

Удачи и ошибки одного театра

Развернувшаяся на страницах «Литературы и искусства» творческая дискуссия о Камерном театре вызвала много откликов. Вопросы, поднятые в статьях Г. Бояджиева, Ю. Головащенко, И. Бачелиса и Вс. Вишневского, обсуждаются в среде работников театра, в письмах, получаемых редакцией.

Тема этого творческого спора не ограничивается вопросом о путях развития Камерного театра. Она гораздо шире.

Речь идет о том, можно ли новое большое содержание, пришедшее к искусству жизнью, героической борьбой советского народа в годы Отечественной войны, выразить посредством однажды найденных художественных приемов, ставших привычными для театра. Спор идет о том, в каких случаях приверженность этим приемам закономерна, как стремление театра своим художественным языком рассказать зрителю о великой современности и в каких случаях следование старым канонам приводит к самоповторению, к шаблону, убивающему искусство. Речь идет о недопустимости застоя, о совершенствовании стиля нашего искусства — искусства социалистического реализма, которое, будучи верным принципу жизненной правды, обладает огромным богатством художественных направлений.

В таком широком смысле тема спора касается не только Камерного, но и других театров, и не только театра, но и смежных областей искусства.

Камерный театр много работал в военные годы. В сложных условиях эвакуации он, возобновив старые спектакли, создал и ряд новых постановок, таких, например, как «Пока не остановится сердце», «Раскинулось море широко». Театр стремится выразить в своем искусстве большие темы современности, волнующие широкие массы советского народа. На этом пути у театра есть успехи и неудачи, но сам по себе путь правилен и говорит о жизнедеятельности Камерного театра.

Известно, что от промахов застрахован только тот, кто ничего не делает. Исходя из этого «принципа», некоторые театры годами пробавляются старым репертуаром и безмятежно ждут, чтобы на горизонте появилась какая-нибудь новая пьеса, «проверенная» на других сценах, а затем в ее постановке копируют найденные другими, готовые образцы. Ясно, что подобные ремесленные ухватки не имеют ничего общего с художественным творчеством, с духом советского театра, всегда ищущего, идущего вперед, открывающего новое в соответствии с новыми требованиями жизни.

Проявляя творческую инициативу в создании новой пьесы на боевые темы современности, Камерный театр выгодно отличается от индифферентных в искусстве, стремящихся жить «на всем готовом».

Но, к сожалению, и в области драматургии, и в сценическом воплощении пьес театр в этих поисках нового иногда останавливается на полдороге, придавленный бременем собственных ложно понятых «традиций», которые на деле оказываются не традициями, а проявлениями рутинности. Не решаясь выйти за пределы некогда сложившегося, привычного круга художественных средств, театр обрекает себя на самоповторение. Он начинает «подгонять» к этому замкнутому кругу новую пьесу даже в ущерб жизненной правде. Долг художественной критики — предостеречь театр от этой ошибки.

Содружество автора с театром — важное условие их совместного творческого успеха. Шекспир и Мольер, Островский и Чехов писали пьесы для определенного театра, для известного состава исполнителей. Сила такого союза, разумеется, совсем не в том, что драматург в своем художественном замысле ориентируется на прошлое театра, на уже раскрывшиеся его возможности, а, наоборот, в том, что драматург, находя новые краски для изображения жизни, открывает театру его будущее. Хорошо зная творческие устремления театра, он своей пьесой позволяет по-новому раскрыться таланту актеров и постановщика. Так было, в частности, с пьесой Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия», в исполнении которой новым блеском сверкнул талант Аллы Коноен, хотя эта пьеса мало походила на все, что делал театр раньше.

К. Паустовский, создавая пьесу «Пока не остановится сердце», видимо, старался во что бы то ни стало «приспособить» ее сюжет к прежней практике Камерного театра. Роль главной героини в основных своих частях повторяет актерские задачи, уже решенные А. Коноен в других спектаклях. Драматург, вероятно, думал, что он помогает актерам и постановщику. На деле же это была плохая услуга театру. Со своей стороны, театр не только не воспротивился подобному решению, но в постановке усугубил его отрицательные стороны.

