

Среди книг

СОГЛАШАЯСЬ И СПОРА...

ной из следующих глав. Скажем, когда читаешь первые главы, кажется, что автор считает «средой», в которой действует персонаж, — театральное оформление. Но потом оказывается, что автор понимает «среду» гораздо глубже: как социальную среду. «История фру Альвинг, — пишет он, — мыслима только в условиях, определяемых прежде всего средой, то есть в конкретных социальных условиях». (Подчеркнуто нами. — М. Г.)

НЕДАВНО в Издательстве иностранной литературы вышла книга известного американского театроведа и историка, профессора Иельского университета Джона Гасснера «Форма и идея в современном театре».

Работа Гасснера теоретическая: он строит теорию современного театра, а не его историю.

Надо отдать должное автору: на протяжении всей книги он четко проводит мысль о том, что безыдейный, бессодержательный театр неизбежно приходит к отрицанию самого себя, к разложению сценического образа. Символизм, сюрреализм, экспрессионизм, формализм и прочие «измы», как бы они ни отличались друг от друга в частности, характеризуются отходом от жизни, от современности и неизбежно заводят театр в тупик. Эти положения автора близки нам, и повторение их в устах американского исследователя, находящегося в гуще борьбы с врагами реализма, особенно ценно. Гасснер приводит много различных примеров формализма из практики американского, английского и французского театров.

Ценно утверждение исследователя о том, что дух наживы побуждает буржуазные театры эклектически, неразборчиво пользоваться различными приемами театральности, готовить «омлет» из этих приемов, лишь бы сделать спектакль занимательным.

Большое внимание уделяет автор книги русскому театру и его выдающимся деятелям К. Станиславскому, Е. Вахтангову, А. Таирову и В. Мейерхольду.

Гасснер гораздо жестче расценивает отрыв Мейерхольда от задач современности, чем это делает даже наша театральная критика. Он полагает, что «русская революция дала лишь новый толчок творческой фантазии

Мейерхольда и усилила его склонность к яркой театральности». Мы склонны думать, что революция внесла все-таки новое качество, новую правду в противоречивое режиссерское творчество Мейерхольда. И кто помнит такие постановки этого выдающегося режиссера, как «Последний, решительный», «Клоп», «Баня» и др., тот не может согласиться с категоричностью утверждений Гасснера, упрощающих действительный процесс развития этого художника.

Однако нельзя не согласиться с той характеристикой, которую дает Дж. Гасснер отношению В. Мейерхольда к классическому наследию. Мейерхольд относился к драматургии Грибоедова, Гоголя, Островского как в канве, на которой он расшивает свой режиссерский рисунок: «Желая утвердить свое творчество «я» в тот или иной период деятельности в театре, — пишет исследователь, — он (Мейерхольд) добивался полной свободы в обращении с пьесой». Тут же Гасснер добавляет, что Мейерхольд не был одинок в своих экспериментах, так же «свободно» относились к авторскому тексту Рейнгардт, Пискаров, Орсон Уэллес и др. Во имя правды надо все же сказать, что даже в тех спектаклях, где Мейерхольд обнаружил особую свободу в отношении к тексту, например в «Горе уму», отдельные фрагменты можно расценить как реалистические открытия в смысле трактовки образа.

Трудно согласиться также с оценкой Гасснером творчества Таирова как целиком «эстетского». Во всяком случае замечательная таировская постановка «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского не позволяет нам сказать, что революция не затронула творчества Таирова.

Дж. Гасснер в своей книге выносит в общем справедливый приговор разным направлениям идеалистического театра. Так, например, автор пишет, что символистам, последовавшим по стопам Метерлинка и Крэгга, не

удалось утвердить свою драму и театр как современный. «Одна из причин их неудачи, — говорит Гасснер, — заключается в том, что театр не может жить в атмосфере призрачной и туманной и процветать на почве неконкретности — это противно самой природе театра. Драма и театр стоят в ряду наиболее конкретных искусств; статичность и созерцательность также не свойственны их природе».

