



А. Я. ТАИРОВ



МОСКВА - 1970

А.Я. ТАИРОВ

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



ЗАПИСКИ
РЕЖИССЕРА
СТАТЬИ
БЕСЕДЫ
РЕЧИ
ПИСЬМА

Редактор П. Марков
Составитель Ю. Головащенко
Художник С. Сахарова

От издательства

Александр Яковлевич Таиров, оставил большое и малоизученное наследие. Фанатически влюбленный в театр, неутомимый экспериментатор, упорно отстаивавший свои художественные взгляды, всегда полный кипучей энергии, Таиров неизменно был в центре театральных событий своего времени.

Именно потому его речи, статьи, заметки, режиссерские экспозиции, письма и сочинения — это документы эпохи, которым принадлежит свое определенное место в многообразии художественных поисков начала века и тех тридцати с лишним лет истории советского театра, когда жил и работал А. Я. Таиров.

В первой части книги публикуются материалы, которые характеризуют общие принципы режиссуры Таирова, его взгляды на театральное искусство. Подбор текстов определялся стремлением по возможности полно показать путь художника, раскрыть эволюцию его взглядов в разные периоды творчества. Поэтому в сборнике после короткой автобиографии печатаются «Записки режиссера» — книга, вышедшая в 1921 году и давно ставшая библиографической редкостью. Эта книга — своеобразный художественный манифест молодого Таирова, бунтовавшего против натурализма в сценическом искусстве и против условного театра как художественного направления начала века.

Знакомясь впервые или возобновляя свое знакомство с «Записками режиссера», читатель обратит внимание на то, что в этой острой и полемической книге Таиров спорит не со всей деятельностью Художественного театра (он, например, вовсе не касается чеховских спектаклей МХТ, постановок пьес Г. Ибсена или инсценировок романа Ф. М. Достоевского), а обрушивается лишь на ту часть репертуара театра, которая

была связана с мелкой по тематике и незначительной по художественным достоинствам драматургией (типа «Осенних скрипок» Сургучева). Критикуя Художественный театр за натурализм, Таиров говорит о тех натуралистических тенденциях, с которыми боролся и сам Станиславский. Отношение Таирова к Станиславскому было сложным. Помещенные в сборнике материалы (например, статья о Станиславском или отдельные обращения к системе в режиссерских экспозициях и записных книжках) должны помочь правильно понять художественные споры и взаимное уважение Таирова, Станиславского и Немировича-Данченко.

Из многочисленных последующих высказываний Таирова о путях и методе Камерного театра публикуются лекции, прочитанные им в 1931 году. В них раскрываются взгляды руководителя Московского Камерного театра на свои ранние опыты и его устремленность к новым исканиям. В эту часть сборника вошли также некоторые статьи и речи Таирова, которые дополняют сведения о различных этапах развития его режиссерского метода и отдельных проблемах его творчества. В тех случаях, когда опущены некоторые теоретические выступления, тесно примыкающие к опубликованным документам (например, программная для тридцатых годов речь о «структурном реализме» Камерного театра), библиографические сведения помещаются в комментариях.

Режиссерские экспликации А. Я. Таирова, собранные в этой книге, представляют собой важнейший раздел его творческого наследия. В молодые годы Таиров начинал репетиционный период подробными беседами с исполнителями о пьесе и о своем замысле будущего спектакля. Стенограммы этих бесед, сохранившиеся в его архиве, передают идейное и образное содержание таировских спектаклей. Некоторые экспликации (в отрывках или со значительными сокращениями) были подготовлены к печати автором и при его жизни появились на страницах наших журналов (большинство же печатается впервые). Собрание экспликаций — от «Принцессы Брамбиллы» по Э.-Т.-А. Гофману, одного из первых сценических произведений Таирова в советскую эпоху, до «Старика» М. Горького, спектакля, созданного в последние годы жизни режиссера, — красноречиво свидетельствует о развитии его взглядов на искусство, раскрывает сложный путь художника от позиций, изложенных в «Записках режиссера», к революционным спектаклям, к поискам современного решения мировой и русской классики. К сожалению, сохранились не все стенограммы бесед А. Я. Таирова. Утрачены даже экспозиции некоторых наиболее крупных его работ. В отдельных случаях мы пытаемся восполнить этот пробел, печатая стенографическую запись других выступлений, в которых раскрывается хотя бы «зерно» режиссерского замысла

произведений, важных для творчества Таирова. Так, речь на праздновании 125-летия со дня рождения Гюстава Флобера и на обсуждении спектакля заменяет несохранившуюся экспликацию к «Мадам Бовари», а два выступления на обсуждении «Чайки» раскрывают работу над Чеховским спектаклем.

Подбор экспликаций преследует и еще одну цель — дополнить материал первой части сборника. Восстанавливая замысел конкретного спектакля, его художественный образ, экспликация одновременно раскрывает и общие принципы режиссерского искусства, на которые опирался А. Я. Таиров в период создания этого спектакля. Так, экспозиция к «Египетским ночам», интересная сама по себе, может служить красноречивым примером практического применения теоретических положений, выраженных в статье «Как я работаю над классикой», а экспликация к «Без вины виноватым» А. Н. Островского, подробно и последовательно раскрывающая режиссерскую партитуру спектакля, знакомит нас с таировским принципом деления драматургического произведения на ситуации.

Выдержки из записных книжек и письма отобраны по тому же принципу. Печатаются те из них, которые наиболее тесно и непосредственно связаны с творческой практикой режиссера, прямо выражают его художественное кредо, дают формулы его поэтики.

О множестве публицистических выступлений Таирова, о его высказываниях по поводу западноевропейского искусства, пути которого он внимательно наблюдал, читатель узнает лишь из материалов летописи жизни режиссера.

Эта летопись, завершающая книгу, построена так, чтобы служить одновременно и своеобразной библиографией работ Таирова, его сочинений и речей, как опубликованных, так и не опубликованных, хранящихся в ЦГАЛИ (в фондах Камерного театра и самого А. Я. Таирова). В летопись включены сведения о премьерных спектаклях, поставленных А. Я. Таировым (постановки других режиссеров, осуществленные Камерным театром, не упоминаются). Мы хорошо отдаем себе отчет в краткости летописи — она ждет дальнейших театроведческих изысканий.

«Записки режиссера» печатаются по каноническому опубликованному при жизни автора тексту, при этом мы воспроизводим присущую Таирову в то время транскрипцию иностранных слов. То же касается и отдельных таировских статей. Однако некоторые стенограммы — там, где это обогащает понимание Таирова как художника, — печатаются независимо от предшествующей публикации. Например, режиссерская экспозиция к «Машинали» С. Тредуэлл была опубликована А. Я. Таировым в журнале «Театр и драматургия» в 1933 году; однако в сборнике печатается стенограмма, в которой Таиров говорит о своем спектакле гораздо полнее, к тому же из текста стено-

граммы выясняется не только характер этой постановки Таирова, не только принципы сценического воплощения именно этой пьесы, но и другие стороны творческого процесса — например, момент зарождения художественного замысла, художественного образа «Машинали».

При подготовке к печати стенограмм и других ранее не опубликованных документов выправлялись явные оговорки или опечатки, сокращались буквальные повторы, типичные для устных выступлений Таирова, который при помощи повторения своих тезисов и выводов как бы стремился с умноженной силой «внушить» мысль. В случаях, когда печатались лишь отрывки из стенограмм (например, отрывок из беседы с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского), отказ от полной публикации документа был продиктован опять-таки стремлением избежать повторов. Там, где делались более значительные сокращения (например, в режиссерской экспозиции к спектаклю «Без вины виноватые» где значительно сокращена последняя часть стенограммы), изымались конкретные места анализа пьесы, мало развивающие замысел спектакля в целом. Мы стремились, однако, чтобы остался до конца ясен режиссерский метод разработки пьесы. Подлинные автографы (записи, заметки на отдельных листках, письма и т. п.) правке не подвергались. Цитируемые Таириым тексты даны по тем изданиям, которыми пользовался или мог пользоваться Таиров при жизни.

Подготовка текстов к печати (всех разделов, кроме писем) и комментарии к ним принадлежат Ю. А. Головашенко, публикация и комментарии писем — К. Н. Кириленко и В. П. Коршуновой. Авторы летописи жизни и творчества — Р. М. Брамсон и Ю. А. Головашенко. Иконография отобрана К. Н. Кириленко и В. П. Коршуновой из фондов ЦГАЛИ, ЦГТМ имени Бахрушина, а также из личного архива А. Г. Коонен. Указатели имен, пьес и спектаклей сделаны Р. М. Брамсон. Эскизы декораций и костюмов, печатаемые в разделе режиссерских экспликаций, принадлежат художникам, оформлявшим соответствующие спектакли, за исключением специально оговоренных случаев.

Издательство выражает благодарность Алисе Георгиевне Коонен за помощь в создании этой книги.

П. МАРКОВ

О ТАИРОВЕ

1

Таиров начал свою театральную деятельность так, как начинали ее многие из вступивших на этот опасный путь в начале XX века — с театральных соблазнов, особенно обольстительных в дни юности, когда любительские спектакли впервые дают простор и осуществление гимназическим мечтам. Он познал сомнительную радость раннего успеха; но ему понадобилось почти десятилетие, чтобы почувствовать твердую почву под ногами и подойти к определению своего творческого пути.

Ему удалось ознакомиться близко и конкретно с различными театральными течениями, господствовавшими в первое десятилетие века. Он непосредственно столкнулся с провинциальным театром — притом в далеко не худшем его проявлении. Ему пришлось и видеть хороших профессиональных актеров и много играть с ними — притом роли немаловажные. Но он редко упоминает об этих своих ранних провинциальных дебютах. Таиров заинтересовывается искусством театра Комиссаржевской и поступает в этот ищущий театр актером, что явно свиде-

тельствует о его неудовлетворенности провинцией. Уже в эту эпоху, которая слила для него театральные мечты с революционными, он явно стремился к новым, неизведанным путям.

Провинциальный театр был лишь коротким прологом к повести его театральной жизни. По существу, она началась именно с театра Комиссаржевской. Здесь Таиров впервые познакомился с мастерством режиссуры в том ее своеобразном преломлении, которое представлял в те годы Мейерхольд, — режиссуры условного театра. Вдумчивый и требовательный Таиров в конечном итоге не принял его. Он одержимо стремился проникнуть в самую суть театрального искусства — в его корни — и понять его приемы. Возможно, что трезвый анализ пришел к Таирову значительно позже, но как бы он впоследствии ни относился к опытам Мейерхольда, они — положительно или отрицательно — вошли в его личный творческий опыт.

Вслед за театром Комиссаржевской он попал в совершенно иную, прямо противоположную сферу — Передвижного театра, руководимого Гайдебуровым и работавшего на иных эстетических основах.

У этого театра были большие неоспоримые заслуги — но Гайдебуров не принадлежал к зачинателям определенного театрального течения. Его организационные общественные и этические достижения были крупнее его художественных открытий. Гайдебуров, конечно, видел образец в Художественном театре, даже если и вносил некоторые изменения и поправки в его приемы. Таиров получил уроки условного театра из первых рук, опыт Художественного театра, не очень то справедливо окрещенного им «натуралистическим», — из вторых. Возможно, наблюдавшие в Передвижном театре крайности применения мхатовского метода, как, впрочем, и некоторые спектакли раннего МХТ, давали Таирову некоторый повод к подобному истолкованию.

Но Гайдебуров был человеком и художником широким, ему самому было любопытно расширение рамок Передвижного театра. Таиров задумал спектакль на музыке, избрав для первого опыта «Дядю Ваню». Отзывы получились разноречивые. Таиров яростно защищал свои позиции. Видимо, синтез условного и реалистического — вернее, психологического театра — не привел к большому успеху. Но Таиров познал и иное, противоположное Мейерхольду течение.

Третьим этапом оказалось возвращение в обычный профессиональный театр — на этот раз отнюдь не провинциальный, крупный столичный, которому предстояло занять в Петербурге место театра Комиссаржевской, опустевшее после ее смерти. Таиров поступил актером и режиссером в Петербургский русский драматический театр. Он и в Передвижном театре не прерывал актерской деятельности — пресса хвалила его, но ре-

жиссерские интересы явно перевешивали. Во всяком случае, когда он в «Беседах со студентами» доказывал необходимость для режиссера быть актером, он в значительной степени основывался на личном опыте. Было бы интересно изучить актерскую биографию Таирова — по отдельным отзывам в нем проглядывал актер романтического плана. Приподнятость его исполнения не вменялась в рамки Передвижного театра, с Мейерхольдом он не соглашался, периферийному театру был чужд. Опыт Петербургского русского драматического театра, естественно, привел его в ужас. Он встретился там с режиссером, противоположным ему по всему своему облику.

Евтихий Карпов — не столько умный, сколько осторожный и хитрый — принадлежал к наиболее уверенным и непоколебимым представителям рутинного театра — бороться с ним казалось напрасным идеализмом. Таиров только начинал своей режиссерский путь. Со стороны Карпова он мог встретить лишь затаенную усмешку — он даже не представлялся Карпову серьезным врагом. Репертуар театра — эклектичный, поверхностный — совсем уже лежал за пределами интересов Таирова.

Работа в этом театре как бы завершила первый и горький этап жизни Таирова. Реальный, конкретный, бытующий театр он познал для себя исчерпывающе и пришел к сознанию необходимости порвать с ним, уйти в другую профессию. Таиров обладал эффектным красноречием, даром полемиста — адвокатские данные явно наличествовали.

Но отречься от конкретного, бытующего театра не означало отречься от театра в глубоком смысле слова. И чем неприемлемее становилось для него театральное искусство в познанных им формах, тем более уверенно жила в нем мечта о подлинном театре, не угасала воля к познанию театрального искусства как мощного проявления человеческого творческого начала.

Таирова не соблазняли мистические увлечения десятых годов и его не манила потусторонняя жизнь. Он был для этого слишком реален и конкретен. Но ему не менее претило господствующее буржуазное искусство — репертуар Рышкова, Потапенко, Арцыбашева, заполнивший сцены театров.

Вспомним, что Чехова Таиров воспринимал в высоком поэтическом смысле — не напрасно через десятилетия в постановке «Чайки» он на иной основе вернулся к поискам, начатым еще ранним спектаклем «Дядя Ваня». Пока он разделял ненависть Треплева к показу на сцене людей, которые пьют, едят, ложатся спать. Одновременно Таиров чувствовал силу театра — даже в тех его проявлениях, которые он последовательно и стойко отрицал. Их успех не только не поколебал его убежденности в мощи сценического искусства, но в гораздо большей степени подтверждал ее. Он ждал своего часа. Этот час пробил неожиданно — появился Марджанов с его фантастической затеей

Свободного театра, который должен был сочетать трагедию и оперетту, драму и фарс, оперу и пантомиму в едином театральном коллективе. Более того, в Свободном театре, по заявлению его основателей, объединялись мировые знаменитости всех возможных жанров театрального искусства. Таиров откликнулся на предложение Марджанова войти режиссером во вновь создаваемый театр, почувствовав в нем возможность осуществления своих давних мечтаний. Он даже не очень боялся обмануться. Под личиной присяжного поверенного бушевали театральные мечты. Он вновь уверовал, что сможет продолжить свои поиски театра, освобожденного от декламационного пафоса провинциальных трагиков, от мистических туманов, от натуралистического груза, пиджачного мещанства.

Почти ригористичный в своих устремлениях, направляясь в Свободный театр, он был еще более ожесточен, чем ранее, — слишком дорого ему дался предшествующий опыт. Не будем его винить за то, что он часто бывал несправедлив — он оставался честен перед собой, даже когда в Художественном театре тех лет воспринимал не Андреева под знаком Достоевского, а Достоевского под знаком Андреева, более того, Чехова и Горького — под знаком Сургучева и Юшкевича, а не наоборот. Он видел мир широко, крупно и, если не празднично, то уже, во всяком случае, не тускло. Сила жизни была в нем ключом. Он отрицал, чтобы определить свое лицо. Он отмежевывался порою слишком поспешно и порою закрывал глаза на подлинные ценности.

В Москве Таиров появился вместе со Свободным театром еще никому почти неизвестным режиссером. Но Свободному театру принесли успех не постановки Марджанова и Санина — режиссеров достаточно известных Москве, — а молодого Таирова. Не эксцентрическая «Прекрасная Елена», действие которой тянулось от Древней Греции до наших дней, не «Сорочинская ярмарка», с ее блестяще поставленной сценой южной украинской ярмарки и живыми волами, но китайская сказка «Желтая кофта» и пантомима «Покрывало Пьеретты» по либретто Шницлера, с музыкой композитора Донаньи, оказались неожиданными, интересными открытиями.

О пантомиме много говорилось в те годы — говорилось, но не осуществлялось. Москва не знала студийных опытов Мейерхольда. В Свободном театре Таиров по-своему превращал теорию в практику.

В это время он протестовал против бытовщины на сцене и продолжал винить Художественный театр в натурализме (хотя разрыв МХТ с натурализмом стал очевидным). Он по-прежнему отрицал законы условного театра, в деятельности которого видел непреодолимые эстетические противоречия. Таиров тогда смело провозглашал искусство пантомимы, освобождение от ли-

тературщины в театре, воспитание «синтетического» актера. Я помню юношеские впечатления, оставленные его дебютными спектаклями. Самая тематика «Покрывала Пьеретты», как, впрочем, и «Желтой кофты», отходила на второй план. В центре пантомимического спектакля лежала сцена бала на фоне серебряных колонн — создание художника Арапова. В неожиданном сочетании лирики Алисы Коонен и трагического гротеска Арлекина — Чаброва таинственное появление Пьеро и даже тема смерти воспринимались театрально-празднично, вне мистической окраски. Точно так же в «Желтой кофте» интересовали не похождения юного китайского принца. В этом масштабном, ярком спектакле, некоей своеобразной, затейливой, со вкусом исполненной стилизации китайского театра, зрителей занимали и длинные оранжевые красивые складки занавеса, и молчаливая фигура меланхолического суфлера, и важно медлительный образ мудрого конференсье, которого с тончайшим мастерством изображал первый опереточный и будущий драматический актер Н. Ф. Монахов. Здесь полностью использовались приемы китайского условного театра. Достаточно было условно перекинуть ногу, делая вид, что слезаешь с воображаемой лошади, чтобы зритель ясно понимал: стиль спектакля — полная противоположность натуральным волам «Ярмарки». Эти приемы, которые с течением времени стали для нас хрестоматийными, тогда не только поражали своим необычным экзотизмом, но и вводили в особый театральный мир. Актеры выполняли задания режиссера с нескрываемым удовольствием.

Но Свободный театр не мог выдержать тяжелого финансового груза — дорогостоящая игрушка просуществовала лишь один сезон. Эклектизм замысла и отсутствие сколько-нибудь последовательной программы мстили за себя. Из разрушенного Свободного театра возникли три новых театральных предприятия. Во главе одного из них и стал воодушевленный Таиров. Он многое вынес из опыта Свободного театра. Может быть, впервые в актерах он встретил художников, поверивших ему. Он ощутил радость не только внешнего успеха, но и обретение, как теперь любят говорить, единомышленников. Раньше ему приходилось работать в среде, в большинстве случаев чуждой его замыслам: ни один из театров — ни Передвижной, ни тем более Драматический — не оказался для него с в о и м театром. Теперь он осознал необходимость создания единого театрального организма, тем более что он уже не чувствовал одиночества. Таирова окружала и молодежь и ряд художественных деятелей, толкавших его на продолжение так счастливо начатых опытов. В Свободном театре он организовал свой уголок, теперь ему предстояло создать *свой* театр, и он действительно создал со своими друзьями по искусству новый театр-студию — Камерный.

Вместе с тем ему предстояло самому себе отдать отчет не только в своих удачах, но и в своих просчетах. Вряд ли его можно было обвинить в служении «искусству для искусства» — в некоей отвлеченной и беспредметной игре театральными элементами. Он верил в великий смысл искусства, как общественного и художественного явления. Он хотел понять, так сказать, «искусство в себе», его специфику — хотел познать силу его воздействия на зрителя, понять, что именно в этом неповторимом и обаятельном явлении, так неотразимо влияет, побеждает, увлекает, потрясает. Ему необходимо было разграничение во имя определения существа. И «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта» как будто подтвердили его возражения против натурализма и голого эстетизма. Но они еще не давали полной положительной программы. Ее еще предстояло выработать в этом новом создаваемом им театре. Оказалось, что на это ушло не несколько месяцев, даже не несколько лет, а целая жизнь.

2

Деятельность Таирова охватывает огромный период времени, на каждом отрезке которого он преследовал точно поставленные перед собой цели. В этой статье нет ни возможности, ни необходимости останавливаться на всех постановках Таирова, даже упоминать каждую из них. Таиров был человеком целеустремленным, необыкновенно искренним и преданным родине. Порою он казался в каких-то отношениях прямолинейным, но в защите своих взглядов оставался упорен, последователен. Он не обладал свойственной иным из художников чертой — не сжигал то, чему раньше поклонялся. Даже пересматривая, изменяя позиции, он сохранял нечто для него очень важное и ценное, что продолжало лежать в основе его деятельности. Поэтому так фундаментально и последовательно, в беспрестанных поисках, накапливалось его художническое, человеческое богатство.

Яростный полемист, он, однако, нуждался в последователях, защитниках. Таиров организовал Общество друзей Камерного театра, целью которого была вначале поддержка и пропаганда молодого начинающего театра, а затем внедрение его идей в широкие круги зрителей. Он выпускал журнал «Мастерство театра» и газету «7 дней Камерного театра». Он основал некий художественный клуб Камерного театра «Эксцентрион», в котором происходили творческие вечера, капустники, лекции, касавшиеся и Камерного театра и общетеатральных проблем. Всеми силами стремился Таиров создать вокруг театра широкое общественное окружение.

Исполненный творческого пафоса, он осуществлял свою особую театральную линию. Одновременно он очень часто полемизировал с тем, что в дальнейшем признавал, но признавал уже

значительно видоизмененным, возникшим в нем под влиянием самостоятельно накопленного творческого опыта, больших личных внутренних переживаний. На каждом этапе он пытается формулировать результаты своих поисков, но порою его творческие свершения бывали шире его теоретических высказываний.

Его литературное наследие, собранное в данном томе, как бы составляет автобиографию человека, очень искреннего, непосредственного и честного, пережившего вместе со страной все важнейшие этапы ее жизни. Мы видим, как художник, начав с вызывающего полемического задора, с резкого отрицания многих установленных оценок, становится все более глубоким и сильным, убеждается в необходимости проникновения в психологию образа. Его возмущало широкое распространение на большинстве сцен болтовни вместо хорошей дикции, отсутствие культуры тела, спасительное использование спокойных, доступных любому актеру приемов без профессиональной, глубокой подготовки.

Стремясь пробудить в актере страсть и темперамент, он полемически сводил внутреннюю технику только к эмоциям, но часто подменял эмоции образа эмоциями, неизбежными у каждого актера в момент творчества.

Он встал перед загадкой одной из самых важных проблем актерского творчества — двойной жизни актера, которая по-настоящему еще не исследована и не раскрыта и которая составляет тайну актерского творчества (я переживаю горе, испытывая при этом огромную творческую радость, и властен вызвать в себе переживание горя и властен его прекратить по своей воле).

Он был в значительной мере прав, бунтуя против господствовавшего репертуара. Он видел на большинстве сцен русских театров в предреволюционное время торжество мелких чувств, заменяющих подлинную страсть, и беззащитное обилие семейных ссор, заменяющих трагический конфликт.

Для Таирова подобные пьесы и соответствующее исполнение были нестерпимы, а Алиса Георгиевна Коонен, как актриса, в которой он нашел воплощение своих идей, эти пьесы в свою очередь отвергала.

Встреча режиссера Таирова с актрисой Коонен не походила на встречу Станиславского с юной Лилиной, с которой он вместе начинал и которая стала одной из самых верных его учениц, или на встречу Мейерхольда с Зинаидой Райх. Здесь мы имеем встречу двух равноправных художников. Алиса Георгиевна с самого начала, уже в Художественном театре, занимала свои особые позиции. Ее очень любила молодежь, в особенности за две роли: Анитры в «Пер Гюнте» и Маши в «Живом труппе». У нее были чудные глаза и прекрасный

голос. Анитру она играла с великолепным чувством театральности, а в Маше выбирала не цыганскую удаль, которую так часто и самозабвенно играют на сцене, а исконную цыганскую строгость и гордость, плавную цыганскую повадку.

Постепенно она стала чувствовать, что в Художественном театре, где ее очень ценили, она не найдет выхода своему влечению к новым выразительным сценическим средствам, к красоте звука и жеста, к возможной декоративности. Но вместе с тем от Художественного театра она взяла самое лучшее — глубину постижения образа. Алису Георгиевну всегда отличала повышенная требовательность к себе. Встреча с Таировым была существенно важна и для нее и для него. В Художественном театре покачивали горестно головой, а между тем Алиса Георгиевна нашла себя в Камерном театре. Она стала творческой спутницей А. Я. Таирова на долгие годы и часто своим искусством углубляла его режиссерские построения.

Творческий путь Таирова в Камерном театре можно разделить на несколько этапов. Я помню открытие театра, собравшее не очень много народу. Здание еще не было готово, на стенах зала виднелись пятна от сырости. Труппа в значительной степени состояла из начинающих актеров, но первый же спектакль — «Сакунтала» — приковал внимание к новому театру.

Была в «Сакунтале» своеобразная, непобедимая поэтическая прелесть, охватывающая всю атмосферу спектакля, тонкая, музыкальную. Нежнейшие тона декораций Кузнецова, легкая грация сдержанных и целомудренных мизансцен и трогательная нежность Коонен — Сакунталы говорили о полноте жизни, о ее духовной человеческой силе.

В годы, когда на сцене преобладал пессимизм, Таиров утверждал возможность иного, реального прекрасного мира, в котором господствуют красота и мудрость человека. Этими принципами высокого гуманизма Таиров руководствовался как человек и художник, хотя на первый взгляд казалось, будто он решает чисто эстетические задачи.

В то время когда Художественный театр не находил выхода своим гражданским стремлениям, в то время когда главенствующими в репертуаре большинства театров стали Арцыбашев и Рышков, возник театр, утвердивший произведения высокой драматургии мировой литературы.

Теоретически приписывая драматургу на первых порах только роль сценариста для театрального представления, Таиров выбирал пьесы, выдержавшие испытание временем и отвечавшие самому высокому не только театральному, но и литературному вкусу. Камерный театр вскоре обладал репертуаром, которым мог гордиться любой самый требовательный театр. Он ставил Кальдерона, Бомарше, Гольдони, Шекспира, Калидасу.

Сам Таиров тогда в значительной степени находился под влиянием современной живописи. Он искал художника, творчество которого совпадало с его мечтаниями. На его сцене появляются художники разнообразных направлений и индивидуальностей. Таиров видел утверждение театральности и в декорациях Гончаровой, и в необыкновенно прозрачных, воздушных, тонких полотнах Кузнецова, и в затейливых боскетах Судейкина, и в расточительно ярком Лентулове. Но сотрудничество с этими художниками оказалось только подготовительным поиском, подступами к театру, который он замыслил создать.

Основным свойством художественного мышления самого Таирова было стремление к укрупнению.

Всю свою жизнь он утверждает значение крупных форм мистерии — трагедии и арлекинады — комедии, он стремится увидеть за рамками спектакля некие вечные законы, заставить зрителя проникнуть в существенные явления жизни. Им неизменно владеет обобщение жизни и ее явлений. Ему важно не только конкретное проявление любви, но более того — любовь сама по себе, как нечто лежащее в основе бытия, не только конкретное проявление страсти, но более того — страсть сама по себе.

Трагедия Анненского «Фамира-Кифарэд» стала его первым подлинным сценическим манифестом. По книгам Фукса, Сергея Волконского, излагавшего мысли Аппиа и других, мы уже знали теоретические требования трехмерного сценического пространства как единственно соответствующего трехмерному телу актера. Мы знали, что ни плоскостное, ни барельефное решение не соответствовало теоретическим постулатам трехмерности актера на сцене. Такой замысел и воплощал спектакль «Фамира-Кифарэд». В нем Таиров решал ряд эстетических проблем. Он практически доказывал мысль о значимости движения и красоты звука на сцене.

Кубы и пирамиды, система наклонных площадок, по которым двигались актеры, создавали некий образ античной Греции. Эти пирамиды возбуждали ассоциации, они становились метафорой кипарисов, неким подобием гор, воспринимаясь не просто как оголенные сценические площадки, а создавая определенный сценический образ, сценическую метафору, погружали в атмосферу Эллады.

Спектакль «Фамира-Кифарэд» завершил целый этап творчества Таирова и стал ключом к его дальнейшим поискам в области решения сценического пространства, как бы олицетворяя эстетические принципы, которые потом Таиров мощно развил.

3

К Февральской революции казалось, что Камерный театр уже умирает, в газетах сообщалось о его закрытии, меценаты,

разочаровавшись в прибылях, отказывались от его поддержки, требовали изменения репертуара, но Камерный театр неожиданно возник вновь в качестве полустудийного театра в самый канун Октябрьской революции. Им заинтересовался А. В. Луначарский. На Большой Никитской, рядом с теперешним театром Маяковского, в небольшом клубном помещении широко давала блестящие образцы театрального искусства. В маленьком, но широком зале зрители сидели в пальто. Этот сезон окончательно утвердил право Камерного театра на существование. Репертуар театра состоял из спектаклей «Король-Арлекин», «Обмен», «Саломея», пантомимы «Ящик с игрушками», отнюдь не равноценных по значению.

Таиров окончательно отказался от живописных декораций. «Обмен» играли на почти обнаженной сцене.

В «Саломее», как известно, Таиров шел к решению «живых» декораций, которые должны были корреспондировать сценическим событиям. Серебряные занавесы задергивались согласно атмосфере действия, черно-серебряное полотно падало, как меч.

Таиров шел избранным путем последовательно и вдохновенно. Если считать период, закончившийся «Фамирой-Кифарэдом», вступительным, то теперь начинался период разработки и закрепления театральных, специфических, только ему свойственных приемов творчества. Он озаменовался кроме уже названных такими крупными постановками, как «Адриенна Лекуврер», «Благовещение», «Ромео и Джульетта», «Принцесса Брамбилла» и завершился итоговыми постановками «Федры» и «Жирофле-Жирофля». Таиров встретил актеров, на которых можно было опереться, помимо Алисы Георгиевны Коонен — Церетели, Соколова, Эггерта, Аркадина, Уварову, помогавших созданию театра.

Но не все бывало здесь убедительно. Конечно, нельзя было принять эксцентрическое толкование «Ромео и Джульетты» в форме арлекинад. В «Принцессе Брамбилле» царил эксцентризм и гротеск — расточительно щедрое переплетение реальности, фантастики, цветового богатства, цирковых и акробатических номеров, неожиданных появлений и исчезновений. В «Благовещении» режиссер вступал в решительную борьбу с автором, справедливо не принимая его основные мистические тенденции.

Но уже в «Адриенне», навсегда сохранившейся в репертуаре театра, на фоне стилизованного барокко, изогнутых многочисленных ширм и кресел, среди изысканных стилизованных образов придворной знати, развертывалась нежная и трагическая судьба Адриенны Лекуврер, для которой Коонен нашла раняще волнующие интонации. Изощренности общего рисунка она противопоставила человечность и простоту, достигавшую

порою подлинно трагической силы. Ее образ стал образом насыщенной прелести и правды, примером классической стройности игры. На первых спектаклях нежный и щемяще трогательный — он созревал на протяжении своей долгой сценической жизни, все углублялся, усложнялся и одновременно сохраняя непосредственность первоначального восприятия.

Однако важнейшими работами Таирова в тот период были, конечно, «Федра» и «Жирофле-Жирофля». Здесь Таиров пришел к утверждению искомым им начал: и культуры движений, и разработанного слова, и в первую очередь важнейшего свойства его спектаклей — эмоциональной внутренней наполненности.

Год 1922-й, год постановки обоих этих спектаклей, был чрезвычайно знаменательным для советского театра. Театральная жизнь достигла высочайшего напряжения, поиски самых изысканных художников вылились в наиболее утонченные и неожиданные формы. Казалось, что владевшая большинством художников формула «созвучия революции» нашла законченное выражение. Она лишь в редких случаях обозначала сюжетную близость к революционным событиям, скорее — соответствие силе бунтующих страстей и мощи идей, наполнивших жизнь молодой Советской республики. Еще не имея в своем распоряжении достойного современного репертуара, сторонники этой формулы искали в спектаклях духовной высоты, равной эпохе.

Сезон 1921/22 года как бы подводил итог первому революционному пятилетию. Вахтангов показал трагическую мощь в «Гадибуке» и лирическую радость жизни в «Турандот». Мейерхольд в «Великодушном рогоносце» освобождал актера и вместе с тем человека от всех ненужных и надоевших красот и смело шел к обнажению жизни. Станиславский в своем ярчайшем «Ревизоре» обнаружил фантазмагорического и в то же время вполне реального Хлестакова в лице Михаила Чехова и дерзко рвал преграды между сценой и зрительным залом, заставляя Москвина, опираясь на суфлерскую будку, обращаться со своим монологом «Чему смеетесь?..» при внезапно освещенном зале непосредственно к зрителям.

Таиров наравне с другими театрами подводил итог предшествующему пятилетию. Нужно напомнить, что Камерный театр в двадцатых годах пользовался исключительной популярностью. Он занимал в беспокойной, тревожной и сильной театральной жизни одно из ведущих мест. В это время театры работали над спектаклями долго и упорно, редкий крупный театр выпускал больше одного-двух спектаклей в сезон. Театры хотели говорить о самом для них существенном и самом важном и не допускали снижения требований к искусству. Вне зависимости от того, принимал или не принимал зритель

премьеру Мейерхольда или Таирова, их спектакли вызвали напряженный интерес. Ни один значительный спектакль не проходил без резкой полемики.

Камерный театр собирал переполненный зал, его премьер жадно ждали как его друзья, так и его противники. В зале Камерного театра, в его фойе, расположенном в уютных комнатах прежнего барского особняка, собиралась оживленная доброжелательная и гневная театральная толпа. Среди зрителей можно было встретить Станиславского и Немировича-Данченко, поэтов и художников, актеров и постоянных посетителей Камерного театра — молодежь.

К двадцатым годам Камерный театр уже показал спектакли, определившие его популярность. Он был «наравне с веком». Но все то, что казалось порою или чрезмерно нарочитым или холодноватым — хотя Таиров и объявлял основным законом театра силу страстей, — в спектаклях 1921/22 года действительно получило стройное выражение.

Таирова заботило создание необходимой зрительской атмосферы. Мы не могли предугадать, каким увидим театр при новой встрече на открытии сезона. Сначала зритель входил в простой обычный зал с балконом. После «Фамиры-Кифарэда» уже вестибюль расписали узорчатыми листьями, невиданными животными. Старый особняк Камерного театра стал экзотическим. А к моменту «Федры» он напоминал белую, чистую, скромную и строгую аудиторию, без балкона, завершавшуюся красивым амфитеатром.

«Федра» Расина в Камерном театре принадлежала к событиям историческим в развитии советского театра. Представлялось парадоксальным само обращение в этот период к Расину, хотя для театра отнюдь не неожиданное, поскольку уже в «Фамире-Кифарэде» произошло первое обращение к античной тематике.

«Федра» была спектаклем решительным и бескомпромиссным. Перед Валерием Брюсовым, сделавшим интереснейший вольный перевод расиновской «Федры», перед режиссером и художником встали чрезвычайной важности вопросы: если «Федре» предназначалось отвечать владевшей театрами формуле «созвучия революции», то каким же путем следовало искать эти отзвуки в придворной трагедии.

Таирову и театру предстояло прорваться к подлинному содержанию мифа о «Федре» и насытить спектакль силой подлинных страстей. Брюсов, сохраняя конструкцию трагедии Расина, заменил, однако, имена латинских божеств эллинскими; передавая красоту текста, он снял с него нарядную пышность, а Таиров вместе с художником решительно порывал не только с придворной Францией, но и с поздней Элладой. Таиров не подражал действительности, он мечтал через века передать

ощущение древней, архаической, пылающей высокими страстями Греции и в ней обрести ощущение тревоги и беспокойства, которыми он насытил этот трагический спектакль. Он воскрешал образы монументальные, заново открывал классицизм.

После долгих поисков Веснин определил характер макета. Как всегда у Таирова, декорация олицетворяла художественный, в какой-то мере символический образ действительности. Сцена как бы представляла наклонную палубу, оранжевые и красные полотнища напоминали паруса. Этот крен сценической площадки обозначал, по мнению Таирова, подсказывал ощущение надвигающейся внутренней катастрофы. Он обозначал не только тревожный крен палубы корабля в момент наступающей гибели, но и крен душевный. Цилиндры, стоящие в различном направлении по бокам сцены, придавали увесистость сценической постройке, завершали ее. Она легко принимала свет, и моменты душевных потрясений подчеркивались изменением света. Таиров следовал традициям французского классицизма, освобождая сцену от какой-либо мебели. Он как бы предоставлял полную свободу актерам, но изломы сценической площадки, которая помимо своего основного уклона имела разную высоту, позволяли режиссеру лепить из актера почти скульптурную фигуру. Таиров владел секретом мизансцены тела в открытом пространстве. Эти скупые мизансцены могли на первый взгляд казаться даже элементарными. Они были точны и немногочисленны; это была какая-то геометрическая стройность: Таиров не рвал с законами французского классицизма, а как бы находил в них плодотворное сценическое зерно.

В костюмах Веснин использовал в различных вариациях и сочетаниях элементы античности. Даже Федра носила золотой шлем, ярко гармонизировавший с тем красным плащом, которым так искусно владела исполнительница главной роли. Легкий, короткий плащ, короткая туника, ножны, блистающий щит, острое копьё дополняли образ Ипполита, появлявшегося каким-то сверкающим лучом в исполнении Николая Церетели. Актеры искусно двигались на невысоких котурнах, которые увеличивали их рост и в то же время придавали их поступи немного тяжеловесный и торжественный характер.

Наиболее полного выражения замысел Таирова достиг в исполнении Коонен. На всем облике Федры лежала печать экзатичности и жестокости: она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях. Особенно запоминалась эта разорванность движений при первом появлении Федры — Коонен, когда она на невысоких котурнах пересекала под прямым углом сценическую площадку, шла лицом к зрителю и внезапно как бы

сламывалась, охваченная болью и позором своей любви к пасынку. Коонен металась по площадке, то склоняясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятие на свою голову; она говорила свои монологи напевно, порою превращая их в тоскующий плач и болезненный крик.

Одна постоянная нота доминировала в роли — безнадежная жажда любви, непобедимая страсть, утоление которой не освобождает и не осчастлиливает женщину. Коонен отодвигала на второй план и мучения долга по отношению к Тезею и ревность к Арикии, оставляя их лишь как легкие добавочные краски. Она сжала и направила к одной цели весь свой темперамент и волю.

В образе Ипполита Таиров рисовал легкого и стройного охотника, лишенного какого-либо жеманства, свойственного обычному представлению об Ипполите, как о некоем своеобразном Иосифе Прекрасном. Церетели — умный, обаятельный актер, казалось, был предназначен для таировских поисков. Он отлично чувствовал себя в высокой трагедии — что показало его первое появление в «Фамире-Кифарзде», — и еще лучше он ощущал стремительный жизнерадостный ритм, как в «Короле-Арлекине», где он заражал зрителя легким темпераментом и великолепным мастерством движения. В Ипполите он поймал зерно образа — строгому застенчивости и поэтическую влюбленность в Арикию. Всю роль пронизывали внутреннее благородство и отвращение ко лжи. Пластически она строилась во многом контрастно по отношению к Федре — роль текла более стройно, менее порывисто, более летяще, и дуэты Федры и Ипполита звучали музыкально и по существу и по форме.

Само пластическое решение образов и мизансцен как бы не допускало никаких пустых мест; каждое движение встречало ответное. Спектакль велся то нарастая, то падая, но нигде не прерывал своего жесткого течения. Несмотря на сохранившуюся напевность речи, Таиров решал спектакль сурово, даже в какой-то мере аскетично. Веснии отнюдь не преследовал красочной праздничности — само сочетание красок было скупое, каждый из цветов художник взял в его предельной насыщенности, а не в блеклости; нарядности не было в строго красивом спектакле.

Одновременно с «Федрой» Камерный театр завершил свои опыты в другом направлении, которое тоже считал существеннейшим в первый период революции, ибо форма буффонады — открытое радостное представление — была для него не менее созвучна революции по своей насыщенности радостью жизни, ее приятием, ее благословением. Таким спектаклем парадоксально оказалась оперетта Лекока «Жирофле-Жирофля».

Я думаю, что какие бы потом ни появлялись опереточные спектакли в форме явного намеренного неправдоподобия, ни один из них не достиг мастерства «Жиروفле-Жиروفля».

Таиров выступил против опереточной пошлости с иной стороны, чем Немирович-Данченко, поставивший в Музыкальной студии «Дочь Анго» — того же Лекока. Но в борьбе с ней они являлись союзниками. Шли они, конечно, принципиально противоположными путями.

Таиров в каждой мизансцене, как и во всем общем решении спектакля, искал театрального оправдания. Немирович-Данченко — не только театрального, но и психологического. Таиров откровенно защищал подчеркнутую условность, Немирович-Данченко сближал оперетту с жизнью, находя тончайшие психологические ходы исполнителям. Таиров восхищенно иронизировал над всеми образами «Жиروفле-Жиروفля» — не оставляя ни одного действующего лица не вовлеченного в круг этой легкой забавы, — Таиров был неистощим на выдумку, на блеск мизансцен; взбегая по лестницам, несясь в танце, заразительно смеясь, исполнители с наслаждением потешались над созданными ими образами, вместе со зрителем увлекались музыкальностью хоров и куплетов, подзадоривали и зрителя, и себя, и партнеров, но неизменно сохраняли строгий вкус, завоёвывая старые формы оперетты, так сказать, приступом, а не обходным движением. Не случайно Немирович-Данченко называл свой спектакль комической оперой, а Таиров сохранял привычную жанровую терминологию. Таиров интересовался не логикой образа, а логикой жанра. Оттого у Немировича-Данченко массовые сцены рыбного рынка очаровывали юмором зорко найденных характерных черт. Таиров лишал массовые сцены какой-либо индивидуализации: серия одинаково одетых блестящих «кузенов» и вызывающе дразнящих девушек, с заразительным темпераментом певших куплеты, выстраивалась в стройные линии и пользовалась любым случаем подчеркнуть свою победоносную жизнерадостность. Немирович-Данченко избегал эксцентричности, Таиров видел в ней художественное зерно спектакля. Таиров утверждал неправдоподобие оперетты, как жанра, ее гротесковость. Но самым главным внутренним смыслом спектакля являлась откровенная жажда смеха, проповедь дерзкой юности, насмешка над старыми предрассудками, разоблачение напрасных страхов и нестрашных опасностей.

Дело было не только в простейшей установке Якулова с открывающимися люками, мачтами, по которым лазали матросы, легкими лестницами, на которых располагались артисты «хора», но и в том, с какой веселой изобретательностью Таиров использовал эту остроумную декорацию.

Вся установка рассматривалась скорее как орудие для игры актера, чем как сколько-нибудь реальное, определенное место действия, хотя она всеми деталями намекала на «морскую атмосферу». Это была как бы живая декорация, где сами собой открывались и захлопывались люки, въезжали и уезжали предметы, причем эти предметы опять-таки появлялись лишь в меру их необходимости для актера. Они служили ему, так сказать, прибором для работы, становились его профессиональным орудием. Если мизансцены «Федры» были объемны и строги, соблюдая как бы строжайшую точность и выпуклость, то в «Жирофле» Таиров намеренно палил: он обнаруживал свое режиссерское мастерство, строя мизансцены кругами, спиралями, используя сцену в высоту или выстраивая актеров откровенно линейно перед зрительным залом. Порою в эту шаловливую игру иронически вплетались моменты реву, как бы заимствованные из западных постановок. Но во всех случаях мизансцены обусловливались жизнерадостной музыкой Лекока, зовущей именно к быстрому темпу, диктовавшей спектаклю его безудержный темперамент и радостный смех, а порою и лиризм.

Соответствовал простоте установки и принцип костюмов, тоже очевидно ясный. В основе всех костюмов лежали трико и фуфайки — проще невозможно; все добавления — фрак и визитка Мараскина и устрашающие морские брюки клешем предводителя бандитов, — в их простейшем сочетании давали невиданно эффектные результаты.

Порою Таиров доходил в своем решении до подчеркнутых эксцентриад: незадачливые родители Жирофле-Жирофля — Соколов и Уварова — толковались как клоун и клоунесса. У Соколова, как у циркового клоуна, поднимались неожиданно волосы, он не чуждался самых испытанных, но в данном спектакле неожиданно звучащих клоунских трюков. Исполнители играли как бы пародию на свои литературные прототипы. В Фенине, игравшем вождя пиратов, обычные атрибуты пиратского романа были доведены до предела, до отчетливой иронии. Таким возникало и его матросское окружение — пародийно опереточные пираты: режиссер, принимая основные законы жанра, откровенно смеялся над принятыми и установленными в опереточном театре приемами его сценического выражения. «Жирофле-Жирофля» — утверждение чистоты жанра и насмешка над его укоренившейся сценической практикой. И лишь две роли — Жирофле-Жирофля и Мараскина — Коонен и Церетели — были истолкованы, как в легчайшем комедийном спектакле.

Коонен играла две роли — двух сестер близнецов, до одури похожих одна на другую. Она умело дразнила и действующих лиц и зрителей, вводя их в заблуждение, заставляя угадывать,

какая из сестер перед ними, что не мешало актрисе находить определенную характерность для каждой из них. Коонен дурила на сцене с наслаждением и очень тонко пела куплеты.

Церетели играл Мараскина с блеском — можно сказать, не боясь вульгарного выражения, с каким-то опереточным французским шиком. Легкое упоение жизнью пронизывало каждое его отточенное движение, он стремительно появлялся на сцене, танцевал, заражая темпераментом своих театральных кузенов. Песню о пунше он исполнял с изощренной лихостью.

И подобно тому как в «Федре» выбранный принцип был исчерпан до конца, точно так же был исчерпан принцип опереточного неправдоподобия в «Жирофле-Жирофля». Таким образом, оба эти спектакля как бы завершали целый период Камерного театра. Таиров поставил точки над пройденным путем, и, нужно сознаться, он завершил его блистательно. После восьмилетней деятельности театра он действительно как будто бы утвердил законы движения, законы речи, законы актерских эмоций. Но оказалось, что он только расчистил почву, те пути, которые ему предстояли, были еще более сложными, ответственными и глубокими.

Становилось ясно, что в театрах страны, переходившей от гражданской войны к усиленному строительству, формулы созвучия революции далеко не достаточно. Она изжила себя. Она сделала свое дело с блеском, найдя самые разнообразные выражения в том же Художественном театре, у Мейерхольтца, у Таирова, связав художника с революцией, открыв перед ним просторы творчества и обнаружив огромное богатство сценических приспособлений, но театр уже стоял перед новыми, гораздо более существенными задачами.

К этому времени относится первая зарубежная поездка Камерного театра. Эта поездка многому научила Таирова. Начался новый этап его творчества.

4

Для самой личности Таирова — человека крайне откровенного и принципиального, — для его отношения к искусству характерно некое внутреннее здоровье, он был совершенно лишен болезненного или мистического мировосприятия, ощущения каких-то таинственных сил. Еще ставя «Фамиру-Кифарада» и «Сакунталу», он отнюдь не стремился уйти в потусторонние миры. Он смотрел на мир ясно и четко. Казалось бы, католик Клодель с тематикой, затронутой в «Благовещении», толкал к религиозному постижению мира. Таиров это понимание совершенно отринул. Его обуревала страсть — познать самую суть театрального искусства в реальном, конкретном смысле, вне мистических, таинственных домыслов.

Ему важно было уяснить, какое место занимает в театральном искусстве движение, какое место принадлежит звуку. В его фантазии, в творческом его мозгу существовали любовь, ревность, страсть, долг, но он полагал недостойным интересоваться, как некий Иван Иванович в пиджаке ревнует к некоему Петру Петровичу во фраке, в театре, который, по существу, праздник и предназначен вселять в зрителя жизненную творческую силу. Этот театральный мир со своими законами движения, звука, света, считал он, касается высоких духовных и душевных эмоций, страстей, очищенных от повседневных мелких мещанских забот. И в выражении мира страстей конкретно театральными средствами Таиров достиг в «Федре» и «Жирофля» полной виртуозности. Он умело строил речь актера напевно, музыкально. Он виртуозно распоряжался сценической площадкой, строя во всевозможных ракурсах лестницу, наклонные площадки, по которым мастерски двигались его актеры.

Можно было спорить со спектаклями, но не с мастерством их осуществления. Можно было отвергать подобное понимание трагедии и оперетты, но не режиссерскую последовательность. То, что хотел сделать Таиров, он сделал.

Эти спектакли в Германии и Франции произвели ошеломляющее впечатление. Так и должно было случиться.

За всем режиссерским мастерством фигурировала упоительная раскованность страстей, не считающаяся с привычными театральными нормами и сметающая узаконенные западным театром правила. Нарушение классических традиций заключалось не только в неожиданном обращении со сценической площадкой, но и в неистовстве эмоций — как называл Таиров актерский темперамент, — в наличии у актера захватывающей радости творчества, позволявшей овладеть противоположными жанрами, даже в трагедии утверждая силу жизни. Вместо ожидаемого театра, свидетельствующего об упадке искусства, Западная Европа встретила смелую молодую труппу, увлеченную своими задачами, и сила наслаждения жизнью, возникшая среди музейной атмосферы «Комеди Франсэз» и пошловатой легкости Театров бульваров — казалась «варварской», говорившей о неисчерпаемом дерзком мужестве молодого советского искусства. Не случайно книга Таирова «Записки режиссера» в немецком переводе называлась «Раскрепощенный театр».

Таиров приехал из поездки победителем. Показать такую «Федру» в Париже означало не только смелость — это был вызов. Именно потому Таиров стал для западных прогрессивных театральных деятелей, с которыми у него завязалась длительная дружба, выразителем революционного искусства. Левая и художественная интеллигенция восторженно принимала Таирова, видя в его дерзаниях силу революции. Правые

круги в свою очередь видели в самом появлении Камерного театра большевистскую агитацию.

Тем не менее когда Таиров вернулся после своей первой победоносной поездки в Москву, он ощутил необходимость ответа на новые требования, необходимость осуществления новых задач. Порою, ошибаясь в конкретных решениях, он принимал требования времени с открытой душой и всегда хотел ответить через свое восприятие театра приемами, самостоятельно найденными, но именно во имя осуществления выдвинутых эпохой задач. Он приехал в первый раз с Запада, отнюдь не очарованным западной жизнью. Казалось бы, успех театра в атмосфере, противоположной той, в которой существовала тогда Советская Россия, мог превратиться для него в некий соблазн. Этого не случилось. В нем постоянно и сильно жила стихия советского патриотизма. Оказываясь за рубежом, он чувствовал себя полпредом своей страны, и, возвращаясь, он отчитывался именно в качестве такого полпреда.

Всем своим существом Таиров, как умный художник, понял, что отвлеченная красота, отвлеченные страсти уже невозможны. Обобщения, которые он так любил и к которым стремился, теперь он хотел точно конкретизировать, не изменяя себе. Он искал новую репертуарную линию. Я редко встречал людей, которые с таким упорством, как Таиров, преодолевали внутренние и внешние препятствия, возникавшие на их пути. Он обладал глубокой верой в сущность своего искусства, им владело желание утвердить свое понимание театра.

Проникновение в конкретную сегодняшнюю жизнь стало чрезвычайно характерным для Таирова после его возвращения из-за границы.

Не только осуждающий очевидец рассчитывался с Западом, с отвергнутым им «образом жизни», но и режиссер ощущал настоячивое требование современности.

В инсценировке «Человека, который был Четвергом» Честертон и в полемическом подражании западноевропейскому ревью «Кукироль» появилась тема урбанизма — но урбанизма не утверждающего, а урбанизма разоблачительного.

В этих двух очень изобретательных спектаклях он горько сатиристически рассчитывался с кричащими противоречиями западной цивилизации. Возник даже забавный спор между защитниками Мейерхольда («Озеро Люль») и Таирова («Человек, который был Четвергом») по поводу приоритета каждого из них в изобретении макета с движущимися лифтами. Эти макеты создавались независимо друг от друга, но тема урбанизма, несшаяся с Запада, стала очередной, она возникла перед всеми режиссерами, и появление такого рода макета стало неизбежностью. Ее затронул, в меньшей степени, и К. Эггерт в «Поджигателях» Луначарского.

Макет Таирова был хорошо построен, с сияющими световыми рекламами, с поднимающимися и опускающимися лифтами, с некоторой схематичной железобетонностью декораций. В соответствии с кино, с переводными романами и сложившимися представлениями о Западе, на сцене полупароидно возникал некий порочный мир, появлялись таинственно двигавшиеся фигуры с поднятыми воротниками, с надвинутыми на глаза шляпами, с револьверами в карманах брюк, с загадочным взглядом и, конечно, в фокстротирующем ритме.

Жанру ревю, расцветшему на Западе, Таиров хотел придать совершенно другое значение. Неудачный спектакль «Куки-роль» интересен как попытка. Ревю западноевропейского типа, с его выставкой костюмов, вызывающей роскошью декораций, многочисленными и бессмысленно сменяющимися друг друга эпизодами, с механической выучкой герлс. В советских условиях не прививалось именно в силу того что не обладало даже намеком не только на общественную злободневность, но и какую-либо эстетическую идею, носило явно выраженный космополитический и капиталистический характер.

Таиров задумал поставить ревю с головы на ноги, придать ему острую политическую направленность. Роскоши ревю он противопоставил строгость, а бездушности разбросанности сосредоточенность — сатирическую издевку над политическими нравами и бытом Западной Европы, но эта форма в самом существе противоречила намерениям режиссера.

Попыткой развить некоторые линии прежнего репертуара в применении к поставленным театром новым задачам была оперетта «День и ночь» — виртуозно сделанный спектакль, но с гораздо более подчеркнутой сатирической направленностью, чем «Жирофле».

Спектакль «Сирокко», удачно выполненная легкая озорная сатира на страхи буржуазного общества перед мирным советским человеком, в котором оно видит «опасного большевика», непосредственно затрагивал современность.

Эти опыты Таиров завершил «Оперой нищих» — первым представлением Брехта на советской сцене. Сделал он его сатирически-гротескно, с чрезвычайной памфлетной силой раскрывая в люмпен-пролетариате черты буржуазного общества, с его изощренной жестокостью и системой последовательного обмана. Гиперболизм и эксцентричность образов, если и сохранили экспрессионистический отпечаток, обнажали самую сущность того лицемерного делового общества, над которым издевался Брехт, которое зло, иронически и беспощадно обличал Таиров. Элементы фантазмагии, любимые Таировым, окрашивали мчавшийся в быстром ритме спектакль. Направление спектакля не оставляло никаких сомнений.

Но любое прямое возвращение на пройденный путь, любое возрождение пройденного этапа оказывалось у него неудачным. Он поставил «Розиту» — пьесу Глобы на тему знаменитой кинокартины с удачной ролью для Коонен, с той экзотикой, которой Коонен виртуозно владела. Казалось, «Голубые ковры», Анитра, испанские танцы вновь возродились в «Розите». Но это со вкусом сделанное возрождение прошлого, хотя и имело успех у зрителя, естественно, не сыграло никакой роли в жизни Камерного театра, в особенности по сравнению с острым разоблачением самых основ буржуазного общества в «Опере нищих».

5

В сознании Таирова продолжали жить проблемы современной трагедии. На пути их решения Таиров несколько раз возвращался к «Грозе» — спектаклю в значительной степени для него декларативному.

В своих комментариях Таиров подробно рассказывает об изменении толкования актерских образов, о серьезной переработке декоративного решения. К рассказу Таирова мы и отсылаем читателя. Повесть о постановке «Грозы» — повесть о победе Таирова над рационалистическим подходом, о постепенном преодолении некоей режиссерской предвзятости, о торжестве того духовного начала, которое уже в первых представлениях «Грозы» обнаружила исполнительница роли Катерины — А. Коонен.

Для нас чрезвычайно важны поиски Таировым трагической сосредоточенности. Он все больше хотел заглянуть внутрь человека и все меньше увлекался внешней красотой. На путях осуществления современной русской и западной трагедии он нашел поддержку в пьесах О'Нила.

Постановки О'Нила, начатые «Косматой обезьяной», продолженные «Любовью под вязами» и законченные «Негром», — одно из самых больших свершений Таирова. Целых десять лет занимал этот период поисков. Конкретные обобщения — то, что ему не полностью удавалось в «Грозе», удалось уже в «Косматой обезьяне».

Между тем Таиров относился к О'Нилу сложно; он далеко не все принимал в его пьесах. Ему приходилось высвобождать и в «Косматой обезьяне» и в «Негре» близкие себе мотивы, отсекая свойственный О'Нилу болезненный экспрессионизм, подчеркивая элементы социального конфликта.

О'Нил стал для Таирова выражением трагического понимания жизни. В спектаклях Таирова отсутствовала внешняя броскость, все то, что порою ошеломяло в ранних постановках Таирова, — в них выступала на первый план сосредоточен-

ность, скупость, собранный трагический ритм, и сохранялась прежняя точность движений.

Таиров свел «Косматую обезьяну» к ряду ударных, сгущенных, почти неподвижных картин, построенных на противопоставлении острых моментов, характерных для западной жизни. Сцена в кочегарке — свет топки, обнаженные торсы и мерные движения кочегаров — и миллионерша, «белая девушка»; или фокстротирующие на фоне электрических городских реклам ночные гуляки в масках вместо грима и — строгий рабочий. Такие контрасты запоминались надолго. Таиров придал пьесе глубину и монументальность. Спектакль намечал тот «насыщенный реализм», к которому шел Камерный театр.

В «Любви под вязами» Таиров умно обнажил строгий костяк современной психологической драмы. Его интересовало осуждение собственности, встававшее как непреложное следствие судеб трех тесно связанных людей — старика фермера, его молодой жены и сына. — мучительная история трагической любви мачехи к сыну и их яростного соперничества из-за фермы. Ферма и стала неподвижно тяжелым образом спектакля. Она была дана как бы в схеме. Зритель видел первоначально архитектурный костяк мрачного и сурового здания, сложенного из круглых, грубых бревен, с аскетичными, безнадежно прямыми линиями, с такой же резкой, неудобной, самодельной мебелью. Низко нависшие прямые потолки подчеркивали душность, безысходность, невыносимость атмосферы, в которой бесполезно протекает жизнь. Таиров как бы вскрывал тяжелую поступь социальной драмы путем постепенного нарастания внутреннего действия, освобожденного от мелких деталей.

В «Негре» О'Нил коснулся острой темы борьбы рас, вражды белых и черных. Соблюдая парадоксальность построения, он, по существу, выделяет завязку и развязку. О самом развитии драмы зритель узнавал из последующих диалогов. Завязка охватывает на протяжении четырех коротких, летящих с кинематографической быстротой картин полтора десятка лет. Развязка, напротив, течет медленно, занимая три последние картины пьесы. Довольствуясь вначале скупыми намеками и сжатыми формулами, О'Нил становится подробней в финале. Несоизмеримость частей кажется драматическим трюком. Пьесе как будто недостает центральной и самой существенной части. Киноновелла первой части с многочисленными эпизодами переходит во второй части в психологическую мелодраму. В таком необычном построении О'Нил разворачивает странную и тягостную историю «белой» Эллы и «черного» Джима.

Финальное безумие Эллы довлеет над пьесой не только в силу необычного ее строения, но и по существу. О'Нил воспринимает расовую вражду как исконное и несокрушимое

начало. Вражда испепеляет людей. Пьеса звучит криком отчаяния, а не социальным протестом. И лишь за образами страдающих людей туманным фоном вырастает образ капиталистической Америки.

Такую безысходную позицию тщательно затушевывал Камерный театр. Таиров воспринял пьесу как трагедию страстей. Оттого он заботливо очищал ее от возможного натурализма и высвобождал ее психологическое зерно. Оттого он сделал акцент на актерском исполнении, добываясь сжатого и тонкого выразительного сценического языка. Внешне оформление подчинялось интересам актеров: скупыми чертами, почти в намеках, передавало оно место действия. Мигание пробегающих огней создавало впечатление подземной железной дороги. Пересекающиеся плоскости напоминали о перекрестке двух кварталов. Но вместе с тем создавалось впечатление чего-то колеблющегося, туманного и неверного, как неустойчива жизнь Эллы и Джима. Казалось, даже стены комнаты, в которой ютится полубезумная Элла, колеблются, движутся, как бы надвигаясь на нее.

Перед Коонен, игравшей Эллу, стояла трудная задача — развернуть целую человеческую жизнь. Для каждого ее этапа Коонен находила выпуклые черты, переходя от ребячливости играющей девочки, через капризную взбалмошность счастливой девушки к горе покинутой женщины, к безумию, отчаянию и смерти, постепенно поднимаясь до исключительной трагичной силы.

Постановки О'Нила для Таирова в тот период решали проблему современности на сцене. Он еще раз возвращается к теме Запада. «Машиналь» как бы явилась итогом его поисков, начатых «Человеком, который был Четвергом».

В этом намеренно схематичном спектакле Таиров подчеркивал катастрофические противоречия капиталистического строя, обнажая его гнетущий стандарт, убивающий живую душу человека.

Действие «Машинали» происходило в небольшом городе Америки, но могло происходить в любом городе (в том числе и в Нью-Йорке) — Америки вообще, ибо воплощало образ капиталистического города, достигшего вершины своего развития.

В клетушках и просторных офисах на фоне теряющихся в высоте небоскребов протекала история жизни рядовой американской женщины, столкнувшейся с механистическим мышлением, механизированными чувствами, с постоянным повтором неумолимо повелительных законов быта. Автоматизм капиталистического образа жизни был выражен в спектакле стандартом поведения действующих лиц, окружающих героиню пьесы, напрасно пытающуюся вырваться из-под его гнета. Элла тщетно боролась с властью механизированной жизни,

в которой, согласно режиссерской интерпретации Таирова, люди становятся на одно лицо, теряют малейший признак индивидуальности. Таиров подчеркивал свой замысел общо-стью покроя костюмов, даже грима, любой внешней характерности. Действующие лица порою сливались в единую массу, в некий автомат, бессмысленно и покорно повторявший одни и те же движения. Коонен с редкой силой рассказывала о безжалостной судьбе Эллен, сломленной механизацией жизни, но уже в самой себе таившей неумолимую подчиненность этому стандарту.

Спектакли «Машиналь» и вскоре последовавшая «Оптимистическая трагедия» завершили второе десятилетие творчества Таирова, и если первый из них подытоживал тему Запада, то второй являлся результатом долгих поисков советской трагедии. Таиров искал упорно. Он признавал общие для всего советского театра задачи и не уклонялся от их решения, в то же время защищая свои взгляды на искусство.

6

В поисках советской темы он ставит «Линию огня» Никитина, неудачный спектакль «Наталья Гарпова», потом «Патетическую сонату». Эта незаслуженно забытая пьеса Кулиша явилась как бы подступом к «Оптимистической трагедии». В коротких, резких эпизодах она рисовала сложную картину быта, нарушенного революцией. Кулиш сталкивал представителей разных слоев населения и для каждого из них выбирал характеры яркие, крупные. Разрез дома обнажал сокровенную жизнь разных общественных слоев — от низкого чердака, где жил поэт, через бель-этаж, с богатой квартирой генерала, до тесного подвала с его пестрым населением. Быт улицы, развернутый на боковом пространстве сцены и на авансцене, то перекликался, то контрастировал с нравами обитателей дома. Так возникал образ развороченной, взбаломученной революцией жизни, которую Таиров выражал через особую взбудораженность ритма.

В «Оптимистической трагедии» произошло, наконец, редкое и счастливое сочетание драматурга и режиссера.

Таиров встретил автора, который отвечал одушевлявшей его мечте о современной романтической трагедии. Вишневский сочетал глубинное знание жизни, острую политическую направленность с романтической приподнятостью и отважным взглядом на жизнь. Таиров нашел наконец пьесу, лишенную навязливых бытовых подробностей, но всем своим существом коренившуюся в густоте действительности, которую он теперь считал важнейшим источником искусства.

Таиров в свою очередь во многом помог Вишневскому. Он избежал некоторой декламационности Ведущих, свойственной

этим образом, освоил и сделал органичной их патетику, сохранив все драгоценные качества Вишневого: живую душу современности, знание морского быта и психологии человека.

Как художник Таиров крепко стоял на земле. В своих высказываниях он никогда не отказывался от понятия «реализм», порою лишь варьируя не точно, но образно формулировку от «неореализма» к «сгущенному реализму» или к «крылатому реализму», как он в последние годы назвал свое искусство. Его грела эта формула, наиболее близкая по существу к понятию социалистического реализма. Мне кажется, что для понимания самого существа отношения Таирова к искусству и к театру последнее определение чрезвычайно показательное. Он опасался, чтобы спектакль не был задавлен невыразительными и нехарактерными мелочами быта, и стремился, отнюдь не отрываясь от действительности, добиться не только широкого охвата жизни в целом, но и броска в будущее. Он осуществил это в «Оптимистической трагедии». И хотя впоследствии ряд постановок этой пьесы заслуженно сопровождался частыми удачами, нельзя забыть, что начало такого верного и глубокого ее понимания было заложено Таировым.

В пьесе и спектакле как бы концентрировались приемы, связанные с восприятием Таировым революции.

В «Оптимистической трагедии» были сплавлены очень точная приуроченность к эпохе со смелой обобщенностью. Было несущественно, в каком точно месте происходили события «Оптимистической трагедии», но они совершенно точно происходили в России, в эпоху защиты первых завоеваний революции, революции со всей ее силой, со всеми ее огромными конфликтами. Режиссер создавал образное и поэтическое воплощение победы Революции вообще.

Художник Рындин подарил Таирову сценическую площадку, на которой в отточенных мизансценах скульптурно и сильно лепились фигуры действующих лиц. Ограниченная лишь горизонтом, она была свободна от каких-либо мелких подробностей, а беспредельно широкие просторы переносили зрителей в грозную атмосферу гражданской войны. Стройная и совершенная по форме конструкция оставляла странное и необычное чувство: ее заверченный овал создавал ощущение устойчивости, надежности, но вместе с тем она тревожила, волновала и беспокоила. В ней было заложено некое движение, которое еще сильнее подчеркивалось движением круга.

Таиров почти не пользовался ею при ровном и ясном свете. В неровном, тревожном освещении появлялись матросы и словно сливались с ней, становились элементом декоративного оформления, но они же делали конструкцию живой и трепетной, самые матросские форменки, начиная с куртки комиссара, казались жестковато красивыми.

Таирову удалось трудное сочетание излюбленной им стройности и законченности с динамикой действия. Когда толпа матросов вспыхивала бунтом или, напротив, на этом широком просторе оставалась лишь одна неподвижная фигура, конструкция жила тревожной и трепетной жизнью. И когда начинался полный неизбежной красоты прощальный бал перед уходом на фронт, он звучал торжественно и сильно. Расположенные в нескольких плоскостях (здесь Таиров вновь не изменял себе), отдельные фигуры и группы жили общей жизнью, но чем больше приближались они к зрителю, тем очевиднее становился в отдельных исполнителях трагизм личного расставания. В «Оптимистической трагедии» торжествовал принцип симфонического построения — спектакль смело можно было назвать музыкальным и по существу и по форме. Вместе с тем Таиров именно в «Оптимистической трагедии» сделал решительный шаг к торжественной и «неслыханной простоте» — так звучал доведенный до аскетизма финал, когда у тела убитого Комиссара на фоне тревожно мчащихся облаков тесной группой собирались ее соратники, нескончаемая масса которых терялась в сумраке широко открытой сцены.

Таиров выражал в «Оптимистической трагедии» возвышенную трагическую красоту эпохи, но, как показывало само название пьесы, рисуя трагическую красоту, он одновременно утврждал трудную, зачастую горестную, но прекрасную и героическую жизнь. Победа человеческого духа, прославление человека и вера в него, в его могущество сливались с победой социалистической идеи. Смерть Комиссара не только не зачеркивала революцию, но, напротив, означала ее победу.

Таиров в этой постановке, больше чем в какой-либо, освободился от некоего предвзятого схематизма, который порою проскальзывал в его ранних работах. Он преодолевал остатки рационалистического подхода к спектаклю. Нигде не только не смягчая драматический конфликт, Таиров, напротив, шел порою на его нарочитое обострение, захватывал его все глубже, все пристальнее проникая в глубь характеров, и тем величественнее становился подвиг Комиссара, тем убедительнее весь спектакль в целом.

Пьеса предоставляла возможность — и Таиров крепко ухватился за нее — давать крупные и обобщенные характеры. Казалось бы, неожиданное для актеров Камерного театра жестковатое исполнение матросов, командиров на самом деле было подготовлено всеми предшествующими опытами театра.