Самоповторение приводит, как известно, к обеднению искусства. Главная же беда в том, что механическое перенесение старых приемов в новый спектакль для выражения сегодняшних переживаний народа не может не повлечь за собой искажения жизненной правды, какими бы благими намерениями ни был движим театр.

Есть вечные категории чувств — любовь, материнская нежность, ревность, — но каждое время окрашивает их своим цветом. Ясно, что советская артистка, становящаяся народной мстительницей во временно захваченном и истерзанном немцами городке, любит, страдает, ненавидит иначе, нежели французская актриса XVIII века, обездоленная невеста графа Мориса Саксонского — героиня пьесы Скриба. По-разному несчастны Мартынова и мадам Бовари: каждая из них по-своему борется, по-своему смотрит в глаза смерти. Почему же героиня спектакля «Пока не остановится сердце» так во многом копирует своих предшественниц на сцене Камерного театра?

Нас потякает скорбь матерей, чей ребенок злодейски умерщвлен немецкими извергами. Понятно смятение ее ума, когда она, не находя себе места, бродит по городу с трупом ребенка. Но трагическая сцена на подмостках Камерного театра обрывается в некую цитату — не несчастная ли это Адриенна, вдохнувшая запах праведного букета и охваченная припадком скорбного безумия? Таких «авторитетов» много в

спектакле «Пока не остановится сердце».

Артистка, становящаяся вожаком партизанского отряда, вообще говоря, не очень типичная фигура. Здесь К. Паустовский оказывается в плену не только театрального, но и общественного литературного штампа: в его рассказах и пьесах о войне действуют, главным образом, скрипачи, пианисты, актеры. Допустим, в жизни может случиться и так, что именно артистка стала во главе партизанской борьбы. Однако для этого она должна обладать особыми душевными качествами. Где же эти качества в пьесе и спектакле? Главная скорбь героини заслоняет ее мужество, боевой дух, волю к победе.

Сентиментальные ноты, естественные в «Адриенне Лекуверр» и допустимые в «Мадам Бовари», резко диссонируют с темой спектакля «Пока не остановится сердце». Безмерны горе и боль, пришедшие советским людям в героические дни войны, но даже в самые трудные дни народ наш не терял мужества и оптимизма, основанного на вере в свои силы. Душевный взрыв, истерическое отчаяние не свойственны его духу и не отвечают природе его чувств. Вот почему мелодраматическая однотонность спектакля создает ощущение фальши.

Так обстоит дело с постановкой «Пока не остановится сердце».

К иному жанру относится спектакль «Раскинулось море широко». Если в первом случае пьеса послужила поводом для применения старых приемов театра в жанре мелодрамы, то здесь — попытка использовать творческий опыт театра в области музыкальной комедии. Такую возможность предоставляет театру пьеса Вс. Вишневского, А. Крона и В. Азарова, сочетающая элементы героической драмы, детектива и оперетты.

Авторы этой пьесы не задавались большими целями. Создавая ее в очень короткий срок, в условиях осажденного города, они хотели, по-видимому, дать отдых защитникам города-героя, позабавить их нехитрым приключенческим рассказом, сопровождаемым песнями и плясками. Самый факт, что в невиданно суровых условиях ленинградской блокады могла появиться на сцене такая пьеса, глубоко знаменателен: он говорит о моральной силе, любви к искусству и оптимизме советских людей.

Надо думать, что в те дни, когда была задумана пьеса «Раскинулось море широко», авторы ее не рассчитывали, что она появится много месяцев спустя на сцене столичного театра. Они делали ее спешно — ленинградский зритель ждал. Они многое недосказывали — зрителю хорошо были известны условия осажденного Ленинграда.

Силой обстоятельств спектакль «Раскинулось море широко» оказался первым и пока единственным на столичной сцене представлением о доблестных защитниках города Ленинграда.

Камерный театр поставил пьесу любовно, нашел верный ритм, хорошо решил трудные для драматических актеров вокальные и хореографические сцены. Но спектакль не оставляет сколько-нибудь глубокого следа в сознании и в сердце зрителя. Почему? Да все потому же, что большие цели искусства отодвинуты здесь на второй план чисто театральными задачами, что они приносятся в жертву условиям жанра.

