

сегодняшней венгерской литературе разграничение и установление точного соотношения понятий «реализм» и «будничность».

«Мы спорили о понятии «будничность» потому, что, прикрываясь лозунгом изображения «будней», некоторые писатели и сегодня еще отказываются включить в это понятие исторические конфликты и коренные изменения в нашей жизни... Конкретно это выражается в поверхностности изображения жизни, чему неизменно сопутствует большая или меньшая сентиментальность, в обостренном внимании к мелочам жизни — все это лишь дешевая подделка под реализм».

Усиление реализма в венгерской литературе, утверждает Диосеги, зависит прежде всего от углубления ее идейности, о чем убедительно свидетельствует пример писа-

телей, в творчестве которых взята ориентация на показ во весь рост положительного героя нашей эпохи:

«В тех новеллах, в которых наиболее четко обозначена общая идейная концепция автора и наиболее глубоко осознано значение образа положительного героя, особенно заметно стремление подойти к действительности и дать более полную картину внутренней жизни человека».

Говоря далее о стремлении венгерских новеллистов к народности, Диосеги отметил, что оно в первую очередь сказалось в перемещении центра внимания писателей. В их произведениях все более заметен интерес к новому герою, к простым труженикам новой, социалистической Венгрии — к рабочим и крестьянам.

## Дискуссия о «новом театре»

«Новое искусство», «новый роман», «новый театр» — эти и им подобные выражения, в которых ударение неизменно ставится на слове «новый», являются вот уже многие годы чуть ли не самыми модными в лексике деятелей буржуазного искусства на Западе, в критике, прессе.

Исходя из того, что уже в течение почти целого десятилетия во Франции не прекращаются споры о так называемом «новом театре», французский еженедельник «Экспресс» предложил нескольким ведущим деятелям «нового театра» своего рода анкету, с ответами на вопросы которой они и выступили на его страницах.

Итак, «новый театр»... «Что это такое? Чего именно хотят «новые» драматурги? Могут ли они сами с уверенностью и не покривив душой сказать, что принесли в театр нечто новое? В чем они видят свои достижения? Считают ли они, что одержали верх в борьбе? И, прежде всего, идет ли борьба на самом деле?» Эти вопросы «Экспресс» и предложил в своей анкете людям, которые, по словам еженедельника, «сегодня создают французский театр, первый авангардистский театр в мире. Театр, который можно назвать революционным».

Но действительно ли таков этот театр? Предстает ли он революционным в высказываниях отозвавшихся на анкету крупнейших деятелей «нового театра»?

На страницах «Экспресс» с очень обстоятельными разъяснениями своего отношения к современному театру выступили известные во Франции драматурги **Маргарит Дюра** и **Робер Пэнже**, актер **Жан Мартен** и, наконец, общепризнанный лидер «нового театра», его главный драматург и теоретик — **Эжен Ионеско**. К ним («Ведь именно вы его создали и вы в нем играли...») «Экспресс» и обратился со своей анкетой, чтобы получить информацию, так сказать, из первых рук.

Открывший дискуссию **Ж. Мартен** высказал ту глубоко верную мысль, что подлинные новизна и новаторство в театре — а равно и в любом другом виде искусства — определяются не декларативным провозглашением их как самоцели, а служением искусства современности, тесной связью искусства с ее интересами и стремлениями.

«Нет ничего досаднее, чем само это обращение к названию «новый театр». Собственно «нового театра» как такового не существует. Но театр, который живет творческой жизнью, всегда нов, ибо он всегда так или иначе стремится служить эпохе, в которую он живет и которая его захватывает».

