

ПЛОДЫ ЭСТЕТИЗМА И ФОРМАЛИЗМА

Великие идеи марксизма-ленинизма оплодотворяют и направляют развитие советского реалистического искусства, близость к народу питает его живительными соками жизненной правды.

В упорной борьбе против рецидивов буржуазного эстетства и формализма—реакционных течений, потерпевших крах в нашем искусстве, вырос и закалился социалистический реализм—творческий метод советского искусства.

Но еще имеют место отдельные случаи проявления формализма и эстетства, низкопоклонства перед реакционной культурой Запада. Примером может служить тот творческий тупик, в котором оказался Московский Камерный театр в результате эстетских, формалистских, космополитических взглядов его художественного руководителя А. Таирова.

А. Таиров создал свой театр в предреволюционные годы, как театр откровенно-эстетский, проникнутый упадочничеством и символизмом, предназначенный для узкого круга «избранных» зрителей. Это был период, «...когда после революции 1905 года значительная часть интеллигенции отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии, провозгласила безидейность своим знаменем, прикрыв свое ренегатство «красивой» фразой: «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал...». На свет выплыли символисты, имажинисты, декаденты всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис «искусство ради искусства», проповедывавшие безидейность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное растление погоней за красивой формой без содержания» (А. Жданов).

Самое название — Камерный театр — заимствовано А. Таировым из декадентской практики западноевропейской сцены (Берлинский Камерный театр—1906 г., Стокгольмский Интимный театр—1907 г.). Оттуда же Таиров усвоил и эстетскую программу своего «новаторства». В книге «Записки режиссера» Таиров полностью сформулировал идеалистическую основу своего понимания театрального

искусства. О возникновении Камерного театра он писал: «Как возникает утро? Как возникает весна? Как возникает человеческое творчество?.. Прочтите «Тысячу и одну ночь», прочтите фантастические рассказы Гофмана, перечитайте страницы Жюль-Верна, Майн Рида, Уэльса, и тогда вы, быть может, получите некоторое представление о том, как возник Камерный театр, или, вернее, о том, как до последнего момента мы сами не знали, действительно ли возник он, или это только горячий бред, «капризно» нашего театрального воображения». Туманная завеса символистской терминологии не может скрыть подлинной сущности эстетических воззрений А. Таирова—его откровенную ориентацию на реакционную западную драматургию, полный отказ от традиций русского реалистического искусства.

Уже первым своим спектаклем («Сакунтала» Калидасы, 1914 г.) А. Таиров декларировал отход от социальных общественных проблем современности в мир мистики и символов, стремление к изощренной декадентской форме. Затем последовал цикл постановок пьес наиболее реакционных драматургов Запада («Карнавал жизни» Бузалье, «Покрывало Пьеретты» Шницлера, «Король-арлекин» Лотара, «Саломея» Уайльда и др.). Даже западную классическую драматургию в спектаклях «Ромео и Джульетта», «Женитьба Фигаро», «Виндзорские проказницы» Таиров модернизировал и эстетски переосмысливал, выхолащивая идейную основу произведений.

А. Таиров всюду искал красоту «чистого искусства». Для него яркая зрелищная форма спектакля, условный призрачный мир экзотических героев оказывались дороже изображения реальной жизни, подлинных чувств и страстей. Самые чувства представлялись Таирову неизбежными и извечными, взятыми вне социальной среды, вне определенной исторической обусловленности. Для выражения этих чувств Камерному театру подчас не нужны были слова, диалоги действующих лиц. Их заменяла пантомима, где актеры изъяснялись

условными жестами, ритмично двигались под звуки музыки. Так реакционный декаданс Таирова неудержимо приводил его к отрицанию самой сущности искусства драматического театра.

После Великой Октябрьской социалистической революции А. Таиров не отказался от своих космополитических эстетских взглядов, игнорируя новые задачи, выдвинутые жизнью перед советским театром. В дни, когда передовые театральные коллективы страны отдавали свое искусство служению народу, Таиров продолжал ставить такие реакционные мистические спектакли, как «Обмен» и «Благовещение» Клоделя, как «Принцесса Брамбилла» и «Сенсор Формика» по Гофману и др. В работе над этими спектаклями Таиров равнодушно и холодно отстранялся от жизни, которая попрежнему казалась ему «грубой и серой» и которую театр, по его мнению, должен был превратить «в сладостную легенду».