Для нас представлял несомненный интерес вывод Гасснера о том, что «крайний символизм не породил новой формы драматургии; скорее он привел к полному отрицанию какой бы то ни было формы».

Автор рецензируемой книги уделяет большое внимание оформлению спектакля. Но иногда, характеризуя сущность того или иного театрального направления, Гасснер чрезмерное значение придает именно оформлению. При этом получается, что какие-то типы театральных оформлений и манер актерской игры якобы противопоставлены реализму. Тем самым сужаются возможности реалистического театра. Может быть, в какой-то мере дело обстоит и так. Но чтобы получить критерий для оценки приемов оформления и манеры, надо исходить из правильного понимания, что такое театральность и правда в сценическом искусстве.

Наиболее точно вопрос о взаимоотношении театральности и правды у нас разрешен великим Пушкиным. Никто из занимающихся этой проблемой не может пройти мимо его гениальных фрагментов, в которых заложены основы театральной эстетики.

С точки зрения Пушкина, театр является самым неправдоподобным искусством. Никто не поверит театральной луне и солнцу, «всамделишности» пейзажей, которые при ближайшем рассмотрении оказываются довольно

грубо размалеванными холстами, никто не поверит «позаправданности» дворцов и хижин на сцене. Но есть нечто такое, в реальность и «живость» чего зритель поверит, — в реальность живого человека актера, поверит правдоподобию его страстей в предполагаемых обстоятельствах.

«Истина страстей» — это историческая правда, то есть поступки, а также чувства и мысли, вызванные историческими процессами, породившими героя, процессами, в которых сам герой принимает активное участие. Если этого историзма в образе нет, то даже очень даровитому актеру не удастся «потрасти» нас. Не окажут тут никакой действительной помощи и художник, и композитор. Не поможет и режиссерское новаторство постановщика. Следовательно, театральность в нашем понимании — это совокупность специфически театральных художественных средств, приемов, способов оформления, направленных на раскрытие идейного содержания пьесы и характеров с их «правдой страстей».

Неправда в драматургии и на сцене — это прежде всего уход от правдивого изображения действительности, от гуманистических задач искусства. Если на сцене показывают такую неправду, то ее не спасут ни «иллюзионистское» оформление, ни противоположное ему формалистическое.

К сожалению, в работе Гасснера мы не встречаем четкого определения «правды» и «неправды» на сцене, как и понятия «идеи» и «содержания». И это иногда приводит к недоразумениям.

Отсутствие методологического обоснования театральной «правды» и «неправды» сказывается в работе Гасснера на каждом шагу. Например, характеризуя неудачу экспрессионистской драматургии, исследователь пишет: «Главная причина того, что экс-

прессионистским драматургам и режиссерам не удалось сделать свое направление единственным стилем нашего века (подчеркнуто автором. — М. Г.) кроется в том, что искусство театра, хотя и допускающее несколько искажений действительности, не может развиваться успешно, идя только этим путем».

Не будем придирааться к неопределенности и неточности выражений, горящих о том, что драматургия допускает «несколько искаженный показ» явлений жизни. По-видимому, Гасснер хочет сказать, что драматургия не может быть фотографией жизни, как и искусство вообще. Но тут же Гасснер делает вывод, с которым никак нельзя согласиться. «В современном театре, — пишет автор, — экспрессионизм лишь дополнил реализм, но он не был способен полностью заменить его». Никак нельзя согласиться с тем, что направление, искажающее жизнь, несущее неправду, может дополнять реализм — искусство правды. В качестве примера «альянса» реализма с экспрессионизмом Гасснер приводит пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера». Но это — сущее недоразумение: в пьесе Артура Миллера совершенно реалистическое «зерно», идейное и образное. Конечно, это не реализм Островского или какого-нибудь другого великого реалиста. Вероятно, в драматургии Миллера, особенно в этой пьесе, есть драматургические приемы, сходные с экспрессионизмом. Но нельзя же на этом основании говорить, что два явления, которые, по существу, враждебны, дополняют друг друга.