Алиса Коонен великолепно почувствовала общую строгую, возвышенную, лишенную сентиментальности направленность спектакля. Вчерашняя Федра и Адриенна А. Коонен в Комиссаре наполнила образ советской женщины внутренней собранностью, большой человечностью и неиссякаемой решитель-

ностью. Но она не придавала своей героине ни размашистого нарочитого «мужланства», ни наигранного бодрчества, столь часто сопровождавших воплощение таких образов на сцене. Она оставалась женщиной со всей глубиной своих переживаний, с трепетной тоской и мечтой. Коонен наиболее ярко выразила манеру актерской игры, ставшую законом спектакля. Никогда раньше актеры театра не захватывали так смело и резко сценической характерности, никогда так глубоко не погружались в быт — но превосходный ансамбль спектакля, дав в целом образ волнующейся кипящей матросской массы, был спаян великолепным чувством ритма, построен крупно, и индивидуальные характеры становились обобщением: Жаров (Алексей), Ценин (Вожак), да и все остальные исполнители.

В спектакле говорила эпоха, и естественно, что «Оптимистическая трагедия» предопределила дальнейший путь Таирова. Она толкнула его и на новое понимание трагедии и на новый подход к западной классике. Это сказалось на следующей же постановке Таирова, на первый взгляд очень парадоксальной и в то же время захватывающе интересной, — на «Египетских ночах». Спектакль представлял собой любопытный конгломерат «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу, «Египетских ночей» Пушкина и «Антония и Клеопатры» Шекспира.

Можно оспаривать правомерность объединения столь различных писателей и столь различных жанров: стихов Пушкина и иронического памфлета Шоу, тем более при различном отношении авторов к Клеопатре.

Хотя спектакль и основывался на произведениях трех взаимоисключающих авторов, ведущим в их неожиданном сочетании несомненно был Шекспир. Комедия Шоу оказалась лишь легким введением, эксцентрическим вступлением к трагедии Шекспира, а Пушкин не поддавался прямой инсценировке, и поэтому Пушкина читал в сцене пира вдохновенный поэт.

Спектакль явился вторым обращением режиссера к Шекспиру. На сравнении его ранней постановки «Ромео и Джульетты», решенной в форме арлекинады, с «Египетскими ночами» обнаружилось, насколько выросло, углубилось и расширилось понимание Таириком трагедии. Если он прежде пренебрежительно относился к приметам эпохи, иронически осмеивал в «Ромео» поводы вражды двух родов, то здесь его интересовали именно эпоха, историзм, судьбы мира. Хотя казалось, что объединяющее звено всех трех частей спектакля — личная биография Клеопатры, суть спектакля для Таирова заключалась в столкновении двух миров, двух цивилизаций, что сказалось и в общем решении и в декоративном построении. Образное видение Египта определялось пирамидой, как основным архитектурным мотивом. Но Таиров решительно избегал экзо-

тики. Он отверг легко напрашивающийся принцип барельефного построения мизансцен, вывернутых рук и ног, плоскостного решения «мизансцены тела».

Египет возникал не как изнеженная или мистически таинственная страна — он возникал во всей своей мерцающей мощи, — отнюдь не менее духовно и внутренне крепкий, чем воинственный, жестокий и победоносный, милитаристический, захватнический Рим. Мощи Рима противопоставлялась страна иной, древней культуры, со своими обычаями, нравами, а главное, мирозерцанием, более глубоким, коренящимся в самых недрах нации. Пирамидам Египта противостояли тяжелые холодные колонны Рима. Вместе с тем Таиров в обеих контрастирующих культурах разглядел накал страстей, борьбу не на жизнь, а на смерть. Так приказывал режиссеру Шекспир, ставший законодателем спектакля, — Шекспир, перед которым отступили и Пушкин и Шоу.

Клеопатра в исполнении Коонен постепенно вырастала из капризной девочки в мощную властительницу Египта, в жизнь которой трагически и тяжело вплеталась любовь к Антонию. Смерть завершала жизнь крупного человека, не сдавшегося до конца и не уступившего ни крупинцы своего личного и общественного Я. Смерть была освобождением, исходом, а не концом жизни. Коонен наполняла эту сцену не миролюбивым прощанием, а трагически неизбежной решимостью — своего рода мудростью, до которой поднималась царица Клеопатра.

Судьба человека, связанная с судьбой эпохи, и, напротив, судьба эпохи, определяющая судьбу человека, стали зерном спектакля.

У Таирова, как у Станиславского и Немировича-Данченко, нередко в той или иной постановке вдруг обнаруживалась плодотворность предшествующих поисков, ранее, казалось бы, не имевших успеха, — так в «Египетских ночах» вдруг приходила на память «Антигона» Газенклевера с ее решением массовых сцен, с ее натянутой, как тетива, трагической напряженностью.

Иные пути Таиров нашел несколько лет спустя в «Мадам Бовари», в спектакле исключительной тонкости и проникновения в человеческую психологию.

Не напрасно в одной из своих бесед Таиров воскликнул: «Я тоскую по живому человеку». Все чаще и чаще, встречаясь с молодежью, с актерами своего театра, выступая на диспутах, он говорил о действительности как важнейшем источнике своих театральных построений. Но он не уходил от стремления к обобщению, которое составляло одну из существенных черт его мирозерцания. В «Мадам Бовари» это обобщение шло от тончайшего анализа личной судьбы человека и его окруже-

ния. И так же как в «Египетских ночах» проскальзывал опыт, добытый «Антигоной», так на спектакле «Мадам Бовари» вспоминалась «Адриенна Лекуврер», в которой трагический эпизод из жизни знаменитой французской актрисы стал свидетельством эпохи.

Но насколько расширилось мировоззрение Таирова! Теперь он встретился не со Скрибом, которого приходилось наполнять трагической глубиной, а с Флобером, который каждой страницей своего романа требовал от режиссера и актера психологической тонкости и исторической правды.

Весь буржуазный мир от его низов до вершин — все окружение Эммы Бовари — был раскрыт на сцене с зоркой беспощадной наблюдательностью.

Умелое сценическое построение декоративного оформления по вертикали позволяло легко бросать зрителя из одного помещения в другое (здесь приходилось вспомнить о «Патетической сонате»).

Ритмически точно, вне всякого натурализма, с великолепным использованием света, с обычным для Таирова пониманием костюма развернулся перед зрителями роман Флобера.

Обращал ли Таиров вместе с автором инсценировки Алисой Коонен роман в пьесу или они следовали каким-то иным сценическим требованиям и законам? По существу, этот вопрос не возникал в течение спектакля, с его широким охватом событий, с неотразимой логикой его развития. Спектакль был разбит на эпизоды — однако они не казались отдельными картинами, а переливались один в другой. Ибо и Таирова и Коонен интересовал некий синтез широкого эпического размаха с напряженным, полным драматизма проникновением в самую глубину человеческих душ. Описания Флобера служили для режиссера как бы ремарками, они воплощались в умело построенных декорациях и становились их атмосферой. Весь воздух спектакля был напоен Флобером. Деление пьесы на отдельные кадры как бы заранее предопределяло скупость мизансцен, сосредоточивая внимание на актерах и требуя от них крайней внутренней наполненности. Обстановка, верная эпохе, была сведена до необходимого минимума, нужного для обозначения места действия, но каждая деталь характеризовала эпоху. Так определился особый жанр спектакля — режиссер не инсценировал Флобера, но вскрывал драматизм романа.

В узких и низких комнатках протекала жизнь бедной Эммы Бовари, с ее напрасной тоской, обманчивой любовью и предательскими мечтами. Вряд ли можно было исполнить эту роль с большей внутренней цельностью. Алиса Коонен была выражением и сущностью спектакля. От нежно лирических сцен, проникнутых какой-то внутренней робостью, постепенно воз-

растала в Эмме мятежная страсть. Навсегда запомнились и ее пение в атмосфере мирного буржуазного семейства, и ее обреченный образ на маскараде, где она, внутренне растерзанная, появлялась на фоне задернутого шторами окна, сквозь которое просачивался безнадежный рассвет, и ее полный отчаяния бег по молчаливым узким улицам городка (одно из лучших достижений режиссерского мастерства Таирова), и ее безнадежная и недоуменная смерть.

Осуществив постановку «Бовари», Таиров мечтал о новой редакции «Федры», которая наполнила бы один из его лучших спектаклей более конкретным пониманием античного мира.

Начав с толкования пьесы как повода к спектаклю, Таиров все последовательнее ищет союза] театра и драматургии.

И остается лишь пожалеть, что в последние годы своего творчества ему не пришлось встретить автора, с которым установилось бы столь мощное взаимопонимание, как с Вишневским.

7

Тема подвига личного и общественного стала основой героических спектаклей Таирова последних лет. Сатирическая линия, постоянно присутствовавшая в его творчестве, в эти годы отходит на второй план. Он ставит «Чертов мост» А. Толстого, антифашистский памфлет И. Эренбурга «Лев на площади», несколько раз возвращается к замыслу «Клопа» В. Маяковского. Но в его творческих поисках все больше утверждаются монументальные героические темы.

Таиров выбирал пьесы, стремясь передать пафос жизни, одушевлявший наш народ. Но в большинстве случаев эти пьесы не выдерживали такой нагрузки. Почти неизбежно возникал разрыв между существом пьесы и той театральной формой, в которую Таиров ее облачал. Он как бы приподнимал пьесы на котурны, ставил ее, так сказать, «на дыбы», приписывая драматургии страстность и напряжение, в ней отсутствовавшие. Происходила некая борьба с пьесой, зачастую оканчивавшаяся ничьей, а порой и поражением Таирова.

Решающее значение героическая тема приобрела в его творчестве в годы Великой Отечественной войны. Разительным встал в сознании Таирова образ заблокированного Ленинграда.

Он ставит «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского и вводит в репертуар написанную в осажденном городе пьесу А. Крона и Вс. Вишневского «Раскинулось море широко». Спектакль «У стен Ленинграда» продолжал традиции «Оптимистической трагедии» не только по изображению магросской среды, столь близкой Вишневскому, но и по режиссерскому решению. Сюжет

пьесы тут как бы уходил на второй план перед обобщенным образом краснофлотской массы. Великолепно сделанные массовые сцены были решены патетически. Спектакль напоминал ораторию.

Особенно увлекся Таиров пьесой К. Паустовского «Пока не остановится сердце», ставшей поводом к сгущенно подчеркнутому представлению, в котором кульминационные сцены символически выражали борьбу с фашизмом, образно противопоставляли два враждебных мира. Фашисты в серо-зеленых мундирах, окружали в жутком хороводе обезумевшую женщину с мертвым ребенком на руках. В сцене бала немецкие офицеры механически, как-то неодушевленно танцевали, преждевременно торжествуя победу. В финале образ актрисы, с развевающимся красным шарфом в руках, становился как бы обобщенным выражением борьбы русского народа.

Та же тема подвига и творческой ответственности человека стояла перед Таировым, когда он обратился теперь к постановкам русской классики.

Вероятно, нужна была очень большая смелость для того, чтобы найти неожиданный подход к «Чайке», которую тогда еще редко и без особого успеха играли на советской сцене и которая на русской сцене вообще не имела успеха после триумфальной победы ее первого представления в МХТ.

Таиров сознательно назвал вечер исполнения «Чайки» концертом-спектаклем. И действительно, «Чайка» была сыграна почти на обнаженной сцене, произведенные в тексте многочисленные купюры, естественно, вызывали возражения, но диктовались лишь стремлением подчеркнуть черты творчества Чехова, существенные для понимания Таировым русской классики в целом, и Чехова в частности. Еще в дни режиссерской юности, делая опыт постановки «Дяди Вани» на музыке, он подчеркивал внутреннюю поэтичность Чехова, яростно противопоставляя свое понимание господствовавшей в большинстве театров интерпретации Чехова, как певца сумеречных, импрессионистических настроений. В «Чайке» Таиров вставал на защиту Чехова. Первоначально могло создаться впечатление, что мы присутствуем при «чтении» пьесы, ибо актеры выступали в костюмах наших дней и не пользовались гримом. Место действия обозначалось скупо. Оно протекало на фоне полупрозрачного тюля, на котором легкими чертами возникали абрисы деревьев, комнаты. Предметы обстановки сводились к минимуму. Лишь письменный стол и рояль давали понять, что действие происходит в кабинете Треплева. Постепенно понятие «чтения» исчезало — актеры, одни более, другие менее удачно, становились образами пьесы. Таиров как бы уводил в тень бытовые сцены. Был в этом спектакле некий скромный и сдержанный аскетизм. Мизансцены сводились до

минимума, чеховский текст звучал со всей музыкальностью. Сам Таиров признал впоследствии, что термин «концерт-спектакль» носил, по существу, рабочий характер. За ним скрывалась новая форма спектакля, позволявшая не считаться с некоторыми бытовыми деталями и сосредоточиться на выявлении основного конфликта пьесы. Намеренно обедняя бытовой фон, Таиров всю силу своего темперамента обратил на тему творческого подвига. Он высвобождал одну линию пьесы, намеренно жертвуя некоторыми из важных образов. Тема творчества стала центральной в его постановке и прежде всего в образе Нины Заречной, «чайки», «актрисы». Отметая и приглушая иные из линий пьесы, он рассказал о трудной судьбе художника, о том, что художник не может родиться вне глубокого постижения мира. Таиров боялся оскорбить Чехова малейшим намеком на привычную театральность — он как бы остерегался «пережать» и предпочитал порою «недодать» и напряженно искал приемов, позволяющих избежать обвинений в том, что театр, согласно словам Треплева, изображает, как люди едят... Он хотел сохранить в «Чайке» строгую простоту. В методе выполнения этой задачи заключались и победа Таирова и его противоречия. Но впервые с такой силой прозвучала тема Нины Заречной, как тема победы творчества, тема творчества, как подвига. Рождение Нины как художника, познавшего действительность, преодолевшего действительность, победившего самого себя, было выражено Алисой Коонен трепетно и нежно. Финал спектакля сосредоточивал внимание на белом чучеле чайки, видневшейся на фоне черного блестящего рояля среди постепенно погружающейся во тьму сцены.

Таиров проникся высокой поэтичностью Чехова. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, присутствовавшая на премьере, приняла замысел спектакля, сыгравшего в сценической истории «Чайки» важную и значительную роль.

В последние годы Таиров последовательно включил в круг своего внимания столь различных авторов, как Чехов, Горький (к ранее поставленным «Детям солнца» он присоединил «Старика») и вновь Островский («Без вины виноватые»). К двум последним пьесам сохранились подробные режиссерские комментарии и, поскольку в данном случае замыслы Таирова нашли адекватное выражение на сцене, мы к ним и отсылаем читателя. Важно лишь отметить, что в «Старике» и в инсценировке романа Грина «Ветер с Юга» Таиров искал конкретно-образное воплощение сложных характеров, не освобождая их более от бытовой достоверности, наоборот, сгущенным краскам быта придавая обобщенно-философский смысл. Так, в «Старике», в котором Таиров видел отражение изуверской фашистской идеологии, фигура Старика, со зловещей силой сыгранного П. П. Гайдебуровым, бросала мрачный отблеск на весь спек-

такль. Характер спектакля «Ветер с Юга» определялся образом финского батрака, изнемогающего в борьбе с непосильными трудностями.

Внезапный уход Таирова совпал для него с новыми творческими поисками. Долгий и сложный путь его был путем исканий обобщенных, насыщенных образов и яркой выразительной сценической формы.

Его творчество оставило глубокий след не только в истории советского театра, но и во многом повлияло на западный прогрессивный театр, и мы не раз являлись свидетелями того, как чисто «таировское» в той или иной форме возрождается на сцене.

Ю. ГОЛОВАШЕНКО

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЗГЛЯДАХ ТАИРОВА

Одно из краеугольных положений в теоретических взглядах Таирова — утверждение самостоятельности, самоценности сценического искусства. Молодой режиссер с группой молодых единомышленников создавал в 1914 году Московский Камерный театр в противовес упорно провозглашаемому тогда «кризису театра», в споре с теми, кто театр отрицал, говорил о его смерти. «Раскрепощение актера» — лозунг, выдвинутый Таиривым, означал для него многое. Воспитывая артиста-мастера, артиста-виртуоза, Таиров противопоставлял изощренное темпераментное, эмоционально насыщенное, многогранное актерское творчество спектаклям — пассивным иллюстраторам литературных произведений на сцене. Как часто это бывает в полемике, создатель «Театра неореализма»* — так именовал Таиров ран-

* Само собой, смысл, который приобретало это понятие у Таирова, не имеет ничего общего с содержанием неореализма как особого течения в современном искусстве.

ний Камерный театр — доходил до чрезмерности, до парадоксов, до гиперболизации своей идеи. Мечтая о таком будущем театрального искусства, когда театр будет сам создавать пьесы для своих спектаклей, и вспоминая пример Мольера, Таиров в «Записках режиссера» (публикуемых в сборнике, как его ранний манифест, вызванный к жизни эпохой бурных споров о сценическом искусстве) писал, что покуда «театр обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени развития материалу». Иначе, по его словам, театр превращается в граммофонную пластинку. В доказательство своей правоты он снова и снова напоминал о тех прославленных этапах истории театрального искусства, когда творчество актера не зависело от драматургического текста, — о римских мимах, об итальянской комедии масок. Позже Таиров отойдет от подобных крайностей, и произойдет это в период того бурного развития, которое претерпевали взгляды режиссера в послеоктябрьские годы. Публикуемые в этом сборнике документы из его наследия красноречиво показывают этот процесс. Но права театра, создающего спектакль, как самостоятельное по своей идейно-художественной значимости произведение, Таиров будет утверждать всегда. Именно это является основой его режиссерского кредо, его теоретических размышлений, его творческого метода, и ныне не может вызвать возражений.

На протяжении всего своего жизненного пути Таиров никогда не отказывался от формулы, которая возникла у него уже в ранние годы режиссерской работы (пьеса — это «материал для спектакля»). Но по мере того как Камерный театр шел от одного периода своей истории к другому, этой прежней формуле сопутствовали мысли, в корне старый ее смысл меняющие. Режиссер, говорит Таиров, дает пьесе «новую сценическую жизнь» — и для него это не простые слова. Интерпретация драмы должна иметь активный характер. Таиров ищет для этого теоретические предпосылки. В его лекциях, прочитанных труппе МКТ в 1931 году, в беседе с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (1936), на встрече с драматургами в середине 40-х годов и в других своих выступлениях, входящих и не входящих в этот сборник, Таиров шлифует новые свои формулы о правах и обязанностях режиссера. Действительность, «зафиксированную» автором-писателем, Таиров «для удобства» своего рассуждения называет теперь «малой действительностью», но существует также «большая действительность», «то есть вся наша жизнь», и ею режиссер должен как бы поверять пьесу. Отсюда необходимость для режиссера (и для актеров!) знания жизни, изучения жизни, понимания жизни. Отсюда в свою очередь приобретение права театра

«корректировать, улучшить, углубить, усилить ту малую действительность, которая заключена в пьесе». И чем лучше театр это сделает, тем значительнее окажется результат его творчества, то есть спектакль.

«Две действительности» как бы синтезируются в сценическом произведении. Эту мысль Таиров повторяет неоднократно. Она сопутствует ему во всех начинаниях 30-х и 40-х годов. Она помогает ему по-новому, «в аспекте новой эпохи», как он назвал одну из своих статей, трактовать классические произведения. Она дает ему право и обязывает его обогащать не всегда достаточно глубокие современные пьесы. Пропагандируя свое теоретическое положение в различных творческих кругах, Таиров снова и снова варьировал его выражение, уточнял, дополнял, но всегда подчеркивал активную роль режиссуры, каждый раз утверждал самоценность спектакля, как художественного произведения, чтоб утвердить и повысить значение театра, которому был фанатически предан, — силу театра, его огромные и важные права, а не только цели.

Примечательно, что «большая действительность», при помощи которой режиссер углубляет пьесу, воплощаемую на сцене, для Таирова понятие многозначное, и потому, по его твердому убеждению, постановщик спектакля должен быть не только высокообразованным человеком, вооруженным всеми современными знаниями касательно изображаемой им эпохи, но обязан быть художником-гражданином, живущим всеми интересами современности. Таиров неоднократно подчеркивал, что театр «приносит в пьесу все то, что он берет из реальной действительности, окружающей нас», и сам он в зрелые годы творчества стремился достичь того, чтобы его спектакли были пронизаны современным взглядом на жизнь, насыщены политическими и нравственными идеями современности. Именно потому в «Египетских ночах», как это будет ясно читателю сборника из режиссерской экспозиции к спектаклю, он придает такое большое значение национальной гордости египетской царицы Клеопатры, чей внутренний мир в спектакле Камерного театра во многом был определен ненавистью египтянки к поработившему Египет Риму; именно потому руководителю Камерного театра был так важен отзыв И. Эренбурга о спектакле «Мадам Бовари», вызвавшем у писателя-публициста в дни второй мировой войны острые политические ассоциации, и Таиров отмечает это в своих режиссерских заметках к возобновлению флоревского спектакля. И разве утверждение человеческой личности, являвшееся сердцевиной таировских спектаклей 40-х годов — все той же «Мадам Бовари», «Чайки», «Без вины виноватых», «Старика», — утверждение личности, столь отчетливо выраженное в режиссерских экспозициях Таирова, не было волнующе актуальным, а не только переда-

вало великую традицию гуманистической русской литературы и русского сценического искусства?.. Таиров жил проблемами современности, проблемами века; создатель «Оптимистической трагедии», этого поэтического гимна Революции, он брал для своего творчества материал из самых разнообразных жизненных сфер. В советском театре он был одним из тех, кто наиболее активно работал над лучшими произведениями иностранной драмы и вторгался своим творчеством в острые драматические и трагедийные коллизии эпохи. Он первый в советском театре поставил Б. Брехта, включил в репертуар Камерного театра пьесы О'Нила, Б. Шоу, Д.-Б. Пристли и других иностранных драматургов; его живо интересовала украинская драматургия, и он ставил пьесы М. Кулиша, Л. Первомайского, Ю. Яновского; ему было свойственно стремление к постоянному обновлению своей тематики, к многообразию сценических проблем, хотя в его творческих тяготениях и сохранилось единство, — пристрастие к «крайним» жанрам, к «мистерии и арлекинаде», как он говорил в ранние годы творчества, к трагедии и романтике, как это ощущалось в его режиссерских работах всегда.

Теоретические формулы Таирова не во всем ясны, как не во всем ясны, например, некоторые положения из его лекций о творческом методе и истории Камерного театра, относящиеся к одной из самых сложных проблем сценического творчества, неизменно волновавшей Таирова, — к проблеме сценических эмоций, сценических чувств. Его высказывания по этому поводу интересны по преимуществу как свидетельство об упорном желании постигнуть природу актерского искусства, понять законы сценического действия как психологического процесса. С присущей ему прямоотой Таиров в «Записках режиссера» на первой же их странице сказал: «Я не философ и не ученый», «я не писатель также», «я режиссер, я формовщик и строитель театра». И признался, что ему часто «не будет хватать нужных слов, чтобы остро и ярко формулировать то или иное положение». Однако без углубленного внимания к его теоретическим размышлениям, без их изучения, исследования, истолкования нельзя понять не только путь самого Таирова и Камерного театра, но весь ход, весь процесс развития, обогащения, становления русской и советской режиссерской мысли — многогранной, пылкой, истинно новаторской, влияющей в течение без малого семи десятилетий двадцатого века на мировое сценическое искусство. И трудно, пожалуй даже невозможно, найти такую сторону сценического творчества, к которой не обращался бы — во имя обобщения — острый, упрямый, фанатически целеустремленный ум руководителя Камерного театра, этого оригинального художника, внесшего в советское сценическое искусство такой большой вклад.

Постоянное обновление поэтики при внутреннем единстве и целостности художественной программы заставляло Таирова непрерывно искать новые и новые определения творчества Камерного театра. Мало кто из современных режиссеров выступал с таким обилием своего рода манифестов, обосновывая свой сценический стиль; мало кто так откровенно раскрывал свою творческую лабораторию, спорил публично не только со своими противниками, но и сам с собой, вместе с тем отстаивая свои взгляды. Таиров справедливо утверждал, что социалистический реализм должен давать простор для развития различных художественных индивидуальностей, и полемизировал с теми, кто пытался установить догматические принципы, каноны, сужающие творческие искания. «Только эпигоны стремятся к канонизации и прячутся за нее, как за баррикаду», — записывает он в одной из своих тетрадей в последние годы жизни.

Одним из незыблемых принципов Таирова — как это ни парадоксально прозвучит — было утверждение непрерывного движения, обновления искусства, его динамического развития; неоднократно в разные периоды своей жизни он повторял, что реализм не есть «нечто раз и навсегда данное, которое спокойно может переходить из столетия в столетие, из поколения в поколение». И старался доказать свою правоту, обращаясь к истории искусства. «То, что казалось реалистичным... какое-то количество лет тому назад, оказывается с течением эволюции, прогресса, — трафаретом, устарелой невыветрившейся традицией, по существу отрицающей реализм»*. Этот тезис он аргументировал историческими параллелями. «Мы знаем, — говорил он, — что Адриенна Лекуврер, которая играла в восемнадцатом веке, считалась реформатором французской сцены, освободив ее от ложного классицизма и подняв знамя реализма; и мы знаем также, что Скриб написал «Адриенну Лекуврер» для Рашели, которая в свою очередь считалась провозвестницей реализма и боролась со всеми традициями восемнадцатого века, в том числе и с традициями Адриенны Лекуврер... Если брать пример из нашей истории, то мы хорошо помним, что Островский, придя в Малый театр и принеся туда свои пьесы, видел в этом [лучшем] театре своего времени представителя реалистического направления. ...[Но] мы знаем, что, когда возникал Художественный театр, он боролся с Малым театром, как театром не реалистическим, ходульным, отошедшим от реализма, — Художественный театр утверждал свой

* Из доклада А. Я. Таирова в Главном управлении театров Комитета по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1315.

реализм. И Ленский писал, что он этим счастлив, несмотря на то, что ему больно и тяжело, — счастлив, что молодой театр отнимает у Малого театра его славу, его лавры, ибо, может быть, этим путем удастся добиться того, что традиции [старейшей русской сцены] обретут [новую] хорошую [основу]...*

Как это было ему присуще всегда, Таиров обострял проблему, словно не замечая того, что преемственность сохранялась, что Станиславский среди истоков творчества МХТ главным считал искусство Малого театра. Таирову было важно, чтоб как можно более сильно прозвучала мысль о непрестанном движении, развитии искусства. Ею он обосновывал и собственные искания, собственное движение. Так и возникали у него декларации о Театре Эмоционально Насыщенных Форм (театре Неореализма), о сценическом конкретном реализме (ибо, как он признал «время абстракций миновало»), потом — о реализме структурном, организованном, а затем — динамическом, крылатом, романтическом. В каждой декларации — своя новизна, но одно — неизменно: отрицание подражательности в искусстве, пассивности художника, копирующего жизнь; протест против голого правдоподобия на сцене. Для подтверждения своего взгляда Таиров ищет союзников — и находит их в Гегеле, Островском, Пушкине и многих других; читатель убедится в этом на страницах книги, в разных ее разделах.

В своем раннем манифесте — в «Записках режиссера» — Таиров с насмешкой по адресу натурализма цитирует Коклена, повторявшего басню Эзопа об успехе скомороха, который на ярмарке подражал писку поросенка, и о том, как тут же был опикан крестьянин, щипками заставивший живого поросенка визжать. «Что тут делать, — читаем мы иронические слова Коклена, — поросенок, наверное, пищал хорошо, но безыскусственно». В 40-х годах Таиров в своих записных книжках делает заметку — вывод из наблюдений, размышлений, опытов многих лет; этот вывод категоричен, он звучит афористически: «Реализм — широк и необъятен, но его просторы начинаются там, где кончается подражательность».

Между этими (зафиксированными в сборнике) этапами мысли молодого режиссера, находившегося еще в процессе творческого становления и признанного мастера-реформатора сценического искусства, пролегал большой путь, нелегкий путь художника, искателя и экспериментатора, для которого выбор проблем, тематики, самих выразительных средств при воплощении того или иного жизненного явления на сцене был процессом сложным,

* Из беседы А. Я. Таирова с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июля 1944 г.—ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174.

вдохновенным, а иногда и мучительным, как всякий истинный творческий процесс. Это явствует и из материалов книги, приобщающих читателя к лаборатории выдающегося режиссера, воочию демонстрируя различные периоды его бурной, богатой событиями жизни.

Камерный театр — театр неореализма — Таиров создавал, отрицая натурализм в сценическом искусстве и опыты театра «условного».

Натуралистический театр отождествлялся для него тогда с некоторыми опытами и репертуарными тенденциями Московского Художественного театра дореволюционного времени, «условный» — с экспериментами и исканиями Вс. Мейерхольда в Студии на Поварской и в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Важно подчеркнуть, что в «Записках режиссера», где немало строк относятся к Художественному театру, Таиров не касается ни его чеховских спектаклей, ни «Братьев Карамазовых», ни постановок пьес Ибсена. Зато едко и остро Таиров пишет о тех фактах, которые и сам Станиславский причислял к «бытовой» линии своего творчества, о тех пьесах и персонажах из репертуара МХТ 1905—1915 годов (от «Екатерины Ивановны» Л. Андреева до «Осенних скрипок» Сургучева), появление которых на сцене передового русского театра и на самом деле было признаком его художественных комприссов.

Таиров не мог не видеть (и в «Записках режиссера» писал об этом), что Художественный театр близок широким слоям России, что его творчество «властно вовлекает зрителя в свой круг», что этот театр «подчинил себе зрителя» и «держит его в своем длительном плену». Но не захотел (а быть может, и не мог) тогда отдать себе отчет в причинах этого успеха, этого «плена» — не стал, по собственному признанию, идти дальше констатации факта, состоявшего в том, что «зритель находил в [Художественном] театре или, вернее, в литературе, подчинившей себе этот театр, ответ на мучившие его «проклятые вопросы» и что в значительной степени это влекло зрителя в его стены. Таиров не захотел, как он сам написал, «касаться идеологической стороны этого вопроса», и именно потому объяснение, которое он дал популярности МХТ, оказалось несправедливым и узким.

Однако историку легко понять, что именно идеологические расхождения или, как выражался Таиров, «идеологическая сторона» театральных проблем, возникших перед ним, когда он почувствовал неудовлетворенность Московским Художественным театром, играли решающую роль (и во всяком случае, роль значительную) в его споре с «натурализмом» Станиславского. Создатель «Сакунталы», этого программного спектакля Камерного театра, спектакля, словно овечьим дыханием

далекой древности, дыханием вечности, создатель «Саломеи», где любовь провозглашалась высшей силой мира, силой, которая бросает вызов самому божеству, не мог смотреть на Художественный театр иначе, чем смотрел, не мог видеть в нем более того, чем видел.

Где-то на исходной линии в утверждении человека, его силы и его веры в будущее взгляды Таирова и Станиславского соприкасались. Если Таиров в 1908 году в «Дяде Ване» хотел показать труд как очищение и лечить людей от неверия, о чем говорил в своей экспозиции к спектаклю, то Станиславский считал, что «Вишневый сад» должен нести с собой веру в грядущее. Если Таиров еще в своих ранних спектаклях хотел видеть на сцене сильного человека, то Станиславский считал Иванова раненым львом, а не издерганным неврастеником. Кстати, интересно, что теперь, когда опубликованы письма Станиславского, стало широко известно его отношение к «Екатерине Ивановне» — он назвал этот спектакль «гнойным нарывом» в репертуаре Художественного театра*. И все же начальный путь Таирова от пути Станиславского был далек.

Было бы несправедливо не сказать, что в суждениях Таирова о дореволюционном Художественном театре существовала и правда. Когда он в «Записках режиссера» осмеивает «идеи» господ Арцыбашевых и Сургучевых, это отчасти относится и к МХТ; уже говорилось, что Художественный театр играл «Осенние скрипки». Когда он критикует «Зеленое кольцо», можно усмотреть в его мнении о спектакле мхатовской студии и позитивное начало. Вызов Таирова по адресу «натуралистического театра» — явление сложное.

В этом вызове содержалась бравада режиссера, бросавшегося из огня в поlying, отрицавшего измелъчание современного театра и стремившегося к «вечным категориям» вечного искусства, содержался, быть может, даже уход мастера сцены от суровой действительности и ее жестоких проблем, навстречу которым шел Художественный театр. Но были в платформе Таирова и здоровые, ценные зерна. Они заключались в протесте против маленьких чувств, против ноющих, внутренне сжавшихся людей на сцене, против неврастении. Если можно так сказать, Таиров в своем творчестве слишком отрывался тогда от непосредственной жизни. «Мы не сторонники изображения на сцене повседневности нудных будней, переживаний, которых в жизни то и без того много... поэтому хочется уйти в прекрасную легенду, творимую искусством»**. Эти его слова 1916 года —

* См. письмо К. С. Станиславского А. Н. Бенуа от 30 ноября 1912 г. — К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 7, стр. 556.

** А. Таиров, Лозунг нашего театра — романтизм. — «Театр». Ежедневная театральная газета, 1916, 14—15 декабря.

программны для первых лет Камерного театра. А Станиславский, наоборот, в своем стремлении к демократическому, общедоступному творчеству иногда допускал снижение социальной проблематики в репертуаре Художественного театра, как это случилось в «Екатерине Ивановне» или «Осенних скрипках». И вместо больших вопросов бытия на подмостках МХТ вдруг возникали мнимые проблемы, болезненные или уязвительные чувства.

Таиров был прав в решении многих существенных технологических проблем развития тогдашнего театра. Он осмеивал «бытовую» речь на сцене, узость голосового диапазона актера, — и Станиславский также признавал, как мало мог выразить актер раннего Художественного театра «на пяти стучащих нотах» не развитого голоса. Таиров осмеивал снижающую художественные образы мнимую простоту на сцене натуралистического театра, и Немирович-Данченко, вставая против штампов МХТ, среди самых укрепившихся в 30-х годах назовет именно «штамп простоты», будет огорчен, что мхатовцы в своих спектаклях «жизненные чувства снижают до житейского». Чрезмерный в своем отрицании литературной основы спектакля, Таиров тем не менее был справедлив в утверждении самостоятельности театрального искусства, сценического творчества. Он был справедлив и в утверждении творческих прав режиссуры, утверждении открытым, незамаскированным. Этими правами открыто пользовались и создатели Художественного театра, где режиссура, режиссерское искусство были подняты на высокую ступень. Думается, это не были только слова, когда Вл. И. Немирович-Данченко в момент двадцатилетия Камерного театра писал Таирову: «Вот уже четыре пятилетия я не пропускаю случая высказывать Вам мое уважение в самых искренних словах. А ведь Вы всю начальную энергию вложили в борьбу с тем реальным направлением, по которому работал представляемый мною Художественный театр. Вы являлись моим врагом с открытым забралом. И однако нас всегда видели вместе рука с рукой, как только Театр — через Т большое — подвергался малейшей опасности; там, где на театр надвигались пошлость, вульгаризация, снижение его достоинства, — нашу связь нельзя было разорвать. Нас объединяло убеждение, что работать можно врозь, а нападать и защищаться надо вместе».

Немирович-Данченко продолжал: «Теперь мы все работаем в условиях, о каких никогда нельзя было мечтать. Наши художественные цели получают очертания все более четкие и сверкающие, огромные. И связь наша становится еще теснее и неразрывнее»*.

* В. И. Немирович-Данченко Александру Таирову. — «Советское искусство», 1935, 11 января.

Это подтверждают не только слова в день юбилея — в частности, статья Таирова, посвященная семидесятилетию К. С. Станиславского, печатаемая в этой книге. Обращение к теоретическим положениям создателя «системы», размышления о Станиславском пронизывают многие страницы в записных книжках Таирова, многие важные места его стенограмм. Их спор был своего рода соревнованием. Пути каждого из этих художников были различны. Но, отстаивая права творческой индивидуальности в искусстве, Таиров имел для этого все основания. Его утверждение, что социалистический реализм не должен поощрять унификацию художественного творчества, соответствовал ленинскому взгляду, высказанному в статье «Партийная организация и партийная литература», на то, что литературное дело менее всего поддается нивелированию, «господству большинства над меньшинством». Таиров всегда, в конечном счете, оставался самим собой. А вместе с тем его развитие и развитие Камерного театра происходило во взаимодействии, взаимовлиянии крупнейших советских режиссеров и театров, взаимодействии и взаимовлиянии, которое часто оказывалось истинно плодотворным.

В 1936 году Таиров снова выражал свой постоянный взгляд: «Каждый художник должен идти своей дорогой в искусстве, ибо социалистический реализм — это огромное русло, в которое втекает большое количество рек и ручейков индивидуального творчества»*. В дальнейшем снова и снова он будет повторять, что театр должен говорить «в полный голос», и непременно — «своим голосом»**. Но это вовсе не означало, что руководитель Камерного театра отгораживался от творческого опыта советского искусства.

«Гроза» была развитием нового этапа таировской режиссуры, начавшегося «Федрой». Именно после появления пьесы Островского в репертуаре МКТ в 1924 году Таиров скажет, что «лозунг неореализма он бросил и не повторяет», что впереди — новые искания. Вместе с трагедийным конфликтом «понизовой вольницы» и домостроя, который лег в основу спектакля «Гроза», вместе с нравственными борениями Федры, борьбой девы-воительницы Иоанны с захватчиками ее родины, с церковной властью и инквизицией, а быть может, еще раньше, — вместе с гибелью мадемуазель Лекуврер, женщины из третьего сословия, затравленной придворной аристократией, — начали проникать на сцену Камерного театра черты конкретной жиз-

* А. Таиров, В поисках стиля.—«Театр и драматургия», 1936, № 4, стр. 205.

** Из беседы А. Я. Таирова с группой Камерного театра 17 ноября 1944 г.—ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602.

ненной правды, черты конкретного реализма, как Таиров назвал новый период своих беспокойных исканий. И этот принцип конкретности, сближавший Камерный театр с другими нашими театрами, в дальнейшем сохранится в таировской режиссуре, как бы он ни именовал впредь метод и стиль своего театра. В 1933 году в статье «Как я работаю над классиками», печатаемой в этой книге, Таиров пишет, что важной задачей режиссера является «вскрыть в спектакле условия эпохи, то есть социальной среды, в которой протекает действие». И это положение — одно из главенствующих и неизменных во всем советском сценическом творчестве. Вместе с тем «конкретность» спектаклей Таирова имеет свой особый, неповторимый облик и смысл.

Таиров дополняет свою формулу «конкретный реализм» словом «предметный»*, а также — «сконцентрированный»**. И это второе определение для Камерного театра необычайно важно. Предмет, деталь в его спектаклях являются необычайно емкими, насыщенными, иногда достигая выразительности символа. В них «собирается», концентрируется самое существенное для того или иного образа, характера, среды, для драматического столкновения, конфликта, кульминации действия, его итога.

До того как термин «конкретный реализм» прочно утвердился в программных высказываниях Таирова, он нащупывал и иные определения для своих исканий. Так, он говорил об «организованном реализме», имея в виду организацию сценического действия и объединение разных искусств в одном художественном произведении — спектакле.

«Через ряд опытов, через цепь направлений мы пришли сейчас к организованному реализму, который является осью современности,— говорил Таиров.— ...Натурализм воспринимал жизнь раздробленно, в ее единичных, часто случайных проявлениях. Реализм организует жизнь, строит ее. В области театра такой реализм основывается на строгом учете материала, пространства и времени»***.

Термин «организованный реализм» в дальнейшем исчезает из выступлений Таирова, но сама мысль об организации сценического произведения как сложного художественного творения сохраняется навсегда в его взглядах. Она соответствует его представлению о режиссуре, о режиссерской воле и ее значении в спектакле. Именно эта мысль будет звучать и в таировской декларации о «структурном реализме», с которой он выступает в 1931 году.

* См. журнал «Программы Госактеатров», 1926, № 57, стр. 14. Беседа А. Я. Таирова перед выпуском спектакля «Любовь под вязами».

** См. стр. 303 данного сборника.

*** Из беседы А. Я. Таирова к постановке «Грозы» в Московском Камерном театре.— «Известия», 1924, 16 марта.

К этому времени в Камерном театре уже прошел цикл драм О'Нила; в его репертуаре появилась пьеса Б. Брехта. В сознании Таирова откладывался опыт работы над советскими пьесами. На подмостках Камерного театра действовали персонажи и психологически углубленные и обостренные до гротеска. Усложнение социальной тематики, ее обогащение, расширение требовало все новой, все более богатой структуры спектаклей. Искусство Таирова становилось все более изощренным и вместе с тем все более лаконичным и строгим. Режиссер искал для своей поэтики нового определения.

В те годы А. Афиногенов писал, что «динамический реализм должен пронизать собой все творчество актера». Театру вменялась обязанность — развивая «систему движений, жестов, отношений к вещам и людям», — строить «действенный образ, реальный и живой»*. Театральная жизнь бурлила. Шли дискуссии вокруг новых постановок Вс. Мейерхольда. Студии Московского Художественного театра обрели самостоятельность. Молодые театры, рожденные революцией, говорили свое слово. В этой обстановке возникает и дискуссионная таировская формула динамического, структурного реализма.

Определяя эту формулу, Таиров говорит о том, что динамический, структурный реализм является результатом «сложной цепи взаимодействий». Динамику в театральном искусстве режиссер связывает с новым для него пониманием действительности, как динамического процесса. «Динамическое... восприятие действительности познает настоящее не как неподвижную данность, а как процесс, перерабатывающий в своем ходе все противоречия прошлого и несущий в единстве своих противоположностей утверждение своего развития в будущем»**. Отсюда решается и проблема театрального образа, как «сложной художественной реальности», раскрывающейся на сцене «в результате процесса всего спектакля». Таиров этим хочет сказать, что образ на сцене развивается на глазах у публики. Действенность он понимает именно как развитие, а не как движение сюжета. Это вытекает из делаемого им противопоставления Шекспира и Скриба — пьесы французского драматурга, по словам Таирова, в противоположность произведениям великого английского поэта, «несмотря на всегда занятую интригу и большую внешнюю действенность, все же [не] становятся динамическими».

«Процесс спектакля», развивает Таиров свою мысль, представляет собой «целостную структуру», и это «целое» определя-

* А. Афиногенов, За социально обоснованный психологизм Ответ на анкету журнала «Молодая гвардия». Сб. «А. Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания», М., 1957, стр. 28.

** А. Таиров, Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2—3, стр. 28, 29.

ет остальные части; Таиров подчеркивает необходимость именно такого, а не обратного хода. Он считает невозможным структуру спектакля членить; ее спаянность достигается зависимостью всех частей от целого*.

Легко снова заметить, что теоретические формулы руководителя Камерного театра опять-таки не во всем ясны, философские или эстетические категории в своем новом манифесте он использует вольно. Но практический смысл его размышлений становится все более существенным для развития советской режиссуры, советского сценического искусства. Великое искусство советского театра предстает в его декларациях (как и в его лучших спектаклях) во всей своей многогранности, во всем богатстве.

Говоря о «среде спектакля», Таиров объясняет, что под этим понятием он имеет в виду «образы действующих лиц и вещественные образы спектакля в их взаимодействии»**. И действительно, каждый предмет на сцене в таировских спектаклях влияет на ход сценического повествования, на ход развития характеров, сюжета, темы сценического произведения. В «структуре» спектакля Таиров чрезвычайно важное значение придает вещественному оформлению. Он говорит: «Сценическая установка, служа прибором для игры актера, является образом общественной среды, во взаимосвязях с которой актер осуществляет свои действия, сам подаваясь воздействию этой среды и одновременно видоизменяя ее своим воздействием. Отсюда динамическое построение сценической установки, находящейся в неразрывной связи с динамическим процессом раскрытия самой среды»***.

Позже характеристика «среды спектакля», определение этого понятия сценического искусства приобретет у Таирова важные уточнения. Они будут сделаны, например, в статье «Как я работаю над классиками», где Таиров пишет, как важно и необходимо в спектакле показывать эпоху и социальную среду драматического действия, о чем уже говорилось, и дополнит это свое положение одной весьма существенной оговоркой. Суть этой оговорки — в отрицании подробной бытовой детализации; при конкретности изображения — отказ от «археографической» полноты изображения. Таиров настаивает на том, чтобы на сцене передавались «лишь корневые основы» среды и эпохи, считая, что «только этим путем можно приблизить действие к восприятию современного зрителя». Так своеобразно синтезируются ранние взгляды Таирова, противника натурализма,

* А. Таиров, Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2—3, стр. 30.

** Там же, стр. 31.

*** Там же, стр. 31—34.

«буквализма», и его новые взгляды художника, отказавшегося теперь от абстрактных категорий в своем режиссерском искусстве, уточняется и его взгляд на роль музыки в сценическом произведении. Последовательное изучение режиссерских замыслов Таирова — его экспозиций к спектаклям — позволяет «наглядно» увидеть этот процесс.

В 40-х годах Таиров снова пересматривает свои формулы, определяющие стиль Камерного театра. Теперь он выдвигает термины — «крылатый» романтический, воинствующий реализм *. Впервые его размышления об искусстве тесно смыкаются с традициями русского художественного творчества, русской литературы и драматургии. В частности, свое понимание романтического реализма Таиров связывает со взглядами Островского на театр (о чем говорит в экспозиции к «Без вины виноватым»), для прояснения своих мыслей обращается к Пушкину. Существенные признания о разных этапах отношения к Островскому, которые сделал Таиров в это время, приведены в комментарии к этой режиссерской экспозиции. Таиров снова и снова оценивает историю Камерного театра, вдумывается в свой опыт, снова и снова отстаивает свое понимание реалистического творчества и свои художнические права.

Наименование «Камерный» даже в начальный период творчества театра не означало, что его создатели, и прежде всего Таиров, хотели изображать интимные чувства, замкнутый внутренний человеческий мир. Нет, образы, которых искал Таиров, должны были нести с собой большие обобщения; не потому ли всю жизнь он стремился к трагедии? Камерным театр был назван, как объяснялось еще в «Записках режиссера», потому что актеры «хотели работать вне зависимости от рядового зрителя» (имелся в виду зритель-«мещанин», о котором с горечью говорил и Александр Блок в своей статье «О театре», написанной в 1908 году). «Мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей, — писал Таиров, — таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих, как и мы, мы хотели сразу сказать расплодившемуся театральному обывателю, что мы не ищем его дружбы и не хотим его послеобеденных визитов».

Он неоднократно повторял, что считает своей задачей «создать героический театр», «театр большого чувства, большого масштаба по линии героической; театр, побеждающий жизне-

* Термин «крылатый реализм» возникает у Таирова в 1944 г. В 1945 г. возникает термин «воинствующий реализм» (беседа с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников; статья для зарубежной печати, над которой Таиров работал в 1946 г.; беседа с труппой Камерного театра в 1945 г.).

радостью»*. Этому не противоречила тяга к трагедии, ибо в этом жанре Таиров раскрывал не пессимизм, а оптимизм, волю к жизни, торжество человека, даже если он гибнет. И имя, взятое театром в год его рождения, позже окончательно перестало соответствовать его искусству и его целям. Не случайно уже после «Федры» А. В. Луначарский увидел именно в Камерном театре первые признаки монументального искусства, к которому тяготели многие и многие художники революционных лет. «Камерный театр... несколько раз давал понять свою монументальную душу»**, — писал Луначарский. И новый зритель, новая публика революционного времени, заполнявшая на таировских спектаклях зрительный зал, не была кругом избранных; в вечерние часы в дом 23 по Тверскому бульвару шли люди различных слоев советского общества. Одна из последних записей Таирова — несколько карандашных строк на листке бумаги, лежавшем перед ним во время собрания группы весной 1949 года, — гласит: «Изменить название театра, как устаревшее, не соответствующее его сущности и стоящим перед ним задачам»***.

По своему характеру творчество Камерного театра, как того хотели Таиров и его соратники, должно было стать и действительно стало с и н т е т и ч е с к и м. В этом, пожалуй, кроется одно из самых главных, кардинальных отличий стиля этого театра от других. Таиров стремился достичь слияния всех родов искусства в одном творении — в спектакле. Он выдвигал свое понимание законов сценического построения, сложной структуры спектакля, подчиненной единой режиссерской воле, но многогранной, состоящей из множества слагаемых. Причем каждое из этих слагаемых в своих лучших творениях развивал, доводил до максимальной выразительности.

Еще в «Записках режиссера» мы читаем строки, где Таиров оспаривает право называть синтетическим тот театр, где «поочередно даются то драма, то опера, то оперетта, то балет», то есть театр, «м е х а н и ч е с к и соединяющий разные виды сценического искусства», где для осуществления разных спектаклей существуют «даже различные труппы: оперная, драматическая, балетная и т. д.». Таиров считает абсурдом — называть такой театр синтетическим. И дает свою формулу. По его мнению, синтетический театр — это театр, «сливающий о р г а н и ч е с к и все разновидности сценического искусства, так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные

* Из беседы А. Я. Таирова с директорами периферийных театров 1 февраля 1930 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61.

** А. Луначарский, К десятилетию Камерного театра. — «Искусство — трудящимся», 1924, № 4—5 (цит. по двухтомнику «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, 1958, стр. 416).

*** Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 239.

теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое монолитное театральное произведение». Он делает из этого логический вывод: «Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и пр., нет, его творцом может стать лишь новый мастер-актер, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства».

Камерный театр и старался воспитать такого актера. О том, как он это делал, говорится в комментарии, посвященном школе театра. В спектаклях же по мере развития театра — по мере обогащения и совершенствования его мастерства — синтез искусств становился все более впечатляющим. Теоретическая посылка делалась все более плодотворной.

В своих ранних высказываниях Таиров противопоставлял натуралистическому павильону и фресковым плоскостям «условного театра» — этим двум видам сценического «фона» для игры актеров — «трехмерность» сценической площадки, абстрагированной от быта и удобной для разворота актерской игры. Но в спектаклях ему этого было недостаточно. Так, в «Саломее» (1917) декорации А. Экстер помогали передать развитие действия, меняясь на глазах у зрителя, в чем была неожиданная для того времени новизна. Раздвигавшиеся с шелестом тяжелые завесы обнажали небо, диск луны всплывал над действующими лицами, как зловещий знак трагедийного сдвига событий. В «Федре» (1921) оформление А. Веснина намного более глубоко раскрывало смысл пьесы. Теперь о декорационной конструкции уже никак нельзя было сказать, что она «ничего не изображает». В ней угадывались и контур накренившегося корабля и линии эллиптической архитектуры, а движение парусов и изменение их цвета выражало тревогу Федры, ее смятение, ее катастрофу. В декорациях к «Косматой обезьяне» и «Любви под вязами» (1926) художники В. и Г. Стенберги воплощали социальные контрасты, служившие источником драматического конфликта. В одном случае друг другу противостояли сцены на палубе океанского парохода, овейной голубыми просторами, и сцены в раскаленной кочегарке; в другом случае — тесные, душные комнаты фермы, из-за обладания которой возникла и шла к трагедийному апогею жестокая борьба, и залитый яркими слепящим светом горизонт в финале, когда герои пьесы Эбби и Ибен освобождались от уродовавших их души собственнических чувств.

Уходя от абстракций на сцене, которыми были отмечены его ранние спектакли, Таиров, однако, художественное оформление строил смело, в соответствии со своим отрицанием «подражательного» реализма, реализма, копирующего жизнь. В этом смысле примечательно, что в «Негре» (1929) муки Эллы, помут-

нение ее разума передавались не только игрой актрисы, но и сменой освещения и движением стен-ширм, поставленных на ролики. Оформление сцены вдруг делалось таким, каким в этот момент видела Элла окружающий ее мир. Ей становилось душно, тесно в квартире Джима, и стены надвигались на нее, сдвигались вокруг. Багровые пятна ложились на предметы. Казалось, Элла не сможет вырваться, спастись.

Обостренно раскрывались взаимоотношения человека и окружающей его сферы в «Машинали» (1933). Здесь художник В. Рындин создал «многозначное» декорационное оформление, показав трагизм существования Эллен Джонс в мире-машине. Световые изображения небоскребов (художник по свету Г. Самойлов принимал все большее участие в таировских спектаклях), улиц, дворов подымались до самого потолка сцены, а внизу на небольшой каждый раз строго ограниченной площадке жила Элла. При помощи футок тот или иной эпизод выдвигался на авансцену, а город исчезал или оставался, как говорил Таиров, «маячащим миражем». Движения и жесты окружающих Эллен людей — служащих конторы, посетителей бара, присяжных заседателей на суде — были так же графически однообразны, однолинейны, как и абрисы зданий и комнат. Предметность этих декораций не имела ничего общего с натуралистическим правдоподобием, хотя обстановка на сцене была еще более жизненна, чем в «Любви под вязами». Театр передавал не облик огромного города, а его образ, раскрывал свое представление о мире-машине, убивающей человека.

В «Оптимистической трагедии» площадка оформления, созданная тоже В. Рындиным, округлая, вьющаяся спиралью. возникала, как дорога, по которой будет двигаться матросский полк. Плоскости декорационной конструкции в сценах на корабле передавали архитектуру палуб и площадок, возвышения — боевые рубежи. Одинокая свеча в сцене, когда Комиссар пишет письмо, лишь несколько самых необходимых предметов во всем оформлении... И небесный полог, то тревожный, будто низко наклоняющийся, то огневой, заливаемый отсветами боя, небесный полог, по которому плыли могучие облака, величественно-строгие, бурно клубящиеся и расходящиеся, чтоб открыть необъятные горизонты. Небо бурной, трагической, великой жизни.

В «Мадам Бовари» комнаты дома Бовари, размещенные на трех этажах, как бы окаймленные винтовыми лестницами, возникали у художников Е. Коваленко и В. Кривошеиной, как клетки. Эмма жила в этих комнатах-клетках, маленьких и тесных; в широких, длинных, тяжелых платьях она двигалась по лестницам, подымалась вверх и спускалась вниз, на мгновения выходя в центр декорационной установки, где пространство было свободно и ощущался воздух. Но каждый

раз она должна была вернуться туда, откуда убегала. Она металась и билась, но вырваться не могла, В декорациях раскрывался образ мятущейся жизни. Жизни в тисках.

Свет был таким же важным слагаемым таировского спектакля. В «Грозе» в момент покаяния Катерины сцена заливалась красным, постепенно становившимся все более интенсивным. Казалось, лицо Катерины бледнеет на глазах у зрителя, превращаясь в белое как мел. Свет помогал передать нарастание грозы в душе героини. В «Любви под вязами», когда Ибен и Эбби покидали ферму, взявшись за руки, усиливался золотистый цвет, доходя к моменту закрытия занавеса до почти непереносимой яркости. Свет «делал финал». В «Мадам Бовари» был эпизод, когда, сидя у клавесина, Эмма вспоминала единственный в ее жизни бал и брала несколько аккордов вальса. Воспоминания вырастали, разрастался и вальс — он переходил в оркестр, и мелодия взлетала, как на крыльях, а одновременно разгорались огни, освещавшие сцену. Свет раздвигал стены комнаты, каждый предмет становился отчетливым и ярким. И вдруг Эмма останавливалась; прерывались воспоминания; умолкал вальс; угасал свет,

Подобно тому как менялись требования Таирова к сценической конструкции, которая из площадки для актерской игры превращалась в сферу действия, менялись и его требования к костюму. В ранние годы Таиров был озабочен тем, чтобы костюм не стеснял актера, помогал выявлению красоты человеческого тела, его выразительных возможностей. Затем костюм обрел иное назначение, стал участником сценического действия в полном смысле слова.

Уже в «Адриенне Лекуврер» (1919) платья передавали эпоху и характеры, воплощенные в спектакле. Манерные, изнеженные аристократы двигались по сценическим подмосткам в изысканных, пестрых переливающихся камзолах и причудливо завитых париках; осиные талии женщин «соревновались» с гибкостью мужчин; узкие носки туфель выставлялись как на витринах, и пряжки блистали. Веер мадемуазель Лекуврер был таким же причудливым по своему абрису, как и прически принцессы Бульонской или Герцогини д'Омон. Но в последнем акте, у себя дома, сняв пудренный парик, Адриенна появлялась рыжеволосой, в алом платье, падавшем простыми и строгими складками; в момент катастрофы с нее слетала мишура этикета. Так, костюм в спектаклях Камерного театра приобрел все более серьезное драматическое содержание. В «Федре» плащ героини говорил о ее судьбе; в час смерти, когда цепенная царица, как описывает Коонен, «ползла через всю сцену на коленях, передвигаясь широким движением раненой птицы», этот плащ, «открывая обнаженные плечи, тянулся сзади, как кровавый след». Костюмы Эллен Джонс в «Машинали»

были такими же, как и у ее подруг, — шитые по моде, достаточно нарядные для скромной стенографистки; но то, как Эллен обращалась со своим платьем, сразу передавало, что она не такая, как окружающие. Над столами, пишущими машинками, арифмометрами мелких служащих мистера Джонса пиджаки и жакеты висели на плечиках, с унылой аккуратностью повторяя друг друга. Эллен, снимая жакет, небрежно бросала его на спинку стула — и сразу оказывалась неосторожной и чужой.

Костюмы Эммы Бовари, если их рассмотреть отдельно, сами по себе рассказывают обо всех этапах жизни Эммы. Впервые она появлялась на сцене в простом дорожном платье, скромная жена провинциального врача, приезжающая в маленький Ионвилль. Но на выставку, где она встречается с Родольфом, Эмма приходит одетая изысканно. Ее шляпка возмущает мещанок Ионвилля — легкие, чуть изогнутые поля головного убора светлого розового цвета так непохожи на массивные, украшенные колышавшимися бантами пестрые шляпы мадам Омэ или мадам Карон. Платье из очень легкой ткани, черная бархотка на шее... Это — утро мадам Бовари, пора цветения ее чувств. Длинный шлейф амазонки в одной из следующих картин как бы приковывает Эмму к земле, отягощает ее. Но в следующей картине платье из шуршащего шелка взлетает при каждом движении Эммы, которая почувствовала себя счастливой. Закутанная в темный плащ, из-под которого виднеются белые кружева, скользит она в сад на ночные свидания... И очень длинное пепельное платье тащится за ней по винтовой лестнице, когда, как в романе, прочитав на чердаке письмо покинувшего ее возлюбленного, Эмма, как омертвевшая, спускается вниз на зов Шарля.

Костюм в следующем действии, для эпизода в Руанской опере, — очень открытый, открытый почти вызывающе; совершенно обнажены — обнажены дерзко — беспомощные плечи. Разочарования кладут на Эмму свою печать, печать цинизма. На свидании с Леоном в гостинице платье ярко-красное, со множеством оборок, темнеющих по краям, как темнеют лепестки увядающих роз. Наконец, высокий шутовской колпак и брюки в сцене на маскараде, когда позолота уже слетела с идола и Эмма напрасно ищет забвения. А дома — опять темная длинная юбка, стелющаяся по ступеням лестницы, и опускающийся с плеч черный плащ, струящийся за несчастной Бовари, идущей к гибели.

В «Негре» или «Любви под вязами», в «Оптимистической трагедии» или «Без вины виноватых» было много таких эпизодов, которые, будучи зафиксированы на фотографиях, являются картинами жизни, емкими, как произведения живописи. Да, именно так, Таиров был большим знатоком живописного

искусства, но не своими знаниями он блистал в режиссуре. Он сам как бы становился художником-живописцем на сцене, создавая такие точные и такие содержательные сопоставления людских фигур на сцене — столкновения героев спектаклей, — такие насыщенные композиции, которыми мог бы гордиться любой живописец-станковист. Когда герои «Негра» выходили из церкви после венчания и шли между двух рядов белых и черных людей, разделившихся и образовавших враждебный и Элле и Джиму коридор, это был ступок трагедии, экспозиция будущего неизбежного и жестокого ее исхода. «Бегство» (как характеризовал Таиров эту сцену в своей экспозиции к «Негру») не помогло героям спастись. Во время последнего монолога Незнамова в «Без вины виноватых» Кручинина стояла на террасе, как на пьедестале, освещенная яркими огнями, одетая в сверкающее атласное платье, отливавшее серебром. А Незнамов метался где-то внизу, далеко от нее. Суровое противопоставление, конфликт, доведенный до апогея: резко выделенная всей композицией сценического пространства, она, мать, стояла перед судом своего сына, убранная, как для праздника, в руках держа цветы, поднесенные поклонявшимися ей людьми, — «без вины виноватая». Узнав сына, она бросалась к нему по ступенькам террасы, и вот ноги подкашивались; не совсем еще приблизившись к Незнамову, она нечаянно падала перед ним на колени. Мизансцена подчеркивала вину Кручининой, вину без вины, вину трагическую. А в финале она шла с Незнамовым вдвоем, покидая праздник, и никто не делал ни одного движения им вслед. Кручинина уводила Незнамова из чужого им обоим мира, мира, где людям наносят много тяжких обид. Казалось, перед ними раскрывались новые горизонты. В динамике построения заключительного мгновения спектакля был глубокий смысл — победа жизни.

В требованиях к актеру, рассыпанных по страницам этой книги, Таиров много раз обретал себе союзников. В материалах 40-х годов главным его союзником становится А. Н. Островский. «Чтобы быть артистом — мало знать, помнить и воображать, — надобно уметь». Надобно уметь! Эти слова великого русского драматурга Таиров всегда обращал к актерам. И, в частности, особое значение он придавал искусству движения, пантомиме в драматическом театре, вспоминая и римских мимов, и Чаплина, и гоголевскую немую сцену в «Ревизоре», и Петрушку.

Все годы своей режиссерской деятельности, как это явствует из публикуемых документов, Таиров думает, пишет, говорит о пантомиме. «Единство между словом и жестом составляет новую форму зрелища»*, — писали на Западе во время зарубежных гастролей Камерного театра в 20-х годах. Это единст-

* См. журн. «Эхо», М., 1925, № 5, стр. 104.

во все больше ощущалось в таировских спектаклях 30—40-х годов. Режиссер достигал того, что пантомимическое искусство (как он того хотел) входило в спектакли не как «вставные эпизоды», а как органическая составная часть актерского действия, как естественное развитие и выражение жизни актера на сцене. В низком поклоне склонялась актриса Лекуврер перед принцессой Бульонской и ее гостями, покидая гостиную знатной дамы и выполняя строгое правило этикета, но в этом поклоне у Алисы Коонен ощущалось такое благородство, такая душевная сила, что все преимущества несчастной Адриенны перед всемогущей аристократкой были ясны и непререкаемы. Склоняясь, она возвышалась. Ее гордая душа была незамутнена. Унижение не могло ни на миг стать ее уделом, даже тогда, когда власть имущие торжествовали. В «Негре» Элла одна на пустынной улице ночью закидывала озябшей и неуверенной рукой шарф на шею — и в этом движении ощущался и холод осенней непогоды и готовность одинокой женщины к смерти. В «Без вины виноватых» Кручинина прерывала свидание с Муровым и коротким движением руки останавливала его попытку идти вслед за ней. А в руке была книжечка, очевидно, роль или пьеса, которую Кручинина только что репетировала. Взлетала вверх рука актрисы, и ее взмах, взмах маленькой книжечкой, вдруг воздвигал преграду между Кручининой и Муровым. Обнаруживалась пропаша, лежащая между артисткой и «большим барином»; противопоставлялась высота духа женщины и мизерность страсти ее «поклонника». И он отступал.

Расслоение моряков в «Оптимистической трагедии» или их единение в спектакле «У стен Ленинграда» раскрывалось Таировым при помощи пантомимы. Пантомимическим мастерством были отмечены все лучшие массовые эпизоды его спектаклей. Пантомима давала Таирову возможность строить в спектаклях одновременное и в то же время многоплановое действие. В «Любви под вязами» перед зрителями был обнажен «разрез» фермы; в одной из комнат Ибен стоял неподвижно, весь напряженный, вслушиваясь в тишину; за стеной так же неподвижно и напряженно вслушивалась в тишину Эбби — и ощущалось взаимное тяготение молодых людей друг к другу. А на постели, опустив тяжелые руки, сидел старый Кабот, ощущая еще неясную для него тревогу. Сгусток взаимоотношений, зародыш драмы раскрывался мизансценой, пантомимой. «Ритмы полка», о которых говорил Вс. Вишневский в ремарках к «Оптимистической трагедии», выражались в таировском спектакле при помощи пантомимы, передавали рост, внутренние борения и укрепление сознания матросов. В знаменитом вальсе прощания в этом же спектакле, в том, как женщина Комиссар смотрела на окружающих и ничто не ускользало от нее, в том, как включались

в вальс новые и новые пары, возникали и истории человеческих жизней, и сложность людских взаимоотношений, и чувства людей, заостренные, усилившиеся перед разлукой. И готовность к подвигу. И клятвы ждать. И обещания верности. И невыносимость горя. Без слов, выраженные рукопожатием или легким касанием пальцев, плеч. Пантомима, как того хотел режиссер, проникала «в ткань спектакля».

В сцене смерти Комиссара театр избежал показа физического страдания, которое могло бы исказить движения умирающего человека. Поддерживаемая матросами, женщина Комиссар держалась все так же прямо, как всегда, и борьба со смертью ощущалась не в метании агонизирующих сил, а в особенном, исключительном напряжении воли. Произнося свою последнюю фразу: «Держите марку военного флота» — Комиссар — Алиса Коонен освобождалась из поддерживавших ее рук, на мгновение становясь свободной, словно окрыленной, и, истратив на это остатки физических сил, падала, не сгибая колен. Падала прямо, как бы мгновенно сраженная ударом смерти. Это была смерть на посту, смерть человека, не склонившегося в свой последний час. Человек умирал, но не покорялся смерти.

«Отчего театру не воспользоваться музыкою, раз он пользуется живописью и вообще всем, что помогает ему создать законченный спектакль... — писал Таиров в 1911 году, работая над «Дядей Ваней». — Почему актеру не воспользоваться помощью музыки для выявления внутреннего образа»*. В новом и неожиданном для того времени стремлении к музыке в драме Таиров был одним из немногих новаторов. Своим учителем в этом отношении позже он назвал Чехова. Он ссылался на чеховские пьесы, на их насыщенность музыкальными звучаниями, перечисляя, например, все места «Трех сестер», где, по ремаркам драматурга, должна была возникнуть музыка.

И музыка в спектаклях Камерного театра действительно приобрела огромное значение. Если в «Грозе» звучание русских народных песен создавало своеобразный фон сценического действия, то в «Кукироли» персонажи получили музыкальные характеристики. В «Без вины виноватых» потрясение, испытываемое Незнамовым в конце третьего акта, когда ему показалось, что он напрасно поверил в благородство Кручининой, передавалось с помощью большого оркестрового эпизода. В «Египетских ночах» Прокофьев создавал музыку по принципу лейтмотивов, и в его партитуре противостояли темы Рима и Египта, видоизменяясь по мере развития действия и передавая тот драматический конфликт, о котором Таиров говорил в своей режиссерской экспозиции к этому сложному спектаклю.

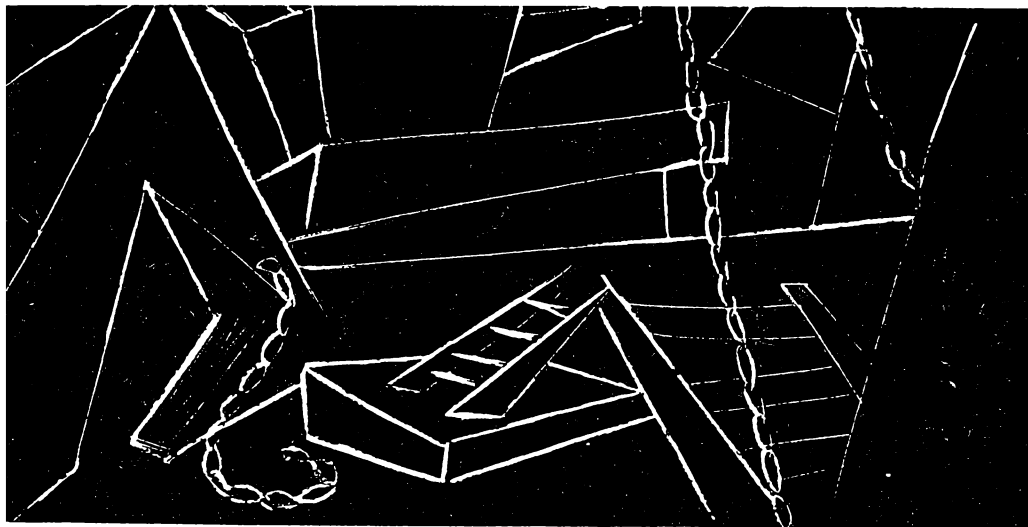
* А. Таиров, О музыке в драме. — «Студия», 1911, № 3, стр. 7,

В «Мадам Бовари»! мелодия Эммы, созданная Д. Кабалевским, помогала понять сущность природы этой мечтательной женщины, полет ее надежд, печаль ее пробуждений. Но кроме такого — различного — использования музыки в спектаклях Таиров самое сценическое актерское действие часто строил по законам музыкальной драматургии, по законам музыкального искусства, и ритм во всем важном смысле этого понятия возникал в спектаклях Камерного театра, в их четких и гармоничных композициях.