Тогда же Таиров опубликовал свою порочную «систему» взглядов на актерское искусство. Он писал: «Если вы попытаетесь поскоблить сущность знаменитого актерского «нутра», нутра, которому слагал гимны еще Белинский..., то вы увидите притаившуюся под его «стихийной» оболочкой самодовольную примасу дилетантизма». Итак, тот сценический реализм, который защищал Белинский в своих гениальных высказываниях о Мочалове и Каратыгине, реализм, присущий творчеству великих русских актеров, Таировым объявляется «оболочкой» и «тримасой» дилетантизма!

Отрекаясь от традиций передовой русской культуры, Таиров пытался насаждать идейно-порочные, формалистские взгляды на театр, утверждая, что «реальная сценическая эмоция должна брать свои соки не из подлинной жизни (актера или иного человека), а из сотворенной жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актер к его творческому бытию». Образ, по Таирову, «это синтез эмоций и формы, рожденный творческой фантазией актера». Суть этих выска-

званий сводится к одному: театр должен создавать некие вымышленные «синтетические» образы, которые заменили бы реальное отражение действительности.

Когда-то Таиров декларировал, что одна из основных задач его творчества — это утверждение героя и развенчание лжегероизма. Но идеалом Таирова был герой-одиночка, чуждый народу, далекий от действительности. И поэтому, столкнувшись с подлинным героизмом советских людей, Таиров оказался бессильным понять этот героизм и творчески воплотить его в сценических образах.

Творческая практика советского театра, утверждение социалистического реализма, как единого определяющего стиля нашего искусства, звали Таирова в корень пересмотреть всю совокупность его идейно-художественных взглядов. Перед ним открывался путь упорных творческих исканий, создания спектаклей, проникнутых пафосом борьбы за социализм. Именно к этому призывало успешное осуществление Камерным театром «Оптимистической трагедии» В. Вишневского.

Но Таиров не пошел по этому пути. Он игнорировал лучшие произведения советской драматургии, не воспринимал кадры драматургов, которые сыграли бы существенную роль в развитии театра. Таиров продолжал работать с оглядкой на западную драматургию. На сцене Камерного театра ими ставились пьесы О'Нейля, проникнутые индивидуализмом и внутренним смятением перед жизнью. В «Любви под вязами» он готов был оправдать все преступления, совершенные во имя откровенных собственных эгоистических вожделений. В «Негре» раскрытие социальных основ расовой дискриминации в капиталистическом мире уступило место морально-этической трагедии героев. Гневного обличения буржуазного строя не было в спектаклях, посвященных современной зарубежной действительности.

Когда же Таиров обращался к постановкам советских пьес, то и в них отчетливо представлял его формально-эстетский режиссерский метод. В этих постановках театр оказывался в плену схематичного, поверхностного изображения жизни, мелкого бытовизма. Камерный театр осуществлял политически порочные постановки: «Наталья Таршова», «Ба-

гровый остров», «Патетическая соната». Таиров не сумел показать духовную мощь, красоту русского человека, революционную силу русского народа, но он с увлечением поставил «Богатыри» — грязный пасквиль на русскую историю и на героический народный фольклор.

Незабываемые события Великой Отечественной войны не нашли глубокого правдивого отображения на сцене Камерного театра. Героические образы советских людей, борющихся с врагом, часто подменялись в спектаклях то абстрактным примитивным плакатом («Пока не остановится сердце»), то натуралистическим показом человеческих страданий («Верные сердца»).

Один из последних спектаклей Камерного театра — «Актеры» А. Васильева и Л. Уэльсона рассказывает о подвиге группы советских актеров, которые в Крыму в дни войны, случайно оказавшись на территории, занятой врагом, самоотверженно боролись с фашистскими захватчиками и мужественно приняли смерть, не сложенные истязаниями и пытками. Воплощение на сцене образов работников искусств — славных патриотов Родины — благодарная задача советского театра. Но от пьесы и от спектакля веет безразличием, равнодушием, холодностью. В постановке «Актеров» внешние сценические эффекты, сменяющиеся натуралистически принятыми эпизодами, подменили правдивое воплощение жизни, лишили спектакль горячего, трепетного ощущения величия происходящих событий.

