

теллигенция, прогрессивные силы, все истинные патриоты Канады ведут упорную борьбу за сохранение и возрождение национального искусства и литературы. Этой проблеме посвящена, в частности, опубликованная в еженедельнике «Кэнэдиен трибюн» статья Маргарет Фэрли «При каких обстоятельствах писатель или живописец становится национальным канадским художником».

«До последнего времени,— пишет Фэрли,— писатели и художники в нашей стране — и хорошие, и плохие, и средние — все были людьми, которых интересовал обычный мир вокруг них; они изображали этот мир, потому что жили в нем... Многие из них к тому же занимались помимо литературы каким-нибудь ремеслом, возделывали землю, вели хозяйство.

Как Диккенс не предпринимал ничего особенного для того, чтобы быть англичанином, а Бальзак — французом, так и наши писатели прежних поколений органически ощущали себя канадцами, ибо их глубоко интересовала жизнь родной страны. Многие из них не были местными уроженцами. С Британских островов, из многих частей Европы иммигранты волна за волной вливались в англоязычную Канаду. Они как бы заново открыли нашу страну, и в каждом поколении находились люди, первооткрыватели и исследователи, которые оставляли письменный след о своей судьбе. И теперь мы имеем великую сокровищницу литературы почти о каждом уголке Канады, множество книг, стоящих на полках библиотек и ожидающих переиздания».

Маргарет Фэрли — если ограничиться только литературой на английском языке — называет имена С. Хирна, Д. Томпсона, У. Л. Маккензи, Ф. Ф. Гроува и многих других литераторов прошлого, тех, кого следует читать, чтобы знать страну. Подлинно национальные традиции живут и в произведениях ряда современных писателей-реалистов Канады,

«...ибо наша литература, театр и искусство уходят корнями в повседневную действительность нашей страны, а не

замыкаются в башне из слоновой кости — обители бесплодных мечтателей».

Автор статьи особо указывает, что наибольшее развитие в Канаде получила сатира. Примеры тому — рассказы С. Ликока, карикатуры Бенгафа и Эврома, стихи Дж. Уоллеса и У. Макдональда, политическая сатира Р. Уорда и И. Аллана.

«...Однако есть и такие писатели и художники,— продолжает М. Фэрли,— которые словно делают все от них зависящее, чтобы отделить себя от других людей, не дать оснований предположить, что они живут в определенной части земного шара. Это особенно заметно в живописи (автор приводит в этой связи меткое замечание Рокуэлла Кента: «Абстракционизм есть не что иное, как культурный спутник атомной бомбы». — *Ред.*)...рука об руку с расчеловечиванием шествует, разумеется, равнодушные к обычной, нормальной среде, а отсюда — и к нашей стране. «Мы повсюду чужие, у нас нет дома, нас ничто не привлекает, кроме своих личных дел и настроений», — так могли бы сказать о себе многие поэты Канады и других капиталистических стран... А ведь до того как прошла нынешняя мода казаться никем и ничем, что по каким-то таинственным причинам считается изысканным... мы имели массу примеров здоровой литературы и пылкой живописи, которые свидетельствуют, что нет лучшей почвы для творчества, чем родная почва».

Это — основное. Тут не нужно особых усилий... Материал, что называется, под рукой. У нас много такого, что можно описывать и исследовать, такого, что дает радость».

Маргарет Фэрли, заканчивая статью, призывает писателей и художников следовать традициям национального канадского искусства, осознать, что

«...отображение жизни — самая лучшая основа для украшения ее и переделки, что нормальная проза и по сей день, по видимому, остается самой естественной формой художественного выражения. Если корни не поражены, дерево дает и цветы, и плоды».

Сартр говорит...

В двух выпусках английского еженедельника «Обзёрвер» печатается обстоятельное интервью, которое видный критик Кеннет Тайнен взял у Жан-Поль Сартра. Беседа велась по широкому кругу вопро-

сов. Французский писатель и философ говорил о современном человеке и о событиях недавней истории, о политике и об эстетике, о фрейдизме и о природе власти. Но более всего обоих собеседников интересовал театр,

его прошлое и будущее, его принципы и общественное предназначение. Сартр дает лаконичные характеристики некоторых современных драматургов, полемизирует с такими авторами, как Беккет и Жене, обрисовывает некоторые тенденции в нынешней мировой драме.