«Формализм — это плохо, а форма — великолепно»*, — утверждал Таиров в 1931 году. И он не уставал это повторять. Он всю жизнь сохранял стремление к острой, выразительной, многообразной, насыщенной эмоциями форме. Каждую деталь спектакля, каждое слагаемое сложной структуры сценического произведения он наполнял тем или иным содержанием. Ничего случайного! Максимальная выразительность при скупости и строгости отбора! «Надобно уметь» — это требование в устах Таирова приобретало значение теоретической формулы. «Надобно уметь» — строже всего он относил эти слова к самому себе, не останавливаясь в поисках, в развитии своей методики, в обогащении и обновлении своего искусства. Синтетичность, как результат всестороннего мастерства, — вот куда он привел Камерный театр. И вел путем нелегким. Попытка показать этот путь сделана самим отбором материала книги, отбором документов из наследия выдающегося режиссера.

* А. Таиров, Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2—3, стр. 35.

1.



ЗАПИСКИ
РЕЖИССЕРА



родился 24 июня 1885 года в городе Ромнах, Полтавской губернии. Отец мой был народным учителем и очень любил театр, так что с детских лет я часто наблюдал, как он со своими учениками ставил школьные спектакли, главным образом Пушкина, Гоголя и других классиков. Впервые активно я был задет театром, когда мне примерно было лет восемь или девять: вместе со своими сверстниками я был на спектакле братьев Адельгейм, когда играли «Фауста». Я не помню впечатления от самого

спектакля, но, очевидно, он пробудил во мне мои театральные инстинкты, потому что после этого в садовой беседке вместе со своими товарищами я разыгрывал импровизации на тему о Фаусте, причем я изображал Валентина.

Следующие мои впечатления я получил главным образом от оперы, так как моя тетка, у которой я жил, будучи в гимназии в Киеве, была страстной меломанкой и часто брала меня с собой на спектакли в оперный театр. Мое воображение особенно приковал «Демон». Я, как сейчас, помню, как меня журила Наталья Ивановна (моя тетка) за то, что я портил все кресла в гостиной, взбираясь на них вместо отсутствующей скалы, и распевал: «И будешь ты царицей мира...»

Вскоре я начал принимать участие в любительских спектаклях, причем первыми моими ролями были: гимназист в «Роковом дебюте» и офицер в водевиле «Денщик подвел»¹.

Я стал очень сильно увлекаться театром, тетка, у которой я жил, бывшая актриса малорусской труппы, очень поощрительно относилась к моему театральному влечению, да и отец возражал против него постольку, поскольку я часто из-за увлечения театром пропускал гимназические занятия и мой дневник наполнился двойками. Отец мне всегда говорил:

«Я не возражаю против того, чтобы ты стал актером, но ты должен кончить гимназию и университет, так как, только будучи культурным человеком, можно по-настоящему работать в театре». Я дал ему в этом слово и, как это иногда ни казалось мне мешающим и трудным, я все же его выполнил.

Более вплотную я стал подходить к театру в последние гимназические годы, и моими первыми руководителями-профессионалами были Е. А. и А. Н. Лепковские, под руководством которых я и работал мой первый полупрофессиональный сезон.

Мой первый профессиональный сезон совпал с 1905 годом. Я был принят в Киеве в труппу М. М. Бородая и в первый же сезон играл Лизандра в «Сне в летнюю ночь» и Бургомистра в «Ганнеле» в постановке М. А. Крестовской. Общение с нею, Пасхаловой, Харламовым и Г. Г. Шпетом, несомненно, очень отразилось на моих первых актерских шагах и на общем моем отношении к старому театру и дальнейших попытках уйти от него. 1905 год был бурным годом, и я не могу не вспомнить того, как мы вместе с Н. А. Смирновой проводили и провели в революционные дни 1905 года всеобщую забастовку киевских театров и актеров². Постом этого [сезона] в Киев на гастроли приехала В. Ф. Комиссаржевская. Я очень любил Комиссаржевскую, со всей горячностью и пылом студента и начинающего актера и, встретившись с ней, сказал ей о своем горячем желании работать возле нее. Никогда не забуду волнения, с которым я входил к ней в номер гостиницы «Континенталь» для дебюта. Я читал Незнакомца из драматического этюда «Красный цветок»³, причем Вера Федоровна сама давала мне реплики. Не помню, как я кончил свое чтение, но в результате я был принят Верой Федоровной в ее труппу и к сентябрю должен был приехать в Петербург. Летом, в связи с революционным движением 1905 года, я был вторично арестован и сидел в тюрьме. Каюсь, больше всего в это время во мне говорил уже актер, и я целыми днями измерял небольшую площадь моей одиночки, так как я не знал, когда меня выпустят и поспею ли я к сезону. Но судьба была на моей стороне — меня выпустили из тюрьмы и с небольшим опозданием я приехал в Петербург в театр Комиссаржевской, одновременно переведясь в Петербургский университет.

Это был год вступления к Комиссаржевской Мейерхольда, год «Сестры Беатрисы», «Балаганчика» (в котором я играл Голубую маску), год ломки старого театра. Я попал в среду людей нового искусства: Блок, Кузмин, Сологуб, Вячеслав Иванов, Сергей Городецкий, Судейкин, Сапунов. Частое общение с ними, несомненно, отразилось на зарождавшихся во мне театральных взглядах и стремлениях. С Мейерхольдом я как-то не сошелся, отчасти потому, что он был связан с группой своих учеников, вступившей вместе с ним в театр Комиссар-

жевской, отчасти потому, что, принимая целиком его разрушительную платформу по отношению к старому театру, я в то же время не принимал его созидательной платформы.

В конце сезона я получил от П. П. Гайдебурова предложение вступить в [Первый] Передвижной общедоступный театр в Народном доме графини Паниной. Рабочие перспективы, развернутые передо мной Гайдебуровым, меня увлекли, и я стал работать с ним в качестве актера и режиссера. Моими первыми постановками были: «Гамлет» Шекспира и «Эрос и Психея» Жулавского. Как актер, я играл довольно много, с наибольшей радостью Сарданапала [в трагедии] Байрона.

В Передвижном театре я проработал около трех лет и очень многим этому театру обязан: и потому, что я изъездил с ним всю Россию, увидел все, что делается на театрах провинции, изучая всюду зрителя, и потому, что в Народном доме графини Паниной я смог увидеть настоящего зрителя рабочих кварталов, и потому, что я имел возможность сделать свои первые режиссерские опыты.

Постепенно режиссер брал во мне верх над актером, и хотя в дальнейшем я и продолжал еще играть, но и в Симбирске, куда я был приглашен заведующим художественной частью, и в Риге у Михайловского я работал уже преимущественно как режиссер. Здесь были мною поставлены «Анатэма» Андреева, «Северные богатыри» Ибсена и ряд других вещей.

Последним моим актерским выступлением была роль Мизгирия в «Снегурочке» в Петербурге в Новом драматическом театре Рейнеке [1911/12] в постановке Евтихия Карпова. Там же мною были сделаны две постановки: «Изнанка жизни» Бенаvente с художником Судейкиным и композитором Кузминым и «Бегство Габриэля Шиллинга» Гауптмана с художником Анисфельдом.

К этому времени во мне уже окрепли мои режиссерские замыслы, некоторые контуры которых наметились еще в самых первых моих постановках (в «Гамлете» и «Эросе и Психее» я уже был занят разработкой сценической площадки и пытался уйти от живописных декораций), но я не мог привести их в исполнение, так как, несмотря на свободу, предоставляемую мне как режиссеру, я все же сталкивался со вкусами антрепризы и с актерским материалом, часто очень хорошим и с общепринятой точки зрения первоклассным, но по-иному воспитанным и, конечно, никак не могущим по-настоящему воспринять и воплотить те идеи, без осуществления которых театр превращался для меня в покойницкую. Я ушел из театра и решил сдать государственный экзамен и заняться другой работой.

Кончив университет, я поселился в Москве, вступил в адвокатскую корпорацию. Это было в 1913 году. В это время Мард-

жанов разворачивал в Москве Свободный театр. Моя встреча с ним, его обещание дать мне полную возможность работать так, как я считаю нужным (которое он безусловно выполнил), молодое, новое дело, молодая, неиспорченная рутинной труппа, включение в репертуар пантомим снова окрылили мои мечты, и я снова вернулся в театр.

В «Покрывале Пьеретты», в «Желтой кофте» яснее наметились принципы моей работы, объединившей вокруг меня группу готовых на всякие испытания соратников, желавших смело идти на поиски нового актерского мастерства и нового театра, и вместе с ними в 1914 году мною был основан Камерный театр. Этот период частично освещен мною в моих «Записках режиссера» и, кроме того, в общей литературе по театру, русской и европейской.

Я целиком ушел в работу по созданию Камерного театра, о которой писать здесь не считаю нужным. Помимо постановок в нем, я сделал на стороне всего лишь одну — в опере бывш. Зимина, где я поставил «Демона»⁴, осуществив, таким образом, на сцене одно из своих ранних, детских театральных мечтаний.

АЛЕКСАНДР ТАЙРОВ

ЗАТМЕНИЕ

ЛУНЫ

ИЗДАНИЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА



При публикации «Записок режиссера» использовано оформление первого издания книги, сделанное художницей А. Экстер.

АЛЕКСАНДР ТАИРОВ

ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА

ИЗДАНИЕ
КАМЕРНОГО ТЕАТРА
1921

Алисе Коонен

Александр Маиров





уже несколько раз собирался привести в порядок мои записки, но активное строительство театра не оставляло мне до сих пор для этого времени. Теперь я пользуюсь первой представившейся мне возможностью, чтобы оформить их и, просмотрев, таким образом, еще раз уже произведенную работу, яснее и четче осознать и почувствовать дальнейший путь.

Заранее оговариваюсь: не ждите от меня ни философских обоснований, ни научных обобщений.

Я (не философ и не ученый).

Я режиссер, я формовщик и строитель театра, и изо всех наук меня волнует лишь одна — да и то пока не существующая — наука нашего искусства.

Но наука эта постигается не беспристрастным скальпелем ученого, не скрипучим объективом критицизма, а волшебными очками Челионати ¹, для которых, как вы знаете, нужен особый длинный нос.

Я не писатель также.

Мне часто будет не хватать нужных слов, чтобы остро и ярко формулировать то или иное положение, но те, кто по-настоящему любят театр и его изумительное искусство, и под бледным покровом моих слов сумеют разглядеть волнующую меня мысль, рожденную творческой и действенной работой в театре, а не критическим и теоретическим разглядыванием его со стороны.

Этим любящим я и отдаю свою книгу.

И раньше всего я отдаю ее своим соратникам и ученикам — их буйной молодости, их пламенному сердцу, их стойкой воле к театральному мастерству.

Я отдаю ее также всем тем, кто силен и молод, чья горящая мысль и душа неукротимо бьется в предчувствиях и поисках нарождающегося ныне театра, властно утверждающего свое самодовлеющее искусство, свое самоценное мастерство.

Я не даю общих для всех и раз навсегда неизменных рецептов.

Лишь то, что выкристаллизовалось в действенной правильной театральной работе, я пытаюсь облечь в слова.

Но я не ручаюсь, что живая работа, которую мы с неустанным энтузиазмом будем вести и дальше, не переплавит в своем огне

уже обретенного ныне и не изменит или не прибавит к нашим кристаллам новых неожиданных граней.

Лишь в одном я убежден неизменно.

Это в том, что путь к чаемому нами театру лежит через полное преодоление дилетантизма и через предельное утверждение мастерства.

Поддержать идущих по этому трудному пути «верующих» и обратить дилетантствующих и неверующих — такова цель моих записок.



В 1912 году после долгих колебаний и сомнений я решил, наконец бросить театр.

С трудом дождался я конца сезона, уехал из Петербурга и отдался совершенно иной работе.

Мне казалось, что провинция и иная, чуждая театру атмосфера помогут мне выполнить мое решение уйти от сцены навсегда.

А уйти было необходимо.

Современный театр не только не радовал меня и не вдохновлял больше на работу, а, наоборот, с каждым днем, с каждым спектаклем все более и более увеличивал назревавшие во мне сомнения, и временами мне казалось уже, что не только современный театр, но и театр вообще утратил тайну своих былых чарований и теперь, обессиленный, неизбежно влечется к катастрофе.

Вспоминалась Дузе, прекрасная Элеонора Дузе, и ее трагический разрыв с театром, вспоминалось, что только смерть предотвратила уже предрешенный уход из театра Комиссаржевской, назойливо всплывали в памяти разочарования Гордона Крэга и его вынужденное прославление «сверхмарионетки»², и над всем этим с торжествующей тупостью высился профессорский колпак Айхенвальда с его статьею: «Смерть Театра»³.

Конечно, я знал, что Айхенвальд неправ; конечно, я знал, что театр органически вовсе не зависит от литературы и что не в передаче произведений драматурга заключается его миссия.

К «Глоссам» Мейерхольда⁴ я мог бы добавить еще целую эпоху римской пантомимы, когда совсем не было авторов и их пьес, и все же театр так властно чаровал зрителя своим самодовлеющим искусством, что даже всесильные цезари завидовали памятникам, которыми римляне чествовали своих излюбленных мимов.

Я мог бы напомнить и об блестящей вспышке commedia dell'arte, когда Гоцци и Сакки снова открыли заколоченный было театр Сан-Самуэле, и зазвеневшие в нем арлекинские бубенцы вновь привлекли в его стены целые толпы венецианцев, легко взрывая своими искрометными импровизациями обманчивую прочность успеха Гольдони и его писанных пьес.

И много еще блестящих страниц из прошлого театра я мог бы привести в доказательство того, что Искусство театра и актера первично и что Мельпомена отнюдь не является колониальной негритоской в прекрасной пляеде белокостных муз.

И все же это были бы только слова, слова и слова.

Ибо живая жизнь театра не только не подтверждает, но и опровергает их, ибо радость и молодость отступились от него, ибо вместо чудесных полетов в фантастические области невозможного театр бессильно бьется в тенетах натуралистической повседневности или бескрыло влачится в формализме анемично-декадентской условности.

И если неправ был Айхенвальд по существу, по отношению к театру в целом, в его прошлом и будущем, то по отношению к театру современному его слова были в достаточной мере справедливы.

Ибо раз театр собственно перестал быть театром, раз перестал он радовать и волновать зрителя своим самодовлеющим, чисто театральным искусством, а превратился лишь в передатчика литературы, то не проще и не приятнее ли, в самом деле, сесть с книгой в уютной тишине кабинета и там, без назойливого света рампы и навязчивой трактовки актера, спокойно прочесть ее.

И разве мы сами — не критики, не философы, не профессора, а непосредственные деятели театра — не почувствовали уже трупного запаха в нашем доме и не стали покидать его?

Как же это случилось?

Что же произошло, что театр, прекрасный театр, зачатый от Кришны и Диониса, превратился, по свидетельству Сологуба, в уютную усыпальницу для «кроликов»⁵, а актер, некогда гордый Мим, звенящий бубенцами Арлекин, король плаща и шпаги, стал граммофонной пластинкой, покорно воспроизводящей, по воле антрепренера, слова и «идеи» господ Арцыбашевых, Сургучевых и других «братьев-писателей»?

Произошло то, что из театра ушло главное, то, что отличает его от всех иных искусств, то, что дает ему самодовлеющую радость, — ушло искусство и мастерство актера.

Надо ли мне говорить о том, что в театре главное Актер, что в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера.

Надо ли вспоминать хотя бы определение Аристотеля, что театр есть «подражание единому, важному, в себе замкнутому действию»⁶, — *действию*, которое, конечно, немислимо без *действующих*, то есть без актеров.

А раз так, раз сущность театра в актере, то, несомненно, развитие театра и состояние его находятся в непосредственной зависимости от развития и состояния в данный момент искусства актера, и периоды подъема и расцвета театра неизбежно совпа-

дают с периодами расцвета актерского мастерства, периоды же упадка и кризиса — с периодами его падения.

И тот длительный кризис, который переживал современный театр и который в начале XX века пытались вскрыть Гордон Крэг, Георг Фукс (в его книге с неоправданным названием «Революция театра») и у нас в России — Мейерхольд, Евреинов и другие, был, по существу, неизбежным и логическим результатом ужасающего падения актерского мастерства.

И засилие литературы в натуралистическом театре и засилие живописи в театре условном исходили, несомненно, из одной и той же причины — из потери актером своего мастерства.

Ибо актер, лишенный своего мастерства, теряет свою власть над зрителем. А теряя ее, он уже бессилён фиксировать на себе его внимание и подпадает под влияние привходящих элементов театра, которые сосредоточивают тогда уже на себе доминирующий интерес зрителя; [актером пользуются] лишь как неизбежным прикрытием, без которого даже слепые увидели бы, что король гол, что никакого театра, собственно, и нет.

Король гол, театра нет — с этим тяжелым чувством я ушел из театра.



рошел год.

В августе 1913 года я приехал в Москву с твердым намерением не заниматься театром. Я принял это решение без всяких колебаний, так как считал себя уже окончательно «излечившимся», да и помимо этого ни один из существовавших театров все равно не удовлетворял меня, и мысль о работе в них меня никак не волновала.

Но прошло всего несколько дней, как я почувствовал, что начинаю терять приобретенное спокойствие, которым я так гордился.

Утренние газеты каждый день приносили новые сенсационные сведения о нарождающемся Свободном Театре⁷: «театр всех видов сценического искусства», «приглашены Монахов, Шаляпин, Давыдов, Коонен, Андреева, Балтрушайтис, Дузе, Сара Бернар, Сальвини», «подготовительные работы в полном ходу — затрачены миллионы на всевозможные опыты», «к отдельным постановкам привлекаются Макс Рейнгардт, Георг Фукс, Гордон Крэг... римский папа», «в репертуаре драма, комедия, оперетта, пантомима» и прочее, и прочее.

И между всеми этими сведениями, причудливо переплетая и путая их, носилась какая-то странная, почти фантастическая

фигура Марджанова, человека, несомненно, живущего одновременно в нескольких воплощениях, ибо, судя по газетам, он в один и тот же час работал в Москве над «Прекрасной Еленой», вел в Питере переговоры с Варламовым, во Флоренции — с Крэггом, в Китае смотрел «Желтую кофту», в Праге набирал оркестр, в Лондоне уславливался о гастролях за границей и в Сорочинцах покупал волов для «Ярмарки»⁸.

Прошло еще несколько дней, и мы встретились с Марджановым. Воистину, этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси.

Его труппа и так не могла уже втиснуться в партере Эрмитажного театра, и так на каждую намеченную постановку приходилось уже по два режиссера и [по] два кандидата к ним, и все же он стал звать еще и меня в Свободный Театр.

Что было делать?

Да, я отрекся от театра, но ведь отрекся я лишь потому, что современный театр никак не удовлетворял меня.

Но *новый* театр, в котором можно попытаться найти наконец исход из мучительного тупика, театр, который хочет идти по непроторенным путям, театр, вдохновляемый таким горячим энтузиастом, каким, несомненно, был Марджанов, — разве мог я долго колебаться?

А когда Марджанов предложил мне постановку *пантомимы*⁹, о работе над которой я давно уже мечтал, — вопрос оказался сразу решенным, и клавиш «Покрывала Пьеретты» очутился у меня в руках.

Итак, я снова в театре.

Я ставлю «Покрывало Пьеретты» и, сидя в партере, слушаю оркестр, и навстречу мелодиям Донаньи во мне возникают нетленные образы Пьеро, Коломбины и Арлекина.

Вот в трагическом поцелуе любви сплетаются Коломбина и Пьеро, вот горят венчальные свечи Смерти, вот в «danse macabre» шнель-польки извивается Арлекин, и, обезумевшая, к ногам мертвого Пьеро падает умирающая Коломбина.

Как осуществить все это?

Как перенести на сцену все эти трепетные образы, эти волнующие созвучия, эти покоряющие ритмы?

Как поставить пантомиму?

Пантомима!

Разве не она была родоначальницей театра и в дни Диониса и в культе Кришны, разве не она собирала жадные толпы в римский амфитеатр, разве не она всегда возникала на долговечном пути театра, как верный и неизменный признак его грядущего возрождения?

Я снова почувствовал былую взволнованность театром и вместе с небольшой группой, работающей со мной, стал жадно искать путей к сценическому воплощению пантомимы⁹.

Но на что было опереться, где было обрести исходную точку для работы?

Пантомима, как специальный вид театрального искусства, уже давно исчезла со сцены.

Балет ушел исключительно в танец, а цирковая пантомима захирела и базировалась на пустом и неинтересном иллюстрационном жесте.

Реконструировать пантомиму далекого прошлого я не считал нужным, во мне не было души антиквара, и я никогда не думал, что в Старинном Театре можно ощутить живой пульс подлинного театра современности ¹⁰.

Итак, на работах по пантомиме, очевидно, базироваться было невозможно. Оставалось одно: еще раз просмотреть путь, пройденный театром за последние десятилетия, с тем, чтобы, отмечая все неверное и отжившее, попытаться найти то подлинное и непреложное, от чего можно было бы уже отправляться в наш неведомый и трудный путь.



так, Натуралистический театр с его рабским преклонением перед правдой жизни, с его неизменным стремлением заставить «визжать живых поросят»?..

Вы знаете старинную басню Эзопа, которую приводит, как бэль, Коклен?

На ярмарке скоморох стал подражать хрюканью поросенка — он это делал так искусно, что все кругом, придя в восторг, стали громко ему аплодировать.

Тогда крестьянин побился об заклад, что пропищит так же хорошо: он спрятал под одеждой живого поросенка и стал щипать его — поросенок, конечно, завизжал, но крестьянина ошिकाки: «Что тут делать! — говорит Коклен. — Поросенок, наверно, пищал хорошо, но безыскусственно» ¹¹.

Да, с этим ничего не поделаешь.

Ибо есть две правды — правда жизни и правда искусства. Конечно, местами они соприкасаются между собой, но большей частью бывает так, что правда жизни оказывается ложью в искусстве и, наоборот, правда искусства звучит ложью в жизни.

Натуралистический театр либо прошел мимо этой простой истины, либо сознательно отверг ее.

Отсюда его стремление, чтобы и актер и зритель забыли о театре, чтобы они чувствовали себя так, словно та драма или комедия, которая разыгрывается на подмостках, происходит в их всамделишной жизни.

Отсюда — требование, предъявляемое к актеру, быть как бы сколком с человека, взятого из жизни,— так же «безыскусственно» чувствовать, двигаться, говорить, вообще быть «естественным» настолько, чтобы зритель не усомнился, что перед ним действительно Иван Иванович, а не актер Х, Екатерина Ивановна, а не актриса У.

Отсюда стремление создать сценическую обстановку, довершающую этот обман, отсюда этот запах кислых щей и кухни, идущий из глубины сцены, на которой сооружена целая квартира и пр. и пр.

Я вспоминаю свое пребывание в Передвижном театре, где я работал два года (1907 и 1908) в качестве актера и режиссера*.

Передвижной театр, особенно в прежних своих постановках, еще не изжил натуралистических иллюзий, и вот в пьесе «Блаженные алчущие»¹² на сцене водружалась почти целая квартира из настоящих бревен, не меньшей толщины, чем те, из которых в деревнях складываются избы (действие происходило в квартире земского врача). Театр был передвижным, и все эти бревна возились из Петербурга в Харьков, из Харькова в Вятку и т. д.— все для того, чтобы стены, боже упаси, не зашатались от прикосновения актера и не открыли бы зрителю страшной тайны, что на сцене стоит... декорация. С потолка спускалась лампа, она горела и, конечно, мигала каждый раз, когда отворялась входная дверь, это значило, что ветер врывается в комнату. Но отчего же этот ветер оставлял недвижимой скатерть на столе, волосы на голове актеров и вообще все в комнате? И стоило ли возить из города в город эти бревна, раз все равно не удавалось подделать жизнь до конца?

Я мог бы привести из личного опыта массу подобных примеров, но надо ли воскрешать в памяти все ухищрения натуралистического театра и вспоминать о том, как безжалостно сама жизнь разбивала все его с таким трудом создаваемые иллюзии жизни.

Перелистайте книгу Фукса или статьи Мейерхольда¹³— и художественное банкротство натуралистического театра обнаружится перед вами во всей полноте.

Меня интересовал другой вопрос, гораздо большей важности и значения, почти не затронутый ни Фуксом, ни Мейерхольдом. Это вопрос *об актерском творчестве и подходах к нему*, ибо этот вопрос надлежало разрешить раньше всего для работы над пантомимой.

Главное требование, которое предъявлял к актеру натуралистический театр, заключалось в том, чтобы его переживания были правдивы, искренни и естественны, а для этого ему раньше

* Там мною были поставлены «Гамлет» Шекспира и «Эрос и Психея» Жулавского. (Здесь и далее всюду прим. А. Я. Таирова.)

всего надлежало забыть, что он на сцене, забыть, что он актер. Обращаясь к «аффективным воспоминаниям», он должен был стремиться, чтобы зритель ни на минуту не усомнился в том, что перед ним не актер, а настоящий, всамделишный, выкинутый жизнью человек — с его силой и слабостью, страданиями и счастьем, слезами и улыбками, привычками и повадкой.

Для этого надо быть зорко-наблюдательным в жизни, всегда ходить как бы с карманным кодаком в душе и [на] глазах, чтобы затем, пережив все подмеченное, перенести его из жизни на сцену.

Зрителю должно было казаться, что перед ним настоящая жизнь, а потому душевные вибрации актера на сцене должны звучать в унисон с жизненными, голос его должен быть приглушен, речь упрощена, жест обкарнан.

Актер, таким образом, лишался всех своих выразительных средств, при помощи которых он только и может являть свое искусство.

Он настойчиво превращался из актера в милого, чувствительного человека, неплохого психолога и непременно неврастеника (вспомните, что именно натуралистический театр выдвинул это новое, очаровательное амплу), который искренне болел горем и радостью ближнего, но никак не творил театра.

Актера, то есть мастера, владеющего своим искусством, такому театру, собственно, не было и нужно.

«Актерство», «актер» стало почти ругательным словом.

На сцену устремился милый, трогательный русский интеллигент и стал публично выворачивать наизнанку свою душу.

А так как в этом было его исконное призвание, то дело быстро пошло на лад, и Натуралистический театр стал делать огромные успехи.

В своем стремлении перенести на сцену жизнь Натуралистический театр дошел даже до того, что для роли певчего в горьковской пьесе «Мещане» пригласил настоящего певчего¹⁴.

Дальше идти было некуда: правда жизни восторжествовала, и посрамленный актер бежал из театра.

Но вместе с ним из театра исчезла и его сущность, исчезло его искусство.

И театр, не будучи в состоянии привлечь зрителя своим самодовлеющим искусством, мало-помалу превратился не то в экспериментальный институт по психопатологии, не то в популярного гида по истории русской и иностранной литературы.

Что же можно было взять из этого театра для работы над пантомимой, где нельзя укрыться за авторские идеи, где нельзя засыпать зрителя потоками авторских слов, где искусство актера должно явить себя в своей первичной сущности?

Не брать же из него то «косноязычие жеста», к которому, по меткому определению Ю. Слонимской¹⁵, пришел Натуралистический театр.

Разве мог мелкий, так называемый «характерный», ничего по существу своему не выражающий, неряшливо жизненный, косноязычный жест служить базой для пантомимы?

Конечно, нет.

Но тогда, быть может, «переживание» давало искомый ключ к работе?

Да, конечно, переживание является необходимым моментом в каждом творческом процессе, но его одного слишком мало для того, чтобы создать какое бы то ни было произведение искусства, в том числе и театральное.

Несомненно, каждый творец, будет ли это художник, скульптор, музыкант, поэт [или] актер, должен вначале «пережить» задуманное произведение и, только пережив его в своей творческой душе, он уже может придать ему видимые вовне черты, отлить его в свойственную ему форму.

Но, с другой стороны, любой творческий замысел, хотя бы и пережитый до конца, но не отлитый в видимую форму, сам по себе никак не является произведением искусства, ибо форма есть тот единственный проводник, при помощи которого творчество одних может быть воспринято другими.

Пока же не произошло процесса оформления, нет и произведения искусства. Вне формы нет и не может быть никакого искусства.

Натуралистический же театр страдал [болезнью] бесформия.

Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив творчество его жизненной правде со всеми ее случайностями, Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особые, отнюдь не продиктованные жизнью законы.

Поэтому Натуралистический театр, по существу, и не был подлинным театром и никогда не давал законченного произведения сценического искусства.

Лишь иногда его спектаклям удавалось создавать впечатление оформленного сценического произведения, ибо когда Иван Иванович должен был быть и на сцене Иваном Ивановичем, а Екатерина Ивановна — Екатериной Ивановной, то здесь бесформие сценического произведения, отражая и как бы воплощая бесформие жизни, принималось ошибочно за самодовлеющую сценическую форму.

Не в этом ли кроется разгадка удач Натуралистического театра в постановках современных, жизненных пьес и почти неизменных неудач в репертуаре иных планов?

Итак, признавая необходимость переживания, правда, иного, чем то, какое культивировал Натуралистический театр, в каждом творческом процессе, а значит и в сценическом вообще,

и в создании пантомимы в частности, нам предстояло найти форму, в которую это «переживание» должно было вылиться...

Несомненно, формой пантомимы является *жест* (беря это понятие во всеобъемлющем его значении).

Но какой жест?

Конечно, не иллюстрационный, конечно, не житейски-косноязычный.

Но какой?

Быть может, условный, который культивировался условным театром?

Быть может, именно в этом театре с его неустанным исканием формы и заключено все то, что нужно нам, ибо ведь и мы будем стремиться к сценической форме?

Я вспоминаю, как мы, молодежь, влюбленная в театр, жадно ловили все сведения о бунте против натурализма в театре, с каким волнением и надеждой следили мы за всеми перипетиями загоревшейся борьбы с ним, как радостно приветствовали мы рождение условного театра.

Казалось, что он несет в себе ту истину, по которой так истосковалась наша душа, что ему суждено вернуть театру его первоначальную силу.

И как жестоко мы были разочарованы, увидев и на опыте зачинателей этого театра, и на своей работе, что мы снова пришли к тупику — иному, но столь же мучительному и безнадежному, как и Натуралистический театр.

Только сейчас, много лет спустя, мы понимаем, что иначе и не могло быть: теза всегда рождает антитезу, и только затем назревает завершающий процесс — синтез.

В истории современного театра Натуралистический театр являл собой тезу, антитезой которого с логической необходимостью и стал условный.

Для синтеза время тогда еще не созрело.

«Все наоборот» — так в двух словах можно было бы определить линию условного театра.

«Все как в жизни», — говорит Натуралистический театр.

«Все *не* как в жизни», — провозгласил Театр Условный.

— «Зритель должен забыть, что перед ним сцена».

— «Ни на минуту зритель не должен забывать, что он в театре».

— «Актер должен чувствовать себя совсем как в жизни».

— «Каждую секунду актер должен помнить, что под ним подмости, а не подлинная жизнь».

— «Актер должен все искренне переживать».

— «Никаких искренних переживаний у актера быть не должно».

И т. д. и т. д.

Мне хорошо памятли 1905 и 1906 годы в Петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской, эти первые публичные опыты и спектакли Условного театра *.

Мне памятли и репетиции, и вся внутренняя работа там, за которой я, молодой актер этого театра, следил с жадным вниманием.

Были уничтожены так оскорблявшие всех нас павильоны с их подобием и безвкусицей жизни, были сброшены с актеров отягчавшие плечи жизненные пиджаки.

Под предводительством Сапунова и Судейкина на сцену пришли художники, так стосковавшиеся по большим полотнам и так радостно откликнувшиеся на призыв Мейерхольда к совместной работе.

«Пришли, увидели и победили»...

Да, они победили без труда.

А если Натуралистический театр в результате оказался в плену у литературы, то Условный почти с первых же своих шагов был пленен живописью.

Вся сцена, вся задача построения спектакля стала рассматриваться с точки зрения «красоты».

Но не красоты актерского материала, а красоты общедекоративного плана и замысла художника, в который актер входил лишь в качестве необходимого «колоритного пятна».

«Несуразное нагромождение в сценах натуралистического театра заменилось в Новом театре требованием внести в планы построения, *строго подчиненное*** ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен».

В результате такого построения актер стал терпим для художника только до тех пор, пока он оставался таким колоритным пятном, забывая о природе своего искусства, о действии и связанном с ним движении. Ибо, сдвигаясь, актер неизбежно передвигал «колоритные пятна» и, конечно, портил художнику картину.

Отсюда пресловутое стремление Условного театра к «статуарности», отсюда уже не экономия, а скупость и скудость жеста.

В жизни условного театра можно было подметить одно в высшей степени любопытное явление, мимо которого нельзя пройти молча.

Очень часто при открытии занавеса зал оглашался аплодисментами, и почти всегда они замолкали к концу акта или спектакля.

Это происходило потому, что открывавшаяся картина действительно этого стоила, так все было в ней закончено и гармонично.

* Московский театр-студия не был открыт для публики¹⁶.

** Курсив мой, см. статью Мейерхольда — Театр, сб. «Шиповник»¹⁷.

Но проходил первый момент, актер начинал двигаться — и очарование картины исчезало, интерес зрителя начинал падать, ибо актер сам по себе такого интереса возбуждать не мог, а без этого, по существу, не могло быть и театра, да, говоря откровенно, и не было.

Я помню, во что превратился актер Условного театра.

Я помню, как тщательно актеры вылущивали из своей души «презренные чувства», как стремились они к тому, чтобы, боже избави, не переживать страдание, гнев, любовь, ненависть или радость, а лишь холодно и спокойно *изображать их*.

Изобразительный метод стал главным догматом их сценической веры и главным компасом их сценической практики.

Поэтому на первые же репетиции (как это было, например, на репетиции «Сестры Беатрисы») Мейерхольд приносит монографии о Мемлинге, Боттичелли и других художниках, соответствовавших тому или иному случаю, и исполнители брали у них жесты, а часто и целые группы, изображая уже не только чувства, а их внешние проявления, то есть самую форму.

Недаром Мейерхольд с признательностью приводит в своей статье отзыв Брюсова из «Весов», [где Брюсов] пишет о Московском театре-студии, что «иные группы казались помпейскими фресками, *воспроизведенными* * в живой картине»¹⁸.

Такой изобразительный подход к созданию формы по своей художественной сущности был так же мало ценен, как и бесформие Натуралистического театра, тоже построенное во внешних своих проявлениях на изобразительном методе (воспроизведении жизни). Если же мы еще вспомним, что, по свидетельству Мейерхольда, «держались такого метода: не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой»**, то для нас станет очевидным *внешний* подход Условного театра к созданию сценической формы.

А это неизбежно должно было привести к механизации актера, то есть к умерщвлению в нем его творческого Я.

Ибо если, с одной стороны, «переживание», само по себе не отлитое в соответственную форму, не создает произведения сценического искусства, то, с другой — и полая форма, не насыщенная соответственной эмоцией, тоже бессильна заменить живое искусство актера.

И Вал. Брюсов, которого так часто цитирует Мейерхольд, с логической неизбежностью в своей статье констатирует, что «для окончательной победы «условному» театру остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах со вставленным внутрь граммофоном. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задачи — и нет никакого

* Курсив мой.

** Та же статья¹⁹.

сомнения, что современный «условный» театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток» *.

Это несомненно так. Да иначе и быть не могло, раз актер лишен свободного распоряжения своим материалом, раз не пришел он к творчески-эмоциональному выявлению формы, раз он не был определяющим и решающим фактором построения сценической атмосферы.

Бессильный сосредоточить на себе внимание зрителя, он должен был уступить поле сцены новому властелину — художнику, который и стал на ней хозяйничать.

А художнику, перенесшему на сцену все приемы станковой живописи с ее плоскостным разрешением, актер, конечно, мешал.

И раньше всего ему мешал актерский материал — его трехмерное тело; поэтому, конечно, «работа над другой пьесой («Смерть Тентажиля») дала в руки метод расположения на сцене фигур *по барельефам и фрескам* **», то есть Условный театр в угоду художнику сплюснул трехмерное тело актера, чтобы он не мешал создаваемому [заданию плоскостного] построения.

Что было делать актеру?

Да еще после того как художник, желая придвинуть к зрителю свои полотна, обрезал глубину сцены и прижал актера к самой рампе, предоставив в его распоряжение не более двух-трех аршин, то есть пространство, достаточное только для могилы.

Очевидно, выход оставался только один: лечь и умереть, что в конце концов торжественно и проделал актер Условного театра, а за ним и самый театр.

Так печально закончились наши ярко вспыхнувшие надежды.

Что же можно было взять из Условного театра для работы над пантомимой?

Форму?— Нет, это была не та форма, к которой мы стремились.

Жест?— Нет, механизированный жест не находил отклика в наших исканиях, и не к нему вели нас интуитивно нащупываемые нами пути.

* Мейерхольд, там же ²⁰; курсив мой.

** Б р ю с о в. Реализм и условность на сцене ²¹. Курсив А. Я. Таирова. (Прим. составителя.)



вот мы начали нашу работу.

Опираясь лишь на *отрицательные положения*, что наш путь — это не путь Натуралистического театра и не путь Условного, сговорившись лишь о том, что мы будем стремиться к новой самодовлеющей сценической форме, что в наших поисках мы будем неизменно исходить из особой природы актерского материала, мы принялись за свою работу.

Мы работали усиленно, вдали от «Сорочинской ярмарки» Свободного театра, лишь время от времени призывая к себе Марджанова, чтобы поделиться с ним нашими неудачами или счастливыми минутами обретения.

Мы шли ощупью, но как пленительно было наше неведение, когда мы часами отдавались музыке Донаньи, и в бесконечных фантастических просторах скользила перед нами безмолвная фигура Пьеро, и во влекущем вихревом аккорде пронеслась за ним потерявшая свое свадебное покрывало обезумевшая Пьеретта. А Арлекин, в могучих нарастаниях меди ревущий на весь мир; а его гости, угодливые порождения его могущества и фантазии, — как все они вдруг замирали, когда в зарождавшихся аккордах арфы возникала вновь появлявшаяся Колумбина. Дикие фурии шнель-польки завершали призрачное торжество Арлекина, и в трепетных выдохах флейт улетал свет разума из обессилевшего тела Пьеретты.

Да, это было все в иной сфере, в иной плоскости, чем наша каждодневная жизнь.

Здесь stalkивались извечные образы, изначальные лики чело-веческого существа, уже покончившие со счетом каждого дня и переживающие последнюю схватку — схватку Любви и Смерти.

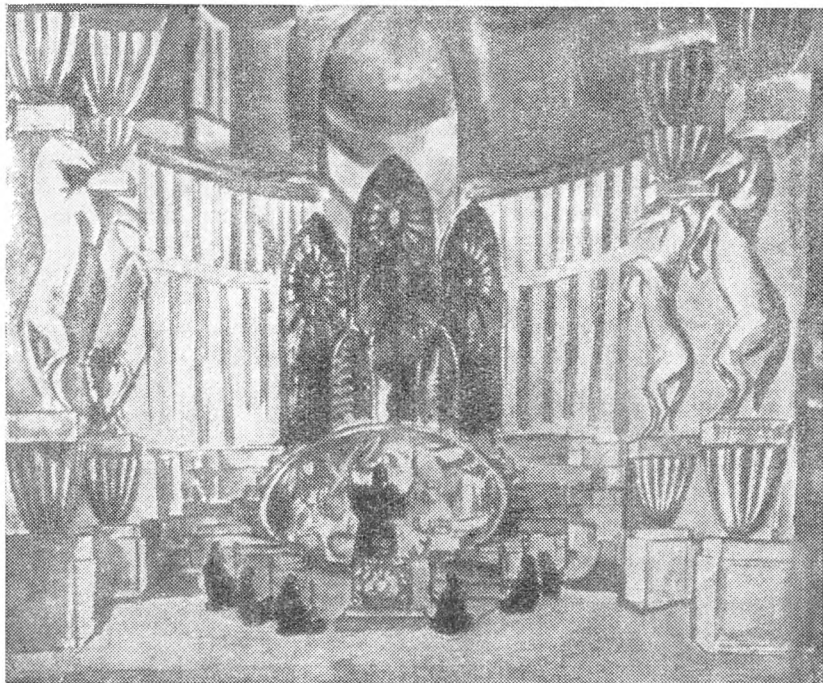
Стало ясно: надо отбросить мещанский шницлеровский сценарий с его мелочностью, с его диалогами («П ь е р е т т а. Бежим! П ь е р о. Но у меня нет денег»), ведущими к неинтересному, иллюстрационному жесту.

Надо оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Алекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств.

А тогда не нужны иллюстрационные жесты, условно передающие действия, чувства и слова.

Ибо в моменты максимального напряжения чувства наступает *молчание*.

Вспомните фразы из обихода: «У меня нет слов, чтобы выразить...» и т. д.



«Сакунтала» Калидасы. 1914 г. Художник П. Кузнецов.
Эскиз декорации. Пролог

Вдумайтесь в происхождение *пауз* на сцене.

Вспомните гениальную ремарку Пушкина: «Народ безмолвствует».

Нет, пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова; пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда *слова умирают* и взамен их рождается подлинное сценическое *действие*.

Сценическое действие в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой *эмоцией*, ищущей вовне выхода в *соответственном жесте*.

Эмоциональный жест — только он в силах выявить искусство подлинного театра — искусство пантомимы. Только он даст ключ к обретению подлинной формы; формы, насыщенной творческим чувством, — *эмоциональной формы*.

«Эмоциональный жест», «эмоциональная форма» — ведь это и есть тот *сценический синтез*, к которому мы ошупью шли в нашей работе, вне которого нет исхода *современному театру*, да и театру вообще.

Музыка!

Это она, это магия ее ритмов помогла нам пережить сладостный процесс зарождения сценического синтеза, ощутить в себе первое робкое биение эмоциональной формы.

Два момента огромного волнения пережила наша группа.

Первый, когда через три месяца после начала нашей работы мы показывали ее труппе Свободного театра.

Второй, когда, вскоре после этого, состоялся первый спектакль «Покрывала Пьеретты».

И тут и там, мы знали, нас ждет недоверие, скептицизм, предубеждение.

Какова же была наша радость, когда труппа и зрители оказались захваченными спектаклем, когда вчерашние отрицатели (актеры и Свободного, и др[угих], в том числе и Художественного театра) взволнованно поздравляли нас, а Скрябин сказал, что этот спектакль способен заставить его писать для театра.

И это, несмотря на то, что мы и *тогда* сами сознавали, что нами сделана лишь ничтожная часть возможного.

Теперь же, на расстоянии пяти-шести лет, я ясно вижу, под каким значительным влиянием и Условного и Натуралистического театра мы работали тогда, как много у нас было ошибок и как мало сумели мы провести лишь интуитивно нащупанную нами правду театра.

Помимо огромной внутренней работы, которая сама по себе, конечно, требовала не месяцев, а лет, нам надо было еще овладеть и новым мастерством актера — только тогда мы в состоянии были бы реально воплотить наши ощущения и грезы.

И наши молодые актеры, на фоне простых неинтересных модернистически-модных тогда декораций*, лишенные прикрытия, даваемого словом, еще путаясь в творческом воплощении эмоционального жеста (эмоциональной формы), — все же радостно ранили зрителя своей игрой.

Какие же огромные возможности, какие необычайные чудеса ждали театр там, на неведомых высотах назревавшего сценического синтеза

И все же, несмотря на наше техническое неумение, несмотря на то, что мы, повторяю, еще только робко и ощупью подходили к прорыву в новую тайну театра, обаяние ее было так значительно, что заразило самых закоренелых скептиков партера.

* Макет был разработан до моего вступления в театр.



рошел сезон.

Помимо «Покрывала Пьеретты» мне удалось сделать еще несколько любопытных опытов в интересовавшем меня направлении при постановке «Желтой кофты», и Свободный театр, шумным фейерверком разорвавшийся над скучными буднями театральной жизни, прекратил свое существование.

Причины распада, к сожалению, таились в самой организации Свободного театра.

Слишком разных языков люди, почти враждебных толков художники собрались в его широко распахнутых стенах, и поэтому, когда, очевидно, ошибшиися в своих расчетах «мecenаты» отступились от него, то вся его постройка, эта своеобразная Вавилонская башня, с такой любовью возведенная Марджановым, должна была роковым образом рухнуть, — и Свободный театр умер.

Заканчивая свои строки о Свободном театре, я считаю нужным предварительно выяснить одно давнее недоразумение.

В последнее время стало очень модным кстати и не кстати говорить и писать о так называемом синтетическом театре, вкладывая в это понятие совершенно неправильное содержание.

Синтетическим театром почему-то называют театр, в котором поочередно даются то драма, то опера, то оперетта, то балет, то есть театр, *механически* соединяющий разные виды сценического искусства, причем в такого типа театрах (например, в недолго просуществовавшем Новом театре Ф. Комиссаржевского ²²). Для обслуживания разных спектаклей существуют даже различные труппы: оперная, драматическая, балетная и т. д.

Конечно, называть такой театр синтетическим — это явный абсурд.

Синтетический театр — это театр, сливающий *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разьединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монологическое* театральное произведение.

Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и пр., нет, его творцом может стать лишь новый *мастер — актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства.

Для меня и небольшой группы лиц, художественно спаянных со мною, было все же ясно, что работа, начатая нами, прекратиться не может, что те новые планы Театра, которые зародились в ее процессе, должны найти почву для своего воплощения, а мы должны продолжать наши искания до той поры, пока в волшебных струях чудесного озера Урдар²³ мы не увидим, наконец, отражения поразившей нас истины.

Было ясно: ни в одном из существовавших театров мы работать не можем.

Нам необходим свой театр.

Свой театр!..

Кто сосчитает бессонные ночи, полные надежд и отчаяния дни, совершенно неожиданные по невыполнимости проекты, почти бредовые построения, которые, как фантастические замки в воздухе, возникли и рушились в весеннем дурмане безучастного города!

Для театра нужны были: помещение, деньги и труп.

У нас не было ни того, ни другого, ни третьего.

И все же — Камерный театр возник.

Как?

Как возникает утро?

Как возникает весна?

Как возникает человеческое творчество?

Так возник и Камерный театр — со всей непостижимостью и всей стихийной логичностью подобного возникновения.

Он *должен* был возникнуть — так было начертано в книге театральных судеб.

Ибо иначе как могло случиться, что во всей огромной путаной Москве отыскался дом номер 23 по Тверскому бульвару, в котором домовладельцы уже и сами подумывали о постройке театра, как могло случиться, что Воинское присутствие, солидно разместившееся в залах старинного особняка, как раз доживало последние месяцы своего контракта, как могло случиться, что мы, категорически отказавшись от меценатства *, вдруг, почти уже отчаявшись, в последнюю минуту, обрели двух пайщиков и внесли десять тысяч домовладельцам, подписав с ними договор на пять лет на общую сумму в сто семьдесят пять тысяч (!), как могло случиться, что мы в двадцатом веке, не давая никому никаких денежных гарантий, собрали все же вокруг себя нужную группу молодых, талантливых актеров, готовых работать с нами при любых условиях, как могло случиться...

Но нет, все равно я не сумею ни передать, ни объяснить всех «как».

Вы хотите знать историю возникновения Камерного театра?

* Опыт Свободного театра научил нас этому.

Прочтите «Тысячу и одну ночь», прочтите фантастические рассказы Гофмана, перелистайте страницы Жюль Верна, Майн Рида, Уэллса — 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 горячечный бред, «капричио» нашего театрального воображения.

В фантазмагории возникновения Камерного театра у нас настолько спутались границы воображаемого и реального, так часто казалось нам, что все поггло и таким неожиданным образом все вдруг облеклось снова в плоть и кровь, что когда на улицах Москвы появились наконец первые афиши с заголовками «Камерный театр», то мы просили прохожих читать нам их вслух, чтобы с непреложностью убедиться, что это действительно было, а не мираж, не бред нашего разгоряченного воображения.

Итак, Камерный театр есть факт.

Почему Камерный?

Этот вопрос не раз задавали нам и тогда и впоследствии.

Мне и моим друзьям по работе это название казалось очень ясным и естественным.

Ничто новое в искусстве не находит сразу доступа к художественному восприятию рядового зрителя.

Недаром Оскар Уайльд пишет, что публика больше всего на свете боится «новшеств» и что для защиты от них она построила баррикады из классиков и создала особый кадр критиков ²⁴.

Пример Свободного театра подтвердил это.

Мы хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, этого мещанина, крепко засевающего в театральных залах, мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию *своих* зрителей, таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих, как и мы, мы хотели сразу сказать расплотившемуся театральному обывателю, что мы не ищем его дружбы, и мы не хотим его послеобеденных визитов.

Поэтому мы и назвали наш театр Камерным.

Но, конечно, ни одной минуты мы не думали ни в какой мере связывать этим названием ни себя, ни свое творчество.

Ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки и исполнения мы отнюдь не стремились — напротив, по самому своему существу они были чужды нашим замыслам и нашим исканиям.

Теперь это название театра во многом уже утратило свой первоначальный смысл, но мы сохраняем его, как сохраняет человек имя, данное ему от рождения.



открыть театр мы решили «Сакунталой».

Нас влекла мистерия, нас манило прекрасное величие, сила и нежность этого замечательного творения Калидасы, нас пленяла возможность первыми прикоснуться к тайнам и образам индусского театра.

Кроме того, в этой работе нас не подстерегала традиция, ревниво охраняющая подступы ко всем другим классическим произведениям, в ней, казалось нам, легче будет освободиться от пут современного театра, ибо слишком велика была пропасть, отделявшая его от седых времен Кришны.

И мы с увлечением стали мечтать о предстоящей работе.

Но по мере того как мне в качестве режиссера надлежало эти мечтания конкретизировать, я стал чувствовать, что задуманная нами работа не менее трудна, чем пленительна.

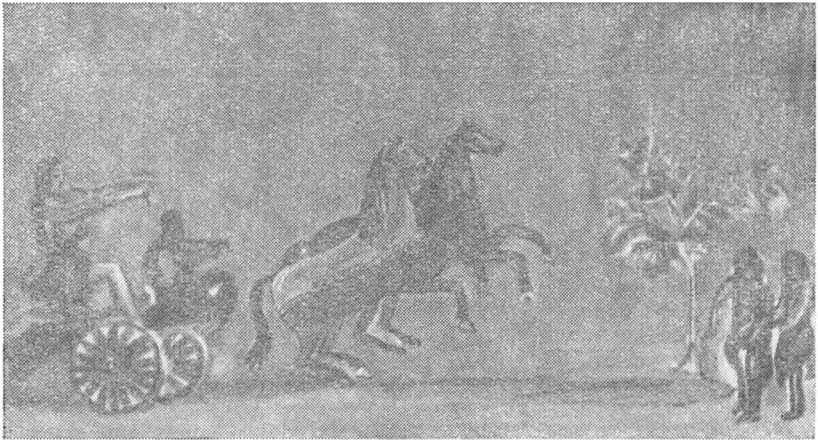
Волнения за нашу первую постановку пересилили во мне даже волнения за самый театр, и, передав своим ближайшим сотрудникам ряд очередных работ по театру и его постройке, я уехал за границу, чтобы, насильно отвлекшись от организационных задач, всецело сосредоточиться на работе по постановке.

Я был в Париже и в Лондоне. С увлечением, часто целыми днями просиживал я в индусских залах Musée Guimet²⁵, Британского музея и специального Индусского музея, рисуя и зачерчивая возникавшие в моем воображении различные планы предстоящей постановки. Но, несмотря на колоссальное количество открывшегося мне бесценного материала, я все же не чувствовал удовлетворения, меня неудержимо влекло в Москву, в театр, *на сцену*, где лишь в действенном соприкосновении с актерами, я чувствовал, мог раскрыться и до конца оформиться грезившийся мне план постановки.

Внешние события тоже побуждали меня торопиться с отъездом — неожиданно надвинулась война, и я с большим трудом сел в последний уходящий из Парижа поезд и буквально чудом пробрался в Москву.

В Москве меня ждал миллион несчастий: напуганные войной рабочие разъехались по деревням, и постройка театра угрожающе застряла на середине; лучшая часть мужской молодежи, на которую я возлагал столько надежд, оказалась призванной на войну; исполнительница «Сакунталы» — А. Коонен застряла за границей; перевод мистерии был еще не прислан из Франции, где над ним работал К. Бальмонт; в кассе театра не было ни гроша... и ко всему — война, война, война.

Что было делать?



10 14

МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТРЪ

Театральная площадь, 10. Телефон 2714-04

ПЯТНИЦА, 12^{ое} ДЕКАБРЯ,
ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА
12 СЕНТЯБРЯ, 120 МОМЕНТОВ

САКУНТАЛА

Пьеса Шекспира в 5-ти актах. Перевод
М. К. Володина.

Режиссер А. В. ГАБРИЕЛ

Директор Е. И. КОЛОДЯКО Ученый М. М. ШКОЛ

Постановка пьесы Шекспира в 5-ти актах. Перевод
М. К. Володина. 120 МОМЕНТОВ.

Начало в 7³⁰ часов вечера.

Перед началом спектакля будет исполнена новая
маршевая музыка.

РЕПЕРТУАРЪ.

Среда, 11-ое Декабря, **САКУНТАЛА**

Пятница, 12-ое Декабря, **САКУНТАЛА**

Суббота, 13-ое Декабря, 2-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Вторник, 14-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Среда, 15-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Четверг, 16-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Пятница, 17-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Суббота, 18-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Воскресенье, 19-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Понедельник, 20-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Вторник, 21-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Среда, 22-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Четверг, 23-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Пятница, 24-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Суббота, 25-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Воскресенье, 26-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Понедельник, 27-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Вторник, 28-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Среда, 29-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**

Четверг, 30-ое Декабря, 1-я половина, 1-е действие
комедия **ВРАЧЪ И ЕГО ЖЕНА**



«Сакунтала». Эскиз декорации. Колесница Дюшанты. Афиша к открытию Камерного театра. Эскиз мужского костюма. Небесный возница

Все уверяли меня, да я и сам видел, что война рушит все планы, что возникший forse тажеиге прекращает все обязательства, что начатая постройка так и останется незаконченной, что создавать театр в момент начала войны — немислимо, что продолжать надеяться и работать — безумие.

И все же — я надеялся и работал.

Прошел мучительный месяц, когда временами мне казалось, что я схожу с ума, пока вновь раздался наконец бодрящий стук возобновившейся стройки, и в тесной комнате — единственной, где не было строительных работ и где сейчас помещается раздевальная для публики, — днем и ночью начались усиленные репетиции постановки [пьесы Калидасы] в переводе Бальмонта и с А. Коонен в роли Сакунталы.

Ибо Камерный театр должен был возникнуть.

При постановке «Сакунталы» мне пришлось проделать очень большую и сложную работу.

Слишком величественная и необычайная для театра задача постановки мистерии часто подавляла меня своей грандиозностью, тем более что в моем распоряжении был, правда, очень гибкий, очень отзывчивый, но в огромном своем большинстве технически еще совсем не обработанный актерский материал.

Да я и сам часто останавливал работу, зачеркивал все сделанное и начинал сначала, так как чувствовал, что помимо своей воли попадаю то в трясину Натуралистического театра, то в паноптикум Условного.

Теперь я ясно вижу, что иначе не могло и быть, что в конечном итоге ни один индивидуальный или коллективный художник, каким является театр, не может сразу же освободиться от преемственности в своей работе, но тогда это, конечно, нервировало и волновало. Хотелось поскорее порвать с прошлым, чтобы в горниле неустанных исканий выковать новые приемы творчества, выкристаллизовать новые грани театра.

Поэтому каждая удача, каждый счастливый прорыв в чаемый нами новый театр удесятерили наши силы, и наша тесная репетиционная комната могла бы порассказать о многих ночах, когда счастливо зазвучавшая интонация или удачно найденный жест прогоняли уныние и усталость, и мы бодрой работой встречали солнечный восход.

В итоге репетиций нам удалось добиться совершенно исключительного, почти религиозного трепета мистерии, который местами, особенно в сцене прощания Сакунталы, удалось даже перенести на сцену, перетранспонировав его в ритмически театральный план и преодолев, таким образом, натуралистическое переживание.

С другой стороны, и в области формы были сделаны некоторые значительные достижения.

Обнаженные, раскрашенные, в свободном ритме двигавшиеся тела актеров уже не походили на искусственно уставленные барельефы Условного театра.

Обнаженное тело, несомненно, раскрепощало актера и давало ему больше возможностей в достижении подлинной эмоционально-насыщенной формы. Но оно же создавало одновременно и новые трудности.

Сразу стало очевидным, что если в большинстве своем актеры с грехом пополам умеют носить современный костюм, из рук вон плохо носят костюм театральный, то своего собственного тела они «носить» не умеют совсем.

Понадобилась огромная работа, чтобы актеры полюбили свое тело и научились носить его с тем свободным целомудрием, при котором глаз зрителя, как это было на спектаклях «Сакунталы», уже не останавливается на этой нагоде, а принимает ее как своеобразный, радующий его театральный костюм.

Театральный костюм! Эта область, казалось, так блестяще разработанная художниками Условного театра, до сих пор остается еще самым больным местом нового театра.

Прекрасные, полные красочности, великолепия и движения на эскизах, костюмы лучших художников современности гаснут и бесформенно виснут, когда они облачают тело актера, дробя его и мешая ему.

Принцип обнажения тела помог нам исключительно удачно разрешить костюмы «Сакунталы», построив их так, что они не стесняли и не коверкали жест актера, а, наоборот, подчеркивали и [выделяли] его, все время, и в покое и в движении, гармонически сливаясь с телом актера и сценически выгодно оттеняя его.

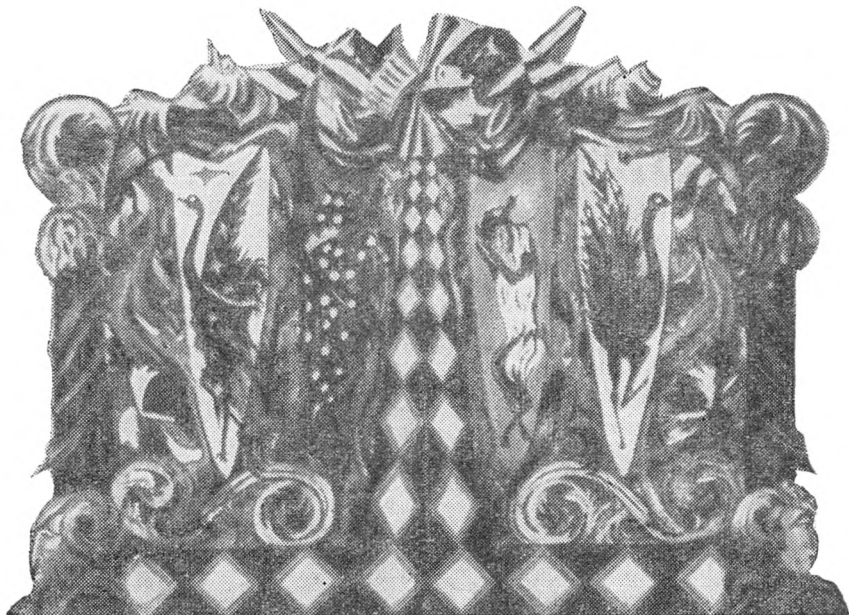
Я считаю, что за последнее десятилетие разрешение костюмов в «Сакунтале» может быть признано одним из наиболее удачных.

К сожалению, я не могу сказать того же о декоративном разрешении спектакля.

Пожалуй, в общем оно было интересно, здесь, несомненно, был сделан некоторый шаг вперед. Павел Кузнецов, впервые привлеченный мною в театр, выполнил поставленную ему задачу с большим талантом и прекрасной красочной щедростью, и все же это было не то, так как я не мог еще оформить тех новых принципов построения сцены, которые интуитивно уже жили во мне, но для которых я еще не находил конкретного разрешения.

Конечно, на сцене Камерного театра не могло быть места исторически-натуралистическим декорациям, репродуцирующим индусскую природу, дворцы и храмы.

На ней не могло быть также места и разрисованным панно, на фоне которых тонула бы фигура актера, или пресловутым «сукнам» Условного театра.



Эскиз занавеса Камерного театра. Художник А. Экстер

Надо было создать такую *сценическую атмосферу*, в которой легко и свободно мог бы творить свое искусство хозяин сцены — актер, которая не поглощала бы, а, наоборот, [усиливала] ритмическую смену закономерно развивающихся на сцене форм, в действенном преображении которых и заключается таинство спектакля.

Но как было создать ее?

Откликнуться на призыв Мейерхольда и Брюсова и обратиться вспять к античному театру ²⁶?

Нет, пока во мне не оформились мои театральные планы, я предпочел воспользоваться схемой индусского театра, как более близкого спектаклю, менее громоздкого и, по мне, более интересного.

И, отринув первые эскизы П. Кузнецова, разрешенные им в чисто живописном плане, я в виде напутствия прочел ему следующие строки из Silvain Levi *:

«Сцена в глубине заканчивалась занавесью из тонкой материи. Ее цвет должен был гармонировать с основным чувством пьесы: белый для спектакля эротического, желтый — героического, темный — патетического, пестрый для комедии, черный

* Silvain Levi. Le théâtre Indien.

для трагедии, для ужаса — темный, для страсти — красный и черный для чудесного»²⁷.

Взяв эти строки за исход, мы и разработали весь декоративный план постановки, конечно, предоставив себе полную творческую свободу и отнюдь не ставя себе реконструктивных задач, ибо не для того я метался между Сциллой Натуралистического театра (сюда я отношу и призыв к возрождению античного театра) и Харибдой Условного, чтобы в результате попасть на мертвую стезю театра реконструктивного.

Работа кипела, и время быстро шло вперед. Наряду с художественными волнениями мы пережили еще миллион иных волнений и, наконец, 12 [25] декабря 1914 года (в памятный год начала войны) мы открыли Камерный театр.

Многого из достигнутого уже в нашей репетиционной комнате, к сожалению, не удалось перенести на сцену, так как мы перешли на нее всего лишь за неделю до спектакля; до этого момента мы не могли перейти на сцену из-за стройки, а после этого нельзя было задерживать открытия из-за отсутствия средств.

«Сакунтала» предстала на суд зоилов и публики в невысохшем зале, неверно отражавшем и ломавшем звук, и в незаконченном виде, когда многое из ранее найденного было на сцене растеряно, а вновь найденное еще не могло быть закреплено.

Но так надо было.

Инстинкт сохранения театра велел нам идти на этот компромисс, и мы повиновались его велению, так как знали, что мы идем на него во имя дальнейшей работы, что открытие театра означает для нас лишь начало неустанных исканий чаемого нами нового театра.



не буду подробно останавливаться на всех дальнейших постановках Камерного театра, мне придется неоднократно ссылаться на них в дальнейшем, сейчас же я только скажу, что прошло два года напряженной работы, пока нам удалось наконец изжить тяжелое бремя преемственности и дать постановку «Фамиры-Кифарзда», в которой впервые проявились с театральной реальностью найденные мною новые планы сценического построения и некоторые новые приемы актерского мастерства.

Конечно, на протяжении двух лет работы то в одной, то в другой постановке загорались местами драгоценные для нас блестящие новые планы, созвучий и ритмов, но они порою настоль-

ко затемнялись шелухой преемственных форм, что легко ускользали от взгляда зрителя, находя отзвук лишь в тех истовых прихожанах нашего театра, которые захотели поверить нам сразу, не требуя никаких доказательств.

Наши частые творческие сомнения и метания все время усиливались еще теми жизненными обстоятельствами, в которых нам приходилось работать.

Вся наша жизнь была, по существу, постоянной борьбой за существование театра, и часто мне приходилось прерывать репетиции для того, чтобы экстренно заменить ушедшего истопника или вести мучительнейшие переговоры с кредиторами и пайщиками театра*.

И если есть некое чудо в том, как возник Камерный театр, то еще менее поддается нормальному объяснению, как мог он жить и с нечеловеческой интенсивностью вести свою работу в той убийственной атмосфере постоянной неуверенности в каждом грядущем часе, которая окружала его в течение более чем трех лет.

При таких условиях, при катастрофической необходимости непременно дать тот или иной спектакль, непременно выпустить тогда-то постановку, понятно, что мне приходилось часто показывать недоработанные вещи, стараясь возможно лучше задекорировать их, а все самое сокровенное, только еще едва намечавшееся в процессе работы, прятать подальше от непосвященных глаз, чтобы избежать поспешной бульварной оценки, всегда фатально протитущившей все, к чему она ни прикоснется.

Я помню, с каким высокомерно-дешевым эстетизмом были ошельмованы «клоунские трюки» «Веера», те самые, которым теперь усиленно аплодируют те же «арбитры» в «Брамбилле».

Зато радующие декорации и костюмы Натальи Гончаровой были приняты если не с восторгом, на который она имела несомненное право, то, во всяком случае, с покровительственной похвалой, ибо *volens-nolens* надо было считаться, что это та самая Наталья Гончарова, которая вызвала такую сенсацию в Париже своим «Золотым петушком»²⁸.

И все же для публики эти декорации были слишком «левыми», а для меня они были лишь наиболее возможным компромиссом (горечь которого, конечно, смягчалась пленительным талантом Гончаровой), так как, несмотря на всю свою «левизну», они во многом отражали полосу Условного театра.

Порвать же окончательно с декорациями в общепринятом смысле этого слова и сделать опыт нового построения я не рисковал, так как опасался, что это еще больше может накренить

* Замена мецената Свободного театра группой пайщиков отнюдь не способствовала, как мы думали, спокойствию работы.

«Фамира-Кифарэд» И. Анненского.
1916 г. Художник А. Экстер. Эскиз
костюма менады



наш корабль, и без того ежечасно натыкающийся на всевозможные рифы.

Эти мои метания отразились и на постановке «Женитьбы Фигаро», где наряду с зачаточной разработанной уже сценической площадкой сцена была все же украшена стилизованно-условными ширмами, боскетами и занавесями С. Судейкина.

Такое убранство сцены обязывало меня строить соответственным образом мизансцены и игру актеров, и в результате весь спектакль носил на себе печать стилизации, под эстетическим лаком которой трудно было различить разрозненно проступавшие в некоторых местах абрисы новых сценических ритмов и форм.

Но если по целому ряду внутренних и внешних причин мне временно приходилось держаться полумер в области сценической атмосферы, то в области чисто актерской работы мое положение было еще более трудным.

В моем распоряжении почти не было актеров, могущих воспринять и воплотить те новые творческие и технические задания, которые все в большем и большем количестве выдвигались в процессе работы.

В этом отношении положение было воистину трагическим.

Та молодежь, которая с радостной готовностью шла навстречу моим запросам, представляла собой совершенно неподготовленный сырой материал, нуждавшийся в колоссальной работе, чтобы смочь хоть приблизительно подойти к воплощению моих замыслов.

Актеры же с многолетней практикой и так называемой «техникой» были настолько чужды самому духу наших работ и настолько изуродованы своей «опытностью», что, несмотря на искренние желания войти в необычную для них работу и даже достигнув кой-чего на репетициях, на спектаклях неизменно садились на своих излюбленных коньков и вдребезги разбивали всю предшествовавшую работу.

И если бы не участие в работе и спектаклях Алисы Коонен, этой подлинной энтузиастки Камерного театра, если бы не ее кристаллизовавшееся в пламенном преодолении изжитых прие-



«Женитьба Фигаро» Бомарше. 1915г.
Художник С. Судейкин. Эскизы костюмов. Сюзанна и Фигаро

мов новое актерское мастерство, то ни один из лежащих в этом плане замыслов театра так и не перекинулся бы тогда через рампу.

После многих проб в этой области я окончательно убедился, что Камерный театр лишь тогда сможет проявить и утвердить себя, когда он

подготовит и выработает своего актера.

Такого актера на стороне найти было невозможно, так как работа всех существовавших театров протекала в совершенно иных планах, значит — такого актера надо было *создать*.

Создать же его можно было лишь путем специальной подготовки и воспитания в особых условиях, выдвигаемых нашей работой.

Вопрос создания *своей школы* стал вопросом бытия Камерного театра и, значит, — школа была создана ²⁹.

Работа закипела с новой силой.

Все несчастья, в изобилии обрушивавшиеся на нас, неизменно разбивались о стойкую волю нашего коллектива.

Гипноз нашей все крепнувшей веры был настолько силен, что подчинял себе даже случайно [пришедших к нам], и я никогда не забуду, как в 1915 году вся труппа, сплошь состоявшая из необеспеченных людей, совсем отказалась от жалованья, лишь бы спасти театр, а в сезон 1916/17 года мы все во главе с нестареющим рыцарем сцены, великолепным Мариусом Мариусовичем Петипа, получали по пятьдесят рублей в месяц, лишь бы продолжал свой путь Камерный театр.

И все же роковой момент наступил.

12 февраля 1917 года состоялся прощальный спектакль, и Камерный театр умер.