А. Таиров пренебрегает великим наследием классической русской драматургии. Только в 1924 году, впервые за десять лет своей деятельности, театр показал первый спектакль русской классики. Этот спектакль — «Гроза» Островского — формалистский, условный, искажающий великое творение драматурга. Образ Катерины, в котором Таировым старательно подчеркивалась общечеловечность ее переживаний, более походил на героиню французских трагедий, чем на русскую женщину прошлого.

В дальнейшем постановки русских классических пьес в Камерном театре единичны. В них трудно найти об-

разы русских людей, национальные характеры. В «спектакле-концерте» «Чайка» Таиров оказался ближе к своему эстетскому прошлому, чем к поэзии и жизненной правде Чехова. Тема «судьбы таланта», противопоставление искусства и действительности определили и постановку «Без вины виноватые», где Таиров снова старательно обошел обличительную социальную направленность пьесы.

Партийная печать указывала Таирову на его серьезные идейные и художественные ошибки. Всем памятно выступление «Правды», содержащее глубокий, принципиальный анализ политически порочной постановки Таирова «Богатыри». Но Таиров не пытался вынять справедливым предупреждением. Он ориентировался не на партийную критику, а на высказывания критиков-эстетов, космополитов А. Эфроса, И. Алтмана и других, поддерживавших и вдохновлявших его в антинародном, антиреалистическом творчестве, восхвалявших наиболее ошибочные формалистские спектакли Таирова.

Для Таирова — художественного руководителя Камерного театра, характерна неустойчивость в репертуарной политике. Не сумев создать вокруг театра актив драматургов, он за редкими исключениями беспринципно, поверхностно подходил к выбору пьес.

Не русская классика и не наиболее значительные пьесы советских драматургов составляют основу репертуара театра. Чаше всего здесь можно увидеть «Даму-невидимку», «Мадам Бовари», «Адриенну Лекуврер». Эти спектакли прошли по 200—300 раз, в то время как постановки «У стен Ленинграда», «Жизнь в питейном», «Ветер с юга», «Кто виноват?».

Это дает основание полагать, что, освободившись от формалистического наследия Таирова, глубоко осознав задачу создания подлинно народного, реалистического театра, коллектив Камерного театра сможет создавать высококачественные патриотические спектакли.

же калейдоскопической быстротой исчезают с афиши, не принося творческой радости ни зрителям, ни коллективу театра.

Для Таирова характерно принижение роли актера в спектакле. Несмотря на обилие «теорий», провозглашение «новаторских» систем, он не воспитал и не мог воспитать новую актерскую смену для своего театрального коллектива. Приверженцы Таирова часто порывали с ним: одни уходили, разубеившись в правильности творческого метода своего художественного руководителя, другие оказывались чуждыми советскому искусству, как носители откровенных формально-эстетских актерских приемов. За многие годы из студии театра почти не выдвинулись новые дарования. Театр не воспитал также ни одного нового режиссера.

В ряде спектаклей можно легко проследить борьбу здоровых реалистических начал актерского коллектива с формальной условностью замысла постановщика. Полнокровные, жизненные, правдивые образы, созданные такими актерами, как С. Целнин, Н. Чаплыгин, В. Ганшин, Н. Новлянский и многими другими, так же как реалистическое мастерство П. Гайдебурова, С. Боброва, В. Терентьева, сравнительно недавно вступивших в театр, не раз это подчеркивали.

Именно актерам театр обязан своими наиболее значительными достижениями. Подавляющее большинство актерского коллектива Камерного театра далеко от эстетского космополитизма Таирова.

И это доказывают такие спектакли, как «Оптимистическая трагедия» в прошлом, как недавние — «Жизнь в питейном», «Ветер с юга», «Кто виноват?».

Это дает основание полагать, что, освободившись от формалистического наследия Таирова, глубоко осознав задачу создания подлинно народного, реалистического театра, коллектив Камерного театра сможет создавать высококачественные патриотические спектакли.

Это его обязанность, это его священный долг.