее», с холодным мастерством запечатлены уродливые grimасы жизни. Ануя рассматривает их с усталой безразличностью и равнодушием. Юные героини Ануя теперь уже не способны к сопротивлению. Развращенные, утратившие гордость и независимость, они изменяют самим себе и своей любви. То, что раньше было источником трагедии, становится предметом фарса. Настойчиво и грубо иллюстрируется иллюзорность человеческих идеалов и ценностей. И что любопытно: чем безобразней и безнадежней представляется Ануя действительность, тем ближе он к ее приятию. Последняя его пьеса «Бедняга Битос» носит откровенно реакционный характер: в ней Ануя силится доказать, будто власть народа жестока и преступна. Так нигилистический пессимизм обернулся защитой буржуазного миропорядка. Ануя, пользуясь его терминологией, сказал «да» капиталистической действительности, принял ее и, стало быть, капитулировал.

М. Злобина.

## ПОД ВИДОМ ПРАВДЫ

□

The Ugly American by William Lederer and Eugene Burdick. "Saturday Evening Post", 4.X.8.XI, 1958. New York.

□

Когда читаешь новую книгу Уильяма Ледерера и Юджина Бэрдика «Некрасивый американец», вышедшую в США, все время испытываешь чувство недоумения: к какому жанру следует ее отнести? Сами

авторы назвали ее романом, причислив к художественной прозе, называемой по-английски «fiction». Если принять буквальный перевод этого слова — а оно означает «вымысел», — можно, пожалуй, в какой-то мере согласиться с определением Ледерера и Бэрдика: вымысла в книге действительно сколько угодно, точнее, не вымысла, а злобных и неумных измышлений по поводу Советского Союза и национально-освободительного движения в странах Азии.

Однако по всем другим признакам этот «роман» скорее относится к одному из жанров канцелярской прозы. Это своего рода докладная записка о несовершенствах американской политики в колониальных и зависимых странах и в то же время инструкция о поведении персонала американских учреждений за границей. В соответствии с законами жанра инструкция снабжена наглядными литературными иллюстрациями наподобие раскрашенных картинок: «Как на-