Разве не свидетельствовали об этом торжественные некрологи во всех газетах, разве не подтверждала это подробная статья «De mortuis» в «Русских ведомостях» ³⁰, всегда избегавших непроверенных слухов, разве уже через неделю не оскверняла кощунственно «Леда» * священных подмостков «Фамиры-Кифарэда»? ³¹

* Анатолия Каменского.

И все же ближайшей осенью вновь висели на столбах афиши Камерного театра, извещающая об открытии его сезона в новом помещении на Б. Никитской, № 19, во втором дворе.

Сезон 1917/18 года был переломным в нашей работе.

Были поставлены трагедия О. Уайльда «Саломея» и арлекиада «Король-Арлекин», пантомима К. Дебюсси «Ящик с игрушками» и современная трагедия П. Клоделя «Обмен» — спектакли, в которых мы уже окончательно порвали и с Натуралистическим и с Условным театром и вышли наконец на свою дорогу — *Театра Эмоционально-Насыщенных Форм*, театра, который я определяю как *театр Нео-Реализма*.

В работе этого года нам, как это ни странно, много помогло небольшое помещение, в котором мы нашли свой временный приют. Здесь не приходилось нам думать о целом ряде материальных забот, связанных с ведением большого театра, каким, вопреки нашим предположениям, оказался театр на Тверском бульваре, и мы целиком могли уйти в свою прямую работу.

Теперь, после всей работы театра в продолжение шести лет, после значительной, во многом плодотворной работы нашей школы, после того, как уже образовалось и окрепло у нас ядро своей труппы, после последних постановок минувшего сезона, я уже считаю себя вправе сказать, что первый период Камерного театра — *период искания своего пути закончен*.

Наступает второй период, не менее трудный, но и не менее влекущий — *период раскрытия таящихся на этом пути новых огромных возможностей*, период закрепления их, период преодоления тех новых приемов актерского творчества и сценического построения, основы которых уже нами намечены.

Чтобы облегчить и себе и моим верным талантливым спутникам предстоящую нам дорогу, я постараюсь в дальнейшем установить и закрепить те принципы, которые уже оформились в нашей работе, и наметить те планы и замыслы, которые еще только зреют в нашей творческой фантазии.

AKTEP



ДИЛЕТАНТИЗМ И МАСТЕРСТВО



Если бы меня кто-нибудь спросил, какое искусство является самым трудным, я ответил бы — искусство актера.

И если бы меня кто-нибудь спросил, какое искусство считается самым легким, я ответил бы также — искусство актера.

Не в этом ли кроется разгадка того, что искусство актера остается до сих пор самым неразработанным, самым несовершенным и самым спорным?

Спорным [настолько], что возникают даже сомнения, является ли оно действительно искусством; несовершенным настолько, что Элеонора Дузе мечтает о гибели всех актеров от чумы; неразработанным настолько, что Гордон Крэг настойчиво повторяет: «Театр будет продолжать свой рост, и актеры будут продолжать еще в течение многих лет препятствовать его развитию» *.

И так, несомненно, будет продолжаться до той поры, пока мы категорически не покончим с тем легкомысленным и преступным отношением к искусству актера, которое в силу разных причин укоренилось в современном театре.

В самом деле, кто только в наши дни не рискует идти на сцену и кто только, едва ступив на нее, не рискует «пахать Шекспира».

Для того чтобы терпимо играть на рояле, считается необходимым изо дня в день работать десятки лет, и это не затем, чтобы концерттировать, а лишь затем, чтобы на досуге поиграть для себя, своего супруга или, в лучшем случае, двух-трех «домашних» слушателей; для того же, чтобы играть на сцене, играть публично, играть на глазах у тысячи зрителей, считается вполне достаточным «иметь призвание».

И что за беда, если вы не выговариваете половины букв, если голос ваш скрипит, как засов у ржавого замка, если жесты ваши спутаны, как ноги в ночном у лошади, если вы не имеете ни малейшего представления о приемах и задачах актерского мастерства.

«Обыграется», говорят в подобных случаях, словно про лошадь, которая «объездится»; и начинается циничный процесс публичного накопления актерской опытности, самонадеянно симулирующей впоследствии отсутствующее мастерство.

* Статья «Актер и сверж-марионетка» 32.

Что же удивительного после этого, что Дузе в отчаянии накликает на актеров чуму, а Крэг малодушно тоскует по сверх-марионетке.

Конечно, это самое легкое — сказать: актер должен уйти и его место займет неодушевленная фигура — «назовем ее сверх-марионеткой», как это делает Крэг³³.

Но тогда, причем же здесь Театр?

Ведь марионетка и даже сверх-марионетка сочинена не Крэгом; она имеет свою давнишнюю, как Мир, таинственную, как Фетиш, и прекрасную, как Смерть, историю.

И тем не менее всегда наряду с нею творил свое особое искусство Театр.

Ибо сущностью театра всегда являлось *действие*, единственным носителем которого неизменно был *активно действующий* человек, то есть актер.

Уделом же марионетки, несмотря на всю таящуюся в ней загадочную силу, всегда было лишь *пассивное движение*, и лишь активной воле невропаста дано претворять это движение в фантазмагорическую видимость действия.

В этом различии кроется непроходимая пропасть, и как две параллельные линии, разительно схожие между собой, никогда не сольются в одну, так и искусство театра и искусство марионетки, несмотря на часто разительное сходство между ними, никогда не претворятся друг в друга.

И потому навеки безответным должно остаться моление Крэга о возвращении в театр Кумира, сверх-марионетки.

Я не говорю уже о том, что *возвратиться* в театр сверх-марионетка не может, хотя бы потому, что в театре она никогда и не была, но она не может не только возвратиться, она бессильна и прийти на смену актеру...

А если это так, то не лучше ли «помолиться» о том, чтобы в театр вернулся его подлинный кумир — Актер или, если хотите, *Сверх-актер*; пусть называется он так, в отличие от жалких существ, именующих себя сейчас актерами.

Это моление дастся, конечно, значительно труднее, но зато оно возродит нам Театр.

Современный театр заеден *дилетантизмом*. Он, как моль, продырявил его переходящий от поколения к поколению плащ, и если мы не совершим сейчас сверхчеловеческих усилий, то вся его расползшаяся ткань станет скоро пригодной разве лишь для погребального покрова.

Дилетантизм — заклятый враг современного, особенно русского театра, враг лукавый и коварный, враг-оборотень, принимающий различные, всегда импонирующие личины.

Если вы попытаетесь поскоблить сущность знаменитого актерского «нутра», нутра, которому слагал гимны еще Белинский и по которому, лия слезы, тосковал Кугель³⁴, то вы увидите

притаившуюся под его «стихийной» оболочкой самодовольную гримасу дилетантизма.

Если вы вскрыете корявое жизнелюбие Натуралистического театра, либо стилизованную нарочитость Условного, либо пресловутую «опытность» рыночного театра, перед вами всюду предстанет все тот же знакомый лик притаившегося дилетантизма.

А между тем вряд ли можно назвать какое-либо другое искусство, которое по самому существу своему было бы менее совместимо с дилетантизмом, чем искусство актера, так как среди всех существующих искусств искусство актера, несомненно, самое сложное и самое трудное.

В самом деле, в каждом ином искусстве * творец его (творческая личность), материал, инструмент и самое произведение искусства, являющееся завершением всего творческого процесса, отделены друг от друга, причем инструмент, материал и самое произведение находятся *вовне*, то есть вне творческой личности, и только *в искусстве актера и творческая личность, и материал, и инструмент, и самое произведение искусства органически совмещаются в одном и том же объекте, будучи не в состоянии отделиться друг от друга.*

Это основное положение, проводящее резкую грань между искусством актера и всяким иным и ставящее данному искусству *совершенно особые трудности*, мне думается, ясно само по себе, но, проверенное на примере, оно становится особенно красноречивым и рельефным.

Вы живописец, вы (ваше «я») являетесь художником, творческой личностью, создающей в конечном итоге произведение искусства; но ваш материал, при помощи которого вы творите,— краски, холст и проч[ее], ваш инструмент — кисти, мольберт и пр[очее] и самое произведение, созданное вами,— картина, фреска, декорация — находятся *вне* вас; они лежат перед вами, вы вольны их выбирать, пробовать, комбинировать и видоизменять, как вам угодно, ибо они не слиты с вами и вы свободно оцениваете их со стороны.

То же явление свойственно и каждому иному искусству, но только не искусству актера.

Вы — актер. Вы (ваше «я») являетесь творческой личностью, задумывающей и осуществляющей произведение вашего искусства, вы же, ваше тело (то есть ваши руки, ноги, корпус, голова, глаза, голос, речь), представляете собой и тот материал, из которого вы должны творить, вы же, ваши мускулы, сочленения, связки,— служите нужным вам инструментом, и вы же, то есть все ваше индивидуальное целое, воплощенное в сценический образ, являетесь в результате и тем произведением искусства, которое рождается из всего творческого процесса.

* Главным образом — пластическом.

Всё — вы, всё — в вас и всё — через вас.

И если нужны долгие годы выучки и постоянная неослабевающая практика для овладения любым искусством, то какое же количество воли, труда и тренировки нужно приложить для того, чтобы овладеть самым трудным, сложным и капризным из всех искусств — искусством актера.

Ибо, если в каждом другом искусстве вы вольны всегда выбрать наиболее отвечающий вашему замыслу материал (напр[имер], глину, мрамор, гранит, бронзу, серебро и пр[очее]), то здесь вы роковым образом пригвождены к своему материалу и только из него можете лепить все образы, зывающие к вам о рождении.

Притом же материал, находящийся в вашем распоряжении, несомненно, наиболее капризен, подвержен всяким случайностям, изменчив, текуч и недолговечен.

Каким же мастерством и неустанной бдительностью должны обладать вы — актер, чтобы подчинить его своей творческой воле и заставить его покорно принимать (и часто долгие годы держать) нужные нам формы.

Громадная зависимость актерского искусства от свойств его материала сознавалась уже давным-давно, еще при самом рождении театра.

Вот такие требования предъявлялись, например, в этом отношении к актеру в древней Индии: «свежесть, красота, приятное и широкое лицо, красные губы, красивые зубы; шея круглая, как браслет, красивые по форме руки, изящный рост, могучие бедра, обаяние, грация, достоинство, благородство, гордость, не говоря о качестве таланта»³⁵.

Достаточно сравнить эти четкие требования индусского театра с картиной, наблюдающейся в этом отношении в современном театре, чтобы убедиться, как глубоко проник в наше искусство разлагающий яд дилетантизма и как все больше и больше он деформирует наш материал.

В этом отношении главная доля ответственности, несомненно, падает на Натуралистический театр, в своем антихудожественном стремлении сделать театр подобием жизни открывший доступ на сцену такому материалу, который мог бы правдиво отразить дегенерацию человеческого тела в современной жизни.

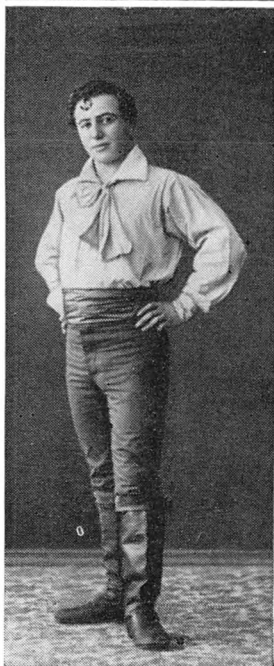
А между тем еще недавно, еще на нашей памяти, были, а частью и есть актеры, понимавшие огромное значение для актерского искусства материала и умевшие заботиться о нем.

Я никогда не забуду, как возмутился однажды блестящий Мариус Мариусович Петипа, когда наша молодежь, пораженная на генеральной репетиции «Женитьбы Фигаро» юношески крепким видом его затянутых в трико ног, заподозрила, что на них надеты ватоны.

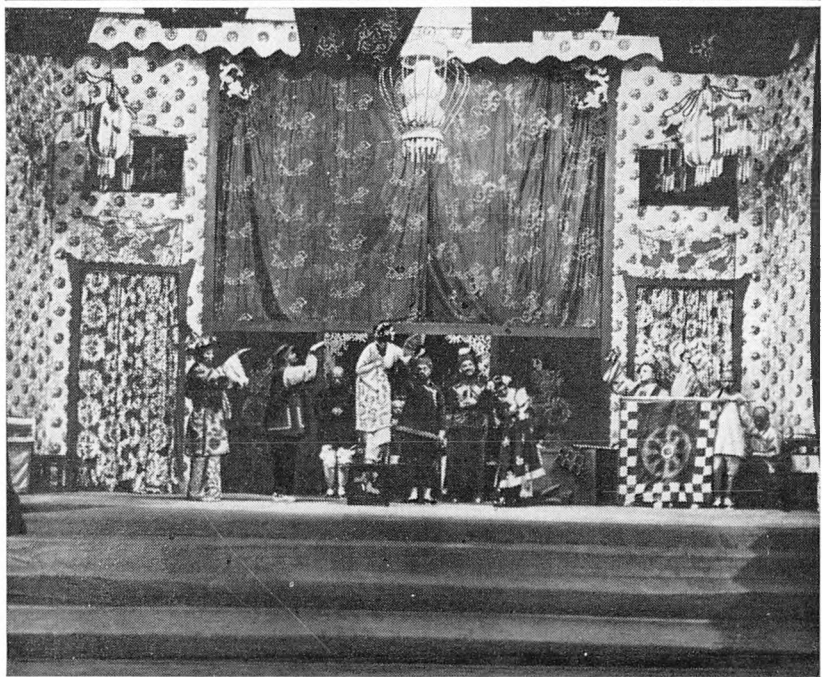
Не дожидаясь конца репетиции, он позвал всех в свою уборную, снял трико и уверенно продемонстрировал свои ноги,



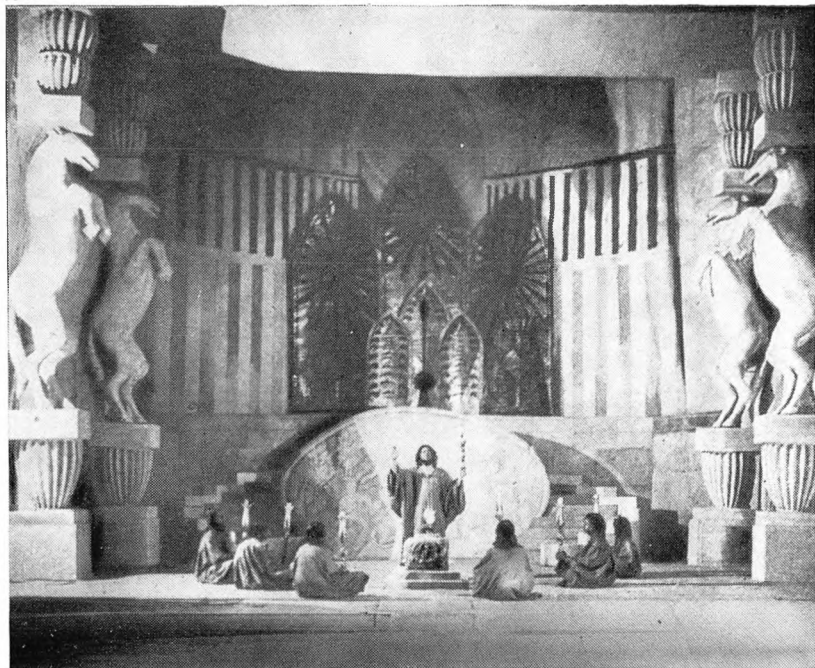
А. Я. Таиров. 1907 г.



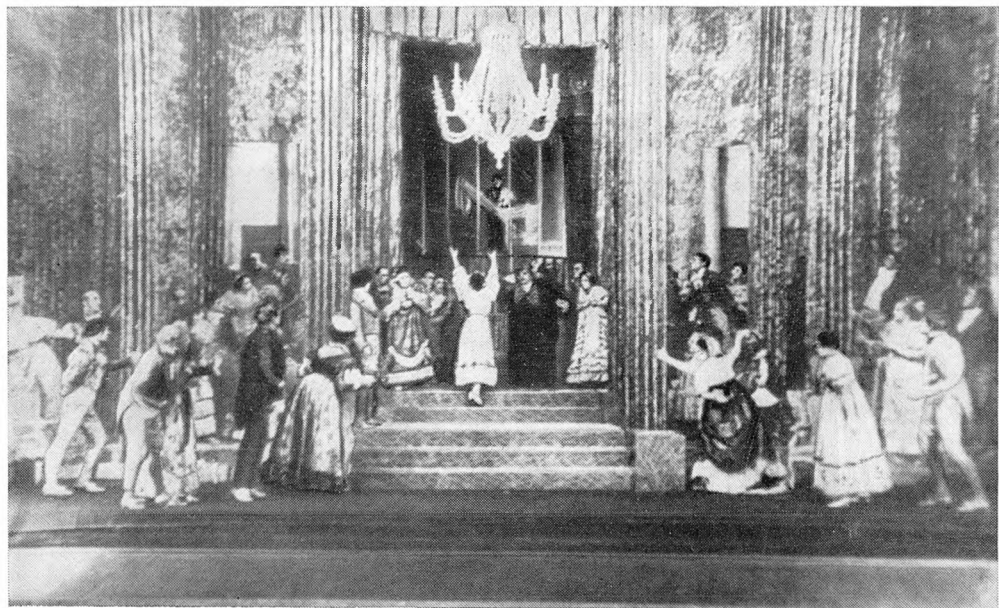
А. Я. Таиров. 1908 г.
А. Я. Таиров в ролях Ричарда («Апостол сатаны» Б. Шоу), Сарданапада («Сарданапал» Д. Байрона), Незнакомца («Красный цветок» И. А. Щеглова). 1904—1910 гг.



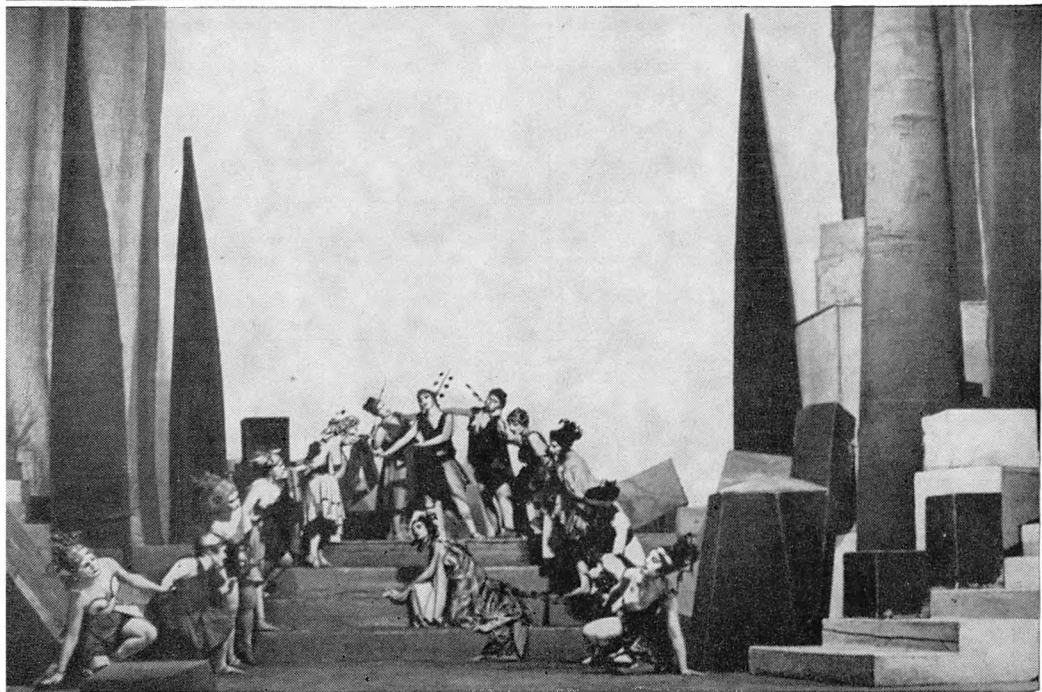
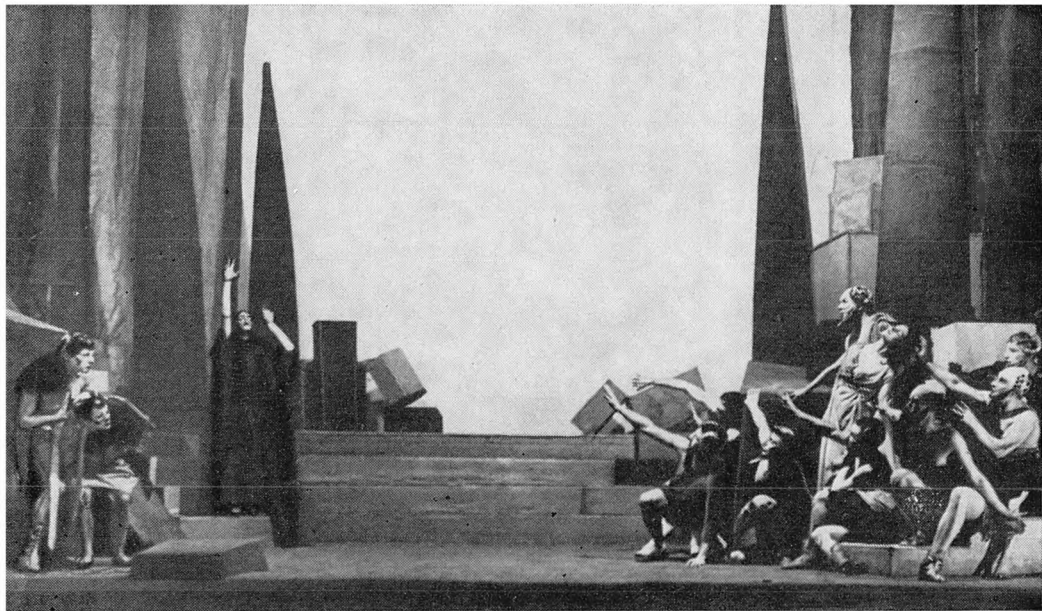
«ИЗНАНКА ЖИЗНИ» Х. Бенавенте, 1911 г. (Новый драматический театр А. К. Рейнке в Петербурге). Художник С. Судейкин. Сцена из спектакля ● «ЖЕЛТАЯ КОФТА» Беаримо и Дж. Хазлтона, 1913 г. (Свободный театр). Художник А. Арапов. Сцена из спектакли



«САКУНТАЛА» Калидасы, 1914 г. Художник П. Кузнецов.
А. Г. Коонен — Сакунтала, Визу — сцена из пролога



«ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ» А. Шницлера, 1916 г. Художник А. Арапов. Вверху — сцена из второго акта. Внизу: А. А. Румнев — Пьеро, А. Г. Коонен — Пьеретта, Б. А. Фердинандов — Арлекин



«ФАМИРА-КИФАРЭД» И. Ф. Анненского, 1916 г. Художник А. Экстер.
Сцены из спектакля



«ФАМИРА-КИФАРЭД». Вверху слева Н. М. Церетели — Фамира ●
«ГОЛУБОЙ КОВЕР» Л. Н. Столицы, 1917 г. Художник А. Миганаджян.
Вверху справа Н. М. Церетели — Гяур. Внизу А. Г. Коопен—Мневэр



А. Я. Таиров. 1913 г.
Внизу — «ЯЩИК С ИГРУШКАМИ» К. Дебюсси, 1918 г. Художник
В. Фердинандов. Н. М. Церетелли — Солдатик, А. Г. Коопен —
Кукла

которым, право, мог позавидовать любой современный юноша.

Когда же все, удивляясь, стали расспрашивать его, как мог он в шестьдесят с лишком лет сохранить так свое тело, он полусхутил ответил, что владеет секретом молодости.

Увы, в его ответе была доля истины — для современного дилетантствующего актера это, к сожалению, секрет.

Но это, конечно, не является секретом для мастеров балета — единственных среди современных актеров, заботящихся и ценящих свой материал.

Значительные трудности для актера создает и неотделимость от него творимого им произведения искусства.

[Тогда] как каждый художник и во время самого процесса работы, и после завершения его, будучи отделен от творимого им произведения, может в любой момент физически видеть и испытывать его, варьируя, по желанию, угол зрения, расстояние и свет, — актер лишен и этой важнейшей возможности.

Чтобы компенсировать себя и не быть обреченным в этом отношении на слепоту, он должен развить в себе второе, внутреннее зрение, должен создать наряду со своим творческим «я» еще второе «я» — невидимое, но видящее.

И так во всем, чего вы ни коснетесь, ваше искусство, искусство актера, наряду со всеми трудностями, лежащими на пути иных искусств, ставит перед вами еще особые задания, требующие специального преодоления.

Отсюда ясно, что пожелать быть актером, иметь к этому «призвание» или даже талант — этого еще более чем недостаточно, чтобы в действительности стать актером...

Нет, нужна огромная *работа*, и предварительная и постоянная, чтобы ваше неоформившееся желание превратилось в мастерство, чтобы вы были в результате не вундеркиндом или талантливым дилетантом, а настоящим *актером — мастером своего искусства*.

Нужна работа, работа и работа.

Нужна школа.

Я говорил уже, что единственными актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала, являются актеры балета. Несомненно, они же являются и единственными, имеющими свою школу, и вообще единственными, до недавнего времени, актерами-мастерами.

Я не хочу, однако, этим сказать, что я целиком принимаю современный балет. Отнюдь нет. Я, правда, очень люблю его и ценю. Спектакли балета, пожалуй, единственные спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение, но это не мешает мне видеть и его огромные недостатки и чувствовать, как разъедающая ржавчина рутины и притаившийся за прекрасным класси-

цизмом формализм грозят разложением и этому уцелевшему еще искусству.

И все же ни односторонний характер культивируемой в балете техники, ни архаические приемы его мимики, ни механический «моторный» подход его к самому творческому процессу, ни многие иные дефекты не могут заслонить в моих глазах сохранившегося основного факта и доминирующего преимущества балетной сцены — мастерства ее актеров.

Они не дилетанты, они имеют *право на сцену*, право, добытое школой, работой и неустанным совершенствованием.

Каждая и каждый из них прошел свою школу, работая над преодолением своего материала с семи-восемью лет и неизменно продолжая работать до последнего своего сценического часа.

Они отнюдь не все гениальны, не все талантливы, не все одинаково способны, но ведь не все же они и становятся балеринами, солистами или корифеями — менее одаренные или еще недостаточно виртуозные образуют кордебалет — эту изумительную группу мастеров, благодаря которой балетная сцена, единственная в современном театре, убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства, где каждый стоящий на подмостках является не случайным «сотрудником», а испытанным мастером, наравне с другими, прошедшими сложную школу своего прекрасного искусства.

Так непременно должно быть во всем театральном искусстве и в каждой отдельной его отрасли, и как в балете существует кордебалет, так и в драматическом театре наряду с героями и героинями должна существовать своя «кордедрама», так же, как и в балете, уверенно владеющая своим мастерством.

Только при этом условии может возродиться театр, только при этом условии на его подмостках воцарится подлинное искусство, а не суррогат его в виде возведенного в систему, хотя бы и талантливого дилетантизма.

Два основных творческих процесса, миллионами неисповедимых путей переплетающихся между собой, неизменно сопутствуют созданию любого произведения искусства: это процесс внутреннего оформления замысла и процесс внешнего его воплощения.

И если для внешнего воплощения замысла художник должен владеть инструментом и материалом, то для внутреннего его оформления он должен владеть своей творческой волей и умением вызывать в себе и заставить звучать оплодотворяющие его замыслы эмоции.

Эти же процессы свойственны, конечно, и творчеству актера, причем в области внутреннего оформления замысла, как и в области внешнего его воплощения, актера подстерегают еще особые, свойственные только его искусству трудности.

В самом деле, любой художник имеет возможность отложить на время в сторону кисть или резец, если нужная ему эмоция молчит, а творческая воля инертна, и дожидаться таким образом более благоприятного для работы момента.

И только актер лишен этой возможности.

Даже на репетициях, когда, собственно, и совершается создание сценического образа, актер, вследствие коллективного характера своего искусства, лишен той свободы, которой пользуется каждый иной художник. Чтобы не задерживать постоянно общий творческий процесс, он должен уметь по возможности в каждый данный момент возбудить свою творческую волю и вызвать к звучанию нужные ему эмоции.

Но в еще большей степени это необходимо ему для спектакля, когда в определенный заранее момент открывшийся занавес начинает неотвратимый бег представления. Правда, на спектакль актер приносит уже готовый сценический образ, но такова трудная особенность его ненасытного искусства, что для того, чтобы этот уже сотворенный образ звучал, чтобы на сцене был не мертвый муляж, а насыщенная форма, актер с небывалой творческой щедростью должен заново каждый спектакль придавать ему плоть и кровь.

Соответственно с этим актер должен в совершенстве владеть не только своим инструментом и материалом, но и своей творческой волей и умением легко вызывать в себе в любой момент нужную гамму эмоций.

Отсюда категорическая необходимость для актера одинаково владеть не только внешней техникой, позволяющей ему придавать задуманному сценическому произведению, то есть сценическому образу, желательную форму, но и внутренней техникой, дающей ему возможность легко насытить эту форму поразительными ее эмоциями.

Две техники — внутренняя и внешняя — лежат на пути преодоления актером его искусства, на пути выявления нового актера — мастера.



ВНУТРЕННЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА



Внутренняя техника актера, огромное значение которой не должно вызывать, конечно, никаких сомнений, была, как известно, настойчиво культивируема Натуралистическим театром, ставившим так называемое переживание и умение владеть им во главу угла своей работы.

И действительно, будучи абсолютно беспомощным в области техники внешней, в области техники внутренней Натуралистический театр как будто достиг высокой степени совершенства, в чем, по общему признанию, главным образом и кроется сила его воздействия на зрителя.

В этом есть, несомненно, своя доля истины, поскольку здесь говорится о переживании вообще, как об одном из психических свойств любого человека.

Но стоит только вспомнить, что в данном случае речь идет не о переживании в общем смысле этого слова, а о переживании специальном, а именно — о творческой эмоции, являющейся одним из элементов искусства актера, как все иллюзорное совершенство Натуралистического театра сразу же меркнет, так как оно базируется на фундаменте порочном по самому своему существу.

По требованию Натуралистического театра переживание должно быть основано на соответственном аффективном воспоминании из личной жизни исполнителя или на наблюдении нужного ему переживания у других окружающих его людей; и в том и в ином случае оно непременно должно отвечать *правде жизни*.

Жизненность переживания является альфой и омегой натуралистического евангелия.

Но эта же жизненность переживания является одновременно и основным его пороком, ибо она отнимает у переживания какое бы то ни было творческое начало, перенося его тем самым из области искусства в область психопатологии.

Для того чтобы жизненно переживать, совсем нет надобности быть актером, так как жизненное переживание отнюдь не является специфической особенностью сцены.

В самом деле, представьте себе хотя бы бой быков, момент,

когда раненый тореадор умирает на арене. Конечно, никто не усомнится в том, что его переживание смерти не искренне или не жизненно. Наоборот, оно в максимальной степени обладает всеми свойствами, делающими его с точки зрения Натуралистического театра наиболее ценным, но разве это делает его явлением искусства, разве оно становится от этого элементом актерского творчества?

Нет, очевидно, переживание для этого должно обладать каким-то иным признаком, чем искренность и жизненность, ибо иначе, как справедливо пишет Коклен *, «если актеры должны плакать, чтобы заставить плакать других, то логика требует, чтоб они напивались, изображая пьяных, а для того, чтобы в совершенстве представить убийцу, они должны будут просить какого-нибудь гипнотизера внушить им мысль заколоть кинжалом товарища или, в крайнем случае, суфлера».

Чрезвычайно любопытный и показательный в этом отношении случай рассказывает Коклен из своей личной жизни **. «Это было во время артистической поездки. Я провел всю ночь в вагоне, утром репетировал, а потом совершил экскурсию пешком.

Вечером я играл Аннибала в «*Avanturière*». Как известно, в конце второго акта Аннибал, которого Фабрис подпаивает, чтобы заставить его проболтаться, сначала пьянеет, а потом засыпает. Сцену пьянства я сыграл как обыкновенно, не лучше и не хуже, но не успел я дойти до сна, как то, что я изображал, показалось мне таким приятным, мне так захотелось уснуть, что я поддался искушению, вовсе того не сознавая, заснул на сцене, перед публикой, и даже — о, стыд! — захрапел...»³⁶.

Несомненно, переживание Кокленом сна было в достаточной мере искренним и жизненным.

Но так же несомненно, что именно с момента этого максимально жизненного переживания он перестал быть актером, потеряв всякую связь с искусством.

Это неизменный и фатальный удел переживания, основанного на жизненной правде.

Оно уводит актера от искусства и делает его болезненным человеком, неврастеником, с упорством маниака копающимся в своей душе и производящим в ней домашние психологические эксперименты.

С другой стороны, как я уже говорил, для того чтобы владеть таким переживанием, вовсе нет надобности быть актером, то есть, человеком, отмеченным неким особым дарованием или талантом.

При некоторой наблюдательности и легкой нервной возбудимости или расстройстве нервной системы — научиться пере-

* Коклен-старший. Искусство актера.

** Т а м ж е.

живать может каждый. Для этого не нужно совершать никакого творческого акта, а нужно лишь преодолеть в себе здоровую человеческую застенчивость и заставить себя делать на людях то, что, конечно, гораздо естественнее делать вдали от них, наедине с самим собой.

Разве не на этом, в конце концов, построены работы хотя бы Второй студии Художественного театра и, в частности, ее пресловутое «Зеленое кольцо»³⁷?

Когда я весной этого года беседовал с ее участниками о задачах и путях Нового театра и о воспитании нового актера, я сказал, что берусь с меньшим успехом, чем у них, поставить «Зеленое кольцо» с любым выпускным классом гимназии. И сейчас я это снова подтверждаю.

Ибо когда гимназистам и гимназисткам требуется на сцене быть такими же, как и в жизни, гимназистами и гимназистками, то для этого надо только одно — преодолеть природную застенчивость. Все остальное легко будет достигнуто на сотне-другой (я не знаю, сколько их было в студии) репетиций.

Ведь и во Второй студии «Зеленое кольцо» (будемте откровенны) играли те же гимназисты и гимназистки или, во всяком случае, молодые девушки и юноши, еще не успевшие забыть о радости больших перемен.

Ведь все они только-только пришли на сцену; так когда же было научиться им владеть самым сложным из искусств, как же могли они вдруг, экспромтом, стать актерами?

Конечно, актерами они не были. Да это и не требуется для того, чтобы научиться жизненно переживать и оказаться на сцене Натуралистического театра.

Ибо это, по существу, не есть театр и совершающаяся там работа не есть действенное театральное искусство.

Недаром во время гастролей в Петербурге Художественный театр устраивал спектакли, на которых актеры не играли, а лишь «переживали», читая пьесы, сидя за столом. Но если это так, то почему все же Натуралистический театр подчинил себе зрителя и чем (отчасти еще до сих пор) он держит его в своем длительном плену?

Я не буду здесь касаться идеологической стороны этого вопроса, не буду выяснять того, что зритель находил в этом театре или, вернее, в литературе, подчинившей себе этот театр, ответы на мучившие его «проклятые вопросы» и что в значительной степени влекло зрителя в его стены.

Здесь меня интересует иное.

Нужно определенно признать, что Натуралистический театр захватывает не только ум, но и все существо зрителя, и что переживание Натуралистического театра, за которым никак нельзя признать ценности искусства, все же властно увлекает зрителей в свой круг.

Нужно также признать, что именно этим и объясняется массовая приверженность зрителя к Натуралистическому театру, так как иначе, инстинктивно чувствуя искусство, зритель уже давно отшатнулся бы от него и его правды, ибо, конечно, прав Коклен, утверждая, что «если правда может где-либо быть неправдоподобной, то именно на сцене...»³⁸.

В чем же кроется сила Натуралистического театра?

Она кроется в том, что переживание его физиологично и что оно вызывает поэтому соответственное *физиологическое заражение* и в зрителе, отвечая тем самым наиболее низменным, но, пожалуй, и наиболее властным его инстинктам*.

Аналогичное возбуждение охватывает зрителя и на бое быков, и при смерти тореадора, и на рыцарском турнире, и при виде казни.

Недаром испанская инквизиция придавала казни характер публичного зрелища, а бой быков всегда инсценировался, как театральное представление.

Когда перед вами умирает и корчится в муках живой человек, то не все ли вам равно — гладиатор это или «жизненно переживающий» актер. Вы испытываете одинаковое физиологическое возбуждение, тем более что театр услужливо идет вам навстречу, не открывая по окончании спектакля и занавеса, чтобы не нарушить возникшей в вас «иллюзии», которую он кощунственно называет «художественным впечатлением». По отношению к такому театру, конечно, прав Гордон Крэг, когда он утверждает, что «разъяренная схватка между слоном и тигром дает нам все то возбуждение, какое мы можем получить от современной сцены, и дает нам его в чистом виде»³⁹.

Но он абсолютно неправ, полагая, что в этом кроется порок театра вообще и что единственным выходом из этого может быть замена актера марионеткой.

Нет, не марионетка, а настоящий живой актер, актер-творец, актер-мастер, несомненно, должен и может вызывать в зрителе не физиологические, а иные ощущения, лежащие в сфере подлинного искусства и подлинного восприятия его. Но для этого ему нужно раз навсегда отказаться от находящегося в совершенно иной плоскости физиологического «переживания» Натуралистического театра.

Настоящая эмоция актера отнюдь не должна быть жизненной, и не раскопками в личных, *всамделишных* переживаниях либо в переживаниях других людей должна она питаться.

Но, с другой стороны, она, конечно, не должна быть и условной, так как схематическое изображение эмоции точно так же

* Заранее оговариваюсь, что термин «*физиологическое переживание*» я беру условно, как условна, в конце концов, вся терминология искусства.

враждебно творчеству актера, как и физиологическое переживание.

«В каждом искусстве есть свой элемент реализма и свой— условности,— пишет В. Брюсов в своей статье «Реализм и условность на сцене». — Та сторона видимости, на которой преимущественно сосредоточено внимание данного искусства, должна быть воплощена со всем доступным ему реализмом... Реалистичной должна быть и игра артистов... Только реализм этот не должен переходить в натурализм»⁴⁰.

Да, игра актера, несомненно, должна быть реальной. Она и не может быть иной, ибо реален весь материал его искусства, реальна форма его воплощения, реальна также и его эмоция.

Но 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.

Уайльд где-то сказал, что человек, на стене у которого не висит географическая карта со страной по имени фантазия, недостоин названия человека.

Во всяком случае, он недостоин названия художника, названия актера...

В этой-то легендарной стране фантазии и должен претворить актер те сценические образы, которые являются произведением его искусства.

Сценический образ — это синтез эмоции и формы, рожденный творческой фантазией актера.

Сценический образ насыщенной формы может быть создан только новым синтетическим театром, так как Натуралистический театр давал лишь неоформленную физиологическую эмоцию, а Условный — ненасыщенную внешнюю форму.

Первый момент — момент искания сценического образа не поддается никаким определенным правилам или системам. Это глубоко индивидуальный момент, иной у каждого актера, и тайна зарождения образа так же чудесна и неисповедима, как таинство жизни и смерти.

Если бы удалось вскрыть эту тайну и аналитически разложить и собрать ее, то перестало бы существовать искусство, ибо из творческого акта оно превратилось бы в аналитический.

Но как в колбе химика никогда не удастся создать человека, точно так же никакой химический или механический процесс никогда не сможет заменить собою процесс творческий.

Конечно, в процессе искания образа актеру может и должен помочь режиссер, но он должен это делать крайне осторожно, чутко применяясь к индивидуальности актера, так как не только разные актеры по-разному ощущают этот процесс, но даже один

и тот же актер в искании разных образов идет часто диаметрально противоположными путями, и если в одном случае его может навести на искомый образ, скажем, пантомимический подход, то в другом — он может с большим успехом оттолкнуться от звукового ощущения, в третьем — от внезапно загоревшегося внутреннего волнения и пр. и пр.

Только тогда, когда актер уже ощущает в себе образ, может начаться так называемая работа над ролью, которая является вторым, основным моментом актерского творчества. Моментом уже более легким, так как он поддается определенному учету и подчиняется определенному плану, заключающемуся в действительном рисунке, отведенном сценическому образу в данном сценарии (пьесе). Здесь в процессе действия сценария, в столкновении с другими персонажами ощущаемый актером сценический образ отливается уже в соответственную видимую и четкую форму, завершая таким образом творческий процесс актера. С этой минуты сценический образ может считаться созданным, и актер, владеющий им, может уже без труда сыграть *любую, предложенную ему в данном образе роль*, то есть таким путем актер снова овладевает той самодовлеющей силой театрального искусства, которая была так интенсивна у персонажей *commedia dell'arte*.

В такой последовательности работы актеру будет уже легко найти и нужные ему для действия эмоции без опасности, что они будут «жизненными» (то есть питающимися его или его ближних пережитым прошлым). Это будут уже подлинные *эмоции, творчески преображенные через данный сценический образ*.

Такие эмоции не будут пахнуть физиологическим потом, и заражение, вызываемое ими у зрителя, конечно, будет иным, чем то, какое возбуждало в нем пресловутое переживание*.

Это будет заражение от искусства, заражение, возникающее в плане эстетическом, заражение, способное исторгнуть у зрителя и восторг, и слезы, но так, как исторгают их скульптуры Праксителя или «Реквием» Моцарта.

Мейерхольд, перечисляя в своей [книге «О театре»] добытые им методы сценического исполнения, требует от актера «трагизма с улыбкой на лице»⁴¹.

Мне думается, что в минуты трагического напряжения в театре действительно должна играть улыбка, но не на лице у актера, а на лице или в душе у зрителя.

Я хочу этим сказать, что в моменты самых трагических катаклизмов на сцене в душе у потрясенного и всецело захваченного зрителя должна все же трепетать улыбка — улыбка, возникаю-

* Конечно, элемент физиологический будет и здесь, но он не будет играть той доминирующей и самоценной роли, как в переживании Н[атуралистического] т[еатра].

щая от того ощущения, которое он неизменно испытывает даже в самые трагические минуты,— от наслаждения творимым на его глазах, всегда радующим искусством.

До сих пор такое ощущение можно было испытать преимущественно в балете.

Вспомните хотя бы «Жизель».

Если вы видели Павлову, то вы никогда не забудете прекрасного, потрясающего по своему подлинному трагизму момента ее смерти. И все же наряду с охватывающим вас потрясением в вашей душе неизменно расцветала улыбка — улыбка от наслаждения, которое вам давало несравненное искусство Павловой, улыбка от того, что перед вами умирала не она, а трепетно угасал сотворенный ее искусством сценический образ.

В минувшем сезоне в Камерном театре была поставлена «Адриенна Лекуврер» *. Вы помните, быть может, финал пьесы. Адриенна гибнет от насыщенных отравой цветов, гибнет в тот момент, когда вернулся к ней возлюбленный Морис, чтобы позвать ее к жизни, благоухающей всеми цветами счастья. Под скорбные звуки *marche funèbre* угасает прекрасная жизнь, и зрителя охватывает тяжелая боль утраты.

С нетерпеливым волнением я ждал конца генеральной репетиции; я хотел проверить, зародится ли в зрительном зале наряду с ощущением смерти и улыбка творимого искусства.

Она зародилась — я был счастлив почувствовать это и узнать от целого ряда зрителей, и среди них от таких, театральному восприятию которых я безусловно верю.

Я был счастлив это узнать, ибо я не придаю цены никаким теоретическим построениям, не закаленным в действенном огне театра.

И теперь с убеждением большим, чем прежде, я утверждаю, что Гордон Крэг коренным образом заблуждается, уверяя, что «у актера эмоция всецело владеет им», что «в один миг, как молния, прежде чем ум успеет вскрикнуть и запротестовать, кипучая страсть уже овладела всей экспрессией актера... Теперь он весь во власти эмоции и готов ей крикнуть: «Делай со мной, что хочешь» ⁴².

Это все в значительной степени верно, когда дело идет о переживании натуралистическом. Здесь, возбудив свою нервную систему, актер часто теряет над нею власть и даже сам подпадает под ее влияние. Но на это надо смотреть, как на *болезненное явление*, порождаемое не эмоцией, а неправильным подходом к ней.

Эмоция же, преображенная [в сценическом образе], тем самым освобождается от такой болезненности и легко подчиняется актеру, вызвавшему ее своей творческой волей.

* Адриенну играла А. Коонен.

ПРОГРАММА.

«АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР».

Драма-комедия в 5 действиях Е. СКРИБА.

Действующие лица:

Адриенна Лекуврер		А. Комен.
Морис, граф Саксонский		Н. Церетели.
Принц Бульонский		Б. Фердинандов.
Принцесса, его жена		И. Строганская.
Аббат Шазель		Г. Юдин.
Герцогиня Атеванса Д'Омон		Е. Уварова.
Мишоне, режиссер		В. Соколов.
Жувено		Н. Осипова.
Данжениль } актрисы		Ю. Арнс.
Нино } актеры		К. Сварожич.
Пуассон }		А. Оленин.
Помощник режиссера	уч. школы	Н. Быков.
Камеристка Адриенны	уч. школы	Л. Мансур.
Камердинер Принцессы	уч. школы	В. Сумароков.
Камердинер в театре	уч. школы	А. Корыков.
Гости герцогини	{	уч. школы А. Миклашевская.
		уч. школы Г. Домниковская.
		уч. школы Ю. Васильев,
		П. Воронков.

Постановка Александра Таврова.

Художник Б. Фердинандов. Музыка А. Александрова.

Завед. Монтировочн. частью Л. Лукьянов.

Костюмы мастеровских: А. Винницкой и А. Талдыкина.

Парики С. Стахович, Бутафория А. Мартова.

Начало ровно в 7 часов.

Во время действия вход в зрительный зал безусловно не допускается.

В развитии творческой воли и творческой фантазии, в умении извлекать из нее любой сценический образ, вызывать и владеть нужными эмоциями и заключается внутренняя техника актера.

Путь к ней лежит главным образом через *импровизацию*.

Импровизация включает в себя бесконечный ряд упражнений, дисциплинирующих творческую волю, развивающих фантазию и так далее.

Две группы упражнений мне хочется оговорить отдельно, так как импровизация практикуется также и в Натуралистическом и в Условном театрах.

Я говорю об упражнениях «на объект» и «на эмоцию».

Натуралистический театр учит владеть объектом в пределах сцены (внутренний объект, партнер, вещь), сознательно выключая объект зрительного зала.

Условный театр, наоборот, игнорируя объект партнера, устремляет [волю] исключительно на зрительный зал.

Наш Новый театр должен синтетически слить оба эти объекта: общаясь с партнером, актер должен одновременно ощущать, что перед ним зрительный зал, а не четвертая стена натурализма.

Импровизация в синтетическом театре и должна вести к овладению актером этим двойным объектом.

Что же касается упражнений на эмоцию, то здесь надо добиваться того, чтобы эмоция зарождалась не сама по себе, а в зависимости от задания того или иного сценического образа. Только при этом условии она из натуралистического переживания превратится в творческое явление, лежащее в планах нашего искусства.



ВНЕШНЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА



ладение одной внутренней техникой, как я уже говорил, не дает еще актеру возможности создать законченный сценический образ.

Для того чтобы завершить весь творческий процесс и сделать создаваемое им произведение сценического искусства видимым для зрителя, актер должен отлить его в соответственную *форму*, использовав для этого

находящийся в его распоряжении материал.

Мы знаем уже, что этим материалом служит для актера его собственное тело, его дыхание, его голос, все его физическое «я».

В умении использовать этот материал и заключается внешняя техника актера.

Без виртуозного овладения этой техникой, без необходимого в этой области свободного мастерства все самые блестящие замыслы актера, все самые смелые и вдохновенные внутренние образы его заранее обречены на гибель.

Ударяясь о непослушный и незвучающий материал, они не найдут своей формы и не дойдут до зрителя, или дойдут до него, словно отраженные в кривом зеркале, в изуродованном и искорканном виде.

Мне думается, что теперь это уже ясно само по себе.

Небольшой, но рельефный пример, приводимый Дельсартом ⁴³, предназначается для тех, кто все еще не осилил этой абсолютной истины.

Актер на сцене объясняется в любви. Искренняя и пламенная эмоция горит в его сердце. Но он не владеет своим материалом, и тело его, предоставленное самому себе, по-своему отражает его ощущения. Его романтическое волнение вовне воплощается в усиленном дрожании ног, и в результате зрительный зал хохочет. До зрителя не только не дошла подлинная эмоция актера, а наоборот,— неуместное дрожание ног, то есть *неверная форма*, исказило уже и самый образ, придав ему те черты, которых актер, несомненно, избегал.

И я и, вероятно, многие из вас могли бы привести случаи, когда актер или актриса искренне заливаются на сцене слезами, вызывая у зрителя лишь смех или, в лучшем случае, равнодушие; и много других примеров можно было бы еще привести, но я думаю, что это излишне.

Пушкинский спектакль в Художественном театре и особенно трагически доказательное в этом отношении представление «Каина»⁴⁴ говорят лучше и ярче всяких слов.

Итак, актер должен владеть своим материалом, он должен познать его, полюбить и развить настолько, чтобы он стал гибким, надежным и послушным его воле. Подобно волшебному Страдивариусу, тело актера должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев, покорно воплощая в действительном течении четких форм тончайшие вибрации его творческих хотений.

Для достижения этого необходима огромная работа и неустанная каждодневная тренировка.

Пусть вдохновит на это актеров пример такого блестящего мастера, как Рубинштейн⁴⁵. Даже в вагон, когда ему приходилось ездить куда-нибудь с концертом, он брал с собой немую клавиатуру, чтобы не пропускать без упражнений ни одного дня.

Как же надо работать актеру с его наследственным пластическим косноязычием, с его капризным и вечно меняющимся материалом.

Тело современного актера это не Страдивариус⁴⁶, а трехструнная балалайка, на которой с грехом пополам можно еще сыграть «чижика» или подобный ему «жизненный мотив», но которая оказывается совершенно несостоятельной для передачи иных, более сложных созвучий.

Для того чтобы развить свое тело и уметь владеть им, необходима длительная и серьезная подготовка.

Конечно, самым лучшим было бы открыть школу для детей семи-восьми лет и из них выработать нового актера. Более способные из них становились бы героями и героинями, корифеями и корифейками, а остальные образовали бы тот чаемый мною необходимый *кордетемп*, без которого вообще немислимо настоящее сценическое искусство.

Только с образованием его смоеся, наконец, позорное пятно, горящее на лице театра, когда в так называемых массовых сценах подмостки его заполняются случайной бандой статистов, при помощи которых господа режиссеры делают свои «блестящие постановки».

Но этот путь, будучи очень длинным, рискует стать и бесплодным, так как до тех пор, пока из такой школы вырастет театр, пройдет добрых двадцать—двадцать пять лет, а в нашем искусстве только та работа приносит плоды, которая ежечасно соприкасается с активным горением театрального действия, черпая в нем свои соки и в его огне испытывая свои достижения.

Поэтому я решил сделать опыт со школой, в которую была взята, после предварительного испытания, молодежь преимущественно в возрасте от шестнадцати до двадцати лет, введя

в занятия те дисциплины, при помощи которых, на мой взгляд, можно было бы достичь максимальных результатов.

Помимо занятий по пластике и балетной гимнастике, которые развивают тело односторонне и не дают ему, в конце концов, того свободного движения, которое так нужно актеру, я ввел занятия по фехтованию, акробатике и жонглированию.

С улыбкой я вспоминаю сейчас, какое это встретило издевательство в театральных кругах, как говорили о том, что актеры Камерного театра учатся «дрыгать ногами», что не дело актеров быть «клоунами», что все это нарочитое оригинальничание, как в «Русских ведомостях» рецензент (очевидно, не учитывая похвалы, заключенной в этих словах) писал о Коонен — Мневер в «Голубом ковре», что она не сыграла, а «протанцевала» свою роль⁴⁷, как в некоторых «образцовых» театрах самым уничтожающим замечанием актеру было «это у вас Камерное кривляние» и прочее.

Конечно, эти издевательства никак не волновали нас, и пока маститые [в театральных кругах] самодовольно усмехались, мы работали, проверяя постоянно свою работу на активном сценическом творчестве.

Прошло небольшое количество времени, и отношение к введенным у нас занятиям резко изменилось. И отдельные ответственные деятели театров и целые театральные коллективы вынуждены были признать их несомненное значение и стали даже вводить соответственные занятия у себя. Роль наиболее убедительного аргумента в этом вопросе сыграла постановка «Принцессы Брамбиллы».

В своих публичных беседах об этой постановке я, между прочим, сказал, что в данном отношении «Принцесса Брамбилла» — это спектакль для слепых, так как в нем даже они должны, наконец, увидеть, какие огромные, абсолютно неиспользованные возможности открывает актеру владение своим материалом.

И это теперь, когда нами сделаны в этом направлении лишь первые пробные шаги. Как же могуч, многогранен и прекрасен будет актер, когда он достигнет на этом пути настоящего совершенства.

Итак, произведенный мною опыт дал, на мой взгляд, желательные результаты, убедив и меня самого в том, что тело человека и в юношеском периоде и даже в дальнейшем в достаточной степени еще поддается нужной обработке и может быть доведено до большой сравнительно степени совершенства.

Это, конечно, не уничтожает во мне намерения организовать школу и для детей, но это наконец фактически подтверждает мою всегдашнюю уверенность в том, что Гордон Крэг абсолютно неправ, утверждая, будто «актерская игра не есть искусство»⁴⁸, ибо, чтобы создать какое-нибудь произведение искусства, мы должны работать лишь над таким материалом, который под-

дается расчету, а человек не принадлежит к материалу такого рода.

Конечно, это неверно. Это можно было доказать и раньше, хотя бы на примере акробата. Разве его материал, то есть его тело, не поддается строжайшему учету? Разве может быть место «случайностям», когда он делает свои экзерсисы и вольты на предельной высоте циркового купола, когда малейшая случайность, самое незначительное неповиновение тела, то есть отклонение его от нужного расчета, грозит неминуемой гибелью? И разве можно после этого говорить, что человеческое тело непригодно в качестве материала для театра?

— Да, но ведь это цирк,— могут возразить мне,— там не играет такой роли эмоция, которая, по мнению Крэга, выбивает актера из равновесия ⁴⁹.

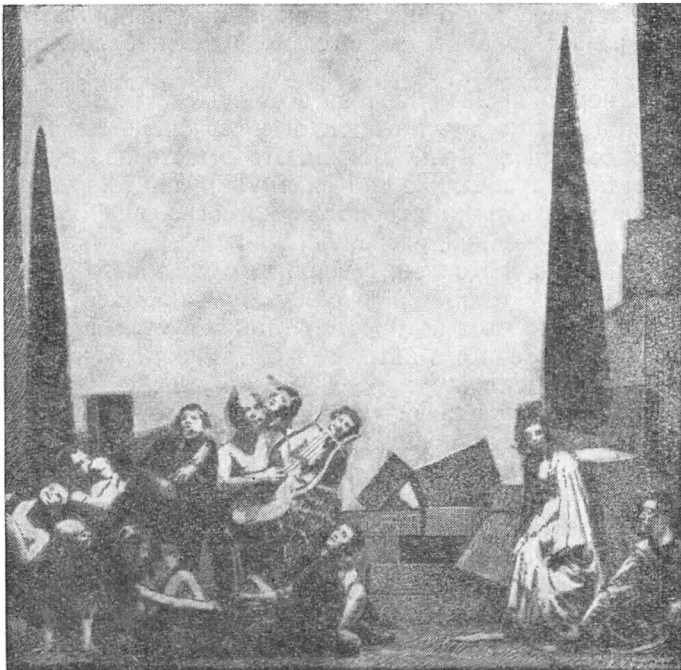
— Это неверно,— отвечу я,— так как акробат, несомненно, тоже актер и уж, во всяком случае, не механическая кукла. Поверьте, что та эмоция соприкосновения со смертью, которая неизбежно возникает в нем благодаря постоянной возможности падения, никак не слабее тех эмоций, какими бывает обуреваем актер. С ней, на мой взгляд, еще труднее сладить, чем с подлинной эмоцией на сцене, так как она близка по своей природе к физиологическому переживанию. И тем не менее акробат не дает ей захлестнуть себя и перепутать нужные расчеты — он подчиняет ее своей воле и при помощи своего материала — своего тела — выполняет «известный план», без чего, по справедливому замечанию Крэга, не может родиться искусство.

Актер на сцене, несомненно, с большой легкостью может подчинить своей творческой воле и свою эмоцию и свой материал. Теперь я утверждаю это со всей возможной уверенностью уже на основании опытов, произведенных мною в театре как во время различных сценических упражнений, так и на постановках, в частности на «Принцессе Брамбилле», причем, повторяю, опыты эти я производил с актерами и учениками, сделавшими лишь первые шаги по сложному пути преодоления [несовершенств] внутренней и внешней актерской техники.

Наряду с владением своим телом актер должен, конечно, с неменьшим мастерством владеть и своим голосом и своей речью.

И эта область, быть может, представляет собой еще большие трудности, чем та, о которой шла речь до сих пор.

Ибо, если там, в области тела, у нас в прошлом нет никаких якорей, ухватившись за которые мы могли бы облегчить себе работу, то здесь, в сфере звука и речи, на нашем пути стоят назойливые навыки, крепко впившиеся в нас, которые надо решительно опрокинуть, чтобы можно было прийти затем к желательным результатам.



«Фамира-Кифарэд». Сцена из спектакля

Здесь нас ждут еще многие срывы, но это, конечно, не может ослабить стремительности наших исканий, тем более что и здесь у нас есть уже некоторые достижения, которые, несомненно, помогут нам и в дальнейшей работе.

С легкой руки Натуралистического театра на современной сцене воцарился невыразительный, бестембровый, «жизненный» голос и ужасная, вульгарная, мещанская «жизненная» речь. Она стала обязательным признаком актера с «хорошим вкусом». Сказать актеру, что он говорит просто и естественно,— это значит отметить его самой приятной похвалой.

«Не толкуйте со мной об естественности тех,— пишет Коклен*,— которые не хотят произносить членораздельно, болтают перед публикой точно за столом, останавливаются, поправляются, повторяют слова, жуют их, словно конец сигары, бормочут и превращают слог автора в какую-то кашу... Я знаю, что актер может заслужить репутацию большой естественности, подражая тону простого разговора. Он не произносит ни одного слова громче другого, проглатывает концы фраз, мнетяся, сокра-

* Коклен. «Искусство актера».

щает, делает вид, будто не находит выражений, повторяет их два-три раза, говорит монотонно в течение десяти минут, потом вдруг ускоряет речь, чтобы быстрее дойти до эффектного места... А неразборчивая публика восклицает: «Боже мой, как это естественно! Можно подумать, что он у себя дома. Какой актер!..

Я не расслышал, а вы? Но как это естественно сказано!».

Надо отдать справедливость Коклену: трудно тоньше высмеять тот ужасающий *штамп простоты*, который свил себе прочное гнездо на современной сцене.

И прав, конечно, Коклен, говоря, что «подобного рода актеры обречены играть только в текущих пьесах»⁵⁰.

Когда же этот штамп простоты применяется в спектаклях иных планов, то вся его антихудожественность обнаруживается с еще большей силой.

Но, отвергая эту нарочитую простоту, которая, к слову сказать, несомненно является самым легким способом речи, я, конечно, не зову и «к холодной чеканке слова», когда «слова,— по тезисам Мейерхольда,— должны падать, как капли в глубокий колодезь»⁵¹.

Нет, подобно тому как я стремлюсь к полному раскрепощению и развитию тела актера, чтобы оно свободно могло отливаться в любую творчески рожденную форму, так я хотел бы раскрепостить и развить и голос актера и его речь, чтобы каждый сценический образ придавал им свое особое звучание.

Подобно тому как тело дает сценическому образу его пластическую форму, так и голос и речь должны давать ему его фонетическую форму.

В искусстве нет места случайности.

Не должна быть случайной и речь актера; она должна быть в строгом *ритмическом* соответствии со всем творимым образом. Это первое и главное требование.

Всякое иное — и логическое и психологическое — построение речи должно отступить на задний план перед ее ритмическим построением.

«Фонетическая сила слов,— говорит Жан д'Удин,— могущественное орудие в смысле воздействия на воображение, и если кто это отрицает и, несмотря на звуковую изобразительность слов, будет утверждать, что этимологический смысл сильнее фонетического, тот пусть закроет эту книгу, мы никогда не споримся на почве искусства»^{*52}.

«Произнось хорошо и соблюдая ритм, придаешь даже самой вульгарной прозе что-то вроде поэтического оттенка...» — пишет Коклен⁵³.

А у нас умудряются, наоборот, даже поэзии придавать прозаический характер. Трудно без чувства возмущения вспомнить,

* Жан д'Удин. «Искусство и жест». Перевод С. Волконского.

как в современном театре «естественно» читают стихи, коверкая в угоду жизненности и форму, и метр, и ритм поэта. Исключительно метко высмеивает такую манеру чтения стихов Коклен:

«Стихи из «Athalie» они произносили так, как мы говорим «Здравствуйте, как поживаете?» — «Да, да, Боже мой», — бормотал Абнер. — «Я пришел в храм поклониться Всевышнему» (так, запросто, с тросточкой в руках), «чувствовать вместе с вами (по-приятельски) тот великий день, когда на горе Синае (если я не ошибаюсь) нам был дан закон»⁵⁴ и т.д.

А между тем ритм придает речи на сцене совершенно исключительную силу и выразительность. Я снова приведу здесь выдержку из Коклена, так как считаю, что всем надо изучать его небольшую, но блестящую книгу об искусстве актера.

«Прово, смеясь, рассказывал, — пишет он, — как однажды, когда он кончал какую-то тираду Ипполита, за которой публика следила, затаив дыхание, память вдруг изменила ему при последних двух стихах. Замедлить, однако, речь и подождать суфлера было невозможно. С быстротою молнии принял он решение и без передышки, с величественным одушевлением произнес два стиха на каком-то воляпюке, которых публика не поняла, однако покрыла залпом бешеных рукоплесканий — до того жесты, ударения, *все движение речи* * придали ясность, красноречие и мощь этому импровизированному языку»⁵⁵.

Я считаю нужным привести два примера, доказывающие, на мой взгляд, силу и власть ритма в сценической речи.

В 1919 году шла в Москве пьеса Василия Каменского «Стенька Разин»⁵⁶.

Роль персидской княжны Мейран играла Коонен. В ее роли было одно место, в котором никто не мог при самом пылком желании понять почти ни одного слова, и тем не менее мало мест во всей пьесе так по-настоящему приковывали внимание зала, состоящего притом в большинстве из самых неискушенных и неподготовленных зрителей, как оно.

Вот это место.

... Ай хяль бура бен
Сивирим сизэ чок,
Ай зальма, ай гяз,
Джа-манай, джа-манай...

Вначале Каменский пытался уверять, что это слова персидские, но потом признался, что они, к его чести, никакие. И тем не менее зрители жадно ловили их. Почему? Несомненно, потому, что они были в смысле речи и голоса мастерски включены в ритм и звучание образа.

В «Фамире-Кифарэд», по общему признанию, лучшим местом

* Курсив мой.

спектакля была сцена стансов Фамиры. И она же, несомненно, была самой непонятной по тексту:

Долго хранил я Адмету стада,
Адмету стада.
О, бред!
Ты ль друзей, кифарэд,
Покидаешь когда?
О, бред!
Цевницу настроив, вручи ей,
Твоей беловойей...

Ручаюсь, что вы ничего не понимаете (ибо вряд ли знаете малопопулярный миф об Адмете), как не понимало ничего большинство зрителей, но в работе над стансами был так счастливо найден их ритм, что зал напряженно внимал исполнявшему их Церетелли.

Прелесть ритмической речи постепенно начинает понимать уже и зритель и даже, *hoggibile dictu*, и критика.

Еще недавно при чрезвычайно удачном в этом отношении исполнении Коонен роли Мневер («Голубой ковер») не было конца нареканиям на «неестественность» ее речи; теперь же, когда в «Адриенне Лекуврер» речь разрешена значительно смелее, те же критики находили ее прекрасной.

В добрый час!

Наряду с ритмическим началом в сценической речи должно заключаться еще и начало динамическое. Речь, как и жест, должна быть действенной, она должна распределяться по своим особым мизансценам, иметь свои задачи, объекты и устремления.

Только тогда она получит должный рельеф и должную выразительность.

Свободен, но, конечно, не случаен, должен быть и голос актера.

Я не говорю о том, что он (как и дыхание) должен быть прекрасно разработан и культивирован, как я не говорю и о том, что у актера должна быть безупречная дикция, эта, по меткому определению Коклена, «вежливость актера»⁵⁷ — и то, и другое понятно само собой.

Но, разработав свой голос и умея им владеть, актер должен не бояться его, а легко и щедро пользоваться им для создания сценического образа, так как звук, несомненно, одно из наиболее важных средств в руках актера для передачи своего замысла зрителю.

От *piano* к *forte*, от разговора к пению, от *staccato* к *legato* должен переходить звук, гармонизуясь в зависимости от ваших творческих потребностей.

И пусть не смущает вас, что это будет «неестественно», лишь бы это было оправдано вашим сценическим образом, как это было в тех же стансах «Фамиры-Кифарэда», когда голос Фамиры звучал

то в речи, то в вытекавшем из нее пении, переходя затем снова в речь, или там же, в монологе нимфы.

«Смотря по роли изменяется и тембр, ключ, тональность»,— говорит Коклен.

«Тут есть, кажется, хроматическая гамма»,— говорит Маделон ⁵⁸.

Найти нужный для каждого сценического образа ключ, раскрыть и обрести нужную для него гамму — такова задача, вставшая перед новым актером. Лишь овладев в совершенстве внутренней и внешней техникой, актер станет настоящим художником — мастером своего искусства.

И тогда раз навсегда исчезнут все попытки похоронить театр, во имя ли литературы, как это делает Айхенвальд, во имя ли сверх-марионетки, как это делает Гордон Крэг ⁵⁹.

Сверх-актер будет радостно охранять его входы, творя в нем свое прекрасное самодовлеющее театральное искусство.





искусство театра есть искусство действия.

Оно осуществляется на сцене «действующим», то есть актером, который является, таким образом, единственным и полномочным носителем театрального искусства.

Какая же роль в таком случае принадлежит в театре *режиссеру*, в чем заключаются его функции, его необходимость?

Искусство театра есть искусство коллективное.

Сценическое действие является результатом назревающих в его процессе коллизий; оно является результатом взаимоотношений и столкновений, происходящих между отдельными «действующими» или группами их.

Для того чтобы эти столкновения не носили случайного характера, чтобы сценическое действие протекало не хаотически, а закономерно, чтобы оно выливалось не в разрозненные, а в гармонически сменяющие друг друга формы и являло в результате монолитное произведение театрального искусства, очевидно, необходим *некто*, кто, творчески стремясь к этому результату, регулировал бы и направлял возникающие коллизии, смягчая, усиливая, уничтожая и создавая их, чтобы привести все действие к его гармоническому завершению.

Этим «некто» и является *режиссер*.

Поскольку театр является продуктом коллективного творчества, постольку в нем необходим режиссер, органической задачей которого является координирование творчества отдельных индивидуальностей и конечная гармонизация его.

Так было, так есть и так будет.

Под разными личинами, под разными наименованиями режиссер неизменно существовал и будет существовать в театре, ибо бытие его порождено основной сущностью театрального искусства — его действенностью и коллективизмом его творчества.

Режиссер — это кормчий театра; он ведет корабль театрального представления, избегая мелей и рифов, преодолевая возникающие внезапно препятствия, борясь с бурей и штормом, распуская и свертывая паруса и все время ведя его к раз поставленной творческой цели.

Поскольку режиссер является кормчим театра, постольку, несомненно, он в большей или меньшей степени стесняет свободу всех отдельных «действующих» в нем.

Провозглашая неизменно первородство актера, его гегемонию в театре, считая его единственным полновластным носителем театрального искусства, я, таким образом, сейчас как бы противоречу себе.

Но это противоречие только кажущееся.

Стоит нам только пристальнее взглянуться во взаимоотношения режиссера и актера, чтобы убедиться, что в данном случае зависимость актера является, по существу, лишь максимальным утверждением его творческой свободы.

Я не хочу играть словами и не склонен к парадоксам, но структура театра такова, что вне такой зависимости для актера не может быть и свободы.

В самом деле, ведь искусство театра коллективно.

Не сдерживаемая никем творческая свобода отдельного индивидуума будет либо неизбежно подавлять свободу соприкасающихся с ней в действии других индивидуальностей, либо образовавшееся столкновение из фактора, созидающего действие, превратится в фактор, его разрушающий.