— Вы склонны винить буржуазную драму в том кризисе, который переживает сейчас театр,— замечает в начале беседы Кеннет Тайнен.

«Самый главный недостаток современной драмы как раз и коренится в ее буржуазности,— парирует Сартр.— Посмотрите на пьесы, которые теперь ставятся. Большинство из них представляют собой устаревшие психологические опыты, трактующие избитые буржуазные ситуации: муж и любовница, жена и любовник, непонимание в семье...»

Кеннет Тайнен старается уточнить: значит ли это, что современный театр может обойтись без раскрытия психологии героя? Разве образу Франца, центральному персонажу последней драмы Сартра «Альтонские узники», не свойственна психологическая тонкость?

«Я хотел сказать,— разъясняет свою точку зрения Сартр,— что ту или иную ситуацию невозможно анализировать только в психологическом плане. Возьмем, к примеру, конфликт между мужем и женой. Если мы ничего не знаем об их работе и жизненном пути, об обществе, которое сформировало их характеры, то ситуация лишится театральной реальности. Проблема, перед которой оказался Франц, вбирает в себя множество противоречивых социальных обстоятельств: предприятие его отца, развитие немецкого капитализма, приход нацистов к власти, столкновение с ними его отца. Проблемы Франца, его внутренние противоречия обусловлены событиями истории».

Редкая дискуссия о театре обходится нынче без того, чтобы участники не завели речь о кинематографе, самом мощном «сопернике» театрального искусства на Западе. Не обошел эту тему и Сартр:

«Театр не должен особенно заботиться о правдоподобии, его цель — правда. Кинематограф же, напротив, стремится к правдоподобию, которое содержит элементы правды. Основное поле битвы театра — это трагедия, то есть драма, воплощающая миф... Постигая правду через миф, используя такие нереалистические формы, как трагедия, театр мо-

жет выдержать схватку с кинематографом».

В другом месте Сартр так разъясняет смысл, который он вкладывает в понятие «миф»:

«...возвышенные темы, которые доступны «узнаванию» каждым без помощи малозначащих психологических деталей».

Оговоримся, что мы решительно не согласны с Сартром, когда он выводит трагедию за пределы реалистического театра и считает ее единственной жизнеспособной формой драматического искусства. Мы не можем принять и термин «миф», но самая мысль о доступности драмы, ее демократичности в устах Сартра чрезвычайно симптоматична. Он с грустью констатировал, что парижский пролетариат отрезан по сути дела от театрального искусства, лишен возможности видеть в театре идейную трибуну. К. Тайнен поинтересовался, уверен ли Сартр в успехе «Альтонских узников» у советской публики, в случае если эта пьеса была бы поставлена на московской сцене.

«Да,— категорически ответил Сартр.— Дело в том, что рабочий класс в России и, может быть, даже крестьяне больше причастны к искусству... Эти люди всерьез обсуждают у себя на заводах всякие вещи. Они сами решают, что делать, и настойчивы в своих целях. Кроме того, они очень заботятся о самообразовании. У нас нет ничего подобного».

Во время беседы произошел любопытный казус. К. Тайнен задал собеседнику вопрос о «правом» искусстве, но вместо слова «droite», означающего политический термин «правый», произнес «droit», что значит «право», «закон». Сартр, однако, не захотел заметить ошибки и воспользовался случаем, чтобы высказаться по поводу общественной роли театра, его права вершить суд над жизнью:

«Театр — это то же судилище. Всеми своими корнями театр уходит не просто в ритуал, но и в красноречие. Посмотрите на персонажи Софокла, Еврипида, даже Эсхила — все они адвокаты, защитники какого-либо дела... Они появляются на сцене, чтобы защитить идею. Другие персонажи берут иную сторону, полемизируя с ними. В конце драмы — катастрофа, каждому выносятся оценки, и события возвращаются к нормальному состоянию. Сцена — это зал судебного заседания, где слушается какое-нибудь дело».