Однако дальше сам **Мартен**, к несчастью, «исправляет» высказанную им правильную мысль, разъясняя, что под «служением эпохе» он понимает не соответствующие требованиям современности содержа-

ния пьесы, жизненного материала, проблем, пафоса пьесы, а новизну стиля ее исполнения: «...современной пьесе делает не то, что в ней заключено, а то, как она написана и сыграна». Возможность же новизны содержания для Мартена вообще сомнительна. Отсюда два его характерных замечания — о пьесе М. Дюра «Сквер» и об «отношении актера к драматургу», которое предполагает, что Расин и Беккет звучат сейчас одинаково современно: *«По-моему, такая, написанная сегодня, пьеса, как «Сквер», может быть создана и через 500 лет, только тогда она будет написана иначе... Если актер искренне любит Расина, то его должны волновать те же проблемы, что волнуют меня, когда я остаюсь с глазу на глаз с Беккетом»*. Поэтому и требования современности к драматургу, по мнению Мартена, могут простираются только до границ области стиля, в отношении же к содержанию драматургии они неправильны: *«В конечном счете ни один автор не обязан отчитываться, почему он говорит одно, а не другое. Он пишет так потому, что это необходимо для него...»*

Эта мысль решительно поддерживается М. Дюра, которая утверждает, что ни новых тем, ни новых конфликтов театр не знает вообще, а знает он только новое (у драматурга, работников сцены, зрителя) отношение к «извечным» темам и конфликтам. Моральные же конфликты Дюра считает вообще «проходящими мимо театра». Но с особой ясностью отношение «нового театра» к современности обозначилось в оценке Ж. Мартеном, М. Дюра, Р. Пэнже значения злободневности театра. Само требование к театру быть злободневным, жить насущными вопросами сегодняшнего дня они единодушно считают неприемлемым для «нового театра» — слишком «утилитарным», «заземленным», создающим будто бы опасность «поглупеть, состариться, утратить свою новизну». По мнению теоретиков «нового театра», чтобы остаться нестаряющим и разумным, он должен отречься от «злободневности», от серьезной по содержанию драматургии и от любой тенденциозности.

Остаются, стало быть, лишь формально новые приемы и так называемый «новый тон», к поискам которых и сводится весь смысл «нового театра».

*«Что же в таком случае вызывает необходимость в этой самой новой манере?»* — совершенно справедливо недоумевает «Экспресс».

«Безумие самой жизни», — в один голос отвечают все трое. «Трудно объяснить с полной определенностью, — говорит Дюра, — что именно вызвало к жизни стиль Ионеско. В основном, пожалуй, это то самое привычное безумие, которое вошло в каждый дом».

Но при всем при том представители «нового театра», как они уверяют, решают в своем творчестве — и конечно уж на свой, «новый» лад — свои, конечно тоже «новые», социальные и даже политические задачи: *«Социальные задачи, — утверждает Р. Пэнже, — решаются в каждой из наших пьес»*. Однако, как выясняется из дальнейшего, «социальность» своего театра Пэнже, Дюра, Мартен понимают более чем своеобразно: они видят ее в отражении... «извечного» одиночества личности, ее будто бы фатально предопределенного и неизбежного отчуждения среди себе подобных!

Вполне понятно, ни Пэнже, ни Дюра, ни Мартен не могут объяснить, что же во всей их драматургии социального. А как обстоит дело с отношением их театра к политике? Оказывается, это отношение не менее оригинально.

В своих пьесах, замечает «Экспресс», «новый театр» очень часто выходит за рамки кодекса буржуазной морали, шокирует буржуа, дерзко эпатирует его. Означает ли это, что «новый театр» считает себя политически «левым»? Некоим образом, заверяют Пэнже, Дюра, Мартен. Все это — вопросы стиля и только; в «новом театре» стиль, форма заменили политику. Именно так, продолжают они, обстояло, в частности, дело с нашумевшей пьесой Дюра «Сквер», в которой прислуга — это ли не сенсация! — пела (правда, вне какой-либо связи с сюжетом, смыслом пьесы) «Интернационал».

Каковы же тогда, спрашивается, отношения «нового театра» со зрителем, что положило ему дорогу к зрителю? «Не думаете ли вы, — спрашивает «Экспресс», — что своим успехом «новый театр» обязан главным образом снобизму?»

*«По-моему, — отвечает Дюра, — со всяким «движением» в искусстве в самом начале всегда бывает именно так»*. То есть

снобизм, по мнению Дюра и Мартена, превращается в некую единственную силу, якобы открывающую обществу новое в искусстве. А вслед за признанием «нового театра» снобами пришла — таков извечный путь преуспевших «новаторов» буржуазного искусства в буржуазном обществе! — мода на «новый театр». Не отсюда ли у деятелей «нового театра» тревожное ощущение непрочности своего успеха и, несмотря на регистрируемый ростом кассовых сборов успех, постоянное чувство непонятости зрителем, чувство его отчуждения.

«В наши дни,— меланхолично констатирует Мартен,— людям недостает истинного мужества, чтобы сказать «мне от такого искусства скучно» или «а вот это мне нравится». И это тоже своего рода снобизм. Говорят: «Видели ли вы Годо?», «Нужно посмотреть «Сквер», «Моя дорогая, это очаровательно». А потом идут и очень скучают. После, выходя из зала, говорят: «А все-таки это очень интересно».

Именно таков в большинстве своем тот «свой зритель», которого «новому театру» удалось привлечь и завоевать. «Равнодушная публика» — так называют своего зрителя сами деятели «нового театра».

Но может ли театр, отрекшийся от современности, от вопросов, волнующих широкие массы, рассчитывать на иного зрителя? Кучка пресыщенных снобов да подстрекаемые боязнью отстать от моды буржуа — таков партер «нового театра», определяющий погоду в его зрительном зале. Не удивительно поэтому и постоянно гнетущее актеров на сцене ощущение, что они играют в пустоте и для пустоты.

Все эти высказывания весьма характерны. Однако наиболее полно кредо «нового театра» изложено Эженом Ионеско в статье под заголовком «Создал ли я анти-театр?», которую он представил в качестве ответа на анкету «Экспресс». Ионеско высказал прежде всего свое глубоко иррационалистическое понимание взаимоотношений «старого» и «нового» в ходе истории развития искусства.

«По-моему,— пишет он,— извечно история искусства и мысли в каждый данный момент характеризуется «жаждой обновления». Исключение из этого правила составляет только последнее десятилетие. Вся история — не что иное, как следствие «кризисов»: нарушений установленных норм, отрицаний, оппозиций и, вместе с тем, попыток возвра-

щения покинутых позиций, но уже на новой основе, без чего такого рода возвращения были бы реакционны, консервативны. Если нет «кризисов», то наступает застой, окаменение, смерть».

Таким образом, «новое», по Ионеско, только отрицание «старого», чтобы затем вернуться к нему. Никакого поступательного движения в этом, выдуманном Ионеско, процессе тоже нет, а есть только «кризисы», не дающие мертвым волнам этого призрачного моря окаменеть: «обновление» — это не поступательное движение вперед, а вечная попытка заменить найденное сегодня потерянным вчера! Таков очередной парадокс Ионеско, с которого он и начинает свое подведение итогов десятилетнего существования «нового театра».

Оставим в стороне эту абсурдную теорию и посмотрим, как оценивает Ионеско конкретные задачи и достижения, специфику и возможности «нового театра»?

«Я знаю,— пишет он,— можно утверждать: в конце концов ничего нового не может быть вообще. Нет никакого нового движения идей и в том, что уже сделано нами. Да и приступать к проверке того, сделано ли нами что-нибудь новое, тоже, по-моему, еще преждевременно. Но ясно также и то, что в некоторых аспектах нашего творчества мы связаны с экзистенциализмом; можно к этому прибавить: мы, каждый в меру своих скромных возможностей, продолжаем великую революцию в искусстве, литературе, мысли, которая началась в 1915—1920 годах, еще не завершена и находит сегодня свое выражение в новейших научных открытиях, в глубинной психологии, в абстрактном искусстве, сюрреализме и т. п. Пока еще неизвестно, являемся ли мы творцами перестройки направления мысли в обществе: чтобы судить об этом, нужно взглянуть на сделанное с более далекой дистанции, чем мы можем сегодня».

В чем же видит Ионеско смысл этой так называемой революции в искусстве?

«Если в том, что мы пытаемся делать, есть нечто уже ощутимое, то это — высказанная в некоторых наших произведениях жалоба на суету и пустоту жизни, на призрачность идеологий; может быть, в них мы действительно провозглашаем конец всем идеологиям — правым, левым, умеренным».

Это нигилистическое отрицание всякой идеологии вообще Ионеско считает главной особенностью «нового театра».

«Речь идет,— поясняет он,— о том особом рода кризисе мысли, который.

естественно, обозначился в кризисе языка: слова не означают больше ничего, системы мысли в наши дни — это всего лишь монолитные догмы, построения из штампов. Штампы отложились и в таких словах, как «нация», «национальная независимость», «демократия», «классовая борьба», и в таких, как «бог», «социализм», «материя», «разум», «индивидуальность», «жизнь», «смерть» и т. п.

Каждая же из систем мысли, как на нее ни взглянешь, — всего-навсего своего рода алиби, которое подтверждает нашу непричастность к реальности и, действуя в обход нашего разума, по-своему устремляет слепой поток наших чувств».

Демократия, независимость, национальность — все это, таким образом, просто сбрасывается идеологом «нового театра» со счета как чуждые, как не стоящие внимания штампы, «окаменелости». Какое, словно говорит он, дело «новому театру» до того, что сотни тысяч людей во всем мире выстрадали эти «слова». Но ведь «новый театр» и обращается не к этим людям, не к народу, не к массам, которые бы не поняли и не простили такого пренебрежения к своей вере, к себе.

Иррационализм же, крайний субъективизм возводится Ионеско в абсолютную норму «нового театра».

«Да, — заключает он свое определение идейно-эстетической программы «нового театра», — наши персонажи безумны, несчастны, потеряны, глупы, условны; да, их речи абсурдны, у них нет общего языка, он бессвязен, как и их мысли...»

«Что же тогда, — спрашивает он, — остается прочно и постоянно в этой новой драматургии, возникающей среди руин всех существующих систем мысли? Насмешка, гнев, смятение «чистого духа», страх — а это и есть человеческое существование».

Такова, утверждает Ионеско, та «программа обновления», которую «новый театр»

предлагает современному искусству вот уже в течение десяти лет. Что же в этом принципиально нового по сравнению с так называемой «черной литературой» и декадансом, уже давно ставшим в буржуазном искусстве нормой? На это Ионеско ответа не дает, да он, пожалуй, и не нужен — слишком уж мало существенны эти различия, если они и имеются.

Следует признать, что у «нового театра» не было недостатка в различного рода формальных новшествах. Тем не менее и то новое, что он принес в этой области, подытожить, как показывает сам Ионеско, довольно несложно:

«Обновление техники? Пожалуй, главным образом, в попытках усилить театральную выразительность, заставляя «играть» декорации; аксессуары... Актеры стремились выработать стиль одновременно и более естественный и более гротескный, чем прежде; действие развивалось во взаимодействии реальных персонажей и марионеток».

Ни Пэнже, ни Дюра, ни Мартен, ни Ионеско не ответили на один, казалось бы, очень простой вопрос, поставленный в анкете «Экспресс»: «Почему в течение последних десяти лет люди ищут нового в театре, кино, романе?» И это понятно: чтобы ответить на такого рода вопрос по существу, пришлось бы признать, что для подавляющего большинства зрителей новое в театре — это воспроизведение живой действительности наших дней, это наша современность с ее жгучими вопросами, борьбой идеологий, с ее политическими схватками, в которых крепнет и мужает сознание простого человека нашей великой эпохи. Но с таким пониманием нового в искусстве наших дней создатели «нового театра» согласиться, конечно, не могут, о чем убедительно свидетельствуют их ответы на анкету «Экспресс».