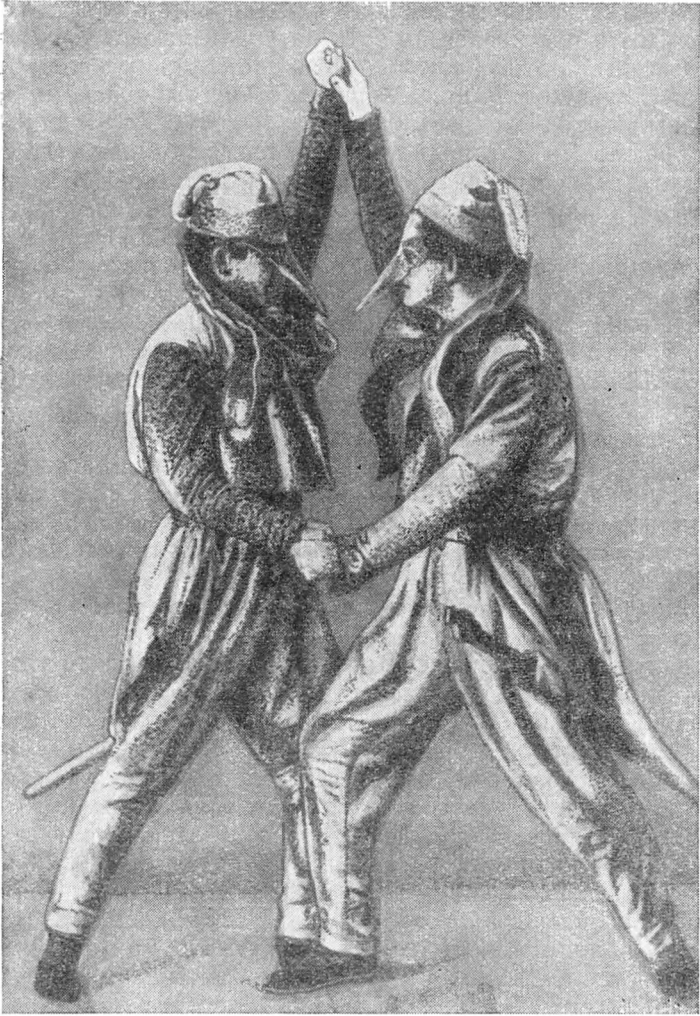
Для того чтобы индивидуальная свобода каждого действующего могла проявиться с максимальной полнотой, без ущерба для творчески направленных волей всех соприкасающихся с нею в действии других индивидуумов, необходимо некоторое добровольное в ней самоограничение и подчинение режиссеру, от таланта и творческой чуткости которого уже зависит сделать так, чтобы этот акт добровольного самоограничения актером своей свободы превратился лишь в новое ее утверждение.

Конечно, необходимо, чтобы режиссер, берущий на себя такую огромную и ответственную миссию, был достоин ее, необходимо, чтобы он был настоящим *мастером сцены*, но в том новом театре, о котором я говорю, иначе и не может быть, ибо разве потерпит настоящий актер-мастер, актер, владеющий всеми средствами и тайнами своего искусства, чтобы на его корабле у руля стоял ненадежный кормчий?

Итак, я утверждаю, что искусство режиссера является органическим проявлением искусства театра и что режиссер по своему предназначению не только не стесняет, а утверждает свободу индивидуального актерского творчества.

Почему же вся жизнь современного театра полна жалоб и нареканий на подавление режиссером актерского творчества и на то, что режиссер превратил театр в какое-то своеобразное прокрустово ложе, где обкарнивается творческое «я» актера и где актер не может найти себе полного и радостного выявления?

Упреки эти раздаются и заключают в себе значительную долю справедливости не потому, что роль режиссера по существу



«Принцесса Брамбилла» капрично по Э.-Т.-А. Гофману

своему роль душителя актерских замыслов, свободы и дарований, и не потому даже, что в большинстве современные режиссеры настолько безграмотны, что не имеют, собственно, никакого права близко подходить к театру, а потому, что те сценические направления, которые культивировались наиболее крупными режиссерами нашего времени, ставили их в такое положение, когда они действительно волей или неволей должны были подавлять актера.

Мне неоднократно приходилось уже говорить о том, что современный театр развивался по пути натурализма и условности.

Режиссеры как того, так и другого направления в силу особых причин, таящихся в них, лишены были возможности давать свободный исход творчеству актера.

Вы знаете, что Натуралистический театр во главу угла ставит принципы верности правде жизни; спектакль должен вызывать в зрителе иллюзию подлинной жизни, а не сценического представления.

Руководимый этим принципом режиссер неизбежно должен был добиваться от актера того, чтобы он давал зрителю впечатление Ивана Ивановича, Марьи Ивановны, вообще человека, выхваченного из жизни. Добиваясь этого, он тем самым попадал в *необходимость* обкарнировать актера и обесцвечивать его творчество.

Для того чтобы не нарушать иллюзию жизни, он должен был урезать актерский жест, приглушать его голос, сделать аритмичной его речь и так далее, то есть он должен был лишить актера возможности пользоваться теми выразительными средствами, тем материалом, при помощи которого он только и может творить свое искусство.

Ибо если бы только актеру была дана возможность использовать свой материал, то первый же его подлинный жест, первый же свободно рожденный звук его голоса сразу разрушили бы вдребезги всю с таким трудом возводимую постройку жизненной правды — и вся иллюзия зрителя полетела бы кувырком.

Поэтому режиссер Натуралистического театра, как бы он ни был одарен и искусен, *неизбежно* должен был *подавлять* подлинное актерское творчество. Зло в данном случае было неизбежно, оно возникало с неумолимой и логической последовательностью, ибо раз режиссер руководился ложным и в корне своем чуждым театральному искусству принципом, то этому же ложному принципу он должен был подчинить и актера, вступая, таким образом, в борьбу с подлинным актерским творчеством и подавляя его.

С этой точки зрения соответственные нарекания на засилье режиссера имели под собой несомненную и неизбежную в пределах данной театральной школы почву.

В такое же положение, только в ином преломлении, попадал и режиссер Условного театра.

Поставив во главу угла своей работы условность и стремясь в силу этого подавить в актере его реальное существо, которое служит ему материалом, стремясь ввести реальные формы актерского творчества в условный план, стремясь сделать условной его эмоцию, режиссер Условного театра, так же как и Натуралистического, приходил к необходимости лишить актера воз-

возможности творчески использовать его материал. Ибо если в Натуралистическом театре актер, пользуясь своим материалом, разрушил бы иллюзорное построение жизни, то в Условном театре он тем самым разрушил бы столь же иллюзорное построение *не жизни*, всю ту механизированную структуру, к которой, как мы видели, неизбежно пришел этот театр.

Таким образом, и здесь, в Условном театре, режиссер подчинял актера ложному принципу, по существу чуждому его искусству, и потому *неизбежно подавлял его*, оправдывая тем самым распространявшееся мнение о режиссерском засилии и неизбежности его.

На самом же деле это засилие отнюдь не вытекает органически из той роли, которая принадлежит режиссеру в театре; оно является лишь следствием указанных школ, проводниками которых являлись те или иные режиссеры.

Ложность положения режиссера была вызвана не ложностью явления режиссуры вообще, а ложностью тех направлений, которые этими режиссерами осуществлялись.

Поэтому, конечно, нелепо делать... вывод, будто режиссер вообще ненормальное явление в театре, будто он неизбежно подавляет актерское творчество, будто с развитием и возрождением театра он обречен на вырождение или даже на исчезновение.

Точно так же неправ, конечно, и Валерий Брюсов, говоря, что режиссер в театре не больше, чем редактор в журнале⁶⁰.

Нет, роль режиссера в театре огромна, и чем больше будет театр идти по пути своего совершенствования и самовыявления, тем все значительнее и значительнее будет становиться она, ибо тогда режиссер воплотит в себе и драматурга, вместе с актерским коллективом создавая и действительно осуществляя тот или иной сценарий.

Однако есть и в наше время театр, в котором мы не слушаем модных нареканий на режиссерское засилие*, несмотря на то, что там роль режиссера наиболее активна, — активна настолько, что почти приближается к только что намеченной мною.

Я говорю о балете.

Если вы взглянете в искусство балета и в ту роль, какую играет в нем балетмейстер, то на первый взгляд вам покажется, что режиссер балета гораздо деспотичнее, чем в любом другом театре, что он в гораздо большей степени, чем все другие, подавляет актера.

В самом деле, балетмейстер в работе с актерами устанавливает весь рисунок роли до самых мельчайших подробностей.

Предусматривается не только то или иное основное движение балерины, не только все ее «па», но поворот ее головы, движение

* Конечно, если режиссер талантлив.

рук, кисти, иногда даже мизинца, и тем не менее мне никогда не приходилось слышать жалоб на «засилие» режиссера.

Это происходит потому, что в балете сущность его искусства менее всего засорена привходящими элементами, что там в наиболее чистом виде сохранилась действенная сущность театра, что воспитанные в одной школе, придающей актерскому мастерству свойственное ему огромное значение, балетмейстер и актер с наибольшей полнотой понимают друг друга.

Артистка и артист балета знают, что рисунок, установленный совместно с балетмейстером, не только не лишает их возможности проявить свое индивидуальное творчество, а, наоборот, открывает им эту возможность, ибо та форма, которая в результате всех работ дана либо утверждена балетмейстером, базируется на строгом учете всех индивидуальных возможностей данного актера, в связи с общим творческим замыслом всего представления.

Построенная так, она не только не стесняет его, а, наоборот, дает ему необходимую уверенность, что разворачиваемые им эмоции не захлестнут его, а будут отливаться именно в те формы, при помощи которых зритель с наибольшей силой, чуткостью и радостью воспримет его искусство.

К сожалению, формализм и некоторые иные явления, о которых я уже упоминал, нарушают теперь это взаимоотношение актеров и режиссеров в балете.

Но таковым оно, по существу, должно быть на каждой сцене, стоящей на подлинном и действенном театральном пути.

Если театр твердо стоит на базе сценического действия, если он не подчиняет себя ни натурализму, ни условности, если он не подпадает под влияние литературы или живописи, если его целью и единственным смыслом является максимальное проявление творческой воли актера и полноценное звучание всего его материала, если именно этим, то есть своим самодовлеющим искусством, хочет он привлечь и подчинить себе зрителя, то ни о каком засилье режиссера в таком театре не может быть и речи.

Здесь вся задача режиссера будет заключаться именно в том, чтобы помочь актеру найти такую сценическую форму, дать ему такую крепкую базу, опершись на которую он мог бы легко проявить все богатство своих творческих возможностей, так как лишь в игре их самоцветных граней и заключается все очарование, вся радость и вся сила творимого театрального действия.

Искусство режиссера выражается главным образом в процессе постановки спектакля.

Процесс этот распадается на несколько основных моментов, первым из которых, на мой взгляд, является *творческий замысел спектакля*.

Подлинное театральное действие неизменно вращается между двумя основными полюсами — *мистерией* и *арлекинадой*. Но, вращаясь между ними, оно в каждом спектакле, в каждой постановке принимает особые, своеобразные и неповторимые формы.

Замыслить форму спектакля, учтя творческий коллектив театра, его силы и запросы, и то действенное устремление, которое лежит в данный момент на его пути, — *такова первая задача режиссера*. Лишь ощутив и претворив ее, он может приступить к созданию либо отысканию сценария или пьесы.



РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕАТРЕ



ы знаем, что периоды цветущего развития театра наступали тогда, когда театр уходил от писанных пьес и сам создавал свои сценарии.

Несомненно, и тот чаемый нами театр, к которому мы стремимся и над осуществлением которого мы работаем, рано или поздно придет к тому же.

Уже и сейчас есть этому доказательства в производимых нами опытах, о которых я позднее еще скажу.

Но для того чтобы театр мог создавать свои сценарии и воплощать их, необходимо рождение нового мастера-актера, в совершенстве владеющего своим искусством, ибо тогда весь центр тяжести перенесется именно на него, на его самодовлеющее мастерство; необходимо, чтобы весь актерский коллектив состоял из таких сверх-актеров, мастеров, спаянных одной школой и творчески объединенных единой театральной культурой.

Создание такого театра, такого мощного коллектива, конечно, дело не нескольких дней и, быть может, даже не нескольких лет, а поколения. Конечно, возможно, что этот процесс совершится и быстрее, здесь трудно с точностью определить момент, но несомненно одно, что совершится он не в тиши лабораторных и студийных изысканий, а в действенном кипении пульсирующего театра, в жертвенном огне которого только и могут переплавляться все старые штампы и традиции и выковываться новые творческие формы.

А раз так, раз «игра продолжается», то надо находить пока временные исходы и применять их так, чтобы все ближе и ближе подходить к намеченной цели.

Если в данный момент театр не готов еще к тому, чтобы совершенно отказаться от писанных пьес, то он должен пока брать их, пользуясь ими соответственно стоящей перед ним задаче.

Итак, театр обращается к *литературе* лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития *материалу*.

Только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр неизбежно перестает существовать, как самоценное искусство, а превращается лишь в хорошего либо скверного данника литературы, в граммофонную пластинку, передающую идеи автора.

Вы знаете, что высшей похвалой режиссеру считается сказать: «как вы правильно истолковали Шекспира» или «как удивительно верно вы передали Мольера».

Воля ваша, но для меня такая похвала звучала бы как напев похоронного марша.

И глубоко неправ Гордон Крэг, отвечая в своем первом диалоге на вопрос театрала режиссеру, «в чем же состоит его дело», следующими словами: «В чем его работа? Сейчас я скажу вам. Его труд как *истолкователя пьес драматурга* представляет нечто в таком роде: он берет экземпляр пьесы из рук драматурга и обещает *верно истолковать эту пьесу* *, согласно указаниям текста»⁶¹.

Разве таково назначение театра, разве оно заключается в том, чтобы «верно истолковать пьесу»!

Нет, задача театра огромна и самодовлеюща. Он должен, используя пьесу, соответственно своим действительным замыслам, создать *свое, новое самоценное произведение искусства*.

И разве не так, в конце концов, поступали все подлинные художники, верящие в силу своего искусства? Разве не так поступали почти все лучшие драматурги, беря как материал для своих произведений сотворенные народом мифы и легенды древности или созданные неведомыми поэтами сказания священного писания, и разве это лишало их произведения самостоятельной художественной ценности или вызывало с их стороны оправдания вроде тех, какие дает Крэг, говоря, что он хочет снять пьесы со сцены, потому что эти пьесы, как он считает, *искажаются театром* **⁶².

А разве Шекспир, гениальный Шекспир, не исказил в таком случае итальянскую новеллу, обработанную Бруком, создав из нее «Ромео и Джульетту» ⁶³. Разве если вы проследите тексты новеллы и трагедии, вы не увидите, что Шекспиrom заимствовано все — и события, и их последовательность, и место действия, и даже имена, но... Шекспир «исказил» все это, то есть преобразил в своей творческой фантазии драматурга, и на свет родилось *новое* прекрасное драматическое произведение.

И только после такого же процесса «искажения», то есть преобразования в творческом огне театра, может родиться *новое сценическое* произведение.

Нет, ни одно подлинное искусство не может исказить другое.

* Курсив мой.

** Считаю нужным оговориться: Крэг полагает, что не только скверный театр искажает пьесы, а что вообще театр как таковой неизбежно бессилён воплотить, то есть не исказить их. В виде примера он приводит один из монологов Макбета, полагая, что «когда искусство так велико и так совершенно, что может одним чтением давать нам такие волшебные ценности, то почти святотатство разбить то, что дает эти мысли, запутывая эти наши чувства одновременным призывом к другим чувствам», то есть смотреть пьесу на сцене.

И каждое искусство, если только оно подлинно, державно в своей красоте...

Но если Гордон Крэг неправ, то другой «революционер театра» Вс. Мейерхольд говорит просто чудовищные вещи. В упомянутой уже мною статье он пишет: «Новый театр вырастет из литературы. В ломке драматических форм всегда (?) брала на себя инициативу литература... Литература создает театр»*.

Разве уж так всегда?

Разве и столь излюбленная Мейерхольдом *commedia dell'arte* тоже создана литературой?

Или Мольер, который создал действительно в результате своей литературой (своими пьесами) театр, разве он сам в свою очередь не был создан в значительной степени Scaramouch'ем и его труппой?

Вот что пишет о Мольере Louis Moland **::

«Мольер в то время, как играли итальянцы, попал в тюрьму за долги, и когда был выпущен — скрылся из Парижа. Вернувшись в 1658 году, он опять встретился со Scaramouch'ем и его труппой и они поделили зал Petit Bourbon, где четыре раза в неделю шли спектакли Мольера и три раза итальянцев. Обе труппы были очень дружны. Мольер, которому было тогда тридцать шесть лет и который был в расцвете своего таланта, заимствовал много у знаменитых итальянских актеров. Его враги воспользовались этим для упреков. Villier пишет о Мольере: «Если вы хотите хорошо сыграть Elomire — изобразите человека, в котором смешивались бы черты Арлекина, Скарамуша, Доктора и Тривелен. Пусть Скарамуш потребует свою походку, свою бороду и свои гримасы, и пусть другие потребуют то, что у них взято, — из их платья и игры».

И разве литература самого Гольдони не была в значительной степени создана театром *commedia dell'arte*?

Как же можно после этого говорить, что литература создает театр.

Но, быть может, слова Мейерхольда относятся только к современному театру. Тогда, несомненно, он отчасти прав, ибо, как я уже говорил, Натуралистический театр был совершенно в плену у литературы, да и Условный театр, судя по утверждению Мейерхольда, тоже не был свободен от этого плена [у] Метерлинка, Ибсена и пр. Но ведь ни Натуралистический, ни Условный театры и не являются подлинными театрами, культивирующими самодовлеющее его искусство. Пожалуй, в значи-

* Я цитирую Мейерхольда по данной статье, так как все его дальнейшие работы, и литературные и театральные, по существу, не вносят в нее ничего нового и важного. В дальнейшем он лишь повторяет сам себя ⁶⁴. Курсив Мейерхольда Таиров кое-где меняет. (Прим. составителя.)

** La vie de Scaramouche ⁶⁵.

тельной степени они не являются ими именно потому, что они создавались литературой. Я не говорю уже о том, что та литература, которая [их создавала], сама по себе не имела никакого права на театр.

В римском театре во времена Ливия Андроника существовал обычай, по которому часто одну и ту же роль исполняли одновременно два актера — мим и чтец. Таким образом, путем пантомимы как бы испытывалась действительность, а следовательно, и театральная пригодность пьесы.

Конечно, ни Чехов, создавший целую эпоху в Натуралистическом театре, ни Метерлинк, создавший в значительной степени, по авторитетному признанию Мейерхольда, Условный театр, не выдержали бы такого испытания действительным огнем театра.

Как же могли они тогда «создавать» театр!

Нет, созданные ими учреждения не были и не могли быть, подлинным театром.

Тот подлинный новый театр, к которому идем теперь мы, о котором я все время здесь и говорю, *создаст, конечно, не литература, а новый мастер — актер*, которому уже и сейчас, даже на первых шагах, бывает тесно в рамках, отводимых ему литературой.

В процессе своего развития мы уже и сейчас пришли к необходимости искать для себя материал вне существующей драматической литературы, ибо ее формы часто оказываются слишком тесными для наших действительных построений.

Этим объясняется наше обращение к литературе не драматической и, в частности, к Гофману.

Нами руководит в данном случае не желание инсценировать Гофмана, и уж, конечно, не желание «верно истолковать» его, а то, что здесь мы не сталкиваемся с готовыми уже сценическими формами, лишь стесняющими нас.

Ведь для синтетического сценического построения, которое слило бы воедино разрозненные теперь элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм, нет соответствующих пьес в существующей драматической литературе (Гоцци для этой цели оказался слишком примитивен).

Поэтому мы сами создаем их, пока пользуясь Гофманом, ибо в его необузданной фантастике мы находим богатый материал, ритмически созвучный нашим действительным устремлениям.

Но, «исказив» Гофмана, то есть сценически преобразив его, мы, базируясь на наших творческих возможностях, многое создаем сами, приближаясь таким путем к конечной нашей цели — самостоятельному созданию всего спектакля.

Поэтому мы и назвали наше представление «Принцесса Брамбилла» — каприччио Камерного театра.

Впрочем, должен оговориться.

Я считаю, что даже в дальнейшем, когда мы уже совсем приблизимся к нашей цели, нам все же нужен будет помощник для создания своих пьес.

Здесь я снова не могу согласиться с мнением Гордона Крэга, считающего, что *горе* современного театра заключается в том, что в нем нет «ни одного человека, который был бы мастером сам по себе, то есть не найдется ни одного человека, способного придумать и репетировать пьесу; способного нарисовать и следить за исполнением декораций и костюмов; способного написать известную музыку, придумать необходимые машины и надлежащее освещение»⁶⁶.

На мой взгляд, в этом не горе, а счастье театра, так как такой человек, конечно, ни в коем случае не мог бы быть *мастером*.

Усвоить все перечисленное Крэгом настолько, чтобы быть во всех указанных областях мастером, не в силах ни один человек, как бы одарен он ни был,— на это не хватит человеческой жизни.

Значит, такой человек неизбежно будет *дилетантом*, быть может, талантливым, быть может, гениальным, но все же дилетантом, то есть человеком, *бессильным что-либо создать*.

Он никогда не станет строителем театра, в лучшем случае, он будет его теоретиком или критиком, или более или менее вдохновенным его энтузиастом.

А может быть, он окажется в результате человеком, стремящимся даже... уничтожить театр.

Ведь если быть последовательным до крайнего предела, то этот новый театральный Мессия должен быть сам непременно и актером, и притом актером, играющим все роли, ибо иначе не будет в театре того «единства», на отсутствие которого жалуется Крэг^{*67}, ибо только при этом условии создается тот «театр единой воли», о котором мечтает и Ф. Сологуб⁶⁸.

Но ведь это и есть прямой путь к уничтожению театра, к изгнанию актера и... к замене его марионеткой.

Увы, тот дилетантствующий мастер, о котором тоскует Крэг, прямым путем ведет к «сверх-марионетке».

Нет, театр есть искусство коллективное, и только так его надо и принимать.

Единство, без которого, конечно, немислимо никакое произведение искусства, рождается в нем лишь как венчающий процесс, результат столкновения целого ряда волей, сливающихся в конечном итоге в единое монолитное произведение сценического искусства.

Руководителем этого процесса, как бы концентрирующим в себе творческую волю всего коллектива, является *режиссер*, который

* Для «единства» это несомненно гораздо более важно, чем нарисовать декорацию или... выдумать машину.

В этой области несомненно должен быть подлинным и вдохновенным *мастером*.

И пусть он тогда не боится нужных ему *помощников*. Какими бы искусственными мастерами, каждый в своей области, ни были они, они не поведут его как «громадного Левиафана».

Наоборот, он сам будет легко вести их за собой, если только он воистину мастер, если он исповедует самодовлеющее искусство театра — искусство театрального действия — и по настоящему владеет им.

Помощником театра в создании пьесы должен быть *поэт*. Ибо только ему, его дарованию и его мастерству, дано облечь речь актера в нужный ритмический рисунок и придать ей завершенную художественную форму в те моменты сценического действия, когда потребует этого пафос соответственной эмоции.

Я полагаю, что так было почти всегда, что почти всегда поэт был неизменным творческим помощником актера и театра.

Подтверждение этого взгляда можно найти в чрезвычайно любопытном исследовании Ричарда Пишеля*: Индусская драма, говорит он, представляется нам в наиболее законченном виде в пьесах Калидасы (VI век до н. э.). Его драмы своей формой вскрывают как историю, так и технику индусской драмы. Гимны в диалогах *Ruveda*, а также другие произведения, как *Suraṅnodhyaṅya*, весьма не понятны в той форме, в какой они дошли до нас: связь между отдельными стихами весьма слаба, часто ее совершенно невозможно найти. Чтобы понять их, нам нужен связующий текст, который в некоторых случаях дан в прозе *Brahmanas*, в объяснительных страницах *Vedas*.

Позднейшие произведения, так же как *Mahabharata* и *Puranas*, иногда содержат полный рассказ, но часто в весьма различной форме. Windisch при рассмотрении подобных случаев в ирландской литературе вывел заключение, что только стихотворные отрывки подлинника неизменны и что рассказчики связывали их прозой по своему усмотрению. Эта точка зрения, несомненно, правильна. Это подтверждается и названием рапсолиста — *gpanthika*, соединитель. Прозаическая связь стихов, ее подробная разработка предоставлялись всецело способностям рапсолиста. Точно так же первоначально было и с драмой в Индии. Классическая драма в Индии имеет ту особенную конструкцию, при которой проза постоянно прерывается стихотворными стансами различного размера. Такие стансы в *доклассическое* время составляли *единственный неприкосновенный элемент драмы*. *Что касается прозы, то артисту была предоставлена полная свобода* **. Такое положение сохранилось до сих пор в народных пьесах»⁶⁹.

* The home of the puppet-play. (Родина кукольного театра.)

** Курсив мой.

Если это интересное исследование лишний раз подтверждает, что театр и актер умели сами свободно творить свое искусство без писанных драм, то, с другой стороны, оно также дает бесспорные указания и на то, что в цветущий период театра, когда актеры сами создавали и действенный сценарий и нужную им для его осуществления речь, им помогал все же поэт, облакавший в стихотворные стансы их речь тогда, когда этого требовал нараставший пафос их эмоции.

И, конечно, это отнюдь не лишало единства творимое ими произведение театрального искусства.

Наоборот, до тех пор пока актер не утратил своего мастерства, а поэт не превратился в драматурга, помощь поэта, несомненно, обогащала искусство актера новой прекрасной гранью — мастерством ритмической речи.

В работе Камерного театра производится сейчас опыт такого сотрудничества поэта в действительном создании театром своих пьес, и очень может быть, что еще в этом сезоне единственно авторитетный во всех творческих вопросах судия — живой спектакль театра — подтвердит это построение.

Итак, отыскание необходимого для намеченного сценического замысла литературного материала и преобразование его соответственно действительному построению постановки — вот второй момент творческого процесса по созданию режиссером спектакля.





ледующим не менее, пожалуй, важным моментом в предварительной работе режиссера является момент, который я условно называю оркестровкой пьесы и ритмическим разрешением ее.

Давно пора уже перестать смотреть на тот словесный материал, которым пользуется театр, лишь как на слова, выражающие ту или иную идею или мысль.

Пора, наконец, взглянуть на него так же, как мы смотрим на материал пантомимический, с точки зрения того ритма, который в нем заключается, и тех гармонических и фонетических возможностей, которые данный словесный материал собою представляет.

Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее — такова третья задача режиссера.

Необходимость такого подхода к словесному материалу спектакля давно уже ощущалась мною, но особенно ярко и неопровержимо я почувствовал ее в работе над постановкой «Саломеи». И ритмический и контрапунктический рисунок так четко бьется в ее словесном материале и так неудержимо вызывает к воплощению, что пройти мимо него, по-моему, абсолютно невозможно.

И действительно, работа по раскрытию и воплощению этого рисунка и по оркестровке всей вещи (контрабасы солдат, флейта молодого сирийца, гобой Саломеи, звенящая медь Иоканаана и так дальше) занимала в нашей постановке значительное место.

Не менее, пожалуй, значительную роль играла соответственная работа и в «Фамире-Кифарэде», где местами, как я уже упоминал, речь непосредственно переходила даже в пение.

На ритмической базе тарантеллы и сальторелло была в значительной степени построена мною постановка «Принцессы Брамбиллы».

Большое значение всех этих элементов в работе театра, несомненно, очень роднит его с музыкой.

Из всех искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра.

Это чувствовали еще древние эллины, дав богиням музыки и танца (то есть жеста, а значит, и театра) имена, исходящие из одного и того же корня: *Этерпа* и *Терпсихора*.

Это чувствовал и гениальный Глюк, когда, создавая «Орфея», он взамен действующих лиц расставлял по комнате стулья и, прежде чем окончательно записывать рождавшиеся в нем мелодии, мизансценируя, как бы проверял их действительность.

Это блестяще доказывает в своей прекрасной книге Ж. д'Удин⁷⁰.

Это остро чувствуем и все мы, работающие над разрешением в театре проблемы ритма.

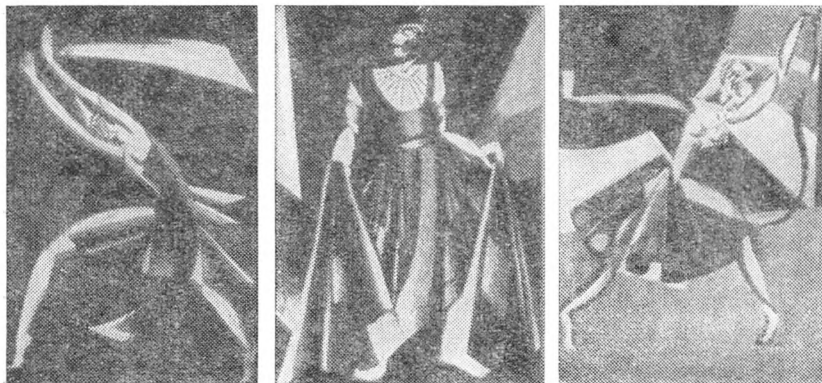
В этом с исключительной сценической неопровержимостью убеждает нас и работа над пантомимой.

В этом же убедился я и в работе над постановкой «Демона», исключительно на ритмической основе строя все *mise en scène* и все движение как отдельных действующих лиц, так во и всех хоровых сценах.

И подобно тому как в качестве творческого помощника нужен театру поэт, так нужен ему и *композитор*, для того чтобы самодовлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актера заиграла новыми волнующими красками.

Я могу это утверждать со всей той радостной уверенностью, какую дает мне общая театральная работа с Анри Фортером, длящаяся уже более четырех лет.

«Женитьба Фигаро», «Фамира-Кифарэд», «Король-Арлекин» и «Принцесса Брамбилла» — вот вдохновенные свидетели того, какие прекрасные краски дает актеру композитор, остро чувствующий и творчески приивший действительную душу театра.



«Саломея». Эскизы костюмов Саломея. («Танец семи покрывал»).
Ирод. Первая проба костюма Саломея

Такой композитор, конечно, не может ни «поработить» актера, ни, наоборот, «унизить» свою музыку подчинением театру.

Ведь не побоялся гениальный Глюк унизить музыку, мизансценируя «Орфея».

И если в «Фамире-Кифарэде» вакхические сцены в музыке зазвучали раньше, чем на сцене, то в «Принцессе Брамбилле», наоборот, вся пантомима второго акта, длящаяся пятнадцать минут, была раньше разработана на сцене, а затем уже нашла свое гармоническое и ритмическое завершение в музыке.

В работе над ритмом театр делает теперь лишь первые свои шаги, и тем не менее уже сейчас чувствуется, как прекрасна та новая сила, какую сообщает он творчеству актера.

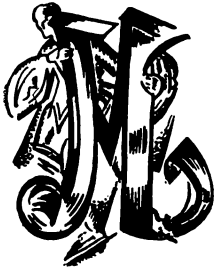
В дальнейшем же работа эта раскрывает перед театром исключительно волнующие возможности.

Я говорю о том времени, когда театр и актер настолько овладеют ритмом, что смогут вести на сцене действенный рисунок, не только соритмичный музыкальному, но и, наоборот, аритмичный ему, но столь же, как и музыкальный, закономерный в самом себе.

Та новая зрительно-слуховая гармония, которая родится из этого, несомненно, даст нам еще неизведанные творческие радости

И тогда, быть может, забрежит чудесная возможность для построения подлинной театральной мистерии, когда ликование, отчаяние, счастье, восстание, спокойствие и горе сплетутся в единый действенный круговорот и их разнобойные ритмы родят новую, потрясающую гармонию.





оментом, завершающим предварительную работу режиссера, является разработка нужной для данного представления сцены, то есть той *сценической атмосферы*, в которой должен действовать актер.

Эта задача имеет, конечно, первостепенную важность, потому что та или иная сценическая атмосфера может либо очень помочь актеру выявить его творческий замысел, либо, наоборот, категорически помешать ему, почти активно препятствуя осуществлению его планов.

Задача [создания] сценической атмосферы, конечно, задача не новая, потому что никогда актер не мог действовать в безвоздушном пространстве и, следовательно, всегда возникала необходимость найти ту или иную базу, пригодную для развития воплощаемого им действия.

В древности такой базой служила арена амфитеатра, в средние века — ступени, фасады и внутренности храмов или ярмарочные подмостки, в наше время — сценическая коробка театра.

Соответственно с этим каждая эпоха по-своему разрешала задачу сценической атмосферы. Но и в одной и той же эпохе эта задача находила различные, часто диаметрально противоположные разрешения, в зависимости от того, какие принципы лежат в основе того или иного театра, того или иного театрального направления.

Если мы проследим историю развития сценической атмосферы за тот период современного театра, о котором я все время веду здесь речь, то мы сможем вкратце так охарактеризовать ее эволюцию: *от макета через эскиз к неомакету*.

В этой эволюции режиссеру неизменно сопутствовал и помогал художник.

Натуралистический театр, создавая ту атмосферу, в которой должен был жить его актер, естественно, искал нужные ему разрешения в *макете*.

Преследуя задачи жизненной правды, Натуралистический театр, конечно, должен был поставить своего актера в такие условия, при которых и зритель и сам актер получили бы психическую и фактическую возможность поддаться создаваемому

театром обману и поверить, что они имеют дело не со сценой, а с настоящей доподлинной жизнью.

Для того чтобы актер в своих переживаниях был верен жизни, надо было, чтобы и окружающая его сценическая атмосфера давала ему в свою очередь ту иллюзию жизни, без которой ему трудно было бы ощущать себя в атмосфере, близкой повседневности.

С этой целью, как мне уже приходилось упоминать, на сцене стали строить вначале комнаты, затем анфилады комнат, затем целые квартиры, а затем и целые дома.

Делать такие громоздкие сооружения сразу на сцене, конечно, было невозможно. Надо было сначала в небольшом размере проверить масштабы, планы, перспективы и прочее и прочее, и лишь тогда, без риска ошибиться, переносить все на сцену.

Этой цели предварительных проб, опытов и проверки как нельзя лучше отвечал макет.

Таким образом, естественно, что макет стал своеобразной пробирной палаткой Натуралистического театра, утверждавшей «жизненность» сколачиваемой для каждого данного случая декорации.

Роль художника при разработке такого макета была, по существу, очень скромна.

Я не рискую впасть в большую ошибку даже в том случае, если скажу, что в период расцвета Натуралистического театра роль художника была антихудожественна, потому что театр и его режиссер ставили перед художниками задачу не той или иной художественной композиции, а создания иллюзии жизненной правды, основным признаком которой является случайность, в корне уничтожающая всякую художественную композицию.

Я полагаю, что в примерах в данном случае нет надобности.

Все это еще слишком свежо в памяти и не нуждается в доказательствах. И все это в откровенном и в неприкрашенном виде было зафиксировано в многострадальном макете.

Что же удивительного в том, что когда возникла реакция на Натуралистический театр, когда Условный театр низверг принципы натурализма и провозгласил принцип условности, заменив требование жизненной правды требованием художественной условности, то гнев и ненависть его режиссеров и главным образом художников обрушились в первую голову на антихудожественность сценической атмосферы Натуралистического театра и олицетворяющий ее макет.

Но, правильно почувствовав и оценив театральную безграмотность и художественную неприемлемость натуралистического макета, художник и режиссер Условного театра решили, что ошибка Натуралистического театра заключалась не в том, *как* он строил макет, а в том, *что* он вообще строил его.

Макет стал как бы символом Натуралистического театра, и казалось, что для уничтожения этого театра нужно раньше всего уничтожить макет. И Мейерхольд пишет: «...когда построено было много макетов, изображавших *intérieur*'ы и *extérieur*'ы такими, как они бывают в жизни (зачем же такими?! — А. Т.), макетная мастерская вдруг помрачнела, уже злилась и нервничала и ждала случая, когда кто-нибудь первый крикнет, что пора все макеты сжечь и растоптать. ...Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра»⁷¹.

Вы видите, что уничтожение макета стало идейной необходимостью Условного театра.

Увы, ни режиссер, ни художник Условного театра, топча и сжигая макеты, не чувствовали, что они жгут и топчут не только, как они того хотели, «устаревшие приемы Натуралистического театра», но и *театр* вообще, ибо, уничтожая *неправильный принцип построения макета, а самый макет*, они уничтожали тем самым тот сценический *объем*, вне которого не может действовать актер.

Объявляя, что «работа над макетом — ремесло, недопустимое для художника»⁷², переходя *от макета к эскизу*, Условный театр тем самым перешел от объема к *плоскости*, обрешей трехмерного актера на неизбежное превращение в плоскостную марионетку.

Избавив художника от «недопустимого ремесла» по [созданию] макета и предоставив в его распоряжение достойное искусство эскиза, режиссер Условного театра тем самым незаметно для себя отдал театр в подчинение художнику.

Художник, который уже давно тосковал по фреске и по большим полотнам, теперь, перейдя к эскизу, с жадностью перенес на сцену привычные ему приемы станковой живописи с ее плоскостным разрешением формы и ввел в это разрешение и живую фигуру актера, сплюснул и распластав ее. А это наряду с целым рядом иных причин, о которых я уже говорил раньше, фатально вело к механизации актера и к замене его, при логическом завершении всего условного плана театра, марионеткой.

При создании Камерного театра мы уже сразу ясно чувствовали потребность освободиться от стеснительной гегемонии художника, вывести актера из той роли колоритного придатка, в которую он в результате попал, и отнести подальше придвинувшееся почти к самой рампе декоративное панно, высвободив, таким образом, актера из распластавшего его плоскостного плана и открыв ему арену для свободного выявления своего самодовлеющего искусства.

Ища нужного нам разрешения сценической атмосферы, мы довольно долго прибегали к целому ряду палиативных приемов, всячески комбинируя, реформируя эскиз, пока, наконец, при

постановке «Фамиры-Кифарэда» я с неопровержимостью не почувствовал, что до тех пор, пока существует эскиз, сценическая атмосфера действительно разрешена быть не может.

И подобно тому, как Условный театр должен был сжечь и растоптать макет, чтобы освободиться от уз натурализма, так и нам нужно было *уничтожить* и *разорвать* эскиз, чтобы освободиться от уз условности и вернуть театру его исконную динамическую сущность.

При постановке «Фамиры-Кифарэда» я окончательно почувствовал необходимость ритмически действенного разрешения спектакля, необходимость дать актеру максимальную возможность движения, соответственно разработав для этого *пол сцены*, ту основную базу, на которой это движение только и может реально проявляться.

Переноса, таким образом, центр тяжести своих исканий на пол сцены, я тем самым естественно вернулся ко всей ее объемности и неизбежно снова пришел к макету. Но это был, конечно, не макет Натуралистического театра, а тот *неомакет*, который должен был служить мне верным компасом в исканиях подлинно действенной сценической атмосферы.

Для видимого выявления своего искусства актер пользуется своим материалом. Этим материалом является тело актера. Тело актера *трехмерно*, поэтому он может планироваться и выявлять себя только в атмосфере объема. Отсюда возникает необходимость дать актеру нужную ему в зависимости от стоящих перед ним задач площадь действия и соответственную сценическую атмосферу. Такая атмосфера может быть разрешена только в определенной кубатуре. Моделью такой кубатуры, конечно, может служить только *макет*.

Но каков должен быть этот макет, на каких принципах он должен быть построен?

Актер выявляет свое искусство при помощи своего тела.

Следовательно, сцена должна быть построена так, чтобы помогать телу актера принимать нужные ему формы, чтобы легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма.

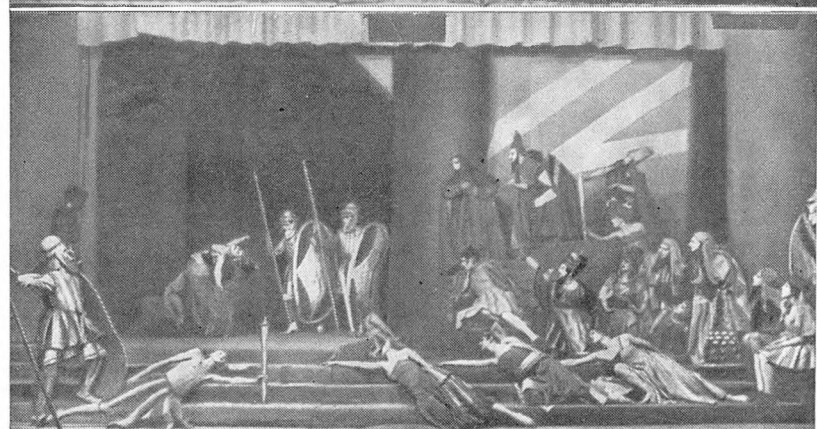
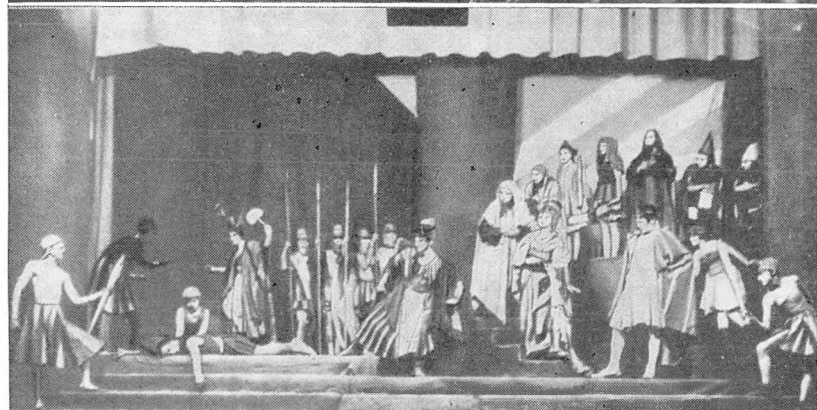
Отсюда ясно, что главной частью сцены, подлежащей разработке при каждой постановке, должен быть *пол сцены*, так называемая сценическая площадка, потому что именно на ней движется и осуществляет в видимой форме свои творческие задания актер.

Поэтому художник сцены должен перенести центр своего внимания на пол сцены, оторвав его от так привлекающих его задних панно.

До сих пор художник оставлял пол сцены в полном пренебрежении, бросая всю щедрость своей фантазии на задник, кулисы, паддуги и арлекин, разрабатывая их с такой заботливостью и роскошью, что можно было подумать, что вся сцена предназна-



«КОРОЛЬ-АРЛЕКИН» Ф. Лотара, 1917 г. Художник Б. Фердинандов. Вверху Н. В. Малой — Браво. Внизу: Е. А. Уварова — Коломбина, Н. М. Церетелли — Арлекин, К. Г. Сварожич — Панталоне, Васильев — Скапцио



«САЛОМЕЯ» О. Уайльда, 1917 г. Художник А. Экстер. Сцены из спектакля («Смерть Саломеи», «Самоубийство молодого сирийца», «Танец Саломеи»). Вверху справа Н. П. Аркадин — Ирод



«САЛОМЕЯ». А. Г. Коопен — Саломея



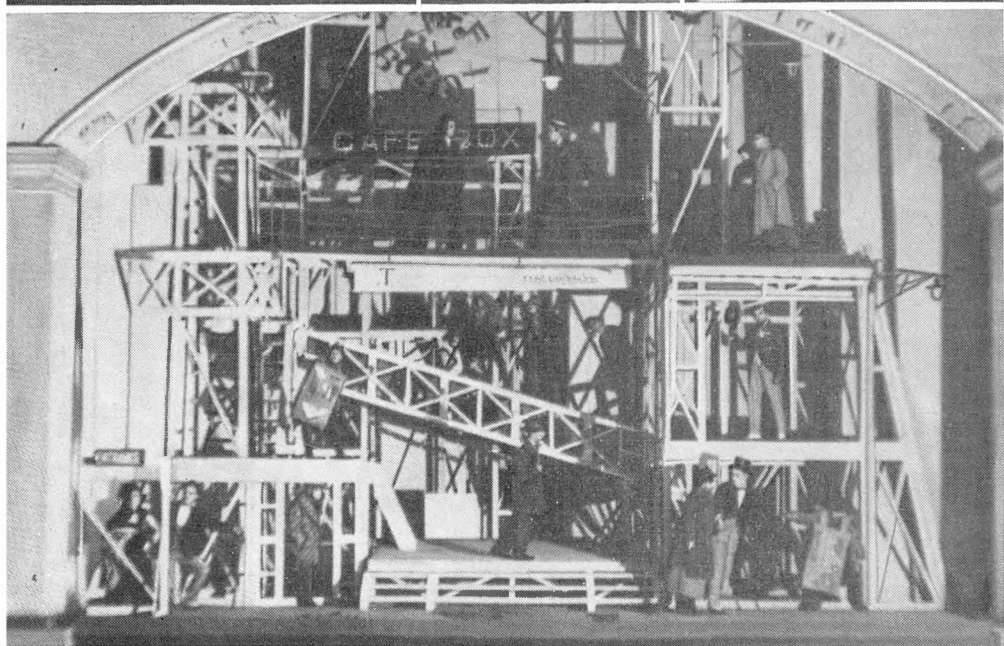
«АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР» Э. Скриба и Э. Легуве, 1919 г. Художник Б. Фердинандов. Первый акт, картины первая и вторая;



«АДРИЕННА ЛЕКОВВЕР», Сцены из второго и четвертого актов



«АДРИЕННА ЛЕРУВЕР». Вверху: В. А. Соколов — Мишюне, А. Г. Коопен — Адриенна, Н. М. Церетелли — Морис Саксонский. Внизу: А. Г. Коопен — Адриенна, Г. А. Янниковский — Мишюне, Н. Н. Чаплыгин — Морис Саксонский



«БЛАГОВЕЩЕНИЕ» П. Глоделя, 1920 г. Художник А. Веснин. Вверху слева: Н. М. Церетелли — Пьер де Краон, А. Г. Коопен — Виолет ● «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ ЧЕТВЕРГОМ» по Т. Честертону, 1923 г. Художник А. Веснин. Вверху: Н. М. Церетелли — Четверг, П. И. Щирский — Вторник. Внизу — уличная сцена из спектакля



Пятилетний юбилей Камерного театра. 1919 г.

чается не для актеров, а для каких-то неведомых птиц, витающих в воздухе.

Поэтому надо было во что бы то ни стало отвлечь художника от этих частей сцены, играющих лишь служебную роль, и сосредоточить все его внимание на совместной с режиссером разработке сценической площадки.

Как же должна быть разработана эта площадка, каковы те руководящие принципы, которые должны лечь в основу ее построения?

Прежде всего пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности рельефно выявить спектакль, он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал.

Я полагаю, что это достаточно ясно само по себе. Но при желании в этом легко убедиться в каждый данный момент. Произведите вначале ряд движений, которые можно сделать на ровной плоскости пола. Затем поставьте на пол хотя бы табурет, пользуя его как новую плоскость, как вторую площадку для развертывания ваших движений, и вы увидите, как обогатится ваш жест, как много новых пластических возможностей откроется перед вами. Если же перед вами будет ряд разновысотных площадок, то ваш материал получит совершенно неисчерпаемые возможности жеста и формы.

Конечно, в подобной разработке сценической площадки не было надобности у Натуралистического театра, ибо в жизни все люди честно ходят по ровному полу, а тех, кто вздумает вдруг лазить по столам и стульям, сажают в сумасшедший дом.

Условный театр иногда пользовался, правда, сломом сценической площадки, но делал он это случайно, по соображениям больше декоративным, чем действенным, мало пользуясь возникавшие отсюда возможности, так как это по существу своему не могло входить в основную задачу декоративной композиции художника.

К сожалению, такое построение сценической площадки совсем не использовано балетом, хотя казалось бы, что при его культивировании актерского материала и частом действии хоровых масс кордебалета он мог бы обрести здесь для себя исключительные и неведомые красоты. Если присмотреться к обычным балетным постановкам, то в общем нам почти неизменно представится следующее: на сцене толпится целая масса народа, зритель же воспринимает движение лишь незначительной части хора, стоящего в первом ряду (я, конечно, говорю не о сольных, а о кордебалетных построениях). Это происходит потому, что за первым

рядом кордебалета все дальнейшие ряды теряются для зрителя. Он их не видит и не в состоянии впечатлять их движениями.

Так, например, гибнут все построенные на массах сцены в «Баядерке» (Большой театр). Радующая гармония массового движения никак не впечатляет зрителя, так как взгляд его все время упирается в мешающую стену первого ряда танцующих.

Совершенно иного впечатления можно было бы достичь, сложив пол сцены и построив ряд разновысотных площадок, так, чтобы, расположив на них массу, дать зрителю возможность видеть не один только первый ряд, а весь кордебалет, на общее движение которого рассчитана впечатляемость данного акта или данной сцены.

Изломав пол сцены (конечно, так, чтобы не помешать в то же время развернуться танцу — это вполне совместимо), балетмейстеры и балетные режиссеры тем самым дали бы возможность *всем* действующим на сцене принять участие в [создании] того суммарного впечатления, которое получает зритель от данного сценического представления.

Но приведенный мною пример обнажает лишь внешнетехническое значение разработанной сценической площадки.

На самом же деле в выдвигаемом мною [предложении] ее излома кроется и другая, значительно более глубокая и важная для актера сторона. Это станет, я полагаю, ясным, если мы увидим, что принципом, определяющим построение сценической площадки, является *принцип ритма*.

Я говорил уже, что каждое сценическое задание, каждая творимая постановка имеет свой ритм.

В зависимости от ритмического рисунка спектакля находятся все работы по постановке, в зависимости от ритмического рисунка его должна быть построена и сценическая площадка.

Представьте себе, что вы задумали дать на сцене Нисхождение Богородицы. Как нужно вам построить сцену, чтобы добиться действенного впечатления Нисхождения? Ясно, что на прямой плоскости пола вам этого впечатления не достигнуть. Пол должен быть изломан. Он должен быть построен из ряда разновысотных площадок, представляющих в общем нечто вроде бесконечной лестницы, постепенно ведущей актрису — Богородицу сверху вниз.

Но каково должно быть построение этой лестницы, каково должно быть взаимоотношение между ее ступенями?

Разрешение этого всецело зависит от вашего ритмического замысла.

Если вам надо, чтобы зритель получил впечатление, будто она нисходит, почти не касаясь земли, если вы хотите придать действию Нисхождения Богородицы торжественно литургический характер, вы построите ступени так, что интервалы между ними будут везде одинаковы, они будут ритмически соответ-

ствовать $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{8}$, придавая, таким образом, движению актрисы равномерный и непрерывно текущий ритм, в результате которого у зрителя создается впечатление литургического Нисхождения Богородицы.

Но стоит вам изменить задачу, стоит вам захотеть, например, дать на сцене бурно-пламенную вакханалию во славу Диониса, как вы в соответствии с изменившейся ритмической задачей изломаете сцену так, что все разновысотные площадки на ней будут связаны разными и многообразными ритмами, благодаря которым вакхические движения и сатирические прыжки на сцене, приобретая различные ритмические колебания, свойственные всему построению, создадут нужное вам действенное впечатление вакханалии.

При построении макета «Фамиры-Кифарэда» передо мной возникли одновременно две идущие рядом ритмические задачи. Надо было, с одной стороны, создать построение для вакхических и сатирических моментов спектакля, в буйных сплетениях которых возникала и назревала безлюбая трагедия Фамиры, требующая со своей стороны, для пластического раскрытия, совершенно иных построений, в противовес дионисийскому ритму первых и базирующихся на четком и плавно текущем аполлинийском ритме. Поэтому вместе с Александрой Экстер (художницей, с исключительной чуткостью отзавшейся на мои сценические замыслы и на первых же шагах обнаружившей прекрасное чувство действенной стихии театра), работая над перенесением в макет нужных мне ритмических построений, мы отдали всю центральную часть задних планов макета для площадок, выявляющих аполлинийский ритм, звучащий в образе Фамиры, а все боковые планы заняли формами, которые, громоздясь вокруг основного ритмического рисунка, центра, вибрировали всем многообразием ритмических колебаний, присущих культуре Диониса.

Таким образом, как бы в самом построении макета уже таились те роковые столкновения двух культов, которые и насыщают собою всю трагедию Фамиры-Кифарэда.

Итак, построение макета или, вернее, построение его пола должно базироваться на ритмическом замысле каждой данной постановки.

Но, изламывая пол сцены и базируясь, как я говорил, на разновысотных сценических площадках, мы тем самым и сферы горизонтального построения одновременно переходим в сферу построения вертикального, причем часто у нас может возникнуть надобность не только в таких вертикальных построениях, которые служат как бы базой для движения актера, а и в иных, играющих свою самостоятельную, существенную для нас роль.

На каком же принципе должно быть основано их построение?

Вертикальные построения отвечают главным образом задачам *масштаба*. Они должны придавать тот или иной нужный по замыслу постановки масштаб фигурам актеров, таким образом способствуя получаемому зрителем впечатлению.

Представьте себе, что мы ставим Мистерию и нам необходимо, чтобы действующий в ней актер как бы терялся в хаосе Вселенной, чтобы он казался лишь ничтожным атомом, песчинкой, брошенной в громаду Миров.

Для того чтобы дать возможность актеру произвести такое впечатление, мы должны будем создать такие грандиозные вертикальные построения, рядом с которыми фигура актера казалась бы ничтожной и затерянной.

Если же, наоборот, в нашу задачу входит, хотя бы в той или иной арлекинаде, подчеркнуть силу и мощность фигуры актера, в своем искрометном движении и задоре ниспровергающего все окружающие его планеты, то вертикальные построения должны быть разрешены так, чтобы планирующаяся на них фигура казалась принадлежащей Гулливеру.

Таким образом, благодаря вертикальным построениям фигура актера должна на глазах у зрителя то уменьшаться, то вырастать в такой мере, в какой это необходимо для проявления актером его творческого замысла.

Горизонтальные и вертикальные построения создают на сцене ряд тех или иных форм.

Каковы же должны быть эти формы?

Я думаю, теперь уже нет надобности говорить о том, что все построения на сцене должны быть трехмерными, потому что только в этом случае они смогут гармонически сочетаться с трехмерным телом актера.

Это ясно само по себе.

Сейчас для нас представляет интерес иной вопрос: какими должны быть те *трехмерные формы*, которые, очевидно, и являются основным материалом при построении неомакета.

Ведь и в Натуралистическом театре часто появлялись на сцене трехмерные формы — деревья, печи, пригорки, иногда целые скалы из папье-маше и прочее. Не к ним ли мы в результате сейчас пришли, и если нет, то в чем же отличие трехмерных форм нашего неомакета от трехмерных форм Натуралистического театра?

Главное и разительное отличие между ними заключается в том, что формы Натуралистического театра случайны и преследуют самостоятельную цель — притом цель антихудожественную — создать на сцене иллюзию жизни, в то время как трехмерные формы неомакета гармонически закономерны и возникают к тому же не для создания жизненной либо какой-нибудь иной иллюзии, а исключительно с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего

искусства. Я думаю, что мне нет большой надобности доказывать, что в силу исповедуемого им основного принципа, Натуралистический театр переносил на сцену случайные предметы и формы, неизменно ставя их, таким образом, вне сферы какого бы то ни было искусства.

Даже ставя на сцене настоящие гарнитуры определенного стиля, сами по себе сделанные с несомненным искусством, Натуралистический театр все же не избежал явного художественного противоречия между всамделишным «ампиром» и нагримированным хотя бы и под «жизнь» лицом актера.

Я не говорю уже о том, что каждая постановка, как и всякое иное произведение искусства, должна заново творить весь свой мир и что даже «ампир», создаваемый *ею*, конечно, должен быть иным, чем любой, созданный сам по себе, хотя бы и первоклассным мастером, ибо по отношению к данной постановке, если только она претендует на подлинную художественную самобытность, он все равно окажется случайным.

В этом смысле еще более случайными будут на сцене всевозможные формы в виде пригорков, вершин и гор, как бы точно и верно они ни копировали всамделишную форму Эльбруса, Казбека или какого-нибудь отрога Пиренеев.

Искусство не изображает природу.

Оно создает свою.

Я не признаю никакой истины, говорит Гоген, кроме «истины художественной лжи»⁷³.

Нам нет дела до того, что вследствие ряда [событий] прошедших веков, всевозможных атмосферических давлений и оползней та или иная гора приняла в действительности эту, а не другую форму.

Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса Мироздания беру те изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства.

Этими изначальными кристаллами и являются те основные геометрические формы, которые служат нам материалом при построении неомакета.

Эти построения, конечно, не создают никаких жизненных иллюзий, но зато они являются воистину свободными и творческими построениями, не признающими никаких иных законов, кроме законов внутренней гармонии, рожденной ритмически действенной структурой постановки.

С жизненной точки зрения эти построения могут показаться условными. Но на самом деле они воистину *реальны*, реальны с точки зрения искусства театра, так как они дают актеру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала.

С этой точки зрения я и называю новый театр *театром неореализма*, ибо он создается реальным искусством актера в реальной (в пределах театральной правды) сценической атмосфере.

Но, предлагая базироваться в сценических построениях на изначальных геометрических формах, не обкарнываю ли я тем самым пластические возможности сцены, не обрекаю ли я ее на невыразительность, однообразие и скуку?

Конечно, нет.

Подобно тому как из трех цифр вы можете создать огромное количество всевозможных комбинаций, так даже из трех геометрических форм вы вольны сотворить неисчерпаемый ряд разнообразнейших построений.

Если же вы возьмете все изначальные формы и подойдете к ним не с «постоянством геометра», а с творческим преобразованием художника, то при всей щедрости вашей фантазии вы все же не найдете предела все вновь и вновь возникающим из них гармонизациям.

«Но ведь это некрасиво»,— говорит шокированный неприличными формами обыватель.

А автомобиль красив?

Припомните, почтенный обыватель, как возмущал он вначале ваше «эстетическое чувство».

Вы помните, каким нелепым и уродливым казался вам этот новый экипаж с его тупым фасом, которому так не хватало лошадей в прекрасной английской упряжке, с его необычной и нарушающей все наши привычные впечатления формой. Вы соглашались с тем, что он удобен и практичен, но только некрасив; разве мог он сравниться с прекрасным выездом — ландо или каретой, запряженной парой лошадей!

Но прошло всего несколько лет, и ваши «эстетические» восприятия значительно изменились: вы находите теперь большую красоту в автомобиле, этом гармонически завершенном, прекрасном экипаже, так легко и стремительно переносящем вас с места на место, и снисходительно, с некоторым удивлением взираете на странных монстров — громоздкие, запряженные парой кареты, печально, словно сознавая свою старомодность, сопровождающие теперь лишь похоронные процессии.

Так за короткое время эволюционировало ваше представление о красивом.

Но если даже техника, строя новые формы, реформирует привычные ваши представления о красивом, то, конечно, от этого своего священного органического права не откажется искусство, и уж, конечно, его не остановит то, что та или иная рожденная им форма окажется не по плечу благодушствующему большинству эстетизирующего общества.

Ведь мы хорошо знаем, что публика больше всего на свете боится так называемых «новшеств».

Каждая новая форма неизменно ее беспокоит, она лишает ее того мещанского благополучия, того болотного эстетического покоя, в котором она так охотно пребывает.

Как же не относиться к ней враждебно?

Но проходит некоторое время, и глаз публики эмансипируется, и то, что раньше ему казалось уродливым, он принимает теперь, как новую красоту, с прежней ожесточенностью вооружаясь против опять нарождающейся в бесконечном творческом процессе иной, новой формы.

А еще говорят, что до сих пор не найдены ключи к *regretium mobile*.

Итак, я полагаю, что мы можем спокойно пройти мимо негодующих возгласов, [указывающих] на «некрасивость» наших построений, в твердой уверенности, что уже недалек тот момент, когда они будут восприняты как созидающие новую красоту.

Уже и сейчас, хотя прошло всего четыре года с тех пор как в «Фамире-Кифарэде» мы впервые утвердили на сцене наше построение, крики возмущения, взметнувшиеся вначале, уже начинают опадать, между тем как провозглашаемые нами принципы постепенно находят отзвук в работе других театров.

Еще два года тому назад была попытка нового сценического подхода к балету в летнем театре «Аквариум»⁷⁴, на открытии спектаклей которого со всех концов партера раздавалось: «Да ведь это Камерный театр». Не желая никак критиковать произведенную там работу, я тем не менее решительно утверждаю, что некоторое сходство, поверхностно уловленное публикой, было исключительно внешним. Наши построения казались мне отраженными как бы в кривом зеркале.

Затем в Новом театре, руководимом Ф. Комиссаржевским, шла шекспировская «Буря»⁷⁵, сценическая площадка которой, несомненно, напоминала собой построения Камерного театра. Но и она отражала лишь их внешнюю сторону, совершенно не вскрывая гораздо более значительной динамической их сущности.

Она не лепилась вокруг ритмического стержня «Бури» и потому оставалась все время обособленной, чуждой действовавшему на ней актеру.

А между тем сценическая площадка должна быть для актера той гибкой и послушной *клавиатурой*, при помощи которой он мог бы с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю.

Я не буду указывать на некоторые другие попытки применить наше построение, имевшее место и в других театрах*, скажу только, что ближе других подошли в этом случае к задаче молодые мастера бывшего Строгановского училища⁷⁶.

* За последнее время в целом ряде театров и даже—*horrible dictu*— в студии Художественного театра заметно уже и невооруженному глазу влияние сценических построений Камерного театра.

Если вы были весной прошлого года на устроенной там выставке макетов (заметьте — уже *макетов*, а не эскизов), то вы легко могли убедиться в том, что по крайней мере три четверти из них вполне или невольно отражали построения Камерного театра.

Быть может, это объясняется отчасти и тем, что в начале учебного года мне пришлось провести там несколько бесед о задачах художника в Новом театре; быть может, здесь сказался состав их руководителей — художников, работавших в постановках Камерного театра; быть может (и если это так, то это тем радостнее), просто в творческом сознании молодого поколения сам по себе назревал такой же подход к разрешению сценической атмосферы, как единственно созвучный новому театральному сознанию; но как бы то ни было, эта выставка дала мне большую радость, так как она была явным свидетельством того, что новый, мечтающий о театре художник не считает, подобно Мейерхольду, что «клейка макетов — ремесло, недопустимое для художника». Напротив, в «неомакете» новый художник, несомненно, обрел творческую возможность выбиться из тяготившей его плоскости холста и перейти к волновавшим его задачам построения.

Если вы взглянете на полотна лучистов, кубистов и футуристов, то вы легко поймете, что и для них и для вырастающего ныне нового поколения художников построение неомакета является подлинным и интересным искусством.

Правда, при переходе к неомакету художник лишается возможности переносить на сцену чуждые ей принципы станковой живописи, он не может также превратить театр в выставочный зал для своих картин, но зато перед ним раскрываются новые и радостные задачи ритмических и пластических построений, не связанных никакими иными законами, кроме законов внутренней гармонии и действенной композиции постановки.

Найденные нами принципы построения неомакета, вполне отвечая подлинной сущности театрального искусства, тем не менее оставляют неразрешенным еще один важный момент в создании сценической атмосферы.

Если вы бывали когда-нибудь в театре на так называемых монтировочных репетициях или после спектаклей, когда при слабом свете дежурного софита рабочие разбирают сцену, то вы, несомненно, испытывали то несколько странное, особое чувство, какое невольно и неизменно овладевает нами в эти минуты.

Вы сидите в темном и опустевшем зрительном зале и смотрите на сцену. Вдруг висящий перед вами задник стремительно падает вниз — и в воздухе повисают колеблющиеся лучи веревок. Они сплетаются с другими, томившимися за упавшим задником лучами, и на призрачных скелетах станков и опрокинутых, сейчас ненужных форм возникают какие-то фантастические

корабли и мачты, рушатся девственные непроходимые леса, в бесконечных извивах тянутся и манят вас зыбкие и таинственные коридоры.

Работа продолжается.

В разных местах то с шумом взвиваются, то молчаливо плывут холсты и сукна, и в их прихотливом движении маячат все новые и новые миражи, властно вовлекая вас в свою органическую фантазмагорию.

О, это театр! — восклицаете вы, радостно взволнованные неожиданным динамическим взрывом всегда такой спокойной и неподвижной сценической атмосферы.

Это невидимые духи театра оживили своим извечным действенным чудом мертвые и безразличные куски декораций.

И вот вы мечтаете о новом прекрасном спектакле, в котором динамическая стихия театра закружит в своем пьянящем плясе не только актеров, но и все вокруг них, когда в моменты наибольшего накопления творческих эмоций, вместе с действенным разрывом их, разорвется, завибрирует и преобразится в созвучном динамическом сдвиге вся сценическая атмосфера, усиливая и насыщая пылающее в своем предельном обнажении прекрасное мастерство актера.

Представьте себе на сцене актера — героя, поднявшего неугасимый мятеж против бога. Он покидает землю, чтобы бесстрашно предстать пред лицом божества и кинуть ему свой иступленный вызов.

По целой горе вздымающихся сценических площадок неудержимо влечется он вверх.

Вот он достиг уже предельной высоты; еще один смелый взлет — и цель достигнута.

Но этот взлет требует такого огромного, нечеловеческого жеста, какого не может дать во всей полноте даже самый совершенный мастер — актер.

И вот представьте, что именно в этот момент вместе с каким-то финальным, предельным по своему обнажению движением актера взвивается вся сценическая атмосфера, звонко утысячеряя его жест и сливаясь вместе с ним в органически единую композицию. И вот пред вами уже не человек, а мощный, из земли выросший гигант, составляющий вместе со всем образовавшимся в динамическом сдвиге построением единую монолитную фигуру, которой, вы верите, не страшно предстать даже перед испепеляющим оком Вседержителя или Рока.

Первые шаги на пути к разрешению *проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы* были сделаны мною при постановке «Саломеи».

Когда в мелодию начавшегося действия внезапно, как грозное предостережение, как первый зов неотвратимой гибели, врывается звенящая медь иступленных пророчеств Иоканаана,

перед зрителем в созвучии с их трепетным ритмом раздвигается черно-серебряная завеса, открывая роковой водоем, как раскрываются в храме золотые врата, когда слышится голос господень.

Далее, когда накопившаяся по мере развития действия динамическая энергия вновь получает разрешение в неожиданном возгласе Саломеи: «Я буду танцевать для тебя, тетрарх»,— алчный вопль радости, исторгшийся из груди Ирода, разрывает в своем ликующем движении задний занавес сцены и вместе с волнами заколебавшегося эфира уносит его в стороны, обнажая окровавленный пьяными лучами луны красный занавес пляски и смерти.

Но вот завершается черная месса луны и крови, и трепещущий Ирод кидает на безумевшую от поцелуя любви и смерти Саломею беспощадные щиты своих солдат, и, сливаясь с лебединой песнью раздавленной царевны, вибрируют в воздухе черные крылья опустившихся стягов, словно брошенный луною погребальный балдахин над сомкнутой щитами гробницей Саломеи.

К сожалению, этот замысел, прекрасно разрешенный в макете, не удалось в полной мере перенести на сцену по целому ряду технических причин.

Но даже и в том зачаточном виде, в каком пришлось его осуществить, он все же дает возможность предчувствовать те исключительные радости, какие раскроются перед нами, когда проблема динамических сдвигов претворится в подлинную театральную быль.

Считаю необходимым подчеркнуть, что динамические сдвиги, о которых я говорю, не имеют никаких точек соприкосновения с так называемыми движущимися декорациями, к которым прибегает иногда современный театр.

Я указываю на это потому, что движущиеся декорации в поставленных Ф. Комиссаржевским «Сказках Гофмана»⁷⁷ были истолкованы в части прессы как дальнейшая попытка разрешения выдвинутой мною проблемы.

Конечно, это не так.

Движение декораций в «Сказках Гофмана» явно преследовало ту же цель, которая преследуется, скажем, в «Спящей красавице», когда перед стоящей гондолой проходят диковинные берега, как будто она, двигаясь, проплывает мимо них, с той только разницей, что в балете это делается с блестящим техническим совершенством, так свойственным мастерству Вальца, а в Новом театре это было сделано раздражающе кустарным способом.

Но и в этом и в другом случае движение имеет самостоятельно декоративную, зрительную, я бы сказал, популярно-экскурсионную задачу. Здесь режиссер или декоратор уподобляется гиду, услужливо сопровождающему зрителя в новое место действия. Здесь центр тяжести с актера и его искусства перено-

сится на декорацию. Вместо того чтобы актер своим движением, мастерством своего жеста переносил фантазию зрителя из одной страны в другую, он застывает, а его действенная роль передается движущейся декорации.

Я же говорю о динамических сдвигах, играющих служебную по отношению к искусству актера роль, являющихся лишь аккомпанементом, оттеняющим и [выделяющим] его жест, и возникающих не вследствие потребности той или иной видовой перемены, а вследствие предельного эмоционального насыщения, неизбежно стремящегося к динамическому разрешению.

Ведь еще в самом начала XIX века Гофман писал: «Не как существующая сама по себе блестящая картина должна декорация притягивать внимание зрителя, но в *момент* действия * он должен, не сознавая этого, чувствовать впечатление картины, в которой развивается действие» **.

Да, *действие*, как основная стихия театра, а не «*место действия*», как та или иная точка на необъятном глобусе мира.

Театр есть театр, а не географический атлас и не видовые картины «кино», и его *единственное место действия* — это *сцена*, на которой происходит представление.

Пора достаточно ясно осознать это и раз навсегда перестать забавлять зрителя этнографическими движущимися декорациями.

Поставленная мною проблема динамических сдвигов может быть разрешена либо путем целого ряда технических приспособлений, либо путем активного участия в действии *света*.