Кеннет Тайнен — с характерной для него четкостью в постановке вопросов критик и публицист — все же решительно вернул разговор в его прежнее русло, чтобы узнать мнение Сартра о реакционном «правом» искусстве.

— Существует ли сейчас, по вашему мнению, такое явление, как «правое» искусство? — спросил он.

Сартр:

«Я не думаю, что драма возникает непосредственно из политических событий... Театр должен браться за них и преобразовывать их в форму мифа. Я считаю, что идейная позиция драматурга должна выражаться не просто в изложении его политических взглядов. Последнее можно делать на публичных собраниях, через газеты, посредством агитации и пропаганды. Драматург, который злоупотребляет этими средствами, может, разумеется, заинтересовать читающую публику, но он никогда не напишет хорошую пьесу».

Но Тайнена этот ответ, видимо, не удовлетворил. Он поставил вопрос в еще более обнаженной форме:

— Может ли писатель, придерживающийся крайне правых взглядов, создать подлинное произведение искусства?

Ответ Сартра весьма примечателен:

«По-моему, нет, и вот почему. Хотя «правые» силы все еще могут в пределах своего влияния определять ход событий, они утратили способность понимать их. Они растеряли большинство своих старых идеалов и не нашли новых. Они не понимают природу своего противника. Решился же генерал Шалль заявить на суде, что французскую армию в Алжире подстрекают коммунистические элементы. Тот факт, что человек смог сделать подобное утверждение, показывает,

до какой степени неразумности могут дойти «правые» из-за нежелания смотреть фактам в лицо.

Если учесть эту растущую неспособность разобраться в обстановке, как может человек правых взглядов создать подлинное произведение искусства? Ведь произведение искусства, даже никак не связанное с политикой, возникает из осознания автором своей эпохи, оно должно быть в гармонии с веком. Трудно представить себе современную пьесу, которая была бы одновременно и хорошей и «правой».

Тайнен поинтересовался творческими планами писателя, в частности осведомился, правильны ли сообщения о том, что Сартр не намерен заканчивать свой роман о Сопротивлении. Писатель подтвердил это сообщение, сказав:

«В те времена положение было слишком просто. Не хочу сказать, что просто быть мужественным и рисковать жизнью, нет, но был прост выбор пути. Симпатии каждого человека были очевидны. С тех пор все усложнилось, стало даже более романтичным в литературном смысле. Сейчас повсюду ощутимы глубинные сдвиги, конфликты, стычки».

Итак, Сартр, отдавая должное величю темы Сопротивления, все же счел эту тему для себя уже продуманной и решенной и поэтому отказался от нее в поисках новых, более сложных тем, новой, более современной «простоты».

— Но придет ли человечество к новой простоте? — спросил Тайнен в заключение беседы.

«Только в том случае, если наше общество прекратит холодную войну и оставит в покое колонии...» — ответил Сартр.

Поэзия новых нравственных отношений

На страницах румынской литературной прессы развернулась широкая дискуссия о современной поэзии, о ее месте в общественной жизни, о мастерстве поэта. Дискуссия открылась статьей Джордже Мунтяну «Политическая поэзия сегодня», опубликованной в журнале «Контемпоранул».

Автор статьи указывает, что новый этап развития страны — завершение строительства социализма — ставит новые задачи не только перед прозаиками и драматургами, но и перед поэтами.

«До сих пор, — пишет он, — главная задача поэзии состояла в утверждении новых общественных отношений, а теперь она состоит в утверждении новых нравственных отношений, ибо мы ведем борьбу за формирование и преобразование человека в духе коммунистической этики. Поэтому неверно думать, будто сущность конфликта должна изменяться лишь в романе и драматургии. Разве поэты не должны усвоить условия новой, объективной обстановки, тем более если учитывать огромные возможности проникновения в духовный мир человека, которые открывает поэзия? Не пора ли