В этой связи нельзя не коснуться статьи Вс. Вишневского «О Камерном театре», где он, защищая театр от «нападок критики», упрощает вопрос о народности нашего искусства. Ход его рассуждений, примерно, таков. Ставят спектакли на современные темы? Молодцы. Зритель смотрит? Вот и хорошо. Хлебают? Ну, и слава богу.

Между тем зритель часто аплодирует не столько творческому решению, сколько самой постановке волнующей его патристической темы.

Зритель аплодирует в театре каждому проявлению таланта любимых актеров, даже если этот талант раскрывается не полностью.

Вместе с тем передовой зритель предъявляет театру высокие и строгие требования. Аплодисменты в зале вовсе не дают театру оснований считать, что он добился полного успеха, и поить на лаврах.

Сомнителен и другой аргумент, использованный Вс. Вишневским для «защиты» Камерного театра, — перечисление шефских и иных спектаклей, которые театр давал в глубоком тылу, на Алтае и силами выездных бригад — на фронте. Эти заслуги театра никто не собирается умалять. Но хотя подобная общественная активность является обязательной предпосылкой творческого роста советского театра, она сама по себе не может служить признаком или показателем этого роста.

К чести большинства наших театров надо сказать, что в трудных условиях эвакуации они вели большую художественно-массовую работу. При этом одни продолжали творчески расти, другие, наоборот, снизили требования к самим себе. Можно ли одинаково расценивать работу тех и других? Разумеется, нет. Между тем предложенный Вс. Вишневским критерий позволяет поставить их на одну доску.

Аналогичную ошибку допускает Ю. Головащенко в своей статье «О многообразии реализма»: он также сваливает в одну кучу качественно разнородные явления. Любое искусство, утверждает он, хорошо, если в основе своей оно правдиво, нельзя отдавать предпочтение той или иной стилистической форме. В доказательство он приводит перечень художников разных времен и народов, которые нисколько не походили друг на друга, но все были мастерами реалистического искусства. Ю. Головащенко при этом упускает из виду, что в каждую эпоху существовали передовые, прогрессивные формы искусства, соответствующие новому содержанию, и были формы, отживавшие свой век, отмирающие. Надо ли культивировать те и другие во имя ложно понятого «разнообразия»?

Искусство социалистического реализма — отличается многообразием форм, художественных течений, направлений. Так есть, и так быть должно. Ратуя за «многообразие», Ю. Головащенко ломится в открытую дверь. При этом в полемическом пылу он провозглашает теорию своеобразной художественной «всеядности»: он умирительно приемлет все в искусстве, всем доволен, всему одинаково радуется.

Этот эклектический «принцип» не стоило бы оспаривать, если бы его не исповедывали критики, готовые бездумно восхитаться то тем, то другим и не пытающиеся всерьез разобраться, что же реально помогает искусству расти, приблизиться к духовным запросам народа.

А разобраться в этом важно и всему искусству и, в частности, искусству Камерного театра.

У нас часто говорят об окрыленной драматургии романтического театра, условного романти. Пусть Камерный театр будет таким. Критика новых работ этого театра вовсе не является отрицанием его принципов. Дело совсем в ином — в том, что отдельные спектакли вовсе не безгрешны именно с точки зрения этих принципов.

Крылья романтики или обаятельный романтический плащ?

Патетичность или трескучая риторика, лишенная эмоциональной силы?

Вот какие вопросы возникают по поводу некоторых спектаклей, а вовсе не сомнение в возможности существования условного театра. И направ. Вс. Вишневский, когда, не очень точно цитируя Г. Бояджиева, упрекает его в отрицании романтического театра. Г. Бояджиев в своей статье писал о штампах условно-романтического театра и справедливо их осуждал. Он писал также, ссылаясь на конкретные примеры, об опасности рутинности в театре, и это серьезная опасность, нельзя от нее так легко отмахнуться, как делает это Вс. Вишневский. Кстати сказать, это имеет прямое отношение не только к Камерному, но и к другим, в том числе и весьма почтенным театрам.