Роль света на сцене, несомненно, еще недостаточно нами оценена, и таящиеся в нем духи еще до сих пор не извлечены из герметически закупоренных электрических ламп.

В работе над «Фамирой-Кифарэдом» мне посчастливилось встретиться с кудесником света, ведавшим его чудесные тайны, которыми он с щедрой готовностью подлинного художника захотел обогатить мою работу.

Я говорю о художнике Зальцмане ⁷⁸.

Произведенные им частичные опыты на сцене Камерного театра, а затем применение его изумительной системы в макете «Фамиры-Кифарэда» подарило нас всех незабываемыми минутами.

Сценическая коробка, являющаяся почти неизменным гробом для многих исканий, в немом бессилии расступалась пред мощными потоками света, насыщавшего макет, и вот уже исчезали стены и разливавшаяся световая атмосфера меняла свою окраску, откликаясь на малейший нажим управляющего рычага.

К сожалению, война и вызванное ею отсутствие нужных технических приборов, а также невозможность выписать их

* Курсив мой.

** Цитирую по книге Игнатова «Э.-Т.-А. Гофман» ⁷⁹.

из-за границы помешали нам применить систему Зальцмана на сцене, ибо то небольшое, что удалось сделать имеющимися средствами в спектаклях «Фамиры-Кифарэда», было лишь слабым отблеском ее сияния*.

Но я не теряю надежды возобновить прерванные опыты, как только явится к этому фактическая возможность, и тогда, я верю, многое, невозможное сейчас, станет для нас прекрасной и радующей явью.

Я говорил уже, что в создании нужной для спектакля сценической атмосферы режиссеру помогает художник. И безусловно неправ был, как, я думаю, он и сам уже в этом убедился, А. Лентулов, когда на одном из диспутов о театре он сказал, что я изгоняю художника из театра. Нет, я отнюдь не изгоняю, а, наоборот, призываю его, но, призывая, ставлю ему иные, чем раньше, задачи. Я хочу, чтобы он приходил на сцену во славу ее единственного властелина — актера, своим искусством не оттесняя его, а создавая в творческом содружестве с режиссером ту сценическую атмосферу, при помощи которой искусство актера с наибольшей полнотой могло бы найти и раскрыть себя.

Такой атмосферой может быть лишь ритмическое построение сценической площадки.

Поэтому театру нужен не художник-живописец, а художник-строитель.

Такому художнику новый театр дает исключительно прекрасные и влекущие творческие возможности.

Говоря, что художник нового театра должен быть строителем, я не хочу сказать этим, что он должен быть непременно архитектором.

Нет, художником нового театра может быть и архитектор, и живописец, и скульптор, если только он чувствует действительную стихию театра и влечется к гармоническому разрешению ее в ритмическом и красочном построении.

Ибо нашим задачам построения чужды требования того или иного архитектурного стиля и вместе с тем им свойственны стремления к подлинным красочным композициям.

Краска на сцене играет значительную и прекрасную роль, и, не желая превращать сцену в картинную галерею, я еще менее того стремлюсь обесцветить ее, лишив ее красочной выразительности, способной, несомненно, зажечь много ярких моментов и в актере, и в зрителе, и придавать всей сценической атмосфере законченную художественную гармонию.

Но подобно тому как сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании, так и кра-

* При возобновлении «Фамиры-Кифарэда» в 1920 году пришлось отказаться и от того небольшого, что было сделано раньше.

сочная его композиция должна отвечать соответственным планам данной постановки.

Красочная композиция «Фамиры-Кифарэда», например, базировалась на черном, синем и золоте, как бы насыщая сценическую атмосферу солнечным стремлением Фамиры к Аполлону, завершающимся мрачной трагедией его слепоты. С другой стороны, красочная задача арлекинады может толкнуть художника на совершенно иную композицию, искрящуюся и многоцветную, как плащ Арлекина («Король Арлекин», «Принцесса Брамбилла»).

И так далее, и так далее.

Важно только одно, чтобы красочная композиция не разбивалась, а, наоборот, гармонировалась бы с основным замыслом постановки, придавая тем самым искусству актера новую выразительность и остроту.

Еще в глубокой древности театр прекрасно понимал и учитывал такое значение краски, как это видно хотя бы из приведенного уже мною отрывка из истории индусского театра.

Конечно, я отнюдь не предлагаю нашим художникам рецептов древней Индии, я хочу только, чтобы мы не прошли мимо таящейся там истины, свободно преломив ее сквозь наше чувство далеко ушедшей вперед театральной и художественной культуры.

Кроме указанных уже задач перед художником нового театра стоит еще одна задача, ни в какой мере не уступающая им по своей значительности.

Я говорю о костюме.





ак я уже упоминал, я считаю, что в этой области сделано пока гораздо меньше, чем в разрешении сценической атмосферы.

Несмотря на то, что за последние двадцать лет театральный костюм на первый взгляд как бы сделал очень большие успехи, несмотря на ласкающие глаз прекрасные сами по себе эскизы костюмов Бакста, Судейкина, Сапунова, Анисфельда и др[угих], я утверждаю, что проблема театрального костюма еще бесконечно далека от своего подлинного разрешения.

Подлинный театральный костюм это не наряд, назначение которого украсить актера, это не модель костюма; той или иной эпохи, это не модная картинка из старинного журнала, и актер — это не кукла и не манекен, главная цель которого повыгоднее показать костюм.

Нет, костюм — это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы [стать неотторжимой от него так же], как из песни нельзя слова выкинуть либо заменить в ней ни одного штриха без одновременного искажения всего образа.

Костюм — это новое средство для обогащения выразительности жеста актера, ибо при помощи настоящего костюма каждый актерский жест должен приобретать особую четкость и остроту или, наоборот, мягкость и плавность, в зависимости от его творческого замысла.

Костюм — это средство сделать все тело, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей, придать ей стройность и легкость, либо неповоротливость и тяжесть — сообразно творимому им сценическому образу.

Где же эти костюмы сейчас?

Правда, перед нами прошел за последние годы ряд блестящих эскизов, по которым можно изучать одежды всех времен и народов (конечно, преломленные сквозь фантазию художника), ряд прекрасных красочных композиций, по которым можно изучать современную технику и направления живописи, но подлинных театральных костюмов почти не было между ними.

И если вы спросите актеров, не тех, для которых нарядная тряпка дороже их искусства, а настоящих немногих художников,— как они чувствуют себя в помпезных и очень красивых по-своему костюмах современных художников, то в огромном большинстве вы услышите, что костюм не помогает, а мешает им.

Поэтому я и говорил, что считаю костюмы «Сакунталы» и «Фамиры» одним из удачнейших разрешений костюма за последнее время, потому что здесь главная роль отводилась телу актера, а костюм почти не было.

Костюм для актера современный художник должен найти.

Найти так, как найдены бессмертные костюмы Арлекина и Пьеро.

В чем их бессмертие?

Разве они уж так красивы?

Нет, в этом отношении они уступают многим костюмам наших художников.

Их бессмертие в том, что они органически слиты со своими сценическими образами и что стащить с Арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу.

В самом деле, если вы вспомните образ Арлекина, то вы увидите, что ему, Арлекину, этому неугомонному забияке, драчуну и авантюристу, по самому существу его, нужен был такой костюм, который бы обхватывал все его тело, как перчаткой, давая, таким образом, легкую возможность развернуться блестящему фейерверку его калейдоскопических, быстрых и острых движений.

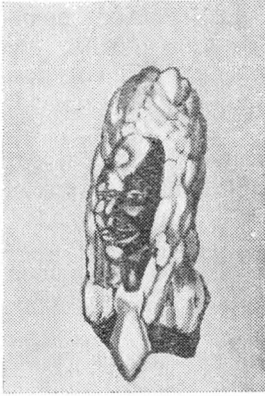
И, наоборот, костюм Пьеро, этот белый прекрасный костюм с длинными рукавами, делающими руки Пьеро по-



«Женитьба Фигаро» П.-К. Бомарше. 1915 г. Художник С. Судейкин. Эскиз грима Судебного пристава.

«Веер» К. Гольдони. 1915 г. Художник Н. Гончарова. Эскиз женского костюма.

«Благовещение» П. Клоделя. 1920 г. Художник А. Веснин. Эскиз костюма Виолет.



хожими на ветви плакучей ивы,— разве не связан он органически с самой сердцевиной образа Пьеро, этого поэта и печального любовника с его мягкими и плавными движениями, то стелющимся в истоме по земле, то бессильно вздымающимся к небу.

Вот костюмы, от которых надо исходить при построении сценической [одежды].

Я отнюдь не предлагаю реставрировать их. Образы современного и будущего театра много сложнее, чем образы Пьеро и Арлекина, и костюмы для них, конечно, должны быть иными; но они должны быть построены по тому же единственно верному принципу — принципу созвучия действительной сущности творимого актером сценического образа.

Все же остальные элементы — стиля, эпохи, быта и т. д. — должны отступать перед ним на задний план, входя только как аккомпанемент в основной мотив построения.

Как это ни странно, но даже в современном бесформии жизни есть все же один костюм, органически слитый с образом. Я говорю о костюме летчика или автомобилиста.

В самом деле, разве этот костюм с гетрами на ногах, с кожаной курткой и рейтузами, с выдвинувшимся козырьком, защищающим от ветра и солнца, и с полумаской очков, дающей возможность при бесконечно интенсивном движении смотреть вдаль, — разве он не слит внутренне с человеком нашего электрического машинного века?

Для того чтобы создать подлинный театральный костюм, художник и здесь должен отказаться от эскиза, где так просто при умении нарисовать красиво

«Женитьба Фигаро». Эскиз грима Судьян.

«Веер». Эскиз мужского костюма.

«Сакунтала» Калидасы. 1914 г. Художник П. Кузнецов. Эскиз женского костюма.

стелющийся по ветру бесконечный плащ, увы, жалко пови-
сающий на фигуре актера, ибо не может же он на протяжении
нескольких часов делать одно и то же движение, при котором
надетый на него плащ будет стелиться красивой линией эскиза.

И здесь надо перейти к макету.

Уменьшенная фигура актера (и именно данного актера) од-
на в силах помочь художнику разрешить настоящим образом
театральный костюм.

Сделанные за последнее время в работе Камерного театра
соответственные опыты (макеты костюмов Б. Фединаидова
к «Адриенне Лекуврер» — особенно костюмы Адриенны и Мишо-
не) вполне подтверждают эту мысль*.

А кроме того, художнику, конечно, необходимо знать, хотя бы
немного, крой, раз уж он совсем не считается с анатомией.

Ведь нельзя же, право, совсем забывать то, что не по костюму
делается актер, а по актеру костюм.

Эту простую истину пора наконец извлечь из пыли забвения
и хоть немного считаться с ней при создании костюма для сце-
ны. Это не значит, конечно, что сценический костюм надо при-
гонять к фигуре актера, как его визитку.

Это значит только, что надо при самых вольных и своеобразно
фантастических комбинациях учитывать его фигуру, ибо она,
как вам, художник, конечно, ведомо, и есть главный материал
его творчества.

Ставя перед художником такие значительные задачи, я тем
самым, надеюсь, подтверждаю, что считаю его творческое уча-
стие в театре необходимым.

И, конечно, снова неправ Гордон Крэг, полагая, что и работу
художника должен делать режиссер⁸⁰. У каждого из них вполне
достаточно своей работы; и чтобы делать ее не по-дилетантски,
чтобы быть подлинными мастерами в своем искусстве, каждому
из них с трудом хватает жизни.

Попытки соединения в одном лице художника и режиссера
неизменно приводили к печальным результатам.

Укажу два примера.

В первом — режиссер захотел стать художником. Я говорю
о постановке Комиссаржевским «Бури»⁸¹. В результате полное
отсутствие единой художественной композиции, по-дилетантски
разработанная сценическая площадка, взятый у Крэга костюм
Каннибала и абсолютно не согласованные ни с ним, ни с дейст-
вующими лицами другие костюмы.

Во втором — художник захотел стать режиссером. Я говорю
о постановке А. Бенуа Пушкинского спектакля⁸². Достаточно

* Я не могу не указать еще на некоторые исключительно удачные по
соответствию с образом костюмы Г. Якулова в «Принцессе Брамбилле»
(например, Челионати, Бескапи, Джиллио, негров и прочих).

хоть немного вспомнить этот спектакль, чтобы убедиться, что если можно спорить о том, был ли в нем хорош Бенуа-художник; то бесспорно, что Бенуа-режиссер был абсолютно беспомощен, убив даже то хорошее, что давал Бенуа-художник.

Так было и так будет, ибо искусство не терпит дилетантизма, а дилетантизм неизбежен, когда стремишься объять необъятное. Это знал еще Козьма Прутков.



После разрешения сценической атмосферы для данной постановки для режиссера заканчивается предварительный процесс его творчества и он переходит к самому главному, радостному и волнительному моменту своего искусства — к работе с актерами.

В чем состоит эта работа — об этом я уже много говорил, когда говорил о творчестве актера, потому что во всех стадиях его режиссер является неизменным его спутником и помощником.

Работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, а режиссер — своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит — нет и театра.

Все то, о чем я говорил до сих пор, представляет собою в общем единый большой и сложный творческий процесс, предшествующий созданию каждой постановки.

Его результатом является то завершенное уже, монолитное произведение театрального искусства, которое на протяжении спектакля воспринимает *зритель*.





ритель! Несомненно, ни одно искусство не уделяло ему столько внимания, сколько искусство театра.

И, в частности, даже в нашем искусстве никогда не посвящалось ему столько страстных диспутов, речей и статей, сколько в последнее время.

Такое исключительное отношение к роли зрителя в театре имеет, безусловно, свой большой внутренний смысл, так как выяснить, какую роль, по существу, должен играть зритель в театре — роль *воспринимающего* или *творящего*, — это значит ответить в значительной степени на вопрос, какова должна быть вся структура современного театра и театра будущего.

Ведь если вы придете к заключению, что зритель должен играть в театре активно-творческую роль, что он является фактически соучастником театрального действия, то вам, конечно, придется ломать рампу, переносить действие в зрительный зал, вводить зрителя на сцену и т. д.

Если же вы убедитесь, что зритель является, по существу, не активно творящим элементом, а лишь воспринимающим, хотя бы и творчески, то и вся структура театра будет, несомненно, совсем иной.

Поэтому, идя к тому новому театру, над осуществлением которого мы работаем, мы должны непременно знать, какая роль будет отведена в нем зрителю.

Среди идеологов и теоретиков театра наибольшее значение участию в нем зрителя придает Вячеслав Иванов.

Он считает, что театру, по самому существу его, свойствен элемент *соборности*, что театральное действие органически является соборным действием и что современный упадок театра объясняется главным образом тем, что в нем отсутствует соборность, что зритель, отделенный рампой от сцены, стал анемичен, являясь лишь сторонним свидетелем совершаемого, «и нет вен, которые бы соединили эти два отдельных тела (актера и зрителя.— А. Т.) общим кровообращением творческих энергий»*.

* Вяч. Иванов. «По звездам».

Он полагает, что в этом заключается главный порок современного театра и что до тех пор, пока зрителю не будет возвращена та активная роль, которая некогда принадлежала ему, пока в театре не забьется снова оживляющий его пульс соборности, пока театр будет лишь «иконостас, далекий, суровый, незвучающий слиться всем воедино в общий праздничный сонм», — до тех пор возрождение его немислимо»⁸³.

Так ли это?

Действительно ли соборность является для театра таким определяющим моментом, с исчезновением которого он обречен на неизбежное вырождение?

Я утверждаю, что это не так, я полагаю, что соборность ни в какой мере не является моментом, определяющим бытие театра. В неизмеримо большей степени она свойственна целому ряду иных явлений.

С наибольшей силой соборность проявляется в религии.

В каждом религиозном культе, во всевозможных религиозных обрядах и процессиях соборность играет доминирующую роль.

Если вы проследите религиозные празднества и процессии от самой глубокой древности до наших дней, от всенародных языческих обрядов до замкнутых христианских культов различных сект, от вольных оргиастических служений в честь излюбленных богов до официальных богослужений господствующих церквей, — вы увидите, что все они в большей или меньшей степени построены на соборном действе.

Если вы обратитесь затем к крупным моментам общественной жизни, к моментам больших политических или социальных сдвигов, то вы увидите, что и здесь сила или интенсивность той или иной революции в значительной мере зависела от того, насколько силен был в ней элемент соборности.

Пульс соборности неизменно бьется и в подлинных народных празднествах, и в прекрасных итальянских карнавалах, и в многотысячных амфитеатрах на бое быков.

Итак, будучи, несомненно, свойственной целому ряду явлений [жизни] человеческого духа, соборность в то же время менее всего свойственна театру.

Наоборот, возникая в театре, она является для него элементом не созидательным, а разрушающим.

В Брюсселе в 1830 году в театре Монне шла пьеса «La muette», в середине которой, когда на сцене раздались слова: «любовь к отечеству священна», — революционный подъем, возникший от них на сцене, перекинулся оттуда в зрительный зал, объединив весь театр таким мощным порывом, что все зрители и актеры покинули свои места, схватили стулья, скамьи — все, что было у них под руками, — и, выйдя из театра, устремились по улицам Брюсселя⁸⁴. Так началась бельгийская революция.

Здесь, несомненно, в театре ярко вспыхнул дух соборности, здесь соединились, наконец, «два отдельных тела общим кровообращением творческих энергий», здесь театр сыграл прекрасную и благородную роль факела, зажегшего притаившееся революционное пламя, но... спектакль прекратился.

Пuls соборности, забывшись в театре, воспламенил революцию, но погасил театральное действо.

И если в исключительные великие моменты в развитии человечества трижды благословенной является жертвенная роль, которую сыграл театр Монне в эти памятные дни, то в творческой эволюции театрального искусства она лишней раз доказывает, что элемент соборности отнюдь не является для театра оживляющим его ферментом, а активное участие зрителя отнюдь не ведет к его возрождению.

Тоска по соборности в театре находилась в несомненной связи с возникшим в начале XX века стремлением воскресить античный театр.

Заключая свою статью «Театр», Вс. Мейерхольд пишет:

«Если Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами (?), не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений (?), если он ждет возрождения пляски — и зритель *вовлекает в активное участие в действии* *, — не ведет ли такой Условный театр к возрождению Античного? Да»⁸⁵.

Вот эта-то идея реконструкции, это антикварное стремление и привело, несомненно, целый ряд теоретиков и практиков театра к той гипертрофии участия зрителя в творческом плане театра, идеологическим обоснованием которого и является идея соборности.

Но если мы обратимся даже к тому античному театру, на который ссылается Мейерхольд, то мы убедимся, что и он вряд ли вовлекал зрителя «в активное участие в действии», ибо в действительности зритель принимал там активное участие лишь до тех пор, пока античный театр не оформился и не выкристаллизовался как самодовлеющее искусство.

Когда во время религиозных празднеств, в их действенно-обрядовом процессе, еще только зачинался театр, — зритель действительно играл в нем активную роль, но, по существу, он тогда еще не был и зрителем. Он являл собой тот народ, тот хор верующих, который в активном слиянии с корифеем, в общем с ним религиозном действии выражал свою волю к слиянию с божеством.

Актер, как жрец, и хор (зритель), как верующие, — такова зачаточная форма до классического театра.

* Курсив мой. Вопросительные знаки введены в текст также А. Я. Таировым. (Прим. составителя.)

Но как только театр начал осознавать самого себя, как только он стал конструироваться и оформляться как самостоятельное искусство,— он постепенно ослаблял участие в своем действии зрителя, и уже в античной трагедии мы замечаем несомненное умаление той роли, которая предоставлялась в ней хору.

Уже у Эсхила появляются два актера и соответственно с этим ослабевает участие в действии хора. Софокл вводит третьего актера, и хор из элемента действующего превращается в элемент наблюдающий и резюмирующий (по существу, представляющий скорее автора, чем зрителя); а Еврипид, увенчавший своим творчеством мощное здание античного театра, отводит хору определенно третьестепенное место и, для того чтобы избавиться от его непрошеного вмешательства в действие (отказаться от хора совсем ему мешала, должно быть, установившаяся форма античной трагедии) часто при помощи того или иного действующего лица уславливается с хором, что он будет хранить молчание.

Что же означает эта эволюция роли хора?

Означает ли она упадок античной трагедии, дошедший в лице Еврипида до своего предела, или, наоборот, она знаменует собой расцвет античного театра, нашедшего в Еврипиде своего блестящего завершителя?

Я полагаю, что последнее.

Каждое искусство переживало свой инкубационный период, когда, еще не осознав себя и не нащупав своих самостоятельных путей, оно находилось в зависимости от целого ряда не свойственных ему по существу элементов.

Точно так же и искусство театра имело свой изначальный инкубационный период, когда оно еще не выкристаллизовалось в самодовлеющее искусство, а было тесно связано с религиозными культами Диониса в Элладе и Кришны в Индии, путаясь своими корнями в корнях мифологии; когда нельзя было еще отличить, где кончается религиозный оргиаст и начинается театральное действо; и тогда зритель, конечно, принимал активное участие в действии.

Но по мере того как театр, постепенно нащупывая самого себя, стал находить свои особые пути и законы развития, по мере того как театр все больше и больше обособлялся в качестве самостоятельного явления искусства,— активное участие зрителя в нем все более и более ослабевало, ибо театр, отделяясь от не свойственных ему по существу элементов, становился наконец самим собой.

И та эволюция античного театра, которую мы видим от Эсхила через Софокла к Еврипиду, с ее постепенным умалением роли хора, и показывает нам, что когда с Еврипидом театр нашел наконец себя и претворился в самодовлеющее прекрасное искусство, то активное участие в нем зрителя, питавшееся сов-

сем иными, не свойственными театру как таковому соками религиозного культа, должно было в результате отпасть.

Поэтому я полагаю, что предъявлять в XX веке театру требование соборности и на ней основывать все возрождение театра — это значит стараться оттянуть назад колесо театрального искусства, это значит стремиться лишить его самодовлеющей ценности, сделав его придатком той или иной идеологии масс, религиозной или социальной, ибо вне общей идеологии [актеров и зрителей] немисливо, конечно, и соборное начало [в театре].

Это отлично понимают вновь появившиеся сторонники соборности в театре — теоретики так называемого социалистического театра ⁸⁶.

Выдвигая вновь элемент соборности, как основной элемент социалистического театра, они указывают на то, что до сих пор театр не мог проявить своей соборной сущности, так как современное общество было расчленено, оно было разъединено классово-борьбой и психологией, а потому зрительный зал, состоявший из людей с разной идеологией, естественно, не мог быть объединен «общим кровообращением» и не мог проявить себя в соборном творчестве.

Теперь же, когда мы стоим на пути к социализму, когда нарождается новая всенародная идеология, снова появляется почва для возрождения соборного начала в театре.

Эта аргументация была бы, безусловно, очень доказательной, если бы... если бы театру было на самом деле свойственно начало соборности.

Но этого нет.

Путь, предлагаемый социалистическим театром, это все тот же путь реставрации до античного театра, но лишь с иным идеологическим содержанием*.

Но путь реставрации не есть творческий путь.

И подобно тому как с изобретением бинокля нет больше возврата к маске и котурнам, так и с народжением самодовлеющего искусства театра нет уже возврата к активному участию в действии зрителя.

А между тем один из теоретиков социалистического театра, Керженцев, полагает, что зритель должен принимать активное участие не только в театральном действии спектакля, но и в репетициях и во всей работе театра ⁸⁷.

Конечно, нет надобности говорить людям театра о том, что допустить зрителя к участию в репетициях — это значит никогда не приготовить спектакля. Более того, это значит лишить театральную работу ценности искусства, ибо где есть случайность, там нет искусства; участие же зрителей как в репетициях,

* То есть [реставрация] того периода, когда театр еще не оформился как самостоятельное искусство.

так и в спектакле неизбежно привнесет с собой значительный элемент случайности, вторгаясь в закономерность сценического действия и часто повергая его в такой хаос, из которого потом не найти исхода.

Для того чтобы наглядно показать, насколько губительно отражается вторжение зрителей в ход сценического действия, я сошлусь хотя бы на случай, имевший место в Московском Художественном театре.

Там шла пьеса Горького «Дети солнца», в третьем действии которой на сцене происходит погром.

На первом представлении пьесы зрители, физиологически зараженные жизненностью разыгрывавшегося на сцене погрома, «приняли участие в действии», вскочив со своих мест; поднялся такой шум, крики, хаос и истерики, что в результате пришлось дать занавес и оборвать закономерное течение спектакля.

Другой пример, еще более показательный, привел уже к трагическому финалу.

В Америке, в Чикаго, в 1909 году известный американский актер Вильям Бутс играл Яго. И вот в момент, когда коварный Яго своими гнусными измышлениями воспламеняет дикую ревность Отелло и толкает его на убийство Дездемоны, из партера неожиданно раздастся выстрел — и Вильям Бутс замертво падает на сцене.

Когда волнение слегка стихло, оказалось, что стрелял офицер американской армии, выведенный из себя бесстыдным поведением Яго. Узнав о том, что Вильям Бутс мертв, офицер тут же застрелился сам.

Американцы, умеющие создавать сенсацию даже из смерти, торжественно похоронили их в одной могиле, сделав на памятнике надпись: «Идеальному актеру и идеальному зрителю».

Воля ваша, но если будет много таких идеальных зрителей, то вместо театра всюду будут кладбища*.

Полагаю, что эти примеры достаточно красноречиво показывают, к чему приводит пресловутое участие зрителей в спектакле.

Но, очевидно, традиции обладают таким несокрушимым гипнозом, что даже футуристы, с таким брио опрокидывающие все вековые устои, оказываются все же околпаченными теми традициями, против которых они воздвигают свои бескровные баррикады.

Идеолог и вождь итальянских футуристов Маринетти в своем манифесте о театре, восхваляя мюзик-холл, пишет:

* Воображаю, что было бы, если бы зритель принял участие в хоровых сценах «Принцессы Брамбиллы», где творчески учтен каждый миг, где в ритмическом построении действующие на сцене одновременно танцуют, поют, жонглируют, акробатируют и т. д.

«§ 8. Мюзик-холл — единственный театр, который *утилизирует сотрудничество публики* *. Эта последняя не присутствует там *статично*, как скучный созерцатель, *но шумно участвует в действии* сама, поет, аккомпанирует оркестру, оттеняя актеров непредвиденными причудами и странными диалогами. Сами актеры смешно спорят с музыкантами. Мюзик-холл утилизирует дым сигар и папирос, *чтобы слить атмосферу публики с атмосферой сцены*. Таким образом, публики работает вместе с фантазией актеров и действие происходит одновременно на сцене, в ложах и в партере».

А вот средства, которые рекомендует Маринетти, чтобы добиться такого участия зрителя в действии:

«Вести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями [в] партере, в ложах и на галерке. Предлагаю задачу: пролить клею на кресла, чтобы приклеившийся господин или дама вызвали всеобщий смех. За фрак или платье, конечно, будет при выходе заплачено. Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют. Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать неимоверный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд или чихание»⁸⁸.

Сразу это может показаться действительно ультрафутуристическим, страшно революционным.

Недаром наши доморощенные революционеры социалистического театра, очевидно, «соблазненные», предлагали в своих дилетантских планах массового участия зрителей в сценариях к 1 Мая воздвигать препятствия на пути процессий, чтобы таким образом (наподобие порошка Маринетти) побуждать их к активности.

Увы, стоит только немножко поскрести этот архифутуризм, чтобы перед нами появился все тот же наш седой знакомец — соборность.

Итак, даже Маринетти не смог освободиться от гипноза традиций, являя собой любопытный образец революционера, пропитанного... реставрационным энтузиазмом, который, несомненно, лежит в основе всех попыток вернуть театр назад, к соборности, сделав зрителя активно участвующим в действии лицом.

И если В. Иванов говорит о соборности, которая должна быть вызвана началом органическим⁸⁹, то Маринетти предлагает вызвать ее путем механическим, а современные социалистические «реформаторы» театра—в зависимости от личных вкусов—избирают то тот, то другой путь.

* Курсив мой.

В совершенно ином, на мой взгляд, плане находится известный замысел «предварительного действия», над которым работал гениальный Скрябин. Он тоже мечтал о соборном участии зрителей, но с органически свойственным ему прозрением подлинного художника он полагал придать ему четко закономерный характер.

Для того чтобы быть допущенным к «действию», зритель должен был быть специально подготовленным, «посвященным», он должен был облачиться даже в особые одежды и т. д. ⁹⁰.

Если вы рассмотрите творческие планы Скрябина, преломив их сквозь призму чисто театрального искусства, то вы увидите, что здесь в результате должно было получиться не действие с активным участием *зрителя*, а лишенное каких бы то ни было элементов случайности действие с планомерным, заранее срепетированным участием *масс*, которые тем самым уже *переставали быть зрителями*, а становились *участниками* действия, как это бывает, в меньшем масштабе, в постановках с *большими массовыми сценами* (например, у Рейнгардта в «Царе Эдипе») ⁹¹.

К этому неизбежно должна свестись каждая *планомерная* попытка привлечь к участию зрителей — они, в силу основной природы театрального искусства, превратятся в участников спектакля (плохих, на мой взгляд), а те *настоящие* зрители, которые придут смотреть спектакль без предварительной подготовки, все же останутся именно зрителями, то есть не участвующими, а *воспринимающими*. То соборное участие зрителей, о котором мечтают идеологи социалистического театра, возможно не в театре, а в *народных празднествах*, которым, конечно, в большей или меньшей степени свойствен и элемент театральности.

Недаром Н. Н. Евреинов уже давно мечтает о *театрализации жизни* ⁹². И если сейчас наступило время для подлинных народных празднеств, для карнавала, для свободных и радостных игр, то мы, мастера театра, конечно, первые готовы приветствовать их и помочь им, поскольку они соприкасаются с нашим многогранным искусством.

Но мы должны твердо знать, что пути театра, как самодовлеющего искусства, лежат совершенно в иной плоскости и в иных творческих планах.

Это пути *театрализации театра*.

Это должны наконец понять идеологи соборности, неправильно устремившие свои взоры на театр.

Правда, роль зрителя в театре разнится от той, какую он играет, воспринимая другие искусства, это и является, вероятно, тем искушающим фактором, благодаря которому идеологи соборности направляют на театр свои взоры, но, как мы сейчас увидим, эта роль проистекает здесь из особых причин, коренящихся в особой природе театрального искусства как такового.

В самом деле, в каждом другом искусстве зритель воспринимает его произведение уже после того, как завершен весь творческий процесс, после того, как произведение отделилось от своего творца и стало самостоятельным художественным явлением.

Так в живописи зритель видит готовую картину, и ему, собственно, нет дела до художника и его творческого процесса; в скульптуре — завершенную статую; в архитектуре — законченный храм или дворец и т. д. И только в театре зритель присутствует при непосредственном творчестве актера, являясь как бы свидетелем творческого процесса [создания] спектакля.

И именно то, что театр поставлен в силу указанной особенности в исключительное положение, что его произведения словно зарождаются с поднятием занавеса и перестают существовать с его закрытием, и поэтому по самому существу своему требуют присутствия зрителя как бы в процессе их творчества, а не по завершении его, [именно] это и дает возможность приписывать зрителю в театре иную роль, чем в каждом другом искусстве.

Но здесь кроется несомненное недоразумение, которое становится явным, лишь только вы глубоко вникнете в обманчивую на первый взгляд видимость внешнего факта.

Ведь вы отлично знаете, что, когда спектакль доходит до зрителя, вся творческая работа театра, по существу, уже завершена.

Вы знаете также, что творческий процесс [создания] спектакля заключается в тех предварительных работах — поисках сценария, сценических образов, ритма постановки, ее атмосферы и пр. — и в тех репетициях, многочисленных репетициях, пробах гримов, костюмов, света и монтировки, которые длятся на протяжении некоего количества времени, пока не завершится весь коллективный творческий процесс театра.

И поэтому, когда та или иная постановка уже являет себя в спектакле перед зрителем, она, конечно, представляет собой уже готовое, монолитное, самостоятельное произведение театрального искусства*.

Разница по отношению к другим искусствам здесь заключается лишь в том, что театральное искусство благодаря своему материалу и динамической сущности постигается не в статике, а в динамике, где каждая сожженная в действенном пламени спектакля форма рождает неизменно другую, заранее обреченную на смерть для зачатия новой, и потому для того, чтобы

* Конечно, это не значит, что на спектаклях актер лишь механически воспроизводит уже сотворенный образ. Нет, проклятие и радость его искусства в том, что каждый спектакль он заново творит свои слишком тленные формы. Но это уже процесс не созидательно, а исполнитель[ски] творческий.

явить себя, оно *требует зрителя тут же, в моменте своего динамического раскрытия, а не после него.*

Следовательно, и здесь, как и в других искусствах, *зритель воспринимает уже сотворенное произведение искусства, но искусства, являющего себя в иной, чем другие, форме — динамической, а не статической.*

Ошибочно также думать, что театральное искусство без зрителя теряет себя, что зритель является необходимым импульсом актера.

Мы все знаем, что бывают иногда в процессе работы такие вдохновенные репетиции, с которыми не может впоследствии сравниться ни один спектакль.

Да и самый спектакль отнюдь не перестает быть явлением искусства, если на нем нет зрителей, как не перестает им быть прекрасная статуя скульптора, если он будет держать ее взаперти.

И только особые свойства *материала* театрального искусства, тленность и быстрая сгораемость человеческого тела ставят ему особые грани во времени, благодаря чему завершенное сценическое произведение, если оно не хочет оставаться неведомым, должно явить себя зрителю сейчас же, а не через годы; но зритель нужен ему отнюдь не как активно творческий элемент, а лишь как элемент воспринимающий.

А раз так, то зрителю в театре должна быть отведена та же роль, что и в других самоценных искусствах.

Он должен оставаться зрителем, а не действующим.

Поэтому нужно раз навсегда отказаться от всех реставрационных попыток, которыми за последнее время заполнили господа «новаторы» современный театр.

Мосты через оркестр, пробеги загримированных актеров через партер и уходы в публику со сцены создают не соборное действие, а бессмыслицу и хаос. Зритель, к счастью, тактично остается зрителем, но театрально загримированные и одетые статисты, появляясь рядом с публикой, просто оскорбляют театр, превращая его в антихудожественный кавардак.

Итак, да здравствует рампа!

Да здравствует рампа, отделяющая сцену от зрительного зала, ибо сцена — это сложная и трудная клавиатура, владеть которой может только мастер-актер, а зрительный зал — это амфитеатр, предназначенный для *зрителя, воспринимающего искусство актера.*

Отводить зрителю иное место, превращать сцену в «низкий алтарный помост», на который, как пишет Мейерхольд, «так легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к служению»⁹³, — это значит тянуть театр назад, это значит пытаться низвести его с уровня самодовлеющего искусства, в длительном процессе достигнутого им.

Но, говоря «да здравствует рампа», я, конечно, не хочу сказать, что я принимаю современную *фактическую* рампу с ее плоским светом, что я удовлетворен той сценической коробкой, в которой благодаря традиционной архитектуре театральных зданий часто гибнут прекрасные и смелые замыслы.

Конечно, это не так.

В связи с новым построением сценической площадки должно быть перестроено и все театральное здание.

У нас уже начаты соответственные опытные работы.

Но как бы ни было перестроено театральное здание, та невидимая рампа, о которой я говорю, должна непременно остаться, ибо не для того мы провозглашали лозунг театрализации театра, лозунг самоценного актерского мастерства, не для того мы свергали иго литературы и живописи, чтобы подпасть под иго зрительного зала.

Но какую же роль, в таком случае, я отвожу в театре зрителю?

Я, конечно, не хочу, чтобы он воспринимал театр как жизнь.

Об этом незачем и говорить. Но я не хочу также и того, чтобы зритель, как пишет, противореча самому себе, Мейерхольд, «ни на одну минуту не забывал, что перед ним актер, который играет» *.

Нет, я не имею никакого желания уподобиться гофманскому усовершенствованному машинисту, который неуклонно бьет зрителя по голове, как только [тот] забывает, что он в театре.

Зритель не должен, правда, активно участвовать в спектакле, но он должен *творчески* его воспринимать, и если на крыльях фантазии, разбуженной в нем искусством театра, он унесется из его стен в чудесные страны Урдала, то я с восторгом ему пожелаю счастливого пути.

Я хочу только, чтобы ковром-самолетом в этом волшебном странствии ему служило *прекрасное искусство актера*, а не иллюзорный обман феерии или волшебного фонаря, столь же, по существу, чуждый подлинному искусству театра, как и обман жизни.

* Как же он сможет тогда «вбегать в экстазе на помост, чтобы приблизиться к служению?»⁹⁴.



бычно принято давать в конце книги заключение. Я хотел бы не прибегать к этому обычаю, так как мои записки с изданием этой книги, конечно, отнюдь не заканчиваются.

Это лишь первые листки тех записок, какие я буду вести до тех пор, пока буду работать, пока на активном строительстве Театра я смогу проверять все свои замыслы и искания, и из него же, из действенного пути Театра, буду извлекать те закаленные опытом положения, законы и формулы, которые, быть может, дадут возможность мне или другим, более способным к этому, заложить хотя бы первые камни того прекрасного и необходимого нам здания, имя которому — *Наука Театрального Искусства*.

Я глубоко верю, что такая наука должна появиться и поставить наконец наше искусство на ту твердую базу, опираясь на которую оно сможет уверенно и властно совершать свои полеты в Творчество, без риска расшибиться или раствориться в сфере близлежащих, быть может, очень родственных, но все же иных искусств.

Целый ряд искусств уже имеет свою науку или хотя бы немногие незыблемые начала ее.

Теперь очередь за Театром.

Но для того чтобы эта наука получила благоприятную почву для своего построения и развития, необходимо, чтобы театральное искусство наконец четко осознало себя и отмежевалось от всех приводящих в него элементов, необходимо твердо и до конца провести *Театрализацию Театра*.

Театр есть Театр.

Эту простую истину пора наконец усвоить.

Сила его в динамизме сценического действия.

Действующий — Актер.

Его сила — в его мастерстве.

Мастерство Актера — вот высшее и подлинное *содержание* театра.

Эмоциональная насыщенность мастерства — ключ к его динамизму.

Сценический Образ — Форма и Сущность его выражения.

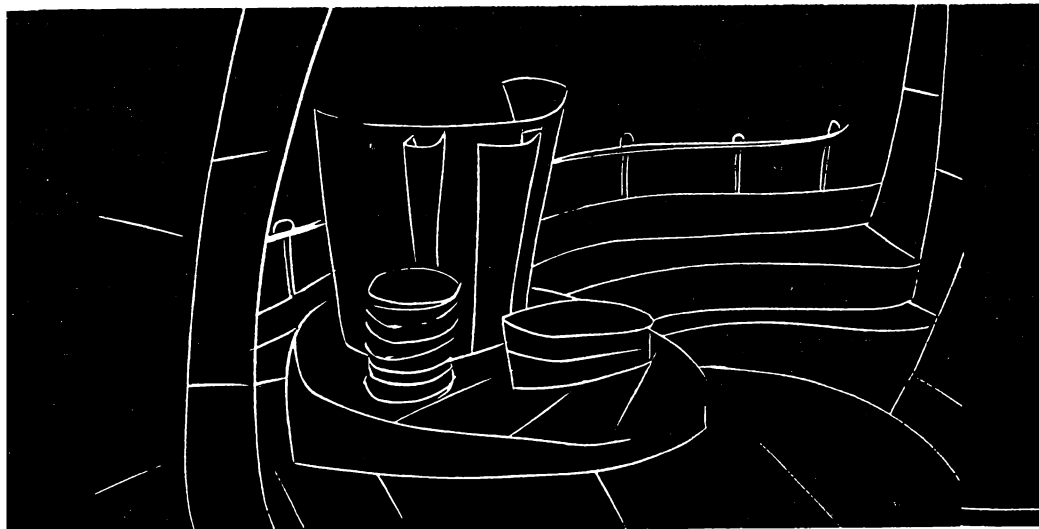
Ритм действия — его организующее начало.

Итак, Театр есть Театр.

И путь к тому, чтобы этот кажущийся *триумф* стал радостной былью — неизбежен и един.

Этот путь — *Театрализация Театра*.

2.



ОБ ИСКУССТВЕ
ТЕАТРА



[О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ И ИСТОРИИ КАМЕРНОГО ТЕАТРА]

ЛЕКЦИИ

2 января 1931 г.

ы начинаем сегодня цикл наших бесед, задача которых — выяснить наш творческий метод. Причем совершенно естественно, что — так как это задача необычайной сложности, — вероятно, в конце концов, в итоге нашей беседы, мы сможем только подойти к тем основным определяющим линиям, из которых наш метод складывается как единое целое, а самый метод мы определим в конечном итоге, вероятно, в пределах его потенции, потенции его дальнейшего развития.

Для того чтобы можно было подойти к этим результатам, нам нужно предварительно условиться о целом ряде понятий и пересмотреть весь накопленный нами опыт более детально и с иной точки зрения, чем мы это делали. Нам надо будет определить, что такое, с нашей точки зрения, театр. Несомненно, театр это есть частное понятие более общего понятия — искусства, которое в свою очередь является частным понятием к еще более общему понятию — культура, которое в свою очередь является частным понятием по отношению к еще более общему понятию — большой реальной действительности человечества. Искусство мы определяем, как творческий образ сущего, то есть существующей, или, иначе говоря, реальной объективной действительности. Таким образом, неизбежной предпосылкой для искусства является реально существующий мир — действительность во всей ее реальности. Человек, являясь частью этой действительности, постоянно входит с нею в бесконечное количество самых разнообразных взаимосвязей, и от этих взаимосвязей у человека возникает понятие действительности, познание действительности. Восприятие действительности человеком может быть или статическим, или

динамическим. Статическое восприятие — это восприятие, которое принимает действительность вне ее взаимосвязей, воспринимает действительность в значительной мере механически, как целый ряд существующих фактов, положений, явлений и т. д. Такое статическое восприятие действительности создает потребительское понятие о ней.

Динамическое восприятие действительности рождает творческое понятие действительности во всех ее взаимосвязях. [...] В результате мы познаем сущность действительности, а познание ее рождает у человека субъективную идею об этой действительности. Эта субъективная идея является в свою очередь фактором дальнейшего развития действительности.

Итак, образ есть воплощение субъективной идеи в новой организованной реальной действительности.

[...]

Для того чтобы составить понятие театра, нам нужно найти те специфические черты, те особые свойства, которые отличают театр, как частное понятие искусства, те черты, которые являются спецификой театра. Этими свойствами являются, во-первых, живой материал человека и, во-вторых, пространственно-временные измерения, в которых раскрывается этот материал, [то есть] театр это творческий образ сущего, развивающийся в пространственно-временных измерениях через живой материал человека.

Что такое живой материал человека на театре? Это, с одной стороны, актер, [как] человек, который является живым материалом театра, а с другой стороны [актер, как] художник, который осуществляет в творческом образе свою субъективную идею действительности, то есть, с одной стороны, это материал театра как таковой, с другой стороны — это художник, который создает свой образ, работая над той или иной ролью и пьесой, создает свою действительность — образ, отражающий или, вернее, воплощающий его субъективную идею действительности.

Итак, актер — это художник, действия которого, протекая в пространственно-временных формах, осуществляют субъективную идею его творческого образа, которая во взаимосвязи с другими образами осуществляет единый образ спектакля.

Что такое объективная действительность для театра и для актера? Это, с одной стороны, объективная действительность в прямом смысле этого понятия, то есть вся объективная действительность в общем понятии этого слова; а с другой стороны, драматургическое произведение, которое для театра и для актера тоже является особым рода объективной действительностью, несмотря на то, что эта объективная действительность, то есть драматургическое произведение, в свою очередь является воплощением субъективной идеи драматурга.

Таким образом, для театра и актера объективная действительность является как бы единым понятием двусторонней действительности. Поясним: мы приступаем сейчас к работе над несколькими пьесами; мы будем создавать спектакль, как определенный творческий образ; каждый актер будет создавать образ в данной пьесе — образ, который будет находиться во взаимосвязи с остальными образами, — [созида] таким путем единый образ спектакля. [...]

Объективной действительностью для нас будет, во-первых, вся та действительность, с которой мы находимся в постоянных взаимосвязях — наша современность, [жизнь] в нашей стране и даже не только в нашей стране, а и за пределами ее, [жизнь], которую мы должны познать для того, чтобы путем этого познания возникла у нас наша субъективная идея, [наше] понимание действительности. С другой стороны, перед нами будет драматургический материал (скажем, «Линия огня» Никитина), который является образом, воплощающим субъективную идею [писателя], [его понимание] этой объективной действительности. Мы должны пронизать своим познанием и ту и другую действительность, и во взаимосвязях появится наша субъективная идея, которая воплотится в образы отдельных действующих лиц и в образ спектакля в целом.

Таким образом, мы имеем дело уже с двумя реальностями: одна реальность — это реальность объективной действительности в общем понятии; другая реальность — это та объективная реальность, которую представляет драматургический материал. Это творческий образ, но этот творческий образ стал новой реальностью, обогатившей широкое понятие действительности. А образ того спектакля, который в результате нашей работы получится, это будет опять-таки новая объективная действительность, которая войдет как движущий фактор построений дальнейших взаимосвязей [в] широкое понятие действительности.

Итак, спектакль — это образ двусторонней реальной действительности, который возникает во взаимосвязях образов входящих в него действующих лиц¹. Следовательно, театр как единое целое определяется образами его спектаклей в их взаимосвязи. Это значит, что театр не есть понятие статическое в нашем понимании этого слова, не есть понятие механическое, [то есть] сумма спектаклей, а есть понятие динамическое и неразрывное во взаимосвязи своих спектаклей, то есть каждый спектакль не заканчивается фактом своего существования, а входит рядом поставленных и возникающих в процессе его творчества приемов и задач в последующий спектакль. Последующий — опять в новый и т. д. и т. д., образуя неразрывную взаимосвязь, в результате которой возникает динамический образ театра, скажем, понятие нашего театра как целого.

Все ли театры таковы? Конечно, нет. Такая характеристика применима к театрам, которые развиваются органически, к театрам, для которых каждый отдельный спектакль не есть самоцель, а есть новый образ, возникающий в связи со всеми предшествовавшими ему спектаклями и предвосхищающий, предрекающий ряд тех нитей и путей, в связи с которыми будут возникать его новые спектакли, несмотря на то, что они будут, может быть, ставить иные, чем данный спектакль, задачи и замыслы. Так развивается театр органический и, конечно, не так развивается целый ряд иных театров, театров обычного типа. Если вы возьмете для примера, скажем, театр Корша, есть ли это театр, который подходит под наше определение? Конечно, нет. Это театр, который ставит один спектакль, другой, третий, четвертый и т. д., и они соединены между собой механическим путем, [поскольку] они происходят на одной и той же сцене, в одном и том же помещении, играют одни и те же актеры и т. д. То же самое относится к театру МОСПС, который, несмотря на то, что он ставит пьесы по преимуществу идеологического порядка, не развивается по этим принципам взаимосвязи спектаклей, а тоже ставит ряд отдельных спектаклей, соединенных между собою механически.

Театры же органические, развиваясь динамически, в результате имеют свой стиль, свой метод. Отсюда возникает лицо театра, развитие его коллектива и т. д. и т. д.

Таким образом, для того чтобы выявить лицо и метод нашего театра, нам надо проследить, как они складывались во взаимосвязях его спектаклей.

[...]

Камерный театр возник как анархически-революционный театр, восставший против всех норм и форм объективной действительности. Отсюда, с одной стороны, отрицание нашим театром потребительск[ого] мещанского искусства, натуралистического искусства, натуралистического театра, с другой стороны, отрицание ухода от жизни, искусства в себе, условного театра и психологического театра. Отсюда утверждение Камерным театром жизни и человека как начала, реформирующего реальную действительность. Отсюда появление в нашем театре репертуара, который отвечал этой субъективной идее восприятия действительности и соответствующему методу ее воплощения.

Репертуар Камерного театра первого года его существования — «Сакунтала», «Жизнь есть сон», «Два мира», «Фамира-Кифарэд», «Ирландский герой», «Веер», «Женитьба Фигаро», «Виндзорские проказницы». Здесь было либо бунтарское ниспровержение форм и норм действительности, существовавшей вокруг нас в это время, всей действительности в совокупности, тех [художественных] увлечений, которые возникали в период

империалистической войны и т. д. и т. д. И, с другой стороны, здесь было жизнеутверждение, утверждение радости жизни как таковой, несмотря на то, что делается в реальной действительности данного периода. Взаимосвязь этих спектаклей наметила две линии творческого образа нашего театра: одна линия — это трагический спектакль, будирующий, [направленный] против мещанской психологии и мелких чувств, ею порождаемых, и соответственно создавший новые формы сценического воплощения; другая линия — спектакль-арлекиада с его жизне-радостностью, жизнеутверждением, приведший к изобрет[ению] новых форм и методов для своего сценического воплощения.

Таким образом, субъективное чувство действительности, заключающееся преимущественно в протестах против нее, порождало эмоцию движения и [другие] конденсирован[ные] средства выразительности. [Возникал] актер-бунтарь, актер жизнеутверждающий. Отсюда — отправные линии новой актерской техники. Натуралистический театр принимал актера как человека данной действительности и данной среды, натуралистический театр ставил своей задачей копирование, фотографирование этой действительности, перенесение ее на сцену. Отсюда натуралистический театр перенес на сцену актера, как человека этой среды, со всеми его свойствами, со всеми его достоинствами и недостатками. Для создания натуралистического спектакля нужен был актер, воплощающий эту жизнь, актер, копирующий эту жизнь. Отсюда в связи с общими формами жизни — актер мелких жестов, актер маленьких чувствований, маленьких мещанских переживаний, актер, который по существу мало чем отличался от среднего человека данной среды и данной эпохи. Недаром мы знаем случаи, когда для исполнения той или иной роли натуралистический театр брал просто живых людей, [выводя] их на сцену². [...] Естественно, что такой театр к актеру не предъявлял никаких специфических требований (за исключением общепринятых — дикции и т. д.), и поэтому живой материал актера оставался в неразработанном первичном состоянии. С другой стороны, условный театр строил образы своих спектаклей так, чтобы они не были похожи на реальную жизнь; соответственно строил[ись] и актерские образы; этот театр предъявлял к живому материалу актера специфические требования, [согласно которым актер] почти [не вызывал] у зрителя [впечатления] живого материала. Введение актера в общую систему декоративного устройства и убранства, в условные, не похожие на жизнь мизансцены, скажем, барельефы, предъявляло к актерскому материалу требования, закрепощающие, консервирующие этот материал, а не развивающие его.

И, наоборот, Камерный театр, который ставил актера, с одной стороны, как начало жизнеутверждающее, с другой стороны,

как начало, бунтующее против всех форм и норм существующей действительности,— естественно, должен был обратить внимание на актера, не только как на художника, но и как на материал, при помощи которого этот художник создает свой сценический образ. Репертуар, который возникал, репертуар, который требовал больших эмоций, больших жестов, большого масштаба, большой изобретательности, большой ловкости, большой точности, предъявлял к актерскому материалу целый ряд соответствующих требований, благодаря которым разработка этого актерского материала стала одной из первоочередных задач театра. Отсюда введение целого ряда новых дисциплин в обучение актера, отсюда введение целого ряда новых приемов, отсюда требование разносторонне тренированного материала актера, при помощи которого он мог бы осуществлять и воплощать свою субъективную идею образа в том плане, о котором мы говорим. [...]

Деление спектакля на определенные длительности, метризация спектакля была одним из начальных приемов нашего метода. О метре и ритме, я полагаю, нам придется в дальнейшем еще беседовать. Дело в том, что метр как таковой главным образом есть понятие механическое, это есть механическое деление временных длительностей, а, по существу, одно механическое деление временных длительностей не может дать в результате искусства и образа искусства. Искусство возникает тогда, когда возникает борьба субъективного представления, субъективного восприятия и метрического распределения спектакля. Субъективное восприятие метрического распределения спектакля это и есть ритм. Ритм это коэффициент к метру, поправка к метру. Ритм это есть колеблющееся равновесие метрической схемы. Скажем так, если вы заведете оркестрион, который будет играть ту или иную вещь, и играть абсолютно [точно] метрически, это ни в коем случае не будет образом музыкальным, не будет произведением искусства, несмотря на то, что все метрические законы и длительности будут соблюдены до последнего предела. Или, если вы начнете петь по метроному, это будет механическое воплощение метрических длинот, но это ни в коем случае не будет еще образом искусства. Образ искусства возникает из борьбы ритма с метром, и таким образом ритм, являясь колеблющимся равновесием метрического построения, создает уже настоящий образ искусства. Это относится, конечно, не только к музыке, а относится решительно ко всем областям искусства, и к искусству театра, к сценическому искусству. Точно так же наше построение площадки в значительной мере было тоже построением метрическим. Это значит, что пространство, пространственные формы спектакля разбивались главным образом метрически. Я отнюдь не хочу сказать, что была только голая метрическая разбивка,

ибо, если бы это было так, ни один из наших спектаклей не подымался бы до образа искусства. Но превалирующим моментом все же было метрическое распределение, как начало, опираясь на которое, изучая, познавая которое, как объективную действительность, мы постепенно на основании субъективных наших впечатлений смогли подходить к образам спектаклей, к образам творческим. Если вы вспомните хотя бы пространственное распределение «Фамиры-Кифарэда», вы увидите, что это пространственное распределение было построено по преимуществу на метрических основах. Отсюда определенная схематизация, отсюда определенная геометризация форм сценического построения, которое часто не могло выйти из метрической схемы, и поэтому [мы] не создали подлинного ритмического целого. Но момент подхода к [этому]... конечно, был фактом положительным, фактом новаторским, прогрессивным, в значительной мере, по состоянию искусства театра того времени, — революционным. [...]

Сейчас мы приближаемся все больше и больше к тому, что доминирующим, определяющим моментом построения сценического образа является субъективное представление о действительности [в широком смысле слова] (значит, и о человеке и т. д.); но мы тем не менее не считаем правильным отбрасывать то, что говорили прежде об актере, и считаем правильным, наоборот, всемерно утверждать [необходимость] максимального, всестороннего развития актерского материала, но в то время, как раньше это всестороннее развитие актерского материала было в значительной мере целью в себе, целью сделать из актерского материала образцовый виртуозный инструмент, в дальнейших стадиях нашей работы мы, опираясь на это, получали, получаем и, надеюсь, будем получать возможность строить сценический образ, как [выражение] субъективного восприятия действительности — жизни, пьесы и т. д., без помех [при] воплощении этого образа вовне, то есть — в тех видимых формах, которые воспринимает зритель; и для того, чтобы это субъективное восприятие, то есть творческий образ, могло воплотиться правильным образом, для того, чтобы не было разрыва между идеями и воплощением, содержанием и формой, для того, чтобы возникало необходимое неразрывное единство, нужно, чтобы живой материал человека был абсолютно разработан.

Таким образом, вы видите, что зачатки наших приемов или нашего метода — в большом смысле этого слова, — которые стали кристаллизоваться во взаимосвязи с нашим субъективным ощущением жизни, [во взаимосвязи] всех наших работ, претерпевали, претерпевают и будут претерпевать целый ряд видоизменений в зависимости от объективной действительности и нашего субъективного о ней представления; но, претерпевая

изменения, целый ряд основных моментов и основных положений нашей техники и наших методов остается в силе, ибо они возникли из абсолютно реальной действительности, из действительности театра. Театр это есть тоже реальная действительность, находящаяся в целом ряде взаимосвязей, и поэтому, когда в свое время я в «Записках режиссера» утверждал, что театр есть театр, эта формула [была] правильна и отнюдь не должна быть отброшена в настоящее время, потому что формула «театр есть театр» не равнозначна, как это часто пытались представить, формуле «искусство для искусства». Нет, совсем нет. Театр есть театр — в этой формуле скрывается утверждение незыблемости и необходимости того факта реальной действительности, который есть театр. Так как всякое субъективное чувствование реальной действительности передается на театре, который есть театр, оно должно передаваться средствами, способами театра, методами театра, его воздействиями, приемами и техникой. Театр есть театр, но театр есть только частное понятие общего понятия действительности, театр всегда есть театр, но в то же самое время театр есть часть окружающей его жизни, и эта жизнь, эта реальная действительность, проявляясь в субъективной идее того или иного спектакля или того или иного сценического актерского образа, опирается еще и на вторую реальную действительность, каковой является театр. Вот почему мы всегда утверждали, и, я полагаю, утверждали правильно, что вопрос внедрения Камерного театра в реальную жизнь, в реальную действительность своей эпохи, это есть проблема абсолютно органическая, необходимая. Но в то же самое время осуществление этой проблемы отнюдь не обозначает собой уничтожения пройденных театром путей. Если бы мы стали на такую точку зрения, то мы тем самым уничтожили бы эволюционный закон развития целостного художественного организма, образа нашего театра, как понятия, и просто стали бы создавать новый театр, который был бы — я утверждаю — безусловно беднее, если бы мы его стали создавать [заново], чем тот, каким он является сейчас. Потому что совершенно очевидно, что целый ряд методов, вытекающих из нашего субъективного восприятия действительности жизни в той своей части, где эти методы вытекали из нашего субъективного восприятия театра, должны в силу специфики театрального искусства оставаться в силе, лишь видоизменяясь, транспонируясь соответственно нашему новому субъективному ощущению действительности.

Наступила революция. В революцию наш театр вошел без связи с классом, эту революцию произведшим. Отсюда наше субъективное восприятие революционной действительности было восприятием не с точки зрения классовой борьбы, а с точки зрения революционного пафоса, революционных потенций,

революционной патетики, революционной силы этого периода. Именно таким восприятием объективной действительности и объясняется появление в нашем репертуаре, с одной стороны, «Саломеи», с другой стороны, «Короля-Арлекина». И в «Саломее» и в «Короле-Арлекине» воплощается наше субъективное восприятие революционной действительности, именно в том плане, о котором я только что говорил. Король-Арлекин, ниспровергший вообще королей, утвердивший примат актера-лицедея, творящего жизнь, революционного лицедея, опрокидывающего все троны и остающегося, несмотря на свой грим, без маски, в то время как вся действительность замаскирована, — [это] революционное срывание масок со всей действительности во имя утверждения открытого лица, революционного пафоса, революционной силы, революционного подъема. Саломея, произведшая, по существу, ту же операцию с масками религиозного порядка — маскировка библией, маскировка целым рядом религиозных обрядов, предрассудков, традиций и т. д.; перенесение борьбы против этих масок в [план] революционного ниспровержения божества, во имя жизни, во имя плоти, во имя плодородности жизни — это та же линия революционного пафоса, революционного подъема. Недаром, как вы знаете, «Саломея» до революции была запрещена.

Так как метод нашего театра сложился на основе анархически-революционного восприятия действительности и развивался на материале трагедии и арлекинады, то он и нашел соответствующий материал в «Саломее» и «Короле-Арлекине», причем здесь произошло очень точное совпадение начинавших кристаллизоваться приемов и методов театра с тем, что мы сейчас называем театральной тематикой, то есть таким драматургическим материалом, который представлял соответствующее нашему субъективному восприятию жизни субъективное восприятие жизни драматургом; так как здесь произошло такое совпадение субъективных ощущений, то здесь и [возникли] кульминационные моменты нашего творчества в первый период существования театра. Эти два спектакля по существу выра[зили] творческую эволюцию методов Камерного театра в первый период его развития. Вот в каком смысле мы иногда говорим, что «Саломея» и «Король-Арлекин» в плане историческом являются классическими спектаклями Камерного театра.

Здесь, с одной стороны, в «Саломее» выступает очень сложная композиция спектакля, как цельного образа, очень усложненная режиссерская партитура, здесь находится во взаимосвязи целый ряд самых разнообразных, многообразных элементов театрального мастерства. Здесь и очень усложненная партитура актерского образа, его движение в пространственно-временных отношениях, и очень тщательная метрическая разбивка пространственно-временных отношений с попытками

и желанием пробиться через метрическую норму — в ритмическую форму; здесь музыка, свет, краски, динамизм сценической атмосферы, находящийся во взаимосвязи с динамикой развивающихся сценических актерских образов. Все складывается в сложную композицию спектакля, в сложную режиссерскую партитуру. Но так как мы еще к тому времени не овладели в достаточной степени ритмом, то есть наше субъективное ощущение метра было еще срывчатым, оно было в состоянии колеблющегося равновесия, в состоянии, я бы сказал, равновесия неустойчивого, то в этом спектакле мы неизбежно в большей степени шли от внешнего к внутреннему, чем от внутреннего к внешнему, — не было должного двуединства внешнего и внутреннего. Тем не менее, как я уже говорил и показывал на других примерах, те наши приемы, которые вытекали естественно из взаимосвязи с предыдущими спектаклями, в то же самое время являлись для нас исходными для образов дальнейших спектаклей и для [новых] приемов. [...] И если вы продолжите линию от «Саломеи» к «Негре», то вы увидите, что движение ширм во второй части «Негра», находящееся во взаимосвязи с эмоциональным движением сценического образа Эллы, имеет своим источником то движение [декораций] в «Саломее», которое было начато в «Саломее» в метрической форме и в ритмической форме осуществлялось в «Негре». С другой стороны, «Король-Арлекин», как я уже говорил, является тоже максимальной точкой наших работ первого периода в области арлекинады; здесь в качестве метода выступает полное подчинение сценической площадки образу актера. Здесь, более чем где бы то ни было, площадка становится уже не только трехмерной, не только объемной, не только метрической, но превращается в своеобразный инструмент, в своеобразный сценический прибор для игры актера. И если опять-таки проследить эволюцию этого приема, то вы увидите, что он входит в наши дальнейшие спектакли. Он выкристаллизовывался на основании взаимосвязей образа этого спектакля с образами предшествовавших ему спектаклей такой же линии, но он в то же самое время явился зачатком для введения этого приема на несколько ином основании, с иной окраской, с иными преломлениями в дальнейшие наши спектакли. Так, если вы посмотрите хотя бы «Жирофле-Жирофля», то вы увидите, что этот спектакль, который строился уже по иному субъективному восприятию действительности, чем «Король-Арлекин», уже более организованно (соответственно этому новому субъективному понятию действительности) разрабатывал прежние приемы, вводя их в субъективное чувство тем или иным актером своего образа, построение отдельного образа и образа всего спектакля; если вы вспомните, скажем, раскрывающиеся люки, форточки и трюмы в «Жирофле-Жирофля» или транс-

формирующийся костюм Болеро, то вы поймете, что это есть эволюция прежнего приема, то есть [использования] сценической площадки и всего пространства спектакля [как инструмента], «прибора» для актерской игры.

Таким образом, «Саломея» и «Король-Арлекин», завершающие первый период творческого развития Камерного театра, в то же время являются началом, длящим взаимосвязь спектаклей в дальнейшей работе театра, на основе иных, обновленных, углубленных субъективных восприятий реальной действительности.

Для того чтобы проследить дальнейшую взаимосвязь образов спектаклей нашего театра, мне придется остановиться уже на спектаклях следующего периода, на «Федре» и «Принцессе Брамбилле».

В это время субъективное восприятие нашей действительности стало более двусторонним, более глубоким, более пробуравливающимся вглубь. Если до этого мы, отправляясь от объективной действительности, как общего понятия, сосредоточивались преимущественно на объективной действительности драматургического материала и театра, то здесь уже происходит процесс «диффузии», если можно так выразиться, то есть гораздо большего проникновения частного понятия объективной действительности в широкое понятие объективной действительности, и обратно. Отнюдь не являясь поклонником Садко (он же Блюм), я должен сказать, что, вероятно, помимо его воли статья о «Принцессе Брамбилле», может быть, одна из немногих его статей, в достаточной степени правильно вскрывала образ спектакля. Блюм писал о том, что это спектакль подлинного революционного жизнеутверждения. [...]

В чем же здесь, в «Брамбилле», выразилось это проникновение в частное понятие объективной действительности общего понятия этой действительности? Если подходить к спектаклю с точки зрения его внешних приемов и методов, то это прямое продолжение линии арлекинады в спектаклях «Женитьба Фигаро», «Веер», «Король-Арлекин». Но в этом спектакле дискредитировался беспочвенный романтизм на основе нового приятия жизни в ее объективной реальности: эта субъективная идея могла возникнуть из реальной действительности в широком понятии этого слова. То, что Джилио, живой, чувствующий человек, сталкивается со швеей Гиацинтой и отталкивается от нее, потому что это не соответствует тем беспочвенным романтическим, так сказать, флюидам, что ли, которые в нем бродят; то, что ему нужно увидеть ее в каком-то ином образе и на почве этого возникает фантазмагория, которая меняет очертания всех людей, предметов и все их взаимосвязи; то, что действительность приобретает совершенно иные формы и он сам воплощается вовне иным, чем был, — с этим бесконечно

длинным носом и т. д.; то, что Гиацинта воплощается в каком-то оторванно сказочном образе и, наконец, то, что в результате всего этого, в силу беспочвенности романтизма, фантазмагория разбивается и Джилио любит Гиацинту [в ее первоначальном облике], как швею,— во всем этом процессе дискредитирования беспочвенности романтизма и заключалась субъективная идея восприятия [театром] действительности в широком понятии этого слова, [восприятия, которое определило] образ спектакля «Принцесса Брамбилла».

В ином плане мы видим то же в расиновой «Федре». Я уже говорил, что в «Саломее», как в работе максимально совершенной для первого периода театра, доминирующим был [путь] от внешнего к внутреннему. [...] И вот попробуйте себе представить, как бы мы дали «Федру» и какой могла ожидатьсь от нас вообще постановка «Федры», если мы пошли по тому же пути. Несомненно, это была бы совершенно иная «Федра», чем та, которая на самом деле, как спектакль, возникла на подмостках Камерного театра. Чего от нас можно было ожидать? Мы знаем, что за Расином укрепилось в литературе, и в особенности во французской, название нежного, сладкого Расина — «Расин *tendre*»; мы знаем, что для Расина реальной действительностью была отнюдь не античная, а французская действительность XVII века, придворный этикет, двор, в котором он вращался; в пьесе Федра обращается к Тезею и Ипполиту, и Тезей к Ипполиту и Терамену со словами «мсье», «мадам». Исходя из этих элементов, мы могли бы [сделать] своей реальной действительностью этот драматургический материал, и тогда у нас получился бы спектакль, находящийся во взаимосвязи с французской действительностью XVII века и с приемами французского театра той эпохи. На самом деле, наша «Федра» вышла совершенно иной. В большинстве советской прессы и особенно во французской парижской прессе во время наших первых гастролей на Западе, ее расценили как спектакль, опрокидывающий Расина, разрывающий все рамки его эпохи, спектакль по преимуществу варварский, азиатский. Если вы вспомните хотя бы статьи Габриэля Буасси, Антуана — они о «Федре» писали примерно, что это спектакль варваров, наступивших своей тяжелой пятой на нежную конструкцию расиновской Федры и в значительной мере раздавивших эту Федру³.

Это произошло потому, что [для нас] уже расширился круг объективной действительности; мы стали уже ощущать и познавать двустороннюю объективную действительность; имея перед собой объективную действительность расиновой «Федры», мы в то же самое время имели перед собой объективную действительность нашей эпохи с ее тяжелой поступью, с ее силой, с ее взрывчатыми наклонностями, со всем тем количеством рожден-

ных революцией элементов, которые в этой эпохе заключались; так как здесь уже эволюционно расширилось наше познание действительности, и эта действительность познавалась не только на основе пьесы, но преимущественно на основе окружающей нас жизни, то отсюда у нас в спектакле [возникла] не нежность, не изысканность, не ажурность рисунка, а простота, суровость, твердость — не легкая поступь эпохи XVII века во Франции, а тяжелая поступь революционной эпохи наших дней в нашей стране.

Так на образах этих спектаклей мы имеем возможность проследить, как меня[лось] наше субъективное восприятие действительности, как под влиянием революции все большее и большее место занимало познание реальной действительности, в общем понятии этого слова, и субъективное ощущение действительности рождалось от восприятия объективной действительности в широком понятии этого слова, отражаясь на субъективной идее спектакля, а следовательно, и на образе спектакля.

Можно проследить и то, как под влиянием этих моментов видоизменяется наша техника и наш метод; если еще в «Саломее» мы шли по преимуществу от внешнего к внутреннему, если таким же еще путем мы шли в «Короле-Арлекине», то [в «Федре»] ...мы [стремились] прийти к единству внутреннего и внешнего образа, то есть существа и формы образа роли и образа спектакля. Отсюда большее значение эмоциональной стороны образов действующих лиц спектакля, отсюда отражение этого в соответствующей эволюции внешних форм, ставших более массивными, более простыми, более углубленными, более сосредоточенными по сравнению с образами «Саломеи» и «Короля-Арлекина», более развившимися в своем движении, данных во взаимосвязи с остальными сценическими образами.