Читая исследование Гасснера, все время ловишь себя на том, что замечаешь неустойчивость и недостаточную четкость его терминологии. И он как будто сам это чувствует: нередко спорное положение, сомнительно сформулированное, он сам снимает в од-

нужности и неопределенности и неточности выражений, горящих о том, что драматургия допускает «несколько искаженный показ» явлений жизни. По-видимому, Гасснер хочет сказать, что драматургия не может быть фотографией жизни, как и искусство вообще. Но тут же Гасснер делает вывод, с которым никак нельзя согласиться. «В современном театре, — пишет автор, — экспрессионизм лишь дополнил реализм, но он не был способен полностью заменить его». Никак нельзя согласиться с тем, что направление, искажающее жизнь, несущее неправду, может дополнять реализм — искусство правды. В качестве примера «альянса» реализма с экспрессионизмом Гасснер приводит пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера». Но это — сущее недоразумение: в пьесе Артура Миллера совершенно реалистическое «зерно», идейное и образное. Конечно, это не реализм Островского или какого-нибудь другого великого реалиста. Вероятно, в драматургии Миллера, особенно в этой пьесе, есть драматургические приемы, сходные с экспрессионизмом. Но нельзя же на этом основании говорить, что два явления, которые, по существу, враждебны, дополняют друг друга.

Читая исследование Гасснера, все время ловишь себя на том, что замечаешь неустойчивость и недостаточную четкость его терминологии. И он как будто сам это чувствует: нередко спорное положение, сомнительно сформулированное, он сам снимает в од-

нужности и неопределенности и неточности выражений, горящих о том, что драматургия допускает «несколько искаженный показ» явлений жизни. По-видимому, Гасснер хочет сказать, что драматургия не может быть фотографией жизни, как и искусство вообще. Но тут же Гасснер делает вывод, с которым никак нельзя согласиться. «В современном театре, — пишет автор, — экспрессионизм лишь дополнил реализм, но он не был способен полностью заменить его». Никак нельзя согласиться с тем, что направление, искажающее жизнь, несущее неправду, может дополнять реализм — искусство правды. В качестве примера «альянса» реализма с экспрессионизмом Гасснер приводит пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера». Но это — сущее недоразумение: в пьесе Артура Миллера совершенно реалистическое «зерно», идейное и образное. Конечно, это не реализм Островского или какого-нибудь другого великого реалиста. Вероятно, в драматургии Миллера, особенно в этой пьесе, есть драматургические приемы, сходные с экспрессионизмом. Но нельзя же на этом основании говорить, что два явления, которые, по существу, враждебны, дополняют друг друга.

ской правды жизни, идейного содержания пьесы.

Некоторые наши расхождения с Гасснером заключаются, как нам кажется, в том, что он иногда считает, будто реалистический театр допускает только «иллюзионистическую» театральность, где оформление и манера актерской игры приближаются к натуралистическому правдоподобию, где обязательно осуществляется принцип «четвертой стены». Но такое понимание не соответствует действительности и обедняет возможности реализма, особенно социалистического реализма, который предполагает необычайное разнообразие стилей, приемов, художественных средств в русле единого творческого метода. Мы считаем в этом смысле подлинно реалистическими спектаклями и «Третье патетическое» Погодина в МХАТ, и его «Аристократов» в постановке Охлопкова, хотя театральность их различна.

Но мы разделяем оптимистический прогноз Дж. Гасснера: «В наш век реализм продолжает оставаться наиболее жизнеспособным стилем театра именно потому, что он закалился в непрерывном соревновании с театральностью, а также потому, что реалисты сумели кое-что позаимствовать у адептов театральности прошлого». Не будем придирается к последней эклектической фразе. Глубокая вера Гасснера в победу реализма на Западе близка нам. Конечно, победа реализма будет обеспечена не в результате каких-то заимствований у адептов самоценной театральности прошлого и настоящего, а потому, что реализм в искусстве буржуазных стран выражает мысли и чувства демократии. В этом главная причина того, что повсеместно реализм одерживает и одержит окончательную идейно-художественную победу.

Профессор М. ГРИГОРЬЕВ.

«СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА»

26 марта 1960 г. 3 стр.