Перед Камерным театром открыт путь творческого совершенствования. Театр движется по нему тем быстрее, чем решительнее творческий коллектив, руководимый А. Таировым, сможет преодолеть инерцию и освободиться от догматического понимания собственных эстетических взглядов.

Редкий юбилей был недавно отмечен театром — 750-й спектакль «Адриенны Лекуверр» с бесценной исполнительницей заглавной роли Алисой Коноен. Что сохранило свежесть этого спектакля на протяжении четверти века? Думается, что прежде всего чувство правды. История бедной французской актрисы, становящейся жертвой светских интриг, сама по себе наивна, но зритель увлекается мастерски переданным А. Коноен трагическим взрывом страстей героини, его волнует, выражаясь словами Пушкина, «истина страстей и правдоподобие чувствований».

Разумеется, большие события прошлого и грандиозные события современности, воплощенные в драматургии, дали бы гораздо больше возможностей развернуть талант А. Коноен, чем мелодрама Скриба. Это подтверждает неоднократно вспоминавшийся участниками творческой дискуссии опыт постановки «Оптимистической трагедии».

Постановка «Оптимистической трагедии» показала, с какой силой может прозвучать в Камерном театре тема, близкая нашей современности. Новое подтверждение тому — возобновленный на этой неделе (фактически заново поставленный театром) «Адмирал Нахимов». Не являясь для театра «этапным», как «Оптимистическая трагедия», спектакль этот (где главную роль исполняет народный артист РСФСР П. Гайдебуров) радуется тем, что театр здесь вновь овладевает эмоциями зрителя, будит у него живое чувство гордости боевыми традициями русского оружия.

Несомненно, театр может добиться сочетания высокой патристической идеи с живым ощущением художественной правды, может создать спектакли сильные, волнующие сердца и умы современников. Появление таких спектаклей будет лучшим итогом творческой дискуссии о Камерном театре. Нам думается, что спор этот был своевременным и плодотворным.

Правда, как почти во всяком споре, не обошлось без ретивого «спорщика», который, не узнав толком, о чем же говорят люди, вмешивается в разговор и вдруг брякает что-то непонятное. В такой незапланированной роли выступает Е. Бермонт, опубликовавший в журнале «Крокодил» фельетон «Таиров и другие».

Фельетон начинается с передержки. В нем упоминаются статьи Г. Бояджиева и И. Бачелиса, критиковавших Камерный театр, и обходится молчанием статья Ю. Головащенко и Вс. Вишневского. Делается это с целью доказать, что злые люди из газеты «Литература и искусство» хотят обидеть беззащитный Камерный театр.

Тут же Е. Бермонт приводит воображаемый разговор со своей женой, которая-де из всей дискуссии уловила только, что спектакли Камерного театра плохи, а также разговор с неким приятелем, который сделал вывод, что Таиров «не может ставить патристические спектакли». Над чем же издевается Е. Бермонт? Над непонятливостью жены? Или над глупостью приятеля?

Видно, нет, потому что он принимает их вздорные домыслы за чистую монету и принимается публично оспаривать утверждение, что «Камерный театр не может ставить хорошие патристические спектакли». Но где вычитал Е. Бермонт такой тезис? С кем он спорит? Если с популярным приятелем, то это, как говорится, дело семейное, если с участниками дискуссии, то они ведь утверждают обратное тому, что им приписывает автор фельетона.

Фельетон Е. Бермонта, конечно, не имеет ничего общего ни с темой спора, ни с художественной критикой. Он заслуживает упоминания только потому, что в чем-то отразилось стремление ограждать театр от критики и любую критику выдать за «дискредитацию» театра.

Нужно не уважать театр и не верить в него, чтобы оберегать его от критики во имя сохранения «престияжа». Интересы театра требуют прежде всего развертывания художественной критики — принципиальной и честной, если театр хочет двигаться вперед.

А Камерный театр и хочет, и может расти. Пусть его левизмом в поисках большого искусства станут слова Адриенны Лекуверр, которая, будучи прославленной артисткой, на вопрос своего поклонника: «Как, вы все учитесь, Адриенна? Чего вы еще ищете на сцене?» — ответила:

— Правды.