И если вы проследите путь образа спектакля, с одной стороны, от «Саломеи» к «Федре», а с другой стороны, от «Короля-Арлекина» к «Принцессе Брамбилле», то, я полагаю, те, которые их помнят, без труда увидят эволюцию метода, которая здесь произошла, динамическое развитие метода. Это отразилось как на методе актерской игры, которая становится все более эмоциональной, более насыщенной, более строгой, более скупой в выборе выразительных средств, более интенсивной, более четкой, более сосредоточенной; это отразилось и на сценической атмосфере; сценическая площадка [становится] не только прибором для игры, но сама в свою очередь обнаруживает тенденцию (пока только тенденцию) стать образом объективной действительности, стать средой, находящейся в непрерывной взаимосвязи с образами действующих лиц. Отсюда троекратная переделка макета «Федры» Весниным, соответственно [требованиям] режиссуры. Благодаря новому

субъективному ощущению действительности мы пришли от первого почти целиком натуралистического макета ко второму — почти целиком схематическому и, наконец, к третьему макету, который, с нашей точки зрения, соответств[овал] тогдашнему нашему восприятию действительности, являл собою образ нашего восприятия действительности, был монументальным (я не подберу сейчас нужных слов) и уже находился в определенной взаимосвязи с образами действующих лиц, развивающихся в действии в пространственно-временных отношениях. То же самое относится в значительной мере к макету «Принцессы Брамбиллы», но так как это была арлекинада, то там построение макета шло по несколько иным принципам и линиям.

Здесь еще не было достигнуто единство, здесь еще обнаруживались [лишь] новые для нас тенденции, возникшие из нового нашего субъективного восприятия жизни, объективной действительности.

Как эти тенденции, развиваясь, привели нас в результате к макетам «Косматой обезьяны», «Любви под вязами» и «Негра», об этом будет речь впереди ⁴.

4 января 1931 г.

В прошлый раз мы старались выяснить, под влиянием каких причин стал складываться метод Камерного театра. Мы говорили о том, под влиянием каких условий возник в Камерном театре примат человека, мы говорили, как отсюда начала развиваться техника актера — и внешняя и внутренняя, как в связи с этим стала преобразовываться и организовываться сценическая площадка, как это в свою очередь дало определенные результаты в смысле дальнейшего нашего ощущения действительности и т. д. и т. д.

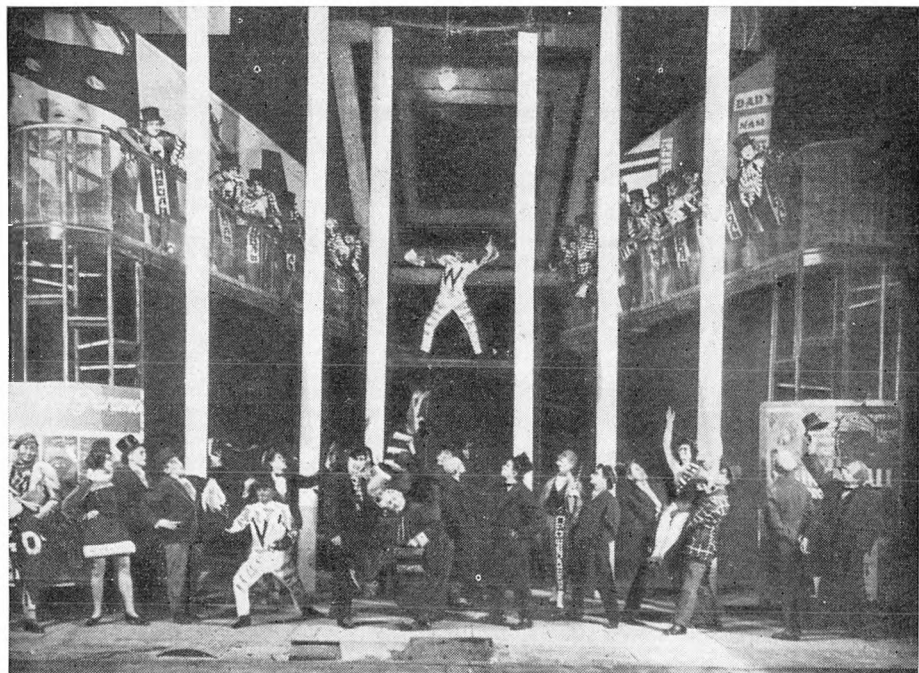
Мы остановились в прошлый раз на «Федре» и на «Принцессе Брамбилле», мы выяснили, как в этих спектаклях реальная действительность стала уже действенным фактором развития наших методов и каким образом наша субъективная творческая идея рождалась из этой, как я говорил тогда, двусторонней объективной действительности, действительности жизни и действительности драматургического материала.

В этот период Камерный театр подошел уже к такому этапу развития, когда его познание объективной действительности, то есть конкретной советской действительности, стало более глубоким и поставило его в органическую связь с классом, произведшим революцию.

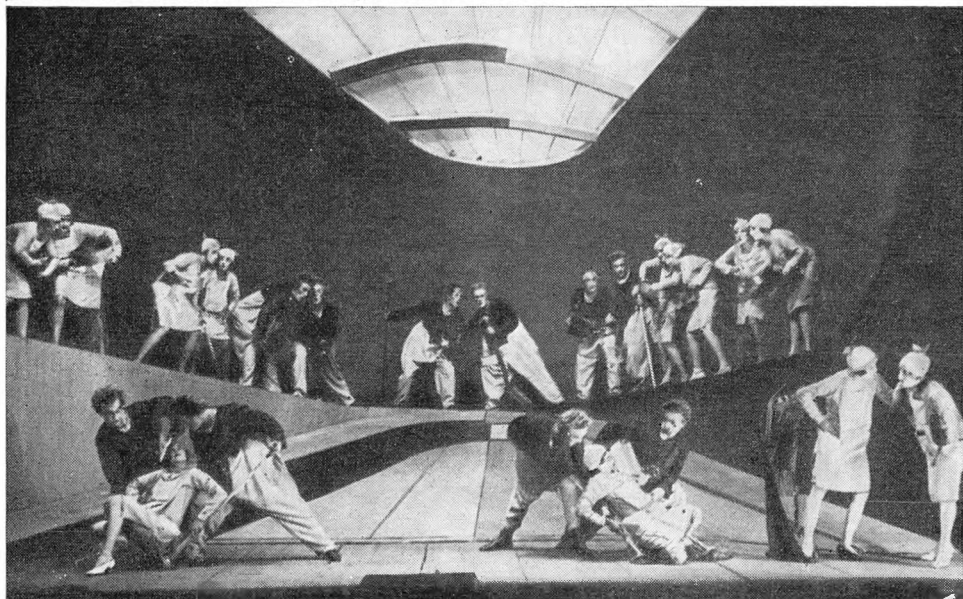
Если бы мы в то время могли найти драматургический материал, который соответствовал бы этому моменту нашего развития, то, вероятно, оно пошло бы дальше очень планомерно.



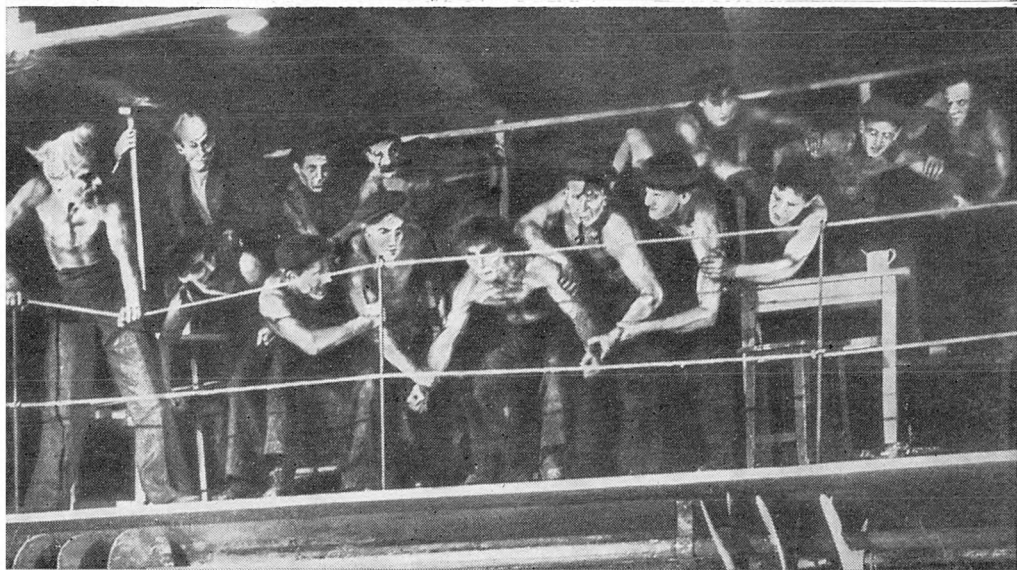
А. Я. Таиров. 1930 г.



«КУЧИРОЛЬ» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака, 1925 г. Художники В. и Г. Стенберг. Картины третья и пятая



«ДЕНЬ И НОЧЬ» Ш. Ледока, 1926 г. Художники В. и Г. Стенберг.
Сцены первого акта. Вверху справа Е. Н. Толушева — Манола



«КОСМАТАЯ ОБЕЗЬЯНА» Ю. О'Нила; 1926 г. Художники В. и Г. Стенберг. Вверху слева С. С. Денин — Яник, справа — картины шестая («Тюрьма») и вторая. А. Б. Никитина — Милдред Дуглас, Н. И. Быков — Инженер. Внизу — картина четвертая («В кубрике кочегаров»)

Но мы натолкнулись на отсутствие соответствующего драматургического материала. Если вы вспомните продукцию, которую давали советские драматурги в то время, то вы согласитесь, что драматургический материал по преимуществу был бытовым, натуралистическим. Мы не могли включать [подобные] пьесы в свой репертуар не потому, что [они] не соответствовали нашей идее о действительности, а потому, что они с точки зрения нашего театра не соответствовали художественному образу этой действительности.

[...] Тем не менее потребность в таком материале, именно в силу причин, указанных выше, была очень сильна, и мы, не имея [драматургии], непосредственно отвечающей нашей идее, методам и приемам, стали искать, создавать материал, который был бы в возможно большей степени [соответствующим] ей. И чрезвычайно характерно, что здесь мы за два года работы, в 1924 и 1925 годах, из четырех [новых] постановок, сделали три постановки русских авторов. Это — «Гроза», «Вавилонский адвокат» и «Кукирь». Мы искали такой драматургический материал, который отвечал бы нашей идее познания действительности, и такой драматургический материал, конечно, в первую очередь нам надлежало искать в сфере тех драматургов, которые создали свои образы на основе той же действительности, которая являлась питомником и для нас.

Мы обратились к «Грозе», к классическому, по существу, произведению, потому что наше субъективное ощущение действительности показало нам, что те проблемы, то ощущение Островским действительности, которое было дано им в образе «Грозы», имеет такие тематические моменты и стороны, которые могут быть использованы и могут быть соответственно повернуты для воплощения нашей идеи современной действительности. Я не буду на этом подробно останавливаться, мы об этом не один раз говорили, и совершенно очевидно, что в деревенском и мещанском быту, в мелкобуржуазном быту, который продолжал еще существовать и тогда, были темы, близкие темам «Грозы» Островского; и тогда оставались взаимоотношения и нравы, тематически близкие [ситуациям], которые затронул Островский, не исчезнувшие, не умершие, которые могли быть по-новому взяты, по-новому трактованы, соответственно нашему чувству действительности; и не только тогда, а и сейчас в качестве наследия прошлого целый ряд подобных моментов остается еще в жизни. Стоит прочесть, скажем, книгу — не то роман, не то повесть (Кочина «Девки») — очень интересное произведение, в котором ясно видно, что еще и сейчас в несколько иных формах, в несколько иных комбинациях, не умерли те нравы [и обычаи, скажем] гулянки парней с девушками, которые были действительностью во время Островского,

из которых он черпал свою субъективную идею этой действительности. Небезынтересно отметить, что в среде наших рабочих сцены и сейчас «Гроза» является одним из любимейших спектаклей — это объясняется тем, что большинство из них приходит из деревни, большинство не порывает связи с деревней, где вследствие общей отсталости деревни еще существуют именно те стороны объективной действительности, из которых черпал свою идею и свои образы Островский.

Остальные наши спектакли («Вавилонский адвокат» и «Кукироль», сугубо «Кукироль») являли собой в образах идею об объективной действительности, окружающей нашу страну в это время.

Хотя «Святая Иоанна» Бернарда Шоу и была написана на тему историческую, но тем не менее в образе, созданном Шоу, ясно ощущался его личный подход [к прошлому], то есть его субъективное восприятие действительности на основе действительности, в данный момент его окружающей, то есть современной нам.

Вы знаете, что наш спектакль «Гроза» имел несколько редакций, три раза перерабатывался и давался во многих отношениях по-новому. Это объясняется тем (об этом придется дальше говорить), что первая редакция «Грозы» была недостаточно удачной. И вообще я должен сказать, что нас почти во всех этих постановках постигли частично очень серьезные и болезненные неудачи. Это происходило потому, что мы, субъективно ощущая по-иному нашу действительность и воспринимая свою идею из действительности широкой, нас окружающей, тем не менее не могли сразу найти тех приемов, которые явились бы правильными для передачи в образах этой нашей субъективной идеи; предыдущие спектакли строились нами главным образом на нашей субъективной идее действительности в более частном порядке этого слова, действительности драматургического произведения, действительности нашего театра и т. д. и т. д., и выработанные таким образом приемы не поспевали и не могли поспевать за нашим восприятием действительности. Это бывает тогда, когда жизнь разворачивается очень интенсивно и очень широко, когда наша идея, как начало более подвижное, быстро воспринимает окружающую действительность, а наши возможности, средства выражения этой идеи в образах, отстают. [...]

Действительно, если мы проанализировали бы первую редакцию нашей «Грозы», то мы увидели бы, что ритмическое начало [там] было еще очень примитивного порядка и преобладало метрическое начало. Правда, это метрическое начало — или, вернее, зачатки ритмического начала — отличалось уже в значительной степени от тех моментов, которые мы наблюдали в «Федре». Если в «Федре» главной основой для ритмического

построения нашего спектакля была реальность драматургического материала — перевод Брюсова, в определенных им взятых метрических и ритмических формах,— то в «Грозе» мы уже не довольствовались только драматургическим произведением, только материалом Островского, несмотря на его очень любопытную и интересную ритмическую речь, а мы уже расширяли сферу нашего познания и вторгались в действительность реальную. Но этой реальной действительностью для нас тогда было общее ритмическое начало русской речи, так, как оно, например, кристаллизовалось в русских песнях. Таким образом, это понятие расширялось, но формальный момент был здесь все же преобладающим.

Так же строились и образы, главным образом из пластики, и установка спектакля, разработка сценической площадки, была больше идеей в схеме, чем настоящим образом реальной действительности.

Если вы вспомните, в первой редакции был купол, который являлся схемой церкви и оказался в результате последующей нашей переработки совершенно лишним и ненужным, даже мешавшим. Это произошло потому, что мы все-таки еще оттачивались больше от драматургического материала, чем от реальной действительности, нас окружавшей. Но как только эта реальная действительность стала больше и больше входить в сферу нашего познания, мы увидели, что купол, венчавший наше построение, оказался лишним и даже мешающим, ибо он заслонял тот горизонт, которому позднее пришлось играть очень большую роль [в спектакле]. Горизонт, ощущение его, тот воздух, которым наше построение было окружено, и давал контраст придавленности Домостроя и окружающей шири жизни; купол мешал передаче нашего субъективного ощущения действительности.

Я не буду более подробно на этом останавливаться. Мне кажется, что это в достаточной степени ясно.

«Кукироль» был, по существу, если не ошибаюсь, первым спектаклем-ревю в нашей стране. Конечно, это создало целый ряд больших трудностей. Ввиду того что у нас не было еще достаточно [углубленного] субъективного восприятия действительности в этом направлении — для того, чтобы построить обозрение (в образе обозрения оно недостаточно еще отлагалось), — мы обратились к Западу, с которым теснее связывалась наша субъективная идея действительности, могущая быть воплощенной в образе ревю. Отсюда и некоторая оторванность наших приемов ревю от тех приемов, какие к тому моменту следовало бы использовать для того, чтобы дать ревю [на материале] нашей действительности, нашей страны, нашего общества. Кроме того, драматургический материал спектакля был в общем чрезвычайно слабым и не давал достаточной воз-

возможности для воплощения нашей субъективной идеи. Это объясняет то явление, что «Кукироль» шел главным образом в наших старых методах, в наших старых приемах, хотя и не во всем. Я хотел бы обратить ваше внимание на музыкальную сторону «Кукироля». В музыкальной стороне «Кукироля», может быть более, чем в других элементах спектакля, сказались наше восприятие действительности, нас окружающей. Для того чтобы пояснить свою мысль, я вас попросил бы мысленно сравнить музыкальный материал «Короля-Арлекина» и «Кукироля», и вы тогда увидите, что если музыкальный материал «Короля-Арлекина» черпал свои образы главным образом из реальной действительности театра как такового, то музыкальный материал «Кукироля» уже черпал свои образы из действительности в общем понятии этого слова. Отсюда в музыке появляются такие моменты, которые можно условно называть социальными характеристиками. Вообще этот термин, который мы возьмем условно, — социальные характеристики, — как результат нашего познания действительности, постепенно просачивается во все наши работы, и в образ спектакля в целом, и в отдельные элементы, слагающие спектакль, и в образы отдельных действующих лиц.

Примерно то же явление можно наблюдать и в «Святой Иоанне». Остановимся на площадке [этого спектакля]. Она явилась образом преимущественно театральной действительности. А общим понятием действительности было для нас — постановщиков и художников — историческое представление действительности, то есть представление о том времени, когда разворачивалось действие «Св. Иоанны». В силу этого мы видели в установке «Св. Иоанны» схематическое по существу построение. Правда, схема эта была чрезвычайно удачной. Я думаю, можно сказать, что схема готики, то есть в конце концов исторического восприятия действительности, была дана чрезвычайно убедительно и просто, в очень четких и впечатляющих сценических образах. Но тем не менее это была схема, потому что идея образа, которая возникла у художника, создавшего эту схему, отправлялась от понятия исторической действительности и не расширялась до понятия действительности, нас окружающей. Поэтому установка «Св. Иоанны» была [лишена] образа среды объективной действительности.

Мы можем [за]фиксировать, что в этот период работ Камерного театра произошло усиление социального момента в образах спектаклей и в образах действующих лиц, но что это вследствие кризиса наших методов не развертывалось до подлинного единства. Отсюда вывод, что одного познания и даже ощущения образа реальной действительности недостаточно, что необходимо наличие соответствующих методов, пригодных для осуществления этого образа. Иными словами, надо конста-

тировать отсталость формы по отношению к содержанию бытия, то есть реальной жизни. Отсюда естественно стремление к нахождению новых методов работы для реализации созревшего уже субъективного ощущения действительности. Таким образом, эти неудачи как бы сигнализировали театру о необходимости найти такой драматургический материал, который способствовал бы при его раскрытии, во-первых, тому субъективному ощущению действительности, которое уже было в театре, и, во-вторых, расширению тех задач в области методической, которые выдвигали и положительные и отрицательные стороны уже произведенных работ, то есть преимущественно «Грозы». Мы стали искать драматургический материал после неудачи, после того, как мы констатировали такое расхождение между нашей идеей реальной действительности и нашими приемами; мы стали искать тот материал, при помощи которого это расхождение стало меньше и в конце концов совершенно уничтожилось.

Это было чрезвычайно трудно, потому что естественнее всего было обратиться к советскому репертуару, к советским драматургам (а близких Камерному театру произведений советской драматургии мы не находили), мы стали искать такой драматургический материал в иных местах, и здесь мы и натолкнулись на О'Нила, который, как вы знаете, сыграл очень большую роль в переходный период [истории] нашего театра, — натолкнулись на его пьесы «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» и впоследствии «Негр». Мы взяли О'Нила именно для того, чтобы найти те новые приемы, которые соответствовали бы нашей субъективной идее действительности. [...] Почему мы остановились на О'Ниле? Во-первых, потому, что это был современный материал — таким образом реальная действительность этого материала была реальной действительностью нашей эпохи, правда, не реальной действительностью нашей страны, но реальной действительностью нашей современности; во-вторых, потому, что в пьесах О'Нила есть современная проблематика. Его идея современной действительности была таковой, что у него возникал целый ряд проблем или тем, которые отвечали проблемам и темам, возникавшим в нашей действительности, Правда, он их разрешал иначе, чем это сделал бы наш драматург, но [...] О'Нил дал нам возможность, не отбрасывая накопленного нами опыта, найти новые приемы в подходе к построению как сценического образа всего спектакля, так и сценических образов отдельных действующих лиц и [декорационной] установки.

Попробуем проследить, какова же была эволюция этих методов, в частности эволюция актерских приемов. Мы знаем, что мы брали до того времени крупную эмоцию, как общее понятие, которое являлось формой действия, а не моментом, это дейст-

вие обуславливающим. Поясню вам примером «Федры». В «Федре» у нас были главным образом эмоциональные формы. Возьмите гримы в «Федре». Это были эмоциональные маски, то есть укрупненные эмоциональные формы. Они сами давали образ определенных эмоций. Правда, это не были маски [в буквальном смысле слова], потому что маска давала застывшие эмоции (например, античная маска). Здесь же в эмоции могло проявляться динамическое начало. Но благодаря тому, что это отливалось в определенную эмоциональную форму, фиксированную в эмоциональной маске, эмоциональные возможности при наличии этой крупной формы были значительно ограниченными. К той же категории относятся и котурны, на которых мы играли «Федру» — это [тоже была] укрупненная эмоциональная форма. Вот в каком смысле мы и говорим, что форма была результатом общего понятия эмоций, то есть взятого заранее понятия эмоции.

И уже во второй редакции «Грозы», которая вообще является для эволюции нашего театра чрезвычайно показательным спектаклем, эмоция, как форма, начинает уступать место эмоции, как моменту, обуславливающему действие. Если в первой редакции «Грозы» еще доминировала (как в «Федре») эмоция, как форма, то во второй редакции это видоизменяется таким образом, что реальная действительность познается как общее понятие всей окружающей нас жизни, и эта реальная действительность всячески вносит свои директивы, в том числе и ритмические, в образ спектакля и в образы отдельных действующих лиц. Вот почему частично остается та напевность, которая была определяющим, доминирующим началом в нашей первой редакции «Грозы», но эта напевность, которая является опять-таки формой эмоции, видоизменяется и корректируется ритмикой современного ощущения действительности, благодаря чему прои [зошло] проникновение одного начала в другое и видоизменение. [В результате] лица, смотревшие «Грозу» во второй редакции, говорили, что мы стали «играть проще». На самом деле, мы стали играть не проще, а более сложно, но благодаря тому, что по своей эмоциональной обусловленности появились новые ритмы, раскрывающиеся в образах, а следовательно, и в речи, и в движениях, эти новые ритмы были ближе зрителю, живущему в настоящий момент. Тут есть одна любопытная деталь, на которую стоит обратить внимание: по-новому во второй редакции «Гроза» зазвучала не у нас, а за границей, если помните, в Лейпциге. Правда, мы ее репетировали [в Москве], правда, именно [в Москве] выработывалась перед поездкой вторая редакция спектакля, но сам спектакль пошел в Лейпциге, и вот там эта новая окраска, новый характер, новые приемы зазвучали с особой силой⁵. Трудно точно установить, но мне кажется, что это произошло оттого,

что на отдалении еще острее ощущается действительность, и когда мы попали за границу, попали в совершенно другое окружение, то еще острее стала наша идея действительности, в которой происходила работа и в которой мы жили, — создалось невольное противоположение действительности нашей и действительности, в которой мы очутились.

Очень любопытным моментом [нашего творчества] является «Косматая обезьяна», потому что [в этом спектакле], в особенности в массовых сценах, мы уже наблюдаем наши видоизменившиеся приемы в более точных формах и можем лучше проследить видоизменение этих приемов: эмоция [здесь] является уже одним из определяющих моментов действия, является причиной действия.

[...] На примере «Косматой обезьяны» легко также показать, что мы понимаем под субъективной идеей и образом действительности. Если вы помните, на обратном пути [из-за границы] мы посетили кочегарку океанского парохода, осмотрели ее и работу в ней, а, как вы знаете, в «Косматой обезьяне» изображается и кочегарка океанского парохода. И я слышал от многих, [что подлинная кочегарка оказалась] менее впечатляющей.

В чем же тут дело? То, что мы видели на пароходе, — это реальная действительность. То, что было в театре, — это образ реальной действительности, причем образ, являющийся результатом нашего субъективного представления об этой действительности, а оно складывалось из целого ряда познаний объективной действительности. Ни я и никто из постановщиков, ни вы никогда не были до того времени на океанском пароходе и никогда не видели кочегарки. Правда, мы брали какие-то рисунки, смотрели какие-то модели, смотрели, как производится кочегарами работа на электростанции, как производится работа на том или ином заводе или промышленном предприятии. Это было наше познание действительности, но кроме того было субъективное ощущение этой действительности. В этом субъективном ощущении отразилась немыслимость [подневольного] труда, ужас этого труда, социальная несправедливость положения человека [на Западе] и т. д., то есть целый ряд таких моментов, которые определили наше субъективное [суждение] об этой действительности, и мы его проявили в образе этой действительности, явившемся сущностью нашей идеи. В результате образ оказался гораздо более впечатляющим, чем действительность; организованный образ именно благодаря тому, что он был организован, благодаря тому, что была взята сущность явления, сущность действительности, оказался гораздо более впечатляющим [чем она как таковая], а если вдобавок вы возьмете весь разрез установки «Косматой обезьяны» и увидите кочегарку, каюты-клетки

без света, без воздуха, в которых помещаются кочегары, и голубую палубу в голубом просторе, где едет девушка со своей воспитательницей, то вы увидите, что здесь у нас уже возникает установка, как образ среды объективной действительности, то есть образ, передающий наше субъективное ощущение этой действительности, которое сказалось в диспропорции между помещением кочегаров и верхней палубой.

Таким образом, что же происходит? При помощи драматургического материала на основании нашей углубляющейся и расширяющейся идеи объективной действительности происходит эволюция творческих методов, творческих приемов, техники нашего театра в целом, техники и постановочной, и режиссерской, и актерской, и монтажной, и музыкальной, — одним словом, всего того, что включает в себя театр. Эволюционируя подобным образом, придавая, как мы это сейчас делаем, очень большое значение на театре актеру, наблюдая эволюцию актерских образов, познавая на основании нашего опыта, что в этой эволюции главную роль играет эмоция и наш подход к этой эмоции, наше познание этой эмоции благодаря накопленному нами опыту, — мы пришли к моменту, когда (для того, чтобы дальше этот опыт осмыслить, чтобы эволюция наших методов и наших приемов шла не хаотично) появилась необходимость изучения эмоции, как начала театрального творчества. Мы почувствовали, увидели и проверили на собственном опыте, что в эмоции заключено определенное ритмическое начало, что каждая эмоция имеет свой особый ритм, причем эта эмоция является эмоцией данного сценического образа, то есть, иначе говоря, и данного актера, а эмоция данного актера имеет свой определенный ритм. И это привело нас к выводу, что взаимосвязь между ритмом и образом осуществляется через эмоцию, или, иначе говоря, переключение индивидуального ритма [актера] в ритм образа осуществляется через эмоцию.

Именно такой подход, такое направление и такая эволюция наших методов, наших приемов и помогли нам соответствующим образом осуществить, скажем, «Любовь под вязами», где эмоция появляется в той роли, о которой мы только что говорили. И здесь заново мы вспомнили — правда, мы вспоминали об этом несколько раз, — то, что мною говорилось давным-давно в «Записках режиссера». [...] Иными словами, я говорил то, что мы утверждаем и сейчас, то, что мы будем с особой настойчивостью утверждать и дальше — [а именно], что роль является только частью сценического образа, что роль это есть только линия поведения данного сценического образа на определенном пространственно-временном отрезке театральной действительности и что образ начинается задолго до того, как началась пьеса, и кончается много после того,

как пьеса закончилась. И вот этот момент, чрезвычайно важный и чрезвычайно существенный, выдвигает в качестве основной причины обусловленность эмоционального порядка, о которой мы только что говорили и о которой нам придется в дальнейшем более подробно говорить.

Период работы нашего театра, о котором у нас шла только что речь, мы определяли как период конкретного реализма⁶. Определяли мы его так, с одной стороны, в противовес чистому конструктивизму, как голой схеме действительности (мы считаем это новым формализмом) и, с другой стороны, натурализму. И в чистом конструктивизме и в натурализме — в обоих случаях — нарушено единство: в первом случае (то есть в конструктивизме) в сторону абстракции, абстрагирования, схемы, во втором случае (то есть в натурализме) в сторону распыления образа в массивной хаотической действительности. Возьмем пример установки [для] «Любви под вязами». Там [показана] ферма. Представьте себе, что задача [такого изображения] стояла бы перед натуралистическим театром. Что бы он сделал? Он бы взял ферму, как частное понятие, во всех ее деталях, и в этом частном понятии он бы произвел механическое соединение, которое явилось бы новым общим — спектаклем. Применительно к данному случаю, вероятно, на сцене был бы коровник, потому что о коровах много говорится, они играют большую роль, они мычат за кулисами, Кабот идет к коровам и т. д.; был бы навоз, почти наверное, были бы тачки, приспособления, при помощи которых [ведется хозяйство]. На самой ферме было бы все хозяйство — буфеты, шкафы — все что полагается, бесконечное количество ключей и все прочее. Это сделал бы натуралистический театр. С другой стороны, что сделал бы чистый конструктивизм? Он бы взял общее понятие фермы, он бы взял [ее] абстрагированные черты и эти абстрагированные черты соединил бы в новое абстрагированное целое. Таким образом, на сцене был бы примерный чертеж, схема фермы, потенция фермы. Стоял бы ряд соответственных брусков, соответственно скрепленных, разбитых на два плана — верхний и нижний этажи, если это нужно, по принципу максимальной полезности, по принципу фермы, оправдываемой полезностью данной установки.

Какова была ферма у нас? Мы взяли общее понятие фермы и взяли частное. Из этого частного мы взяли те черты, которые больше общего. (Общее понятие всегда шире любого частного понятия, потому что включает все возможные частные этого понятия; но частное понятие бывает больше общего в том отношении, что у частного понятия могут быть такие элементы, такие признаки, которые не входят в общее, из которого они взяты, и обогащающие то дальнейшее общее, которое получается.) Затем мы подошли к установке, как к образу среды

объективной действительности, входящей во взаимоотношение со всеми остальными образами спектакля. Мы знаем, что одна из тем спектакля — ферма, и на этой теме очень многое построено; это тема собственнического чувства. Таким образом, взяв общее, мы взяли ферму, как сущность недвижимого имущества, которое неразделимо. Поэтому у нас ферма тесно ограничена, это есть понятие среды. [...] Все вместе примирить свои собственнические инстинкты на этой ферме не могут — она тесна, ее для всех не хватит, и в то же время она недвижима. Это передается ее устойчивостью, тяжелыми столбами, на которых она стоит. Мы знаем, между прочим, что иногда, когда в деревнях не могут поделить наследство, распиливают избу на части. Это понятие сущности недвижимой собственности, которая важна, как образ среды, вступающей в соприкосновение с остальными образами. [...]

Наша дорога может быть названа синтетической, и наш метод, пока мы не найдем более удачного названия (а может быть, и не надо его будет искать), может быть назван синтетическим в том отношении, что мы идем от общего через частное к новому общему, которое является сущностью, то есть синтезом. И таким образом наш путь, наш прием, наш метод есть метод динамический, потому что [движется] от общего к частному [и затем] к новому общему, которое является сущностью.

После этих наших работ мы взяли «Антигону» Газенклевера и работали над ней. Мы ее взяли потому, что, во-первых, с точки зрения нашей субъективной идеи действительности мы чувствовали [в пьесе] те противоположные силы, те противоположные интересы, которые могут привести (и сейчас это ощущается с наибольшей силой) к мировому катаклизму, к империалистической войне; и так как субъективная идея произведения Газенклевера и была протестом против империалистической войны, то мы это произведение включили в круг наших работ. Другое дело, что материал [пьесы] оказался не совсем подходящим, не мог преодолеть этот материал до конца и Сергей Городецкий, который не только перевел эту пьесу, но в значительной мере переработал ее согласно своему собственному ощущению действительности. С другой стороны, в этом спектакле мы [сделали] некоторый ход назад, для того чтобы пойти снова вперед. Я говорил, что в период конкретного реализма мы пришли к целому ряду новых приемов, новых подходов, к определенному моменту эволюции нашего метода. Но, идя в этом направлении, мы благодаря драматургическому материалу упустили целый ряд других моментов, которые тоже в нашем методе были, — мы их упустили и они постепенно отходили назад и могли совершенно исчезнуть, а вместе с тем мы считали, что эти моменты нам будут чрезвычайно важны и полезны для дальнейших наших спектаклей, [где] в единое

целое, в единый образ сливаются все многосторонние элементы театра, и музыка, и ритмизированное слово, и жест, и пантомима и т. д. Нам нужно было все это освежить в своей памяти, чтобы [соответствующие] приемы не забывались, не отошли от нас. Вот почему мы и остановились на «Антигоне», которая давала нам такую возможность. И это еще одно подтверждение того, что, эволюционно развивая свой метод, мы хотим не упустить в этом эволюционном развитии ничего того, чего достигли в предшествующие годы развития и что может послужить нужным толчком, нужным материалом в построении новых образов спектаклей... в очень большой и сложной композиции. Мы считаем, что рамки нашей объективной действительности настолько широки, что они не поддаются воплощению в сценический образ, если этот образ в свою очередь не сможет соединить в единое синтетическое целое разные жанры, разные возможности театра.

[...]

О «Негре» мне хочется сказать немного слов, хотя о нем нужно было говорить очень и очень много, но я не буду этого делать сейчас по двум причинам: во-первых, потому что эта работа у всех у нас на виду, эта работа еще не остыла, наоборот, она находится в процессе своего дальнейшего развития и формирования, а это доказывает очень большую потенциальную ее силу. «Негр» является завершением периода конкретного реализма. Я мог бы сказать о том, что сценическая установка в «Негре» является образом среды, я мог бы на [этом примере] установки показать, как мы понимаем образ спектакля в его сущности, ибо здесь была субъективная идея нашего восприятия [капиталистического] города; какие-то идущие навстречу друг другу, разрезающие друг друга туннели, сквозь которые проворачиваются человеческие массы, поглощаемые этими туннелями, в которых гибнет всякое проявление отдельных человеческих эмоций, чувств и т. д. Обращаю ваше внимание главным образом на одно — что в эволюции нашего метода, в котором эмоция стала занимать все больше и больше места, наиболее важно то, что здесь мы обратились к инстинктивным нормам эмоций, к их инстинктивным корням, к их инстинктивному началу, и из этого инстинктивного начала вывели пути их скрещивания, пути скрещивания инстинктов и их трансформаций, о которых мы будем говорить подробнее, вывели целую большую сложную эмоциональную гамму, и эти инстинктивные корни эмоций и помогли нам вскрыть весь эмоциональный рисунок как отдельных образов, так и образа всего спектакля. Это нам в дальнейшем окажется чрезвычайно важным.

Я уже говорил, как транспонировался принцип динамической декорации от «Саломеи» к «Негру», где этот принцип тракто-

вался, как [воплощение] определенной среды, воздействие среды, как эмоциональный раздражитель, вызывающий соответствующую эмоцию, которая в свою очередь вызывает дальнейшее.

Все то, о чем мы говорили и сегодня и в прошлый раз, вскрывает взаимосвязь объективной действительности с образом спектакля и связь спектаклей между собой, и таким образом определяет эволюцию творческого метода театра. Метод есть способ, при помощи которого субъективная идея объективной действительности воплощается в образ искусства через специфику выразительных средств этого искусства.

Итак, театр есть творческий образ сущего, то есть творческий образ реальной действительности, раскрывающийся в образах спектаклей и их взаимосвязи. Театр оперирует объективной действительностью в общем понятии и субъективной действительностью в частном понятии этого слова, то есть субъективным восприятием объективной действительности.

Образ спектакля раскрывается в пространственно-временных измерениях через живой материал человека. Это и является спецификой выразительных средств театра. Таким образом действия актера протекают в пространственно-временных отношениях. На театре пространством для актера является сценическая площадка; временем — временные длительности спектакля.

Таким образом, мы подходим к тому, что такое единство образов спектаклей.

7 января 1931 г.

В прошлой нашей беседе мы выяснили, что метод это есть способ, при помощи которого субъективная идея объективной действительности воплощается в образ искусства. В области нашей, в области театральной, это есть метод, при помощи которого идея объективной действительности превращается в образ нашего искусства — театра — через специфику его выразительных средств. Мы говорили уже, что спецификой выразительных средств театра является действие актера, протекающее в пространственно-временных отношениях. Каким же образом это действие актера приводит к единству в образе спектакля? Для этого необходима организация [актерского] действия при помощи того или иного метода, и эту организацию осуществляет режиссер, носитель идеи спектакля и [создатель] образа спектакля. Как осуществляет режиссер образ спектакля? [...]

Познавая действительность, вскрывая взаимосвязь действительности и пьесы и заключенную в пьесе взаимосвязь отдельных действующих [лиц], режиссер воплощает эту взаимосвязь

в композиции спектакля. Таким образом, композиция спектакля является организованной для данного спектакля системой действий актеров, протекающих в организованной для них пространственно-временной форме.

В том, как организовывается эта система, и обнаруживается метод данного театра. Если вы присмотритесь к тому, что делается сейчас на современном нам театре в нашей стране, то вы увидите, что мы сейчас живем в такое время, когда как будто стерлись грани между отдельными театрами. Нам приходилось неоднократно слышать и здесь, внутри нашей страны, и за ее пределами от некоторых иностранных исследователей искусства театра, побывавших в нашей стране, о том, что за последнее время театры у нас стали похожи друг на друга, что те резкие подразделения театров, которые были раньше, как бы исчезли, и все они стали как бы на одно лицо. Вы знаете, что это явление отнюдь не является новостью, это явление, которое длится в течение нескольких последних лет. Вы знаете, что об этом неоднократно подымался вопрос, неоднократно возникали те или иные дискуссии. Мне самому пришлось на эту тему говорить года два тому назад, на одной из дискуссий, которую проводил наш союз. Мне пришлось, например, недавно, во время нашего пребывания в Париже, когда мы встретились с пианистом Казадезюсом, который играл как-то здесь, у нас в театре, услышать от него такого же типа мнение: он бывал у нас несколько раз и теперь говорил мне, что странная вещь, от раза к разу грани между театрами стираются и все они становятся как бы неразличимыми, одинаковыми, и он даже проводил эту линию дальше — впечатление [у него] такое, будто все театры играют один спектакль.

Я думаю, что это преувеличение, но тенденция здесь выражена довольно правильно. Мы отлично знаем, что во всяком искусстве существуют два момента, которые бывают почти неотделимы, а в правильном конечном итоге и вообще неотделимы, потому что это две стороны одного и того же явления — это что и как; что художник делает и как он делает.

Итак, последнее время все наши театры орудуют почти всегда одним и тем же «что» в смысле реальной действительности драматургического материала пьесы. Правда, это не одна и та же пьеса, но об этом нам много приходилось говорить и во время последней нашей беседы с [драматургом] Н. Кулишом: все пьесы чрезвычайно похожи одна на другую, в пьесах существует определенное зафиксированное количество более или менее стандартизованных масок, которые в каждой пьесе бывают в несколько иных взаимоотношениях и комбинациях. А так как мы знаем, что познание объективной действительности является одним из основных элементов создания образа в искусстве, то вполне законно, вполне естественно и объяс-

нимо, что это одинаковое «что» должно было чрезвычайно сильным образом отразиться на «как», и под влиянием похожего драматургического материала постепенно стали похожими друг на друга и образы спектаклей. Таким образом, мы присутствуем при странном явлении, когда, если бы мы не знали как следует целого ряда отдельных актеров, если бы мы не знали как следует отдельных театров, если предположить, что у нас нет этих сведений и мы приехали в Москву и ходим из театра в театр,— вероятно, было бы чрезвычайно трудно провести грани между театром МОСПС и Художественным театром (особенно если попадаешь на «Блокаду» или «Бронепоезд»), или между театром МОСПС и Театром Революции, Театром Революции и Театром Вахтангова, в особенности, если мы пойдем на [сходные] спектакли, в частности, в установке сценической, [созданной] часто одним и тем же художником. Получается очень большое смещение отдельных граней, и это смещение дошло до такой степени, что и про наш театр уже говорят (и, может быть, иногда не без основания), что некоторые наши спектакли становятся похожими на спектакли других театров. Правильно ли такое заключение? Но когда говорят о том, что наш «Негр» похож или не то, что похож, а имеет какие-то точки соприкосновения со спектаклями Художественного театра («вы в «Негре» уже играете совсем так, как надо играть, как играют в Художественном театре»), тогда я утверждаю, что это является результатом непонимания людей, которые это говорят, их близорукости, их неумения разбираться в методе театра и т. д. Но если мне скажут такую же вещь относительно «Натальи Тарповой», то, желая оставаться честным, я должен буду в некоторых моментах с этим согласиться. И мы подверглись нивелирующему влиянию этого «что».

Вот почему мы так много говорили, говорим и будем говорить о том, что нам необходимо выяснить сущность нашего театра, о том, что нам необходимо выяснить образы наших спектаклей, взаимосвязь этих образов с реальной действительностью и драматургическим материалом, [тем самым установить], какой драматургический материал является нашим драматургическим материалом, для того чтобы, опираясь на ту же реальную действительность, участниками которой мы все являемся, он по образу своего творчества [...] являлся бы органически близким нам.

Вот почему для нас является существенно важным осознать наш метод и в его эволюционном развитии и в настоящий момент его дальнейшего формирования.

В том, как организуется система действий актера в пространственно-временных отношениях, как создается образ спектакля — и обнаруживается метод каждого данного театра,

если у него метод есть. Наш театр строит систему действий актера на основах причинной зависимости этих действий, обуславливаемых единой идеей спектакля, то есть действия актеров строятся не на основах целей, к которым они устремляются, а на основах причин, которыми они вызываются. Основная причина, определяющая поведение действующих лиц, есть субъективное ощущение действительности, полученное путем познания всех ее взаимосвязей, благодаря которым каждое действующее лицо познает себя не как человека вообще (в общем понятии), а как человека данной эпохи, данного общества, данного класса, данной среды (частное понятие). Как реакция на воздействие окружающей человека среды у человека возникает ряд эмоций, которые в свою очередь являются причинами осуществляемых им поступков, то есть в основе поведения актера (поведения, конечно, сценического, поведения актера в пределах драматургического материала) лежит его эмоция. Мы подошли, таким образом, к вопросу, что вызывает действия актера на сцене, поведение актера на сцене. Воля и, следовательно, цель — или эмоция и, следовательно, соответствующая ей причина. В ответе на этот вопрос мы и вскрываем одно из основных свойств нашего метода. Вы, конечно, понимаете, что это вопрос необычайной сложности и что ответить на него так, чтобы это дошло определенно до нашего сознания и сформировалось соответствующим образом в твердую уверенность, чрезвычайно трудно. Ответить на него можно главным образом в экспериментальном порядке, что мы будем пытаться делать в дальнейшей нашей работе над спектаклями, для того чтобы это выяснялось и входило во внутреннюю сущность нас, как актеров. Поэтому сейчас я буду отвечать на этот вопрос только в порядке [пред]положений, в порядке схемы. Совершенно естественно, что все эти моменты, о которых я говорю, тем или другим образом переплетаются взаимно. Поэтому мы говорим о главенствующем моменте — о том, как преимущественно осуществляются действия актера, его поведение, по какой преимущественно дороге мы считаем правильным вести актера на сцене, его действие.

Наш театр ведет свою работу на основе следующего ряда: реальная действительность — эмоция, поведение — цель. Театр натуралистический по преимуществу ведет свою работу на основании следующего ряда: реальная действительность — воля (поведение), цель — эмоция. Сейчас я вам попробую это пояснить. У нас получается так, что определенный объект оказывает воздействие на актера, реакцией которого является эмоция, и эмоция вызывает действие по отношению к этому объекту — осуществляется цель. В театре натуралистическом получается так — объект вызывает желание, волю, направленные на этот объект. то есть цель; достижение или недостижение

цели вызывает ту или иную эмоцию. Таким образом, в театре натуралистическом эмоция получается в конечном результате ряда, процесса и определяется целью. У нас эмоция возникает почти в самом начале процесса и определяется причиной.

Еще поясню. Я испытываю ту или иную эмоцию по отношению к объекту и в зависимости от этой эмоции совершаю то или иное действие по отношению к этому объекту, то есть, значит, передо мной появляется объект, я получаю определенный стимул, вызывающий во мне реакцию, эта реакция является моей эмоцией, на основании этой эмоции я совершаю тот или иной поступок, и таким образом осуществляется цель.

В натуралистическом театре обстоит так: у меня есть желание по отношению к объекту, и я его добиваюсь — цель; в зависимости от того, достигаю я или не достигаю желаемого, я испытываю эмоцию, в первом случае, если я добиваюсь желаемого, положительную; если я не достигаю — отрицательную, то есть эмоция является последним звеном цепи.

Таким образом, причинность есть определенный момент организации системы действий в Камерном театре. Эта организация системы действия есть воплощение вонне взаимосвязи эмоциональных линий отдельных сценических образов, линий, причинно обусловленных [в] единый образ спектакля. Следовательно, взаимосвязь эмоционально развивающихся сценических образов является ключом к построению мизансцены, развивающейся в пространственно-временных отношениях.

Если вы увидели разницу в том месте, которое занимает эмоция в методе нашего театра и методе натуралистического театра, то вы этим самым должны были убедиться в том, что для нашего метода эмоция играет необычайно важную роль, потому что эмоция является началом, определяющим поступки актера. Эмоция является началом, определяющим все поведение актера на протяжении той или иной роли, образа, пьесы. Поскольку это так, поскольку эмоция играет в нашем творческом методе и нашем творчестве вообще такую большую роль, нам необходимо хотя бы сжато и очень кратко познакомиться с тем, что такое эмоция, и произвести очень небольшой и очень примитивный пока анализ ее существа. Эмоция понятие чрезвычайно сложное, над которым психология работает уже давно, так же и новая психология; оно до сих пор еще разработано в чрезвычайно малой степени. Поэтому мы должны произвести свой анализ так, чтобы он нас не завел в бесконечные дебри, а, наоборот, помог нам выбраться на прямую и ясную дорогу. Мы сможем это сделать только в том случае, если попробуем несколько сузить объект нашего анализа и возьмем эмоциональные состояния не во всей их бесконечной и чрезвычайно многообразной сложности, а в каких-то первичных истоках и моментах, которые нам облегчат произвести необходимый анализ.

Во-первых, как я уже говорил, эмоция есть необычайно сложное понятие, [если учесть] все многообразие эмоциональных состояний; во-вторых, эмоция имеет субъективный характер, потому что каждый ощущает эмоцию по-своему, в зависимости от среды, от внутренних и внешних ассоциативных связей, от физического и нравственного состояния, характера, темперамента и т. д. и т. д. В силу всего этого мы берем те эмоциональные состояния, которые обладают наибольшей объективностью своего характера, так называемые наследственные эмоциональные реакции, которые свойственны каждому человеку уже вскоре, прямо через месяц — полтора после рождения, свойственны детям вскоре после их появления на свет. В двух словах — что такое реакция? Реакция есть результат взаимоотношений между организмом и средой, то есть между человеком во интересующем нас случае и средой. Реакции могут быть разные — мыслительные и эмоциональные. Нас в данном случае интересуют эмоциональные реакции. Театр вообще всегда интересовали реакции, но не всегда осознавалось, почему они его интересуют, почему они играют такую роль, в чем заключается их свойство применительно к актеру. [Об этом] можно судить по тому, что уже очень долгое время, и не только у нас, но и в провинции, можно услышать, как режиссер говорит [актерам], особенно в массовых сценах: «Реагируйте, реагируйте, реагируйте». Это, по существу, и есть разговор о тех реакциях, которые возникают и должны возникать у организма в его взаимосвязи со средой. Я уже говорил, что как отправную точку для уменьшения сложности вопроса мы берем эмоциональные реакции, имеющие корни в наследственных так называемых инстинктивных реакциях. Из таких реакций — психология количество их насчитывает по-разному — мы берем четыре: гнев, страх, радость, страдание. Это те наследственные, инстинктивные реакции, которые свойственны всем людям без исключения. Вы отлично понимаете, что эмоциональные состояния неизмеримо многообразнее этих четырех реакций, но мы считаем, что на их основе у человека, в процессе его жизни, то есть в процессе взаимосвязи со средой, и развивается вся сложность и многообразие эмоциональных состояний. Следовательно, идя обратным путем, мы сможем сказать, что вся сложность эмоциональных состояний может быть построена на основе этих четырех инстинктивных, наследственных эмоциональных реакций. Но каким путем происходит осложнение этих реакций? Каким путем эти основные реакции превращаются в целую огромную богатую гамму многообразных сложнейших индивидуальных субъективных эмоций? Таких ходов есть ряд. Проследим их. Это очень важно знать нам, поскольку эмоция играет у нас такую большую роль, это очень важно знать каждому актеру, потому что каждому

актеру нужно добиться, чтобы эти хотя бы четыре реакции у него возникали легко и свободно почти в любой момент. А если актер добьется того, что он легко вызывает в себе эти четыре реакции, то целым рядом способов, о которых мы будем говорить, он сможет их бесконечно разнообразить, варьировать, осложнять и т. д. Какие же для этого [есть] пути? Первый путь — это путь скрещивания реакций — назовем условно так. Что это значит? Очевидно, это очень просто объяснимо. Гнев и страх — две отдельные реакции, но их можно ощущать вместе, они могут скреститься, гнев может скреститься со страхом, получится новая реакция — я не буду подыскивать названия для каждой вновь образующейся, потому что эти названия очень условны. Гнев и страх создают новую реакцию, гнев и страдание, страдание и страх, страдание и радость и т. д. и т. д. Вы отлично знаете, что все бесконечное многообразие чисел покоится на десяти цифрах; вы знаете, что вся огромная литература покоится на определенном количестве букв алфавита. Вот по этому же пути образуется — путем скрещивания и перемещения — целый большой ряд самых всевозможных эмоциональных состояний. Второй путь зависит от стимулов, которые вызывают эмоцию. Стимулы могут быть самые разнообразные, зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные и т. д., то есть я могу, прикоснувшись к лягушке, почувствовать страх, если у меня благодаря целому ряду комбинаций образовалась такая реакция к лягушке. Или же зрительная реакция страха — я увидел в лесу льва. Или я вошел в комнату и по обонянию почувствовал запах трупа — и мне стало страшно. Стимулы вызывают целый ряд разнообразнейших реакций. Эти стимулы могут в свою очередь находиться в разнообразных сочетаниях, и в зависимости от этих сочетаний те эмоциональные состояния, которые будут вызываться, будут тоже разнообразными. Затем господствующий способ — это ассоциативные связи. Это значит, что все наши представления о внешнем мире находятся в очень тесной связи между собой, и поэтому если путем соприкосновения со средой вызывается какое-нибудь одно представление, то оно в свою очередь по ассоциации, путем ассоциативной связи, вызывает целый ряд других представлений. Я в настоящую минуту беседую с вами, и то, что я с вами беседую, то, как вы реагируете, как вы относитесь к беседе, та атмосфера, которую я ощущаю, может по ассоциации вызвать в моем представлении целый ряд других бесед, которые мне приходилось проводить, может вызвать по ассоциации эмоцию той беседы или того митинга, на котором мне приходилось выступать в 1905 году, это в свою очередь по ассоциативной связи передо мною воскресит столовку Киевского университета, в которой этот митинг происходил, целый ряд лиц, которые на меня воздействовали, и т. д.

Это и есть те ассоциативные связи, которые возникают у человека от столкновения со средой и которые в свою очередь являются тем путем, при помощи которого четыре основных первичных эмоции приобретают самые различные оттенки и тона.

Важно еще то состояние человека, в котором он находился до момента новой эмоции. Скажем, в данный момент я чего-то испугался, но до этого я был настроен чрезвычайно радостно, мною владела чрезвычайно жизнерадостная эмоция. Совершенно естественно, что страх, ложась на эту во мне бывшую эмоцию создает одну комбинацию; если же я был в состоянии пришибленном, придавленном, угнетенном и чего-нибудь испугался, то страх создаст совершенно иную эмоцию, иное эмоциональное состояние. Это такой своеобразный наплыв эмоций, как бывает наплыв в кино, когда одно просачивается через другое.

И, наконец, характер человека, то есть комплекс всех психофизиологических свойств данного человека. Совершенно естественно, что [у людей разных возникают] различные реакции... Мы уже говорили о том, что эмоция имеет субъективный характер, следовательно, в зависимости от психофизиологических свойств каждого человека каждая реакция дает несколько иное эмоциональное состояние. Здесь в комнате находится сейчас около шестидесяти человек. Представьте себе, что возник пожар. Каждый из нас, вероятно, по-разному реагировал бы, в зависимости от комплекса своих психофизиологических свойств.

Вот, даже беря эти четыре основные наследственные эмоциональные реакции, мы, зная, каким путем вызывается при их посредстве целый ряд других многообразных эмоциональных состояний, как актеры, можем владеть целой сложной партитурой эмоциональных состояний, субъективных, ибо каждый актер все эти эмоциональные состояния будет ощущать индивидуально, субъективно, по-своему. Это входит, конечно, в задачу воспитания актера, это входит в технику актера; если в своей технике актер владеет для начала хотя бы этими четырьмя наследственными эмоциональными реакциями, если он легко в себе их вызывает, ибо знает способы, при помощи которых он может эти реакции варьировать, то уже в этой важнейшей для нас эмоциональной области актер может давать очень большое многообразие, разнообразие эмоциональных состояний, а следовательно, и поступков, а следовательно, и сценического поведения, а следовательно, конечно, и сценических образов.

Существует положение двойного выражения эмоции, с которым нам тоже нужно быть знакомыми. Это значит, что каждая эмоция всегда имеет двойное выражение — внешнее и внутреннее, то есть эмоция, как понятие, по своему существу.

едина, но в своем единстве она имеет двойное выражение — внешнее и внутреннее. Внешнее выражение — это выражение так называемого телесного порядка, и эти внешние выражения могут быть в свою очередь видимыми и невидимыми. Какие же видимые выражения телесного порядка эмоций? Это, во-первых, так называемые мимические движения. Вы отлично знаете, что когда человек испытывает ту или иную эмоцию, это так или иначе выражается в его мимике — я уже не говорю о том, что это выражается в мимике его лица — в зависимости от той или иной эмоции у него глаза или сужаются, или расширяются, происходит целый ряд видоизменений в его лице, — но мы берем мимику в широком смысле этого слова, то есть мимику всего тела человека в зависимости от эмоций. Это так называемые мимические движения и, кроме того, могут быть видимые физиологические явления, когда, скажем, человек побледнел или покраснел, или у человека появились слезы, или пот, или изменилось дыхание, потому что каждая эмоция имеет свое дыхание, это уже не мимика, это физиологическое явление. Дыхание в зависимости от эмоции у человека очень сильно меняется и, быть может, на основе изучения дыхания при разных эмоциях еще очень многое будет раскрыто и раскрывается сейчас: дыхание каждой эмоции имеет свой ритм.

Это видимые, телесного порядка выражения эмоций, но могут быть и невидимые выражения — это так называемые секреторные явления, то есть выделения желез внутренней секреции. Известно, что каждое эмоциональное состояние знаменуется выделением желез внутренней секреции, и в связи с этим видоизменяется и кровообращение, и вся внутренняя часть нашей физиологии выделением желез внутренней секреции, которые управляют автоматической нервной системой, а сами управляют всей деятельностью организма человека — сердечной деятельностью, желудочной, дыхательной и т. д. Мы указываем на эти невидимые секреторные выражения для того, чтобы показать, какую огромную силу имеет эмоция, — она имеет настолько большую силу, что те ее выражения, которые проходят внутри нашего организма, в результате видоизменяют, по существу, в каждой данной эмоции все отправные функции нашего организма. И мы об этом говорим для того, чтобы стало ясно, какую огромную роль играет эмоция в жизни человека и, следовательно, какую огромную роль она играет и в жизни актера. Внутренние выражения эмоции могут быть определенным образом исследованы целым рядом измерительных приборов и другими лабораторными приемами; но есть и психические выражения эмоций. Эти выражения психического порядка бывают в наших образах, в наших представлениях, в нашем мышлении. Скажем, страх — это не только та мимика страха, которая при страхе происходит, а это есть целый ряд предста-

влений, которые возникают в нашем мозгу, целый ряд представлений, которые возникают и могут этот страх или усилить, или ослабить и т. д. То же самое грусть — это не мимика грусти, а это все грустные воспоминания, мысли, фантазии, которые составляют содержание данной эмоции и отражаются на наших поступках, то есть, иначе, в нашем поведении. В этом плане — ужас смерти; человек испытывает предсмертный ужас; существует такое выражение: «тепи смерти легли на его лицо» — это мимика; но мы знаем и такое выражение, которое в ходу и в жизни и в литературе: «в его предсмертный час перед ним пронеслась вся его жизнь», — и даже не в час, а в минуту, в секунду, в мгновение. Это значит, что эмоция предсмертного ужаса получила внешнее свое выражение в мимике, во всей сумме внешних выразителей и во внутренних выразителях.

Какое значение это имеет для нас? Конечно, огромное; во-первых, потому, что мы таким путем убеждаемся в огромной силе эмоционального начала вообще, в огромной силе эмоционального начала для человека и, конечно, для актера; и еще для нас это имеет значение потому, что, зная все эти выразители, мы имеем возможность уже соответствующим образом строить свою работу, мы имеем возможность от одних выразителей прийти к другим выразителям. Это в конечном итоге одновременное явление, но если, скажем, у человека более развиты невидимые выражения эмоции, эмоция возникает у него преимущественно в области его представлений, в области его психических состояний, то, зная это и владея этим, можно соответствующим образом возбудить эмоцию, довести ее до такого состояния и так ее осознать, что появится и соответствующее внешнее, видимое выражение этой эмоции.

Актер может, зная об этой единой неразрывной связи внешнего и внутреннего выражения эмоций, в зависимости от своего субъективного характера и даже своих тех или иных состояний, соответствующим образом помогать себе. Конечно, это не так просто, как я об этом сейчас рассказываю, не так поддается учету и разумному воздействию, но при достаточном владении эмоцией, при владении настолько полным, когда вызов эмоции может стать в силу упражнений почти автоматическим, такое распоряжение актером своей эмоцией может дать очень большой и очень существенный, важный результат.

Мы с вами пытались проследить сейчас, каким путем актером может быть достигнуто многообразие эмоциональных состояний, а также, как эти эмоции могут и должны получать свое выражение. Теперь мы перейдем к третьему моменту, тоже чрезвычайно важному именно для нас, для актеров, — это вопрос о биологической основе эмоций, об их ослаблении и перемещении. Дело в том, что эмоция в своих истоках играла полез-

ную биологическую роль в борьбе индивида со средой, то есть, иначе говоря, в борьбе индивидуума за самосохранение путем ряда полезных приспособительных реакций биологического порядка. Скажем, первобытный человек, который еще не имел надлежащего познания окружающей его действительности, путем реакции спасался от целого ряда возникающих перед ним на каждом шагу опасностей, потому что, когда он опытным путем познавал действительность, в нем возникал целый ряд реакций, например, он встречался с каким-то существом, которое до того времени ему не попадалось, и, ввиду того что незнакомство с этим существом возбуждало в нем реакцию страха, он бежал или вскарабкивался на дерево и таким образом спасал свою жизнь, то есть инстинкт самосохранения в соприкосновении со средой являлся тем стимулом, при помощи которого целым рядом реакций человек спасался от ряда возникающих перед ним опасностей. Или представьте себе какое-нибудь ядовитое вещество, которого какая-то группа первобытных людей не знала, кто-то подошел, взял плод этого растения, съел, умер. Тогда у остальных это растение уже вызывает реакцию страха, и человек уже не срывает этого плода, не ест его, не умирает. Эта полезная биологическая роль реакции способствовала тому, что при той или иной реакции — возьмите ту реакцию, которую мы часто сегодня брали, реакцию страха, — происходила своеобразная мобилизация организма человека для избежания опасности. Но ввиду того, что человек прошел через века, ввиду того, что познание человеком среды, то есть человеческая культура, все расширяется, все углубляется — уже целый ряд явлений, которые раньше вызывали реакцию, играющую биологическую роль, исчезают, потому что если раньше человек боялся грома или молнии, то теперь он грома или молнии не боится. Можно целый ряд примеров привести. По мере того как человек знакомится со средой и по мере того как реформируется эта среда, реформируется и человек, а в связи со всем этим биологическая роль реакции не так существенна, она отходит на задний план. Это давало основание некоторым исследователям говорить о том, что эмоции обречены на исчезновение и будущий человек не будет знать, что это такое, потому что отпадет надобность в эмоциях. Мы считаем, что такой взгляд неверен, и вот на каком основании. Мы не говорим уже о том, что если это случилось бы, то будущий человек был бы обречен на самое беспросветное, серое существование, превратился бы в автомат, лишенный всяких чувств, что нелепо предполагать, но помимо этого мы знаем, что происходит своеобразное перемещение реакций, которое находит иные способы своего выражения. Сейчас для нас существенно то, что наблюдается некоторое ослабление эмоций. Это легко проверить. Если вы для примера возьмете

животное, дикаря, ребенка и взрослого современного человека, вы увидите, что в зависимости от познания им действительности и от тех реформаций, которые это познание производит в нем, одно и то же явление вызывает совершенно разные реакции, разной интенсивности, разной силы в животном, дикаре, ребенке и взрослом человеке. [...]

Эмоция как таковая не исчезнет, она перемещается. Но, несмотря на то, что она не исчезнет, мы должны тем не менее признать, что в зависимости от эпохи, среды, взаимосвязи человека со средой, по мере накопления человеческой культуры, несомненно, биологические основы эмоции ослабляются в силу меньшего количества раздражителей, которые они встречают в окружающей человека среде. А так как мы утверждаем, что одним из основных моментов в искусстве актера, в его мастерстве является владение эмоцией и так как эмоция имеет тенденцию к ослаблению, то актеру, творческая деятельность которого строится на эмоциональном начале, необходимо восполнить это ослабление соответствующим упражнением. Таким образом, мастерство актера, степень его мастерства зависит от степени эмоциональных состояний у актера, потому что путем соответствующего воспитания, соответственных выражений актер должен выработать в себе то, что мы называем легкой эмоциональной возбудимостью, изучая все средства [выражения] эмоции. И это относится не только к технике актера, но частично относится и к понятию актера, потому что вы знаете, что есть люди большой эмоциональной возбудимости и меньшей эмоциональной возбудимости, и эта меньшая эмоциональная возбудимость может дойти до такой маленькой степени, что тот или иной человек актером стать не может вообще, даже при соответствующих упражнениях, потому что его эмоциональная возбудимость чрезвычайно низка, чрезвычайно слаба, а часть дарования актера заключается в легкой эмоциональной возбудимости. Но если эта эмоциональная возбудимость в потенции имеется — момент, указывающий на определенное дарование актера, — то актер должен путем овладения эмоциональными состояниями, путем упражнения их, выработать в себе соответствующую технику, именно потому, что, как мы знаем, эмоция играет главенствующую роль в действиях актера, равно как и в поведении каждого человека. Это важно потому, что мы, по существу, эмоции можем рассматривать как систему предварительных реакций, сообщающих организму ближайшее будущее его поведения. [...] Эмоцию можно рассматривать как систему предварительных реакций, сообщающих организму будущее его поведение и определяющих форму его поведения; эмоция управляет поступками человека, как мы говорили о нашем [методе], противопоставляя его [методу] натуралистического театра;

подтверждается, что именно эмоция является предварительным моментом для действий человека, для его поведения, и что поэтому, я полагаю, мы правы, когда именно таким образом строим наш [метод].

Сейчас мы перейдем к разделу, который тоже является крайне любопытным именно для нас, для актеров, ибо он очень многое выясняет и проливает свет на некоторые весьма спорные вопросы в деятельности актера, в его мастерстве, в его возможностях. Мы говорим о разряде эмоции. Дело в том, что не всякая эмоция, раз начавшись, находит себе выход и себя изживает. Эмоция у вас может начаться, но под влиянием тех или иных возникающих стимулов может быть заторможена. Скажем, ребенок начинает плакать в силу того или иного стимула, того или иного соприкосновения со средой, может быть, потому, что залаяла собака; когда вы видите, что ребенок начал плакать, вы берете погремушку и начинаете ею звенеть — новый стимул вызывает новую реакцию, которая тормозит предыдущую, и ребенок перестает плакать. Реакция остается заторможенной. Или возьмите другой пример — какой-нибудь чиновник в старом департаменте; пришел к нему начальник и сделал выговор; у него возникает реакция гнева, возмущения, в особенности если этот выговор он считает несправедливым. Но реакция затормаживается, потому что стимул такой — это начальник, от которого многое зависит и т. д., страх перед ним не дает эмоции проявиться. Таким образом, возникает заторможение реакции.

Какое это значение имеет для нас, знание этого и владение этим? Возьмите более близкий нам пример, при помощи которого мы можем ясно это увидеть.

Надо еще отметить, что, хотя эмоция затормаживается, это отнюдь не значит, что она исчезает. Наоборот, она остается тут же, где-то близко, и ждет только возможности для своего проявления. В нашем примере с чиновником и начальником — у чиновника эмоция затормозилась, он пришел домой и малейшего предлога со стороны поведения его детей или жены достаточно для того, чтобы этот самый чиновник разразился совершенно невероятным гневом, который как будто не имеет никаких оснований, потому что он ничем видимым не обоснован; у него была заторможенная реакция, которая осталась, и малейшего стимула достаточно для того, чтобы она у него вылилась.

Или возьмем пример из «Любви под вязами», второй акт: там есть два диалога — диалог Эбби и Ибена, и диалог Эбби и Кабота. Эбби ведет диалог с Ибеном, она его любит — я не буду разбирать всей сложной партитуры диалога, только необходимые для нас вещи, — его поведение вызывает в ней раздражение, но это раздражение она не может проявить,

в большой своей степени оно затормаживается, во-первых, потому, что она его любит, и, во-вторых, потому, что она его несколько боится. Затем Ибен уходит. Приходит Кабот, который, по существу, говорит довольно безобидные вещи — о том, что небо над ними голубое, прекрасное небо и т. д. И Эбби выливает на него целые потоки своего раздражения, которое как будто им не вызвано. Это происходит именно потому, что в ней эмоция раздражения находилась в заторможенном состоянии, и достаточно самого маленького стимула для того, чтобы эта эмоция проявила себя и нашла для себя соответственный выход.

Но бывает иначе, бывает так, что некоторые эмоции очень долго не находят выхода благодаря тому, что среда не дает для этого возможностей. Бывает так, что эта эмоция отлагается очень глубоко, уходит как бы в подсознание человека, но остается там. В качестве примера возьмем хотя бы чувство матери к ребенку. Вероятно, много раз вам приходилось слышать или над этим думать — может ли актриса, которая не была матерью, играть мать, играть чувство матери. Это очень любопытный вопрос. Говорят, что нет, не может, потому что она не познала это чувство в объективной действительности, что у нее нет возможности путем воспоминания этого чувства его в себе найти, вызвать. Мы считаем это глубоко неверным и ошибочным, и считаем, что, может быть, наоборот, актриса, не бывшая матерью, не знавшая чувства матери, на сцене передаст его гораздо сильнее, чем актриса, это чувство знавшая, потому что инстинкт матери имеется в каждой женщине, и в детстве он находит свой выход. Что такое игра девочек с куклами? Это есть выход этого самого чувства матери. Или игра девочек между собой, когда одна укладывает другую спать, говорит ей «ты моя детка», начинает петь колыбельную песню или плачет над тем, что она ушиблась, и т. д. Это тоже чувство матери. И представьте себе, что эта эмоция затормаживается объективными условиями среды; не вышла актриса замуж или по той или иной причине не имела детей; может быть целый ряд побочных обстоятельств — неудачный роман, роман, который окончился смертью любимого человека, — очевидно, этот инстинкт материнства выступал очень ярко, но благодаря целому ряду обстоятельств он затормозился и не имел возможности проявить себя. Естественно, что на сцене под влиянием тех или иных стимулов эта заторможенная эмоция может выразиться в чрезвычайно убедительных и ярких формах и дать и сильные и интересные выражения.

Вот в этом, как и в целом ряде других моментов, мы и видим ошибочность теории активных воспоминаний.

Для актера является чрезвычайно важным и существенным знать о законе заторможенной эмоции для того, чтобы иметь

возможность ею пользоваться. Зная этот закон, актер может знать, что заторможенная эмоция иногда выливается с гораздо большей убедительностью и силой, чем вообще эмоция, и поэтому, строя свой образ, строя свою роль, актер может прибегать к моментам заторможения эмоции именно потому, что это даст ему возможность в известные моменты, в моменты кульминаций, которые должны иметься в виду при построении роли, дать ей выход, и тогда эмоция зазвучит с особой убедительностью, с особой сокрушительностью, и тем самым подымет нужный момент до момента кульминации.

