

только одно — снять со стен музеев портрет Оливареса и «Сдачу Бреды» Веласкеса, снять Гойю и Эль Греко и повесить вместо них изделия нынешних единомышленников Ареана.

Но не менее удивительно аргументирует Ареан и свое утверждение, что абстрактное искусство чуждо снобизму:

«Что бы там ни говорил Коссио, снобизм совершенно несвойствен абстрактной живописи, ибо она не претендует на выражение прекрасного».

Не только не претендует, следовало бы добавить, но и никак не может претендовать.

Но служит ли это признание Ареана доказательством антиснобистского духа, царящего будто бы в творчестве абстракционистов? Не служит ли оно лишним подтверждением как раз противоположного? Ведь с чего же, собственно, и начинается снобизм, как не с утверждения, что решающий критерий «эстетической оценки» следует искать в пренебрежении к доступному «непосвященным», общепонятному в искусстве? И разве абстракционизм не являет собой доведения этого правила до полной бессмыслицы, до того, что «истинным», достойным внимания в искусстве начинает признаваться лишь то, чего вообще нельзя ни понять, ни почувствовать?

Чрезвычайно показателен также и обходный маневр, который предпринимает Ареан, выдвигая мысль о необходимости установления своего рода нейтралитета между реализмом и абстракционизмом в современной западной живописи. Такой нейтралитет возможен, утверждает Ареан, но... при условии, что сложит оружие не абстрактная живопись, а «традиционалисты». Споры прекратятся, продолжает он, но... если «законными наследниками» великого искусства прошлого будут признаны абстракционисты.

В противоречии с истиной Ареан утверждает, что якобы

«ни один художник-абстракционист и ни один критик, стоящий на позициях абстракционизма, не подвергают нападкам традиционное искусство... а традиционалисты только и делают, что выступают против нас. А между тем подлинными продолжателями традиций являемся именно мы».

И, наконец, Ареан готов даже признать закат абстракционизма. Но опять-таки только с оговоркой, что впредь изобразительное искусство будет исходить из опыта и «достижений» сегодняшней абстрактной живописи:

«Никто не будет отрицать — абстракционизм действительно идет на убыль. Но это вовсе не следует понимать так, что мы возвращаемся к прошлому. Благодаря успехам абстракционизма стало возможным появление новых форм художественного выражения, и эти формы, настоящие на эстетических ценностях аб-

стракционизма, лягут в основу искусства грядущих лет».

То, как Ареан в своей полемике с де Коссио от нападения переходит к жалобам и, намекнув на возможность «заключения перемирия» в искусстве, тут же начинает выторговывать льготы для абстракционизма в награду за готовность «почитать живопись прошлого», говорит о многом. Поборники абстракционизма на Западе еще чувствуют себя чуть ли не хозяевами положения в современном искусстве. Но уверенность в долговечности сохранения за собой этих позиций у них уже порядком поколеблена. Некоторые из наиболее дальновидных апологетов абстрактной живописи после того, как стало ясно, что она не найдет себе места рядом с творениями великих мастеров на стенах музеев, уже начинают исподволь высматривать для нее местечко хотя бы по соседству с могилами великих мастеров на кладбищах. Именно на эту мысль и наводит ответ Ареана на статью Франсиско де Коссио «Закат абстракционизма».

НЕТ БОЛЬШЕ ПУБЛИКИ

В связи с Международным днем театра Артур Миллер обратился с посланием к драматургам, актерам, режиссерам, зрителям. Его послание проникнуто тревогой за судьбу мира и сознанием высокой ответственности — особой ответственности тех, кто владеет острым оружием слова.

«Очень важно, — пишет Миллер, — что сейчас десятки тысяч, а может быть, и миллионы людей прерывают свои поиски развлечений, а хотелось бы верить, и более серьезные занятия, ибо начинают осознавать, что действующая на мировой сцене величайшая в истории человечества труппа должна прийти к настоящему катарсису, избавить мир от ужаса спасительным познанием истины — или на всех нас обрушится катастрофа.

Тот неизвестный драматург, который написал наши роли, этот великий насмешник, этот беспощадный сатирик превратил весь мир в сцену. Жадная погоня за научным познанием сделала всех нас актерами, нет больше публики, потому что угроза великого молчания нависла над всеми и никто не переживет падение этого смертельного занавеса.