То, о чем мы сейчас беседовали, выясняет, с нашей точки зрения, ту огромную роль, которую эмоция играет в поступках актера, а значит в его поведении; и, во-вторых, дает актеру понять, познать, как важно культивировать в себе эмоциональную возбудимость, как важно знать — скажем условно — те или иные законы проявления эмоции, законы эмоциональных состояний, для того чтобы иметь возможность, используя это свое познание, соответственным образом построить эмоциональный рисунок образа, роли, поведения на сцене, таким путем, чтобы он развивался закономерно по восходящей, а не по нисходящей, чтобы он развивался разнообразно, чтобы он давал максимально богатую и максимально сильную и точную гамму эмоциональных состояний. Мы уже говорили о том, что эмоциональный процесс в своем единстве имеет две стороны — внутреннюю и внешнюю. Внутренняя сторона — это субъективное ощущение этого процесса человеком. В искусстве актера внешняя сторона — это все видимые проявления эмоции, мимические, физиологические; и вот тут любопытный момент — для зрителя этот двусторонний единый процесс повернут преимущественно внешней стороной. Зритель видит преимущественно видимые проявления, мимические и физиологические, конечно, и остальное содержание эмоций воздействует на зрителя, но видит зритель именно это. Для актера этот единый процесс повернут преимущественно своей внутренней стороной. Поэтому осознание актером всех внешних проявлений эмоции входит в содержание внутреннего ощущения эмоции.

Возьмите опять пример страха. Мы уже говорили о тех признаках, о тех внешних выражениях, какие страх имеет: это предварительные двигательные реакции, когда расширяются зрачки, обостряется слух, обоняние, может быть, становятся волосы дыбом на голове и т. д. Осознание всех этих моментов и есть внутреннее содержание эмоции, то есть той стороны эмоции, которой эта эмоция повернута к актеру. Конечно, когда мы говорим об осознании, мы не говорим о таком точном осознании: «я чувствую, что расширяются зрачки» и т. д. Это процесс единого порядка, и важно устано-

вить, каким же образом происходит это осознание. Оно происходит при помощи так называемого кинетического чувства.

В основе этого чувства лежит определенный физиологический процесс. Этот нервный процесс заключается вот в чем: все наши мышцы, все наши сухожильные сочленения имеют нервное окончание, которым они соединены с центральной нервной системой, которая в свою очередь является носителем всех высших форм человеческой нервной деятельности. Малейшее изменение напряжения наших мышц передается в эту центральную нервную систему в виде этого кинетического чувства. Таким образом, человек в любой момент имеет представление о всех самых ничтожных, самых малейших изменениях в положении своего тела. Если я произвожу то или иное движение, то я получаю об этом движении представление в этом кинетическом чувстве. Более наглядно можно сказать так: представьте себе, что вы производите движения руками за спиной; вы не видите этих движений, но тем не менее каждое мгновение вы осознаете их, двинулся ли мизинец или какой-нибудь другой палец, одна рука взяла другую и т. д. Это и есть наше кинетическое чувство. [Благодаря ему] актер, как всякий человек, обладает своеобразным внутренним зеркалом, в котором отражаются все его малейшие движения. Задача актерского мастерства и заключается в том, чтобы при помощи этого своеобразного внутреннего зеркала создавать форму своих движений, которые в свою очередь являются внешней видимой стороной образа эмоции. Говорят про актера — он прекрасно владеет своим телом. Это значит, что в нем очень тонко развито кинетическое чувство, малейшее движение его тела «осознается» этим кинетическим чувством и поэтому он своим телом может управлять. Или говорят, что актер прекрасно носит костюм. Это относится к той же области. Или, наоборот, — актер не знает, куда девать свои руки. Это значит, что у него не развито кинетическое чувство и он не может почти автоматически осознавать свои движения. В силу этого они не могут быть в достаточной степени координированы. В этом процессе есть некоторая автоматичность, а раз есть автоматичность, то, значит, нужно, чтобы актер мог так развить свое кинетическое чувство, чтобы все его движения автоматически были у него на виду. Вот почему главным образом мы обращаем такое большое внимание на физическое воспитание в нашей школе и в наших мастерских и вообще у нашего актера — это физическое воспитание развивает кинетическое чувство. Следовательно, когда мы вводим целый ряд физических дисциплин, физкультуру, балетные, танцевальные и т. д., то не надо думать, что это делается для развития тела. Конечно, это делается и для развития тела, но существо этих работ заключается в развитии кинетического чувства, цель заключается в том,

чтобы научить каждого владеть этим невидимым внутренним зеркалом, видеть внутренним оком, ощущать все малейшие свои движения. Представьте себе на минутку, что акробат в цирке, делая какой-нибудь очень сложный, эффектный номер, потерял кинетическое чувство, — наступает немедленная неминуемая катастрофа, потому что, когда он делает прыжок с одной трапеции на другую, он не может сантиметром измерить этот прыжок, тут происходит сложный, длительный процесс упражнения, автоматизация этого движения, которое уже автоматически передается в кинетическое чувство, и благодаря этому кинетическому чувству он может безошибочно это делать. И представьте себе такой момент, что акробат, который великолепно владеет этим кинетическим чувством, проделывает какой-нибудь сложный номер, получает шок — в это время кричат «Пожар!». В нем под влиянием нового стимула возникает эмоция, которая заслоняет это кинетическое чувство, и акробат теряет равновесие и падает, потому что кинетическое чувство перестает ему ясно «диктовать» автоматичность движений.

Таким образом, физическое воспитание актера это есть не цель, а средство — средство для развития кинетического чувства. Владая этим кинетическим чувством, актер получает возможность без излишнего напряжения сознания регулировать все свои движения и управлять ими, потому что если у вас кинетическое чувство не развито, то вы должны регулировать свои движения сознанием. Когда мешают руки, вы должны своим сознанием реагировать, прятать их в карманы, делать так, чтобы они вам не мешали, а кинетическое чувство освобождает сознание от этой ненужной для него работы, что, конечно, для актера особенно важно, потому что, когда сознание освобождается, то актер, управляя своими движениями при помощи кинетического чувства, автоматически, то есть, не думая о них, тем самым получает свободу для остальных областей своего творчества.

Большое значение этого кинетического чувства заключается еще в том, что именно это чувство освобождает актера от излишнего напряжения. Когда мы часто говорим — «вы напрягаетесь», «уберите напряжение» и т. д., это все [вызывается тем], что у актера недостаточно воспитано кинетическое чувство. Каждая наша мышца на той или иной определенной задаче испытывает то или иное необходимое напряжение, если это напряжение больше чем нужно для реализации данной задачи, то оно мешает осуществлению этой задачи.

Примѣр. Мы знаем, какую огромную роль в содержании эмоции играет мимическое движение, то есть мышечное напряжение; мы знаем точно так же, что ни одна эмоция не возникает сразу во всем ее объеме, она возникает постепенно, и мышечное

напряжение начинается с еле уловимых движений. И более сильное напряжение, чем нужно, то есть не соответствующее процессу, не усиливает этот процесс, а, наоборот, ослабляет, тормозит его, и в результате уничтожает эмоцию. Если вы испытываете чувство страха и сразу делаете большое напряжение, то этим самым вы не сможете вызвать эмоцию, потому что это напряжение гораздо сильнее того, которое нужно, чтобы эмоция могла развиваться, и происходит так называемый зажим. Когда мы говорим: «у вас зажим», — это значит, что у актера гораздо большее напряжение, чем то, которое нужно для осуществления задачи в правильном развитии эмоции. И вот уничтожение этих зажимов в значительной мере зависит от воспитания кинетического чувства.

Итак, воспитание легкой эмоциональной возбудимости и кинетического чувства является важным моментом развития внутренней техники актера и развития актера вообще.

[О Станиславском]

1933 г.

Что такое гений?

Я не знаю, есть ли определенный теоретический ответ на этот вопрос, но практический есть.

Это — Станиславский.

Гений Станиславского не только в том, что Станиславский замечательный актер.

И не только в том, что он замечательный режиссер и мастер.

И даже не в том, что, как каждый большой художник, он знал на своем пути наряду с исключительными победами и сокрушающие поражения, что многие из его ошибок значительнее и плодотворнее иных побед и его, и других.

Гений Станиславского в том, что на рубеже двух столетий он огромным творческим прозрением сообщил театру новую жизнь, новую пульсацию, новое качество.

Гений Станиславского в том, что ни один художник театра не может больше пройти мимо этого нового качества, что со Станиславским можно и должно спорить, можно и должно его преодолевать, но нельзя его миновать.

Это новое качество, сообщенное театру Станиславским, грубо и схематично можно обозначить одним словом — правда.

Я знаю, что за много веков до Станиславского отдельные большие художники говорили о правде и утверждали ее своим искусством.

Я знаю также, что и отдельные актеры — и на Западе, и у нас, и в далеком, и в близком прошлом — ставили правду во главу угла своего творчества. Но только Станиславский сделал правду неотъемлемой сущностью и качеством не отдельного художника или актера, а театра в целом, во всем разнообразии и единстве его социально-творческого существа.

Правда — слово само по себе как будто малоубедительное и неопределенное.

В самом деле, какая правда?

Правда жизни или правда театра?

Правда реальности или правда игры?

Правда переживания или правда представления?

Правда абстрактная или правда конкретная?

Правда идеалистическая или правда материалистическая?

Как будто понятие неопределенное.

Верно. Неопределенное.

Но определяющее.

После Станиславского разные художники, разные поколения, разные эпохи убежденно и убедительно, настойчиво и по праву ищут и будут искать, утверждают и будут утверждать эту правду — каждый по-своему.

В своем утверждении каждый из нас может и должен частично или целиком принимать или опровергать правду Станиславского.

Это — жизнь, это — прогресс, это — социально неизбежно.

Но никто после Станиславского уже не сможет и не может сказать, что театру не нужна правда, что театр мыслим вне ее.

Такое утверждение прозвучало бы даже не афоризмом, а безнадежным и мертвым анахронизмом.

И еще.

Гений Станиславского не только в том, что он ввел правду в самое понятие театра в виде некоего абсолюта, но еще и в том, что он сам, как художник, всегда и абсолютно правдив.

Вот почему мы приветствуем в Станиславском не только исключительный талант и мастерство, не только его любовь к искусству, театру и актеру, но и его суровость, его непримиримость, его фанатизм.

Вот почему сегодня, в день семидесятилетия его жизни и пятидесятилетия его творчества, мы любим его за его ошибки не меньше, чем за его прозрения.

Вот почему мы, быть может, даже больше любим его не тогда, когда мы ему аплодируем, а тогда, когда со страстью, убеждением и непримиримостью мы противопоставляем его правдe иную — свою.

Как я работаю над классиками

1933 г.

Вопрос о постановке классиков на театре имеет давнюю историю. Мы знаем огромное количество самых разнообразных попыток инсценировки классиков и самых крайних исканий и разрешений этой проблемы.

Мы знаем, что во время Шекспира или Корнеля и Расина театры, независимо от того, где и когда происходило действие, ставили их пьесы [как бы переводя действие в современность] в современных аксессуарах, костюмах и париках. Это было понятно и оправдано, поскольку и Расин, и Корнель, и Шекспир, в какие бы страны они ни удалялись [в своих пьесах], под разными масками выводили людей своего времени.

Но совершенно не оправданы попытки «осовременить» пьесу, сделанные некоторыми театрами в последнее время, — [например], сравнительно недавняя постановка на Западе «Гамлета» в современных костюмах, во фраках. Не органически, а механически перенесенное в иную, чуждую ему эпоху, лишенное социальных корней, среды — действие [в подобных случаях] повисало в воздухе, даже если имело успех.

Мы знаем опыты мейнингенцев, у которых, наоборот, действие [подавлялось] внешним историзмом и тем самым в глубь веков отодвигалась от зрителя не только картина видимого, но и проблематика сущего¹. Мы знаем опыты Старинного театра Дризена и Евреинова, когда реконструировался по преимуществу стиль спектакля, который в силу этого обездушивался и при всей занимательности ряда моментов (особенно для нас, специалистов) терял живую силу.

[...]

Я не берусь здесь перечислять все разнообразные попытки, проделанные в этой области и за границей и у нас, и перехожу непосредственно к изложению своих взглядов на этот вопрос.

Сущность классического произведения заключается по преимуществу в том, что в нем наряду с чертами временными и проходящими заключены моменты, не теряющие своей жизненной силы и заразительности в течение многих лет, веков, а иногда и тысячелетий. И чем больше в том или ином произведении таких сохраняющих свою жизнестойкость моментов, тем оно долговечнее и крупнее.

Эти моменты основываются по преимуществу на так называемых «вечных проблемах» в жизни человека, то есть таких проблемах, которые переходят из поколения в поколение, из эпохи в эпоху, постоянно видоизменяясь в своих проявлениях и выявляя новые стороны своей сущности в зависимости от социальных, а следовательно, и этических и эстетических идеалов и восприятий того или иного периода человеческой истории.

Но, видоизменяясь, эти проблемы все же продолжают существовать и таким образом продолжает существовать и интерес к ним.

То или иное эмоциональное разрешение проблемы, которое в эпоху появления данной пьесы на сцене в большинстве случаев находило ответные реакции со стороны зрителя, так сказать, по всем пунктам, с течением времени сохраняет лишь частичное воздействие на зрителя по отдельным пунктам; в данном случае мы имеем воздействие по касательной, поскольку в той или иной степени проблемы, затрагиваемые в пьесе, соприкасаются с одинаковым жизнеощущением сегодняшнего зрителя. Другие пункты воздействия теряют свою прежнюю силу, и тогда возникает интерес иного качества, интерес, который проявляется зрителем в силу контраста.

Основная и существенная задача постановки классического произведения в ту или иную последующую эпоху и сугубо в нашу заключается в том, чтобы путем верного, то есть соответствующего эпохе анализа суметь, во-первых, раскрыть в произведении те его эмоциональные узлы, которые могут быть обращены в раздражители прямого воздействия, и, во-вторых, четко обозначить иные группы узлов, те узлы, которые потеряли способность прямого эмоционального воздействия и должны быть использованы для воздействия по контрасту.

Только при этом условии режиссер спектакля получает возможность правильно перегруппировать и распределить соответствующие тяжести в построении спектакля и заставить то или иное классическое произведение зазвучать соответственным образом в новую эпоху².

Наряду с этой главной задачей перед режиссером стоит другая, также имеющая существенное значение. Эта задача заключается в том, чтобы отделить в классическом произведении все то, что способствует его неумиранию (то есть делает его классическим), и, сосредоточив на этом все основное звучание спектакля, ступшевать или совершенно отсечь те элементы, которые, быть может, и даже наверно, в силу ряда временных и местных причин были очень доходчивыми в свое время, но которые сейчас лежат на произведении мертвым грузом. Так умелый садовник отсекает омертвевшие ветки дерева,

не только не рая этим дерева, но, наоборот, сообщая ему новую жизнеспособность и жизнестойчивость.

И наконец, третья, не менее значительная, задача заключается в том, чтобы соответственным образом вскрыть в спектакле условия эпохи, то есть социальной среды, в которой протекает действие. Это значит, что нельзя ни в коем случае вырвать спектакль из среды, в которой родилось действие, так как это было бы равносильно уничтожению той социальной базы, вне которой действие и не могло возникнуть. Но в то же самое время, сохранив среду действия, необходимо [...] передать лишь ее корневые основы, так как только этим путем можно приблизить действие к восприятию современного зрителя.

Таким образом, надлежит, используя весь данный автором и эпохой материал, найти в нем те главные элементы, которые должны явиться необходимым трамплином для переброски действия через пространства и века.

Таковы мои установки в работе над классическими вещами. Эти установки частично проводились мною в предыдущих моих работах. «Ромео и Джульетту» я трактовал как своеобразный трагический скетч, так как считал, что воздвигнутое Шекспиром для любви Ромео и Джульетты препятствие в виде вражды их семей и запрещения их брака [...] окончательно потеряло для современного зрителя характер препятствия, необходимого для создания коллизии.

Так работал я над «Федрой», отбросив весь ее мифологический остов, который для нас стал лишь ненужным, мертвым украшением, и ввел соответствующие новшества (новых действующих лиц), усилившие отдельные моменты спектакля.

Так работал я над «Грозой», удалив из нее те бытовые элементы, которые отмерли для нашего восприятия настолько, что потеряли возможность воздействия, и оставив те, которые этой способности не потеряли. Таким образом, я привел эту пьесу, которая воспринималась зрителями времен Островского не только [в] своей героической сущности, но и с точки зрения бытовых явлений, к народной трагедии.

Так я работаю в настоящее время над задуманной мною большой эпопеей «Египетские ночи», в которую я включаю «Антония и Клеопатру» Шекспира, «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу и «Египетские ночи» Пушкина, синтезируя эти вещи в одно большое сценическое полотно, проработанное и в смысле сценария, и в смысле текста, и в смысле его сценического воплощения в соответствии с развернутыми мною принципиальными установками в этом необычайно интересном вопросе — вопросе о постановке классиков на нашем театре.

Человек и проблема

[1933 г.]

1

О Шекспире написано огромное количество книг, работ, исследований. И все же нельзя сказать, что искусствоведческой мысли удалось до конца вскрыть его творчество. Наоборот, каждая эпоха по-иному подходит к Шекспиру и открывает в нем явления и черты, оставшиеся скрытыми для предшественников.

Сейчас искусствоведческая мысль нашей страны, естественно, стремится найти в произведениях Шекспира те пружины их действия, прощупывание которых только и оказалось возможным при помощи марксистского анализа. Уже Маркс и Энгельс дали замечательные образцы этого нового подхода к творчеству Шекспира.

Наша задача — и теоретиков и практиков советского театра — заключается в том, чтобы показать нашим современникам этого нового Шекспира.

В работе над «Антонием и Клеопатрой» я стремлюсь воплотить его в сценическую жизнь.

2

Но то обращение к Шекспиру, которое мы наблюдаем сейчас в нашей стране, заключается, конечно, далеко не только в том, что это гениальные произведения.

Предельное освоение Шекспира, освоение методов и примеров его письма должно сыграть огромнейшую роль в дальнейшем развитии нашей советской драматургии и нашего театра. Поэтому для развития нашего театрального искусства в целом необычайно существенно не только установить технологию его творчества, но и постараться вскрыть самую его сущность.

Я отнюдь не задаюсь здесь целью хотя бы в самой малой степени выполнить эту задачу. Мне хочется только обратить внимание на один, мне кажется, в достаточной степени узловый момент шекспировской драматургии.

В чем заключается драматургическая сущность так называемой проблемной пьесы?

Я хотел бы перечислить ряд названий наших пьес. Заранее оговариваюсь, что в этом перечне будут пьесы различного характера и художественного качества и что я отнюдь не ставлю

между ними знака равенства, ни по их значительности, ни по таланту их авторов. Меня интересует в данном случае не то, что их разъединяет, а, наоборот, то, что в каком-то плане их своеобразно сближает.

Итак: «Ярость» [Евг. Яновского], «Суд» [В. Киршона], «Страх» [А. Афиногенова], «Ненависть» [П. Яльцева], «Хлеб» [В. Киршона] и др. Уже по названиям их вы ясно видите, что это пьесы проблемные. Зритель сразу знает, что в данной пьесе поставлена, скажем, проблема ненависти.

Но если бы об этом знал только зритель, то это было бы еще полбеда. К сожалению, об этом знает, и притом раньше зрителя, сам автор. И до сих пор выходит, к сожалению, почти всегда так, что хочет этого автор или не хочет, сознательно или бессознательно, с большим или меньшим талантом, в большей или меньшей степени, он пишет пьесу «à thèse».

Тема владеет автором, а не автор темой. И поэтому здесь возникает своеобразное положение: автор на протяжении всей своей пьесы доказывает тему. Пьеса пишется по принципу разрешения определенной теоремы.

Проблема возникает не как результат столкновения и взаимодействия тех или иных социальных слоев и их представителей, она не выдвинута, по выражению Энгельса, «ходом самого действия»¹, а, наоборот, самое действие и характеры действующих лиц в значительной степени заранее обусловлены стремлением доказать данное положение, разрешить данную проблему. И даже в тех случаях, когда дело обходится (а это бывает довольно редко) без того, что чрезвычайно метко определяется тем же Энгельсом как «аргументирующие речи», то в большинстве случаев самые действующие лица из живых людей превращаются в своеобразные «аргументы». Здесь происходит, по выражению Маркса, превращение индивидуумов «в простые рупоры духа времени»².

3

Вспомним ряд пьес Шекспира: «Ромео и Джульетта», «Король Ричард III», «Венецианский купец», «Виндзорские кумушки», «Гамлет, принц датский», «Отелло, венецианский мавр», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра». Все они названы по именам героев. Можно ли по этим названиям сказать, что в той или иной пьесе кроется проблема и какая именно? Конечно, нет. Шекспир пишет как бы об отдельных лицах: то о Гамлете, то о Макбете, то о Шейлоке, то об Отелло, то о Клеопатре. А на самом деле мы давным-давно перестали считаться с этими именами, как с именами собственными. Они стали нарицательными, мало того, они стали обобщающими, своего рода символическими наименованиями ряда глубочайших и серьезнейших проблем.

Нет надобности упоминать о том, что, говоря о ревности, мы часто произносим только одно слово — Отелло, об алчности, стяжании, ростовщичестве, беспощадности и всех прочих грехах буржуазного мира мы говорим — Шейлок и т. д. Почему это происходит? Конечно, потому, что у Шекспира та или иная проблемная сущность — это неизбежный органический результат борьбы и коллизий, в которые вступают его сценические образы, в которых эти проблемы как бы персонажируются.

У Шекспира каждая проблема возникает не как данность, а как необходимость. У Шекспира не человек для проблемы, а наоборот, проблема вскрывается благодаря человеку, от его столкновений с социальной средой и от его действий в ней³.

Я полагаю, что нам сейчас более чем своевременно обратить самое серьезное внимание именно на эту сторону шекспировского творчества, и что в значительной мере именно с этой точки зрения надо подходить к термину «шекспиризирование» в нашей драматургии и нашем театре.

4

Я говорил, что у Шекспира проблема вскрывается благодаря человеку, его поведению в тех или иных условиях социальной действительности и среды. Отсюда следует, что человек, то есть актер, является основным элементом шекспировского театра и что именно ему, актеру, принадлежит ведущая роль в новой сценической транскрипции шекспировского спектакля.

Наш интерес к Шекспиру чрезвычайно обостряется еще и потому, что именно Шекспир всем своим творчеством и всем построением своих пьес целиком передает судьбу спектакля в первую голову в руки актера. Существенное качество Шекспира заключается в том, что каждую проблему он берет очень широко и благодаря этому неизбежны и законны различные толкования того или иного шекспировского образа. Благодаря этому каждый настоящий актер в зависимости от своего миропонимания, индивидуальности и таланта получает возможность создавать по-новому свою роль, никак не дублируя своих, быть может, и великих предшественников.

И здесь задача режиссера заключается главным образом в том, чтобы не суживать диапазона того или иного образа или всей пьесы в целом искусственным навязыванием Шекспиру одной маленькой, хотя бы и «оригинальной» идейки там, где у Шекспира богатая гамма человеческих страстей, борьбы и поступков.

Из беседы с режиссерами — выпускниками
Государственного института
театрального искусства
имени А. В. Луначарского

6 апреля 1936 г.

[...] Для режиссера пьеса — это материал для спектакля, это действительность, художественно уже отображенная драматургом, действительность, которую надлежит режиссеру воплотить в новую сценическую жизнь на основе той идеи, которую автор вложил в свое произведение и которую, предполагается, разделяет режиссер, иначе он не взял бы данную пьесу. Но нужно иметь в виду, что именно здесь и начинается та творческая роль режиссера, которая является самой существенной во всей режиссерской работе — [создание] плана [спектакля] [...] еще до работы с актерами. Кроме действительности, зафиксированной уже автором, — и зафиксированной правильно (возьмем такую презумпцию) — в том художественном произведении, которое называется пьесой (назовем это для удобства «малой действительностью»), существует еще большая действительность, то есть вся наша жизнь, которая служила материалом автору для написания данной пьесы. И режиссер, имея дело с пьесой, с этой «малой действительностью», уже творчески обработанной одним художником — драматургом, никогда не должен только ею руководствоваться; он должен проверить ее на основе большой действительности, той, участником и свидетелем которой он сам является. Поэтому режиссер должен знать жизнь, режиссер должен чувствовать жизнь, понимать жизнь, режиссер должен любить жизнь, должен уметь вскрывать те пружины, при помощи которых эта жизнь движется вперед; режиссер должен видеть жизнь не в статике, а в динамике. Вот для чего режиссер должен владеть современным, единственно правильным методом вскрытия действительности, который мы называем методом марксизма. Тут и выявляется творческое лицо режиссера, его широта, его диапазон — чем больше, чем глубже он умеет на основе большой действительности корректировать, исправить, дополнить, улучшить, углубить, усилить ту малую действительность, которая заключена в пьесе данного драматурга, тем сильнее, тем лучше режиссер и тем лучше тот результат, которым [явится] спектакль.

[...] Где заложены те рычаги, при помощи которых режиссер может наилучшим образом работать с драматургом, художником и актером? Первый и главный рычаг заключается в понимании действительности, жизни. Поймите мои слова самым серьезным образом — нужно [не только] знать, любить и понимать жизнь, нужно любить современного человека, нужно желать помочь ему в дальнейшем движении вперед, нужно уметь разбираться в его психике. Это является первым и главным.

Жизнь развивается огромными темпами, она быстро меняется; люди, которые не бывали в Москве несколько месяцев и которые приезжают сюда после перерыва, не узнают отдельных кварталов, — это происходит на поверхности карты данного города; но то, что происходит каждый день, каждый час в психическом сдвигах [людей] нашей страны — это огромно, колоссально, это является главным.

Если Островский писал замечательные пьесы, он их писал так блестяще раньше всего потому, что для него жизнь, в которой он жил, и среда, о которой он писал, были абсолютно знакомы, абсолютно ведомы, абсолютно ясны. [...] Это первое, что требуется, — о способностях, дарованиях, влечении, таланте я не говорю — это [само собою] необходимо. Второе, что требуется, — это владение техникой своего мастерства; только знать жизнь — мало, уметь ее вскрывать самым блестящим образом — мало; если вы владеете только этим, вы будете или очень умным и интересным человеком, который хорошо разбирается во всем происходящем вокруг него, или, в лучшем случае, философом. Поскольку вы являетесь режиссером (правда, режиссер должен быть немного философом) и должны воплощать жизнь в определенных театральных формах, в определенном произведении искусства, которое называется спектаклем, постольку вы должны владеть техникой этого искусства, максимально все время ее совершенствуя.

У вас должны быть эти два рычага, — конечно, нельзя рассчитывать на то, что вы сразу овладеете и тем и другим. Но важны добрая воля и понимание. Понимание того, что одной техникой, какой бы блестящей техникой каждый из вас в дальнейшем ни обладал, нельзя разрешить задачи [искусства] точно так же, как нельзя их разрешить одним знанием жизни. [При этом условии ваше творчество] будет давать соответствующие результаты, настоящие плоды; вы сможете работать вместе с драматургом, художником, композиторами и актером, направляя актера туда, куда нужно.

Вопрос взаимоотношений режиссера и актера; как работать с актером, как его направлять? Может ли режиссер считать, что он начало и конец всего на [театре]? Конечно, нет. Если вы придете на репетицию с самым подробным, детально разра-

ботанным планом [спектакля] и начнете втискивать живых людей — актеров — в этот план, вы никогда не достигнете настоящих результатов. Сугубо надо помнить [об этом] вам — вы поедете на периферию, где вы столкнетесь с актерами, которых вы никогда не знали, актерами разных школ, разной техники, разных умений, разных индивидуальностей.

Когда я говорю, что нужно знать жизнь и человека, то это означает [также], что вам нужно знать тех людей, с которыми придется работать. Не знаю, каким временем вы [будете] располагать, но нельзя приехать и [сразу] начать репетировать, хорошего из этого не получится; вам нужно приехать, пожить в коллективе, увидеть актеров театра в спектаклях, поговорить с каждым из них, по возможности лучше и больше почувствовать их, чтобы знать тот материал, с которым вы [начнете] работать. Это очень существенно. И даже зная актерский материал Камерного театра, где труппа более или менее постоянная, меняется мало и редко, все равно, я не прихожу на репетицию с тем, что я заранее составил все планы, [разработал] все схемы и т.д. и буду теперь этих актеров в эти схемы непременно вгонять то путем поощрения, то путем замечаний, то путем критики или показа; это было бы неправильно.

Нет, задача режиссера заключается в первую очередь в том, чтобы возбудить творческий интерес коллектива, работающего в пьесе, которую вы ставите; заинтересовать, поставить перед ним ряд задач, раскрыть перед ним идею, увлечь его идеей спектакля, мобилизовать все его творческие силы на осуществление этой идеи и дать ему максимальную возможность выявления творческих сил. Относитесь с максимальным вниманием к самостоятельному творчеству актера, к тому, что актер привнесет в ваш замысел; старайтесь извлечь из этого максимум возможного, всячески идти актеру навстречу. Но не превращайтесь в то же самое время в милого спутника актера по пути к премьере. Это тоже не годится.

В чем же заключается секрет? Актеру нужно давать максимальную возможность самовыявления в том случае, если это самовыявление направлено на ту же цель, которую вы ставите в своей работе. В тех же случаях, когда актер, выявляя себя, выходит за пределы [поставленной в спектакле] цели, коверкает тем самым единство замысла, уничтожает концепцию, тут нужно быть строгим и непреклонным и ни в коем случае этого не допускать. Для этого есть целый ряд путей и приемов.

[...] Должен ли режиссер быть актером, должен ли он владеть актерской техникой?

Безусловно, должен. Он не может владеть ею виртуозно даже потому, что для этого нужно иметь большую практику, без практики техника [ни в одном из искусств] не становится совершенной; но знать основы актерской техники режиссер

обязан. Не было почти ни одного крупного режиссера (вспомните хотя бы историю русского и советского театра), который не был бы в свое время актером, и, наоборот, режиссеры, которые не были актерами, иногда временно оплодотворяли театр каким-то интересным замыслом, но в результате это ни к чему не приводило. Назову два имени — Комиссаржевский и Евреинов; ни тот, ни другой не были актерами, ни тот, ни другой не создали театр и не могли создать. Евреинов мог очень интересно делать так наз[ываемый] старинный театр, реконструировать то, что на основании материалов и книг человек узнал, и сообщать актерам, которые знали меньше [его], были менее образованными, менее культурными, но назовите хотя бы одного актера, [воспитанного] Евреиновым или Комиссаржевским. Не назовете ни одного.

Наши крупнейшие режиссеры: Станиславский — актер; Немирович-Данченко — актер; правда, он не играл на сцене официально, но окончил актерскую школу, иногда замечательно показывает, несмотря на полное отсутствие для этого внешних данных; Мейерхольд — актер. И возьмите В. Г. Сахновского — умнейший человек, но ничего сделать не может. Не будучи актером, нельзя стать по-настоящему режиссером.

С м е с т а. [Не будучи] в потенции актером?..

— И не только в потенции; нужно пройти школу актерского мастерства. Режиссер, который не может ничего показать, это не режиссер. Показ иногда является абсолютно необходимым.

Если вы ставите передо мной вопрос, кто должен быть художественным руководителем театра, — по-моему, не может быть настоящего художественного руководителя театра помимо режиссера. Нельзя, чтобы существовали раздельно политический руководитель театра и художественный руководитель театра. Это механическое деление. Чепуха. Политический руководитель в театре может быть для того, чтобы воспитывать коллектив с точки зрения идейно-политической; но создавать коллектив, как некое художественно-общественное целое, должен только режиссер.

Отсюда режиссер должен быть не только режиссером и актером, как мы с вами говорили, но обязательно и идейно-политическим руководителем коллектива, иначе ничего не выйдет.

[...]

Молодой актер и подготовка молодого актера у нас в школе. Я лишен возможности подробно об этом говорить, вероятно, в будущем сезоне у нас выйдет печатный труд, посвященный программе и методам нашей работы в школе. Если он выйдет, то, я думаю, вам будет небезынтересно и небесполезно с ним ознакомиться.

В чем главная специфика нашей системы работы с молодежью — учениками и молодыми актерами? Я бы сказал — в комплексности преподавания. Мы не разделяем преподавания и освоения актерского мастерства в нашей школе на ряд независимых друг от друга дисциплин, как это обычно делается. Для нас не существует, например, шведской гимнастики как таковой, хотя уроки шведской гимнастики есть.

Если бы вы пришли на наш урок шведской гимнастики, вы бы без слов очень многое поняли. Наш преподаватель шведской гимнастики, который много лет работает в Камерном театре, в свое преподавание включает объект, цель, [воспитывает] целевое движение; в уроки акробатики [тоже] входит, как задача, общение с партнером и ряд других.

Иначе говоря, мы мыслим воспитание ученика в театральной школе, как и актера, в комплексном плане, то есть все дисциплины должны дополнять одна другую и вести к единой цели. Скажем, дикция. Казалось бы, это отдельное занятие, человек делает ряд упражнений для того, чтобы правильно, разборчиво, ясно говорить, доносить слова, смысл слов и т. д. И так было раньше, но потом я стал замечать весьма занятную вещь, которая повергла меня в недоумение: кончает ученик школу, безукоризненный в смысле дикции. Начинается работа на сцене, он получает небольшую роль, начинает говорить со сцены, — и я не понимаю ни одного слова. Явление понятное — на уроке дикции он проделывает все манипуляции, скороговорки и все, что хотите, — без волнения; а когда возникает эмоция, волнение, уничтожается все то, что ученик выучил. Следовательно, на уроках дикции мы ставим эмоциональные задачи, и с тех пор как мы ведем работу так, мы видим новые результаты.

Наш театр — театр синтетического плана; у нас есть спектакли разных жанров, и в одном спектакле актеру приходится не только говорить и действовать, а иногда и петь.

[...]

Сейчас у нас ведутся специальные занятия в школе для того, чтобы унифицировать постановку голоса, для речи и для пения. Это большая экспериментальная работа, которая ведется несколько лет и уже дает хорошие плоды.

В этом заключается основной смысл постановки преподавания у нас в школе.

Поскольку я заговорил о синтетическом характере Камерного театра, могу ответить кратко и на вопрос о национальных театрах.

Хорошо ли, когда соединяются в одном театре и драматические пьесы, и музыкальные, и опера? Я лично считаю, что это хорошо, если к этому подходить правильно и работать соответственным образом.

Чем больше я работаю, тем больше прихожу к заключению, что вне синтетического театра [невозможно] развитие будущего театра.

[...] Народное творчество не знает разделений по видам искусства. [...] В истоках народного искусства заключаются все элементы выявления человека в сценическом плане, и не удивительно, что вновь возникающие в национальных республиках молодые театры идут по линии [синтетического искусства]. Это правильно, к этому толкает народное искусство, таковы его истоки. Секрет заключается в том, чтобы это уметь делать, и в каждом национальном театре должно быть соответственно поставлено обучение актера для того, чтобы он был в состоянии владеть [разными видами сценического искусства].

[...] Вопрос о национальных культурах. Если бы я имел дело со вновь образовавшимся национальным [театральным] коллективом, я бы год ничего ему не преподавал, а учился бы у него; наводя коллектив на целый ряд упражнений, в которых я не показывал бы своей воли, а только подталкивал бы их, я постарался бы понять, в чем специфика данного национального коллектива, потому что каждая национальная культура имеет свои особые корни; и лишь потом, изучив специфику, проводил бы работу дальше. Думаю, что это правильно.

Относительно понятности на театре. Конечно, театр должен быть понятен более, чем какое бы то ни было другое искусство. Если вы не поняли книгу, вы можете остановиться на той или иной странице, перевернуть ее назад, перечитать ту же книгу через два дня. Театр должен убедить зрителя в данный спектакль, в данный вечер; зритель не может возвращаться назад. Чтобы искусство было народным, оно должно быть понятным.

[...] Но, будучи понятным, оно не должно равняться на наиболее отсталых зрителей. Нельзя закрывать глаза на то, что в настоящее время есть еще очень много мещанского у людей в их взглядах, в их мировоззрении, в их вкусах, и наша задача не заключается в том, чтобы потрафлять этим мещанским вкусам. Наша задача заключается в том, чтобы равняться на лучших и поднимать уровень отстающих, понятность не должна переходить в упрощение, в приспособленчество, потому что это снизит наши задачи и сделает наше искусство менее ценным.

Иногда актер тем или иным трюком может увлечь зрительный зал, вызвать смех, аплодисменты, но это далеко не всегда доброкачественно. Понятность должна заключаться в большой простоте, но простота это очень серьезная и сложная вещь, простота вовсе не заключается в том, чтобы все было

так же просто, как в жизни, не в этом заключается простота. Очень хорошо сказал Мальро в одной из статей, что проблема формы в литературе это есть проблема разговорной речи, доведенной, однако, до качества стиля.

Мы не должны думать, что на сцене не должно быть разговорной речи, а должна быть [какая-то] особенная речь, надуманная. Ничего подобного; но эта разговорная речь есть разговорная речь, доведенная до качества стиля на основе той задачи, которую ставит себе данный спектакль и которую должен осуществить тот или иной персонаж. Это все, как и все явления в нашей жизни, [имеет свою] диалектику.

Об освоении классики. Это тоже отдельная тема. Как я понимаю освоение классики? [Я считаю необходимыми] два условия.

С одной стороны, [необходимо] прекрасное знание эпохи, на основе которой и результатом которой явилось то или иное классическое произведение. Если я говорил о том, что современную пьесу («малую действительность») надо проверять на основе большой действительности, участниками которой мы являемся, то классическое произведение тоже должно быть малой действительностью по отношению к той эпохе, из которой оно родилось, и без внимания к этой эпохе нельзя ставить классический спектакль.

И второе — наш подход, то есть наше мировоззрение, которое должно помочь нам найти в классическом произведении возможность раскрыть его таким образом, чтобы оно стало наиболее близко и понятно нашему зрителю. Что это значит? Значит ли это, что надо сделать Чацкого декабристом? Нет, не надо. Значит ли это, что нужно сделать Евгения Онегина декабристом и ссылать на каторгу, как кто-то додумался? Правда, сейчас все от этого отреклись. Это приспособленчество и упрощенчество самой низкой пробы, об этом не может быть и речи.

Но нельзя вскрыть гениальный роман в стихах, «Евгений Онегин», который мы собираемся ставить к Пушкинскому юбилею ¹, не зная, с одной стороны, той эпохи, в которой роман родился, выразителем которой он является, и, с другой стороны, не подходя к этому роману с нашей точки зрения, с точки зрения современного человека, который не должен переиначивать замысла и планов Пушкина, но [обязан] уметь выбрать и подчеркнуть то, что заложено в самом произведении Пушкина [и важно для нас, и именно это] сделать наиболее выпуклым.

Скажем для примера, как я мыслю постановку «Евгения Онегина» в идейном плане, что мне важно показать? Мне важно показать молодого человека XIX века и, [точнее], разновидность [молодого поколения] — показать, скажем, что Евгений Онегин (в силу целого ряда причин социально-общественного

порядка, воспитания и проч.) к концу поэмы, к концу романа встает перед нами абсолютно опустошенным человеком, не только не собирается к декабристам, а, наоборот, опустошен до предела. [...] Не отнимая обаяния Онегина, того обаяния, которым он обладает, показать, что за позолоченной, блестящей внешностью, прекрасным умом, обилием талантов, которые заложены в Онегине, благодаря всему строю общественной жизни, всему его воспитанию, всему его пониманию жизни, он неизбежно должен был прийти к опустошенности. Его опустошение становится наиболее ясным благодаря тому, что Татьяна развивается в обратном плане; в Татьяне заложены те элементы [натуры] русской женщины, благодаря которым она (хотя и не делает этого в пределах романа) могла бы стать женой декабриста, сознательно, охотно идущей за ним в ссылку.

[...] Я хотел сказать два слова о том, что классическое произведение становится классическим впоследствии — ни один автор не думает, что пишет классическое произведение, а если думает, значит, [создает] произведение не классическое; оно становится таковым впоследствии в силу того, что в данном произведении оказываются заложенными такие проблемы, которые не теряют своей живучести на протяжении веков, даны такие образы, которые сохраняют свою живучесть, имеются такие ситуации, вскрыты такие общественные взаимоотношения, которые представляют интерес для дальнейших поколений, дальнейших эпох. Но наряду с этим в каждом классическом произведении есть некоторая доля балласта — это нужно сказать прямо, — который теряет жизненность и живучесть, стал мертвым налетом на произведении, и задача современного художника уметь отделить то живое, что есть в произведении, что составляет его большую часть (иначе оно не было бы классическим!), и отрезать тот балласт, который мертвит живую струю.

[...] Каждый художник должен иметь свое лицо, если это настоящий художник, [...] иметь свой почерк. Каждый художник должен иметь свою внутреннюю творческую сущность. Но горе тому, кто будет с этим «своим лицом» носиться как с писаной торбой и превратит это лицо в неизменную маску. Тогда наступит трагедия. Художник должен всегда находиться в движении, видоизменяться.

[...] Вы уезжаете в скором времени в разные места: не соглашайтесь, приехав 15 сентября в какое-либо место, 17-го начать работу; непременно предварительно ознакомьтесь с коллективом, внимательно к нему присмотритесь. Имейте в виду, что распределение ролей это очень значительная доля [работы] в постановке спектакля. Несмотря на то, что я исключительно хорошо знаю всех наших актеров, несмотря на то, что обычно,

когда я приступаю к той или иной постановке, я в достаточной степени твердо знаю, чего хочу, тем не менее распределение ролей [у меня] длится от двух недель до месяца. Если [бы было возможно] взять [записи] (я довольно пренебрежительно отношусь к истории и обычно свои заметки рву и бросаю в корзину) [...] по распределению ролей на пьесу, то это [была бы] почти толстая тетрадь. [Казалось бы] задача довольно простая, [имея] двадцать действующих лиц и восемьдесят человек труппы, но тут возможен ряд [разнообразных] комбинаций. Сплошь и рядом бывает, что, когда я даю тому или иному актеру ту или иную роль, все вокруг и сам актер удивляются; начинаю удивляться и сомневаться и я; бывают, конечно, ошибки, но иногда [выбор неожиданного исполнителя роли] является единственно возможным выходом из той ситуации, которая возникает каждый раз, когда ставишь новый спектакль.

[...] Каждый из вас выбирает или выбрал пьесу, которую он будет ставить. Приезжайте на место подготовленными, не приходите [на репетицию] столичными фёртами. Имейте в виду, что периферийные актеры очень выросли, подготовьтесь по-настоящему ко всевозможным вопросам, которые вам могут задать.

Театр и драматург

1946 г.

[...] Я хотел бы обратить внимание еще на один существенный принцип нашей работы, который мы условно называем «двуединой действительностью». Дело в том, что пьеса как таковая берется автором из реальной действительности. На основе этой действительности автор создает свое произведение искусства. Это произведение искусства поступает в театр. Театр имеет в своих руках произведение драматургии, дающее творческое отражение действительности. Если театр удовлетворится только этим, он никогда до конца не раскроет по-настоящему пьесы, не даст подлинно идейного спектакля. Для того чтобы спектакль получил подлинную идейную устремленность, театр, актеры, режиссер должны раздвинуть пределы данной пьесы, окунуться в живую действительность, из которой почерпнута пьеса, и насытить спектакль своим непосредственным знанием жизни. В этом заключается творческое начало театра — восполнить пьесу своим творчеством, своим знанием действительности, своим жизненным опытом.

Подтверждение этой мысли я как-то нашел в заметках Островского. Островский пишет: «Нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь»¹.



Итак — реализм, итак — действительность. Но может ли реализм, действительность обойтись без быта? В юные начальные годы Камерного театра мы в своих сценических поисках отвергали быт, но по мере [движения времени] стали все больше и больше убеждаться, что это абсолютно невозможно. Вне быта нет действительности. Но, с другой стороны, один быт — это еще не вся действительность.

Отношение театра к быту мне представляется чрезвычайно существенным, помогающим уяснить различие между натурализмом и реализмом. Если в произведении театрального искусства быт является самоцелью, если театр задается [целью] воспроизвести быт как таковой, то, конечно, ничего, кроме натуралистического произведения, получить не может. А натуралистическое произведение, естественно, неспособно по-настоящему воплотить и отразить большую и глубокую идею.

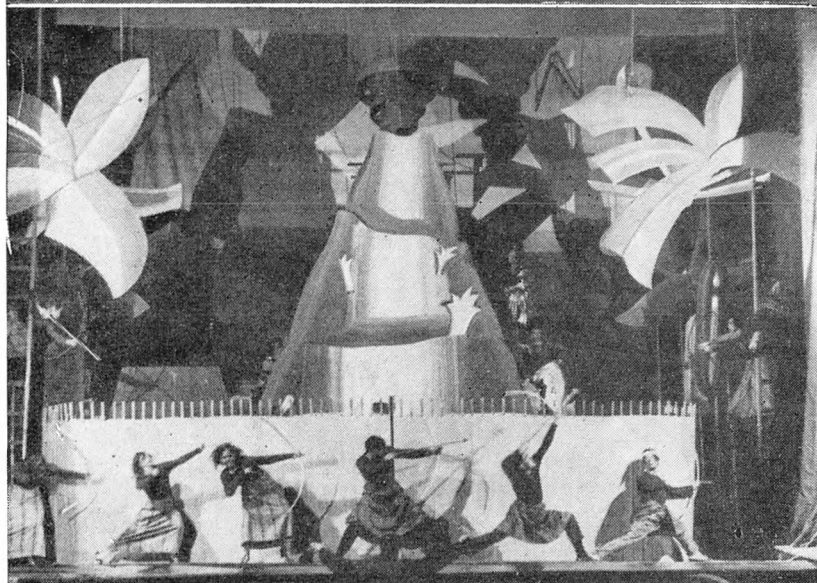
Такое бытовое понимание реализма ведет неизбежно к подражательности, а подражательный реализм противопоказан настоящему искусству и, в частности, враждебен русскому искусству, русской литературе, русскому театру. Подражательный реализм, если хотите, — специфика немецкого искусства, немецкого театра.

Когда в России гастролировала мейнингенская труппа, спектаклями которой увлекались наши критики, Островский, не разделяя такого увлечения, писал о постановке «Юлия Цезаря»: «Кронегк оправдывал себя тем, что они никак не могли найти и талантливую, и похожего на Цезаря актера, а непохожего взять боялись, так как изображения Цезаря остались, и всем знакомо его лицо; потому они и предпочли похожего. По-немецки, — говорит Островский, — это, может быть, и хорошо, а по-русски никуда не годится. Кронегк забыл, что они не восковой кабинет, не живые картины показывают, что они не римскую историю разыгрывают, а Шекспира и что его «Юлия Цезаря» без таланта играть нельзя»².

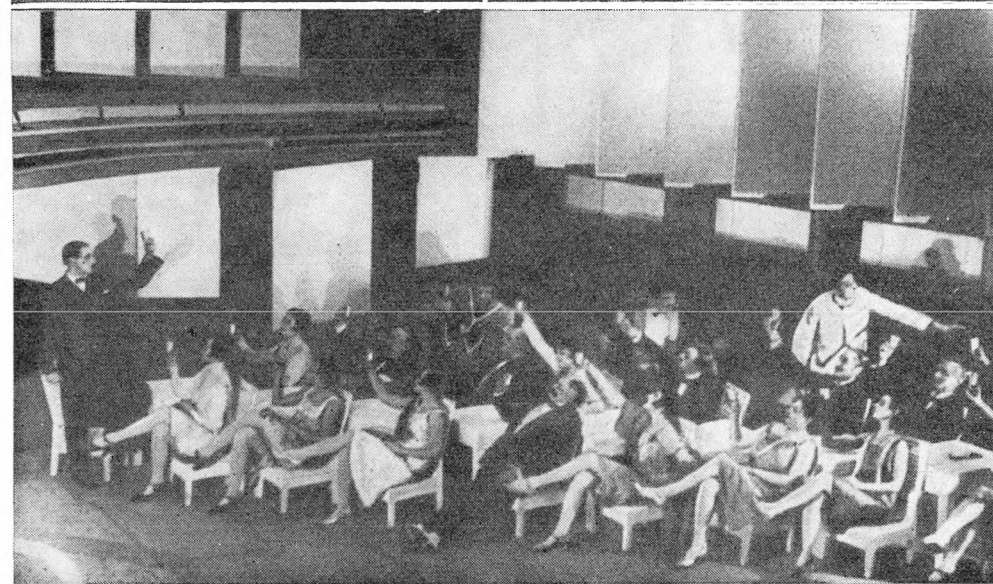
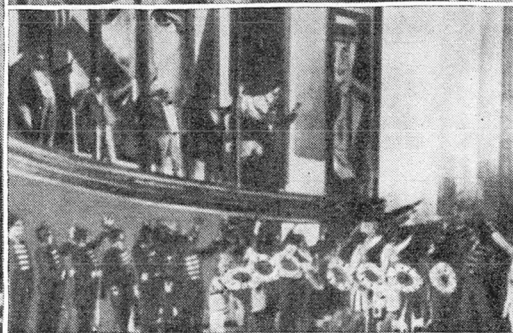
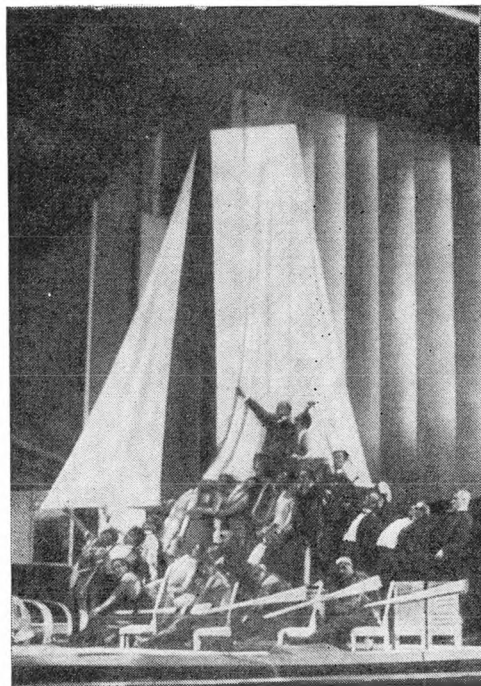
Вот типический пример подражательного немецкого реализма. [...] Быт в нашем реализме играет не самодовлеющую роль. Он существен лишь постольку, поскольку является питательной средой в формировании того или иного человеческого характера. И именно с этой точки зрения художник обязан произвести в бытовом материале свой строгий и взыскательный отбор.

Реализм широк и необъятен, но его просторы начинаются там, где кончается подражательность, — без этого подлинного реализма нет. Мне вообще кажется, что реализм — это отнюдь не одно стилистическое понятие. Известно, что каждая эпоха, нередко даже каждое поколение утверждали свое понимание реализма, отвергая реализм предыдущего поколения. Если обратиться к истории западного театра, то напомним, что Адриенна Лекуврер считалась родоначальницей реализма своей эпохи, но, когда появилась Рашель, она ниспровергла реализм Адриенны Лекуврер и утвердила свое понимание сценического реализма. Известно, что реализм Малого театра долгие годы считался верхом русского сценического искусства. Станиславский во имя нового понимания реализма опровергал реализм Малого театра³.

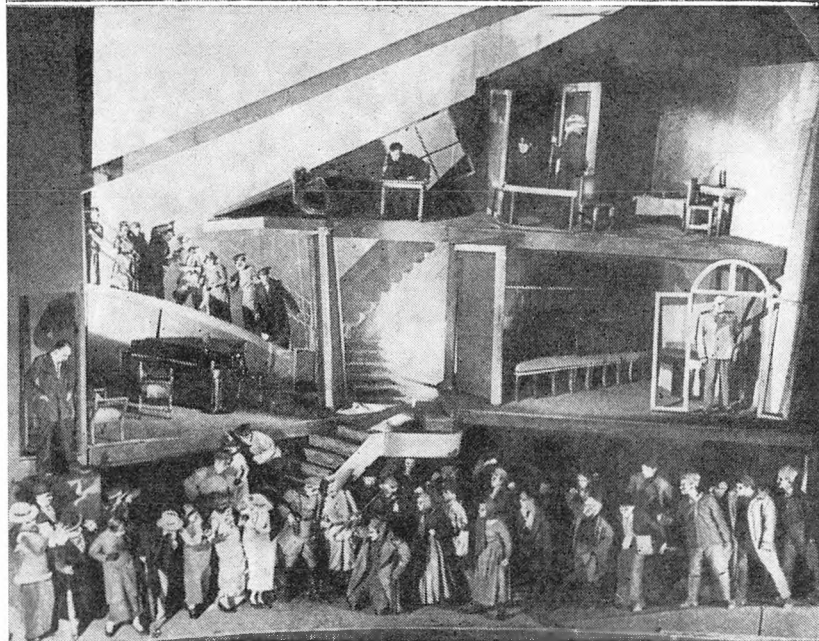
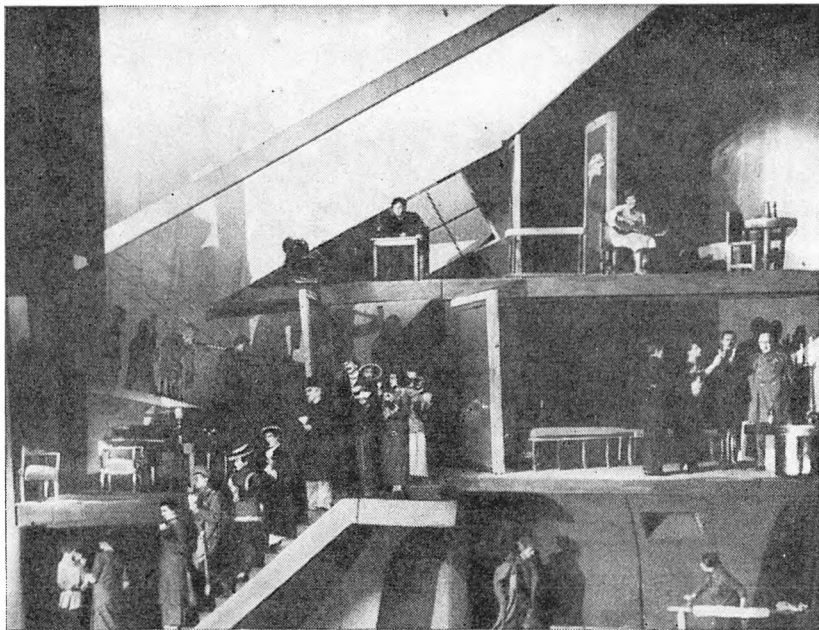
Можно было бы привести еще много примеров. И отсюда естествен вывод, что реализм — это не стилистическое понятие, а понятие идейное, содержание, внешнее выражение и стиль которого видоизменяются в зависимости от идеи, выражающей ту или иную эпоху. Социалистический реализм питается определяющими его идеями. С этой точки зрения социалистический реализм — это реализм воинствующий, стремящийся не только объяснить мир, но и изменить его.



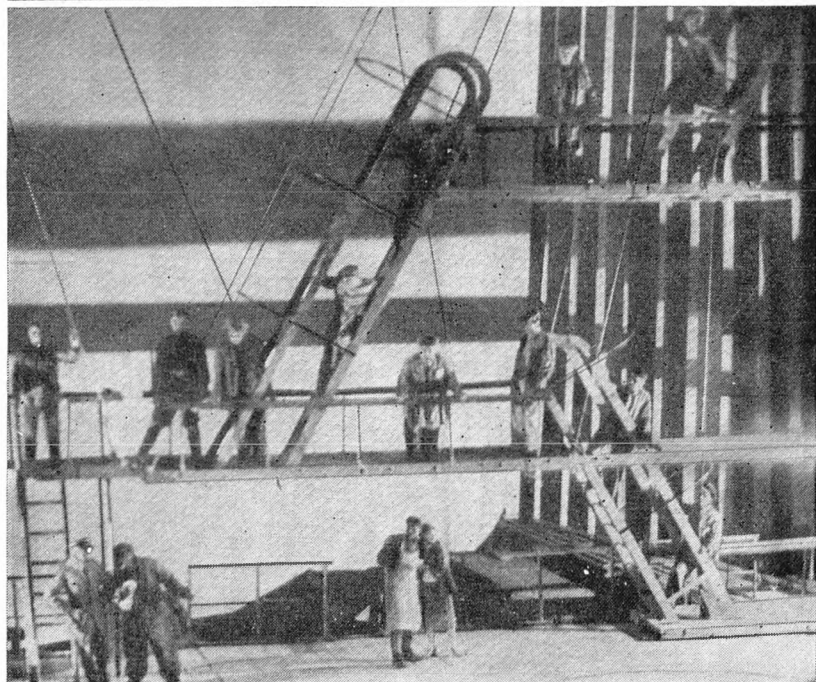
«РОЗИТА» А. П. Глобы, 1926 г. Художник Г. Якулов. Вверху — сцена из первого акта ● «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ» М. А. Булгакова, 1928 г. Художник В. Рыддин. Внизу — сцена из второго акта



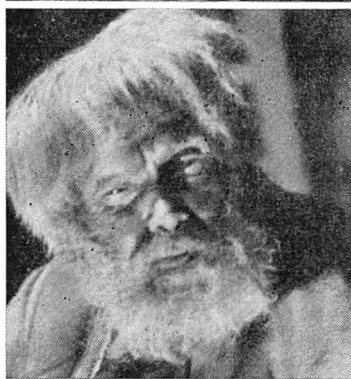
«СИРОККО» Л. А. Половинкина, 1928 г. Художники В. и Г. Стенберг. Сцены второго и третьего актов. Вверху справа: Н. Г. Ефрон — Мадлена, И. Н. Александров — Микеле; Е. А. Уварова — Княгиня



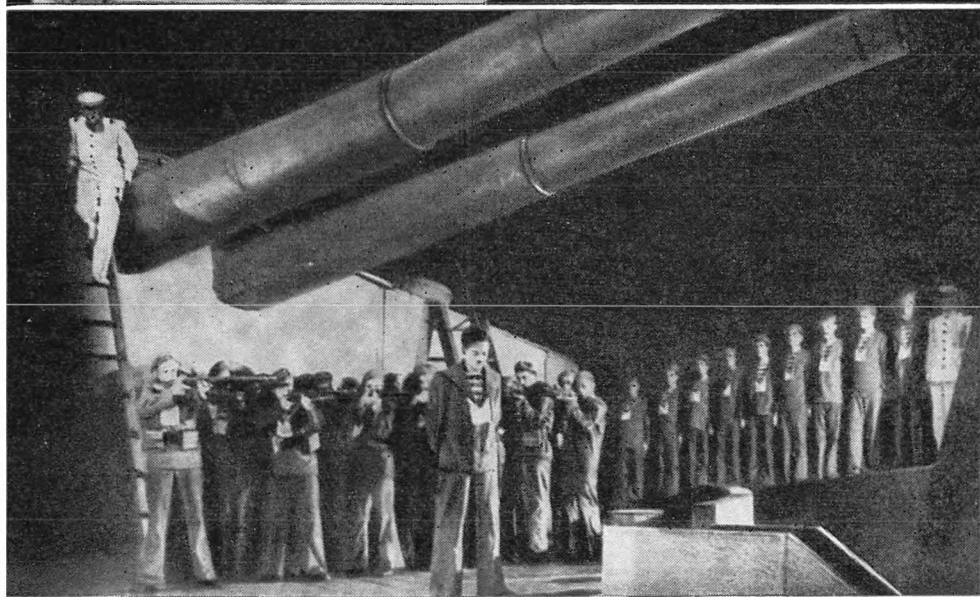
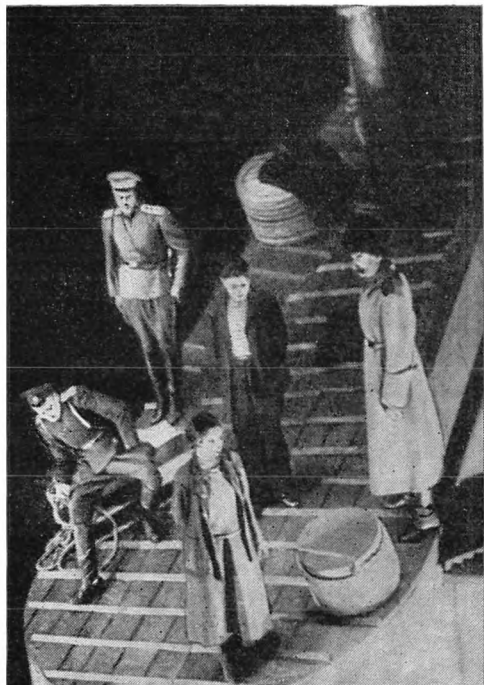
«ПАТЕТИЧЕСКАЯ СОНАТА» Н. Г. Кулша, 1931 г.
Художник В. Рындли. Сцены из первого и второго актов



Н. Н. Никитина и А. Я. Тауров. 1931 г.
Внизу — «ЛИНИЯ ОГНЯ» Н. Н. Никитина, 1931 г. Художники
В. и Г. Стенберг. Сцена из третьего акта



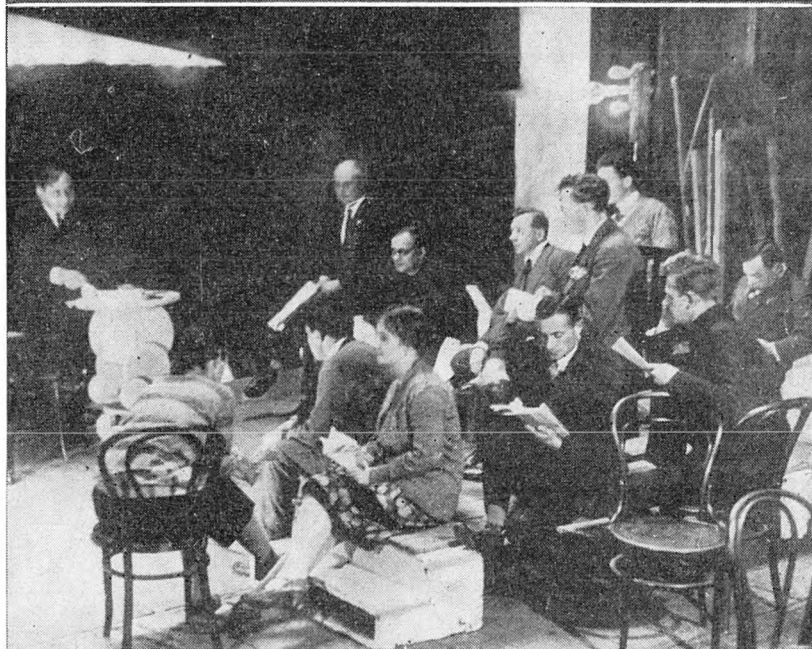
«ЛИНИЯ ОГНЯ». Слева: Иван Орлов — И. Н. Александров, А. Г. Коонен — Мурка; И. И. Аркадин — Макар; И. А. Соколов — Дед. Справа сверху — сцена из первого акта; внизу — А. Г. Коонен — Мурка



«НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЛДАТЫ» Л. С. Первомайского, 1932 г. Художник В. Рыдлин. Слева — сцена на барже. Справа: Л. А. Фенни — полковник Пивоваров, К. А. Торбеева — Ида; сцена прохода арестованных. Внизу — сцена из третьего акта



«НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЛДАТЫ». Вверху: В. А. Матиссен — Старый матрос, В. Н. Ганшин — Жан. Внизу — финал третьего акта



А. Я. Таиров и Г. Крэг. 1935 г.
Внизу — А. Я. Таиров на репетиции с группой актеров Камерного
театра. 1932 г.

Тот реализм, в плане которого мы работаем,— это социалистический реализм, разбивающий бытовую косность и ограниченность и базирующийся на сегодняшнем дне во имя завтрашнего. В этом реализме, конечно, есть элементы романтизма.

«Наше искусство,— говорит Горький,— должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни, в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас,— может быть наименован романтизмом»⁴.



Я уже говорил, что в нашей работе определяющим, ведущим звеном является мысль — мысль, которая, как динамическое начало, ведет действие, определяет поведение действующих лиц, а следовательно, и актеров. Те эмоции, которые актер переживает, тот эмоциональный ряд, которым он воздействует на зрителя, только тогда может считаться верным, когда он является результатом соответственного логического ряда.

Раньше говорили: актер темпераментно играет, темпераментный актер. Сейчас нужен не только темпераментный актер (он, конечно, нужен), но и мыслящий актер. Мыслящий актер, мыслящий режиссер — вот что является сейчас основой для создания подлинного, нового советского театра.

Искусству наших дней не надо бояться так называемой публицистичности. Мало того: публицистичность (беру этот термин условно) должна стать органическим элементом нашего искусства. Но, конечно, публицистичность, правильно понятая и воплощенная.

Публицистика — законный элемент и пьесы и спектакля. Вспомним хотя бы совершенно публицистические высказывания Треплева, Тригорина. Вспомним, кстати, с каким затаенным вниманием зрители слушают эти публицистические споры. Вспомним публицистические высказывания Чехова в ряде его пьес — и в «Дяде Ване» (Астров, финал), и в «Вишневом саде» (Петя Трофимов), и в «Чайке» — и то, как иной раз, совершенно откровенно пренебрегая сценическим канонам, вводит Чехов в пьесу публицистику.

Вот, например, чрезвычайно любопытная в этом отношении сцена из второго действия «Вишневого сада» — выход Пети Трофимова, Ани и Вари:

В а р я. Вы, Петя, расскажите лучше о планетах.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Нет, давайте продолжим вчерашний разговор (в пьесе не существовавший. — А. Т.).

Т р о ф и м о в. О чем это?

Г а е в. О гордом человеке.

Т р о ф и м о в. Мы вчера говорили долго, но ни к чему не пришли. В гордом человеке...» И т. д. и т. д.

Дальше идет знаменитый публицистический, в лучшем смысле слова, монолог о человеке и человечестве, о судьбах России и интеллигенции.

Я сознательно беру пример из Чехова, а не из Горького, так как Чехов по праву считается поэтическим и лирическим драматургом. Между тем этому никак не мешают элементы публицистичности, которые он сознательно вводил во все свои пьесы, они не только не лишали пьесу поэтичности, а, наоборот, усиливали ее. Публицистика входила в действие органично, и публицистические высказывания были не только высказываниями Чехова (они, конечно, были и его высказываниями), но и индивидуализированным органичным выявлением того или иного действующего лица. Слитность с образом делает публицистическую линию органическим явлением настоящего искусства.



Перед нами также встает вопрос о конфликте. Вопрос чрезвычайно существенный, поскольку мы часто слышим и внутри театра и в беседах с драматургами о том, что советская пьеса якобы заведомо лишена конфликта и потому так трудна для написания и для исполнения. Лишена же она конфликта потому, что якобы конфликтов лишена наша жизнь. Я не буду говорить о том, что это чепуха. Конечно, в нашей жизни конфликты существуют и будут существовать до тех пор, пока живет человек. Но дело даже не в этом. На мой взгляд, конфликт вообще не является определяющим началом для пьесы. Это надо осознать. Конфликт не есть основа пьесы или основа спектакля. Конфликт не самоцель, а неизбежный результат столкновения идей и характеров.

Возьмем, к примеру, пьесу Островского «Без вины виноватые». Существуют Коринкина и Кручинина. Между ними нет никакого личного конфликта, кроме сюжетного, но конфликт, и притом идейный, неизбежно между ними возникает, в силу самой сущности их образов. Конфликт есть неизбежное производное, а не родоначальник драматургического действия.

Возьмите пьесу Горького «Старик». Сюжетный конфликт определяется в ней чрезвычайно легко, его может разглядеть ребенок. Это конфликт между Стариком и Мастаковым, но он не является тем не менее определяющим идейным конфликтом, потому что при определенных обстоятельствах может быть просто разрешен: если бы Старик согласился взять деньги, то конфликт ликвидировался бы сам собой. В том же «Старике», однако, есть и другой конфликт — между Стариком и Захаровой, который не является непосредственно сюжетным,

но неизбежно возникает в силу столкновения разных мировоззрений и разных характеров, и вот этот конфликт, непримиримый в своей идейной основе, не может быть преодолен.

Подтверждение такого понимания конфликта можно найти в суждениях о драме Островского и Горького.

Островский пишет: «Драматический писатель менее всего сочинитель; он не сочиняет, что было,— это дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие; и почему именно так, а не иначе...»⁵.

Горький в предисловии к американскому изданию пьесы «Старик» указывает: «Действующие лица в драме, независимо от желания драматурга, должны поступать в соответствии с законами индивидуальной природы и социального окружения. Они должны следовать велениям их собственной судьбы, а не какой-либо другой, произвольно навязанной им автором. Они должны, движимые своими собственными внутренними импульсами, создавать инциденты и эпизоды (то есть конфликты. — А. Т.) — трагические или комические, — направлять ход пьесы, если