Я говорю, разумеется, об угрозе войны, а внутренней темой любой настоящей пьесы всегда была судьба человека».

Судьба мира, судьба человека — вот что волнует Миллера, как волнует огромное большинство людей на земле. Казалось бы, все это бесспорно, хотя и выражено в несколько необычной форме. Однако бесспорные мысли вызвали весьма ожесточенный спор.

Во французском еженедельнике «Фигаро литтерер» критик Жорж Невё отвечает Миллеру. Статья озаглавлена «Да здравствует свободный театр!».

Статье предпослано редакционное предисловие, где о послании Миллера сказано так:

«Он использовал представившийся случай, чтобы прославить театр engagé (то есть театр, исповедующий и отстаивающий определенные убеждения.— *Ред.*), театр, занятый социальными и политическими проблемами, за счет любых иных видов театра».

Редакция таким образом сразу же предостерегает своих читателей: «Осторожнее, театр engagé!»

Для Миллера театр — это не игрушка, это кафедра.

Своими, особыми средствами он призван делать людей и жизнь на земле лучше. А сегодня — и содействовать спасению человечества. Миллер — убежденный сторонник социальной драмы, он отстаивает социальность театра и в своих статьях и выступлениях и, прежде всего, в своей драматургии. Социальность Миллер понимает как выражение глубинных связей между индивидом и обществом. Человек, лишенный этих связей, по мнению Миллера, ущербен. В предисловии к изданию «Избранных пьес» он утверждает, что идея реализма прочно связана с представлением о том, что жизнь и поступки человека определяются социальными силами. Вместе с тем он полемизирует с идеей механической детерминированности человеческого поведения:

«Как бы ни изучали человека, как бы ни измеряли его, он оказывается больше, чем сумма сил, и, в определенном смысле, предсказать все в человеке нельзя. Новая поэзия возникает потому, что возникает новая гармония, включающая в себя и детерминизм и свободу воли. Если существует невидимая цель, к которой направлены все мои пьесы, то это открытие и доказательство того, что наши поступки и нас самих определяют внешние силы и в то же время мы — больше, чем то, что нас определяет».

Эти же мысли звучат и в цитированном выше послании Миллера, это его творческое кредо.

Критик «Фигаро литтерер» в первом же абзаце своей статьи заявляет, что не согласен с Миллером. Невё утверждает, что

«существует театр engagé, то есть театр, который стремится пропагандировать свои убеждения, обращаться с посланиями к зрителю и который чаще всего опирается на доктрину одной партии, одной религии или одного правительства. И этому ангажированному театру противостоит иной театр, который я — да простит меня Виктор Гюго — назвал бы театром свободы».

Нет, Гюго не простил бы, и мы к нему присоединимся. Полная несостоятельность

концепции Невё становится особенно очевидной, когда от общих положений Невё переходит к примерам: оказывается, у Софокла «Антигона» — социальная драма, а «Эдип» — «личная», «Женитьба Фигаро» Бомарше — «социальная», «Севильский цирюльник» — просто забавная, «Мера за меру» — «памфлет против пуритан» (то есть, очевидно, социальная!), но Шекспир также написал «Бурю» и «Сон в летнюю ночь» (очевидно — «личные» или «развлекательные» пьесы). Невё, упрекающий Миллера в ограниченности, как раз и проявляет в своих суждениях крайнюю ограниченность.

Великая драматургия, как и всякое великое искусство, всегда социальна. То есть всегда ставит самые важные проблемы существования человека, а так как человек живет в обществе, то это неизбежно и проблемы общественные. И когда Шекспира делят на «социального» и «развлекательного», это, право же, может только позабавить читателя. Но критические забавы Невё имеют вполне определенный идейный смысл: он призывает к тому, чтобы в День театра «были забыты все политические и литературные распри...» И объявляет: «Я за мирное сосуществование, даже в театре».

Защитники мирного сосуществования в области идеологии, как известно, на деле защищают определенную идеологию — понятно какую. И Невё не составляет исключения.

С особым рвением защищает он «театр абсурда», утверждая полную его равноправность со всеми прочими видами театра. Эта мысль часто звучит на страницах западной прессы.

Рецензируя — и чрезвычайно высоко оценивая — книгу Мартина Эслина «Театр абсурда», критик Стайнер снисходительно замечает, что и реалистическая драматургия — например, драматургия Миллера — «имеет право на существование».

Артур Миллер, напротив, далек от дурной терпимости, от филистерской идейки, что «все по-своему хорошо»: Он считает, что «театр абсурда» не выполняет жизненно важное предназначение искусства.

«...Может показаться, что возникшая за последние годы так называемая «антидрама», или драма абсурда, якобы противоречит основному закону драматургии, но в действительности это не противоречие, а лишь парадокс. Драма, которая отказывается от целесообразного действия, отражает международный тупик, воплощает распространившееся неверие в возможность человека воздействовать на обстоятельства, отбрасывает всякий смысл, ограничиваясь только иронией. Такая драма видит человека на краю могилы, обреченным на гибель и утверждает неизбежность его самоуничтожения. В ней представлен растерянный человек, который выглядит глупо под ударами рушащихся один за другим его самых дорогих верований. Пьесы абсурда более всего подходят для постановки накануне конца

света. А еще лучше — на следующий день».

Миллер справедливо отказывает драматургии абсурда в «равноправии». Он отвергает те пьесы, которые можно «ставить накануне конца света», и ратует за те, которые помогли бы предотвратить этот конец.

Миллер не одинок и в своих тревогах и в своей неудовлетворенности теми произведениями искусства, где по преимуществу отражаются человеческие пороки, отчаяние, обреченность. Редактор журнала «Сатердей ревью» **Норман Казенс** выступил недавно со статьей «Значение человека», в которой пишет:

«Цинизм и тоска — это наиболее легкий литературный материал. Гораздо труднее изображать возможности человека совершать те или иные поступки, внутреннюю борьбу между добром и злом, между бдительностью и поражением, между безмятежностью и страхом. «Сладкая жизнь» и подобные произведения — это не вся жизнь. Атмосфера, в которой живет человек, может быть очень гнетущей. Сейчас она полна смертельной опасности. Но главный вопрос, который стоит перед человечеством, это не вопрос о бессмысленности жизни, а вопрос о том, как мобилизовать ум и чувства, чтобы создать более спокойный и лучший мир».

Артур Миллер призывает художников театра бороться против драмы абсурда и считает, что в противовес ей необходимо

«раскрыть внутреннюю силу человека, которая животворнее, чем лежащее на поверхности бессилие, и тем самым показать не только то, что говорит о смерти, побеждающей жизнь, но и то, что говорит о жизни, побеждающей смерть. Это будет истинная гармония, и новая драматургия принесет человеку не меньшую надежду на свободу и осмысленное существование, чем та власть над матери-

ей, которую дает ему современная физика».

Современный ученый знает, что не может быть только наблюдателем; тот, кто наблюдает, исследует явление, тем самым уже изменяет его.

Подобно этому и драматург, исследующий отчаяние, тоже изменяет его, хотя бы уже тем, что заставляет нас ощутить его. И если восприятие отчаяния не всегда изменяет самого драматурга, оно неизбежно изменяет его аудиторию. Потому что, когда мы смотрим на отчаяние, представленное на сцене в тех драматических формах, которое оно приняло в наше время, у нас есть право, научно обоснованное право, сказать: «Ну что ж, будучи одним из тех атомов, которые ты, драматург, наблюдал, измерил, взвесил, я должен тебе сказать, что теперь, когда занавес опустился, я стал иным, я несколько отличаюсь от того, каким ты видел меня в последний раз. Так же, как и другие атомы, я обрел некоторую степень свободы...»

И Миллер заканчивает свое интересное послание словами:

«...для театра близится время торжества целеустремленной человеческой воли»...

Гармония не имеет ничего общего с приукрашиванием действительности. Художник черпает ее в самой жизни. Эта гармония — целостность человека, богатой и неповторимой, своеобразной личности, связанной тысячами уз с другими людьми.

Речь идет о герое активном, борющемся, утверждающем жизнь. Миллер противопоставляет его антигерою драмы абсурда, бессильному, лишенному воли и надежды.

Мы не приемлем мирного сосуществования идеологий. И прав Миллер, когда он выступает за театр высоких идей, великих страстей, истинных чувств, за драматургию, связанную с жизнью, разнообразную, живую, талантливую. И против тех, чьи пьесы хороши лишь накануне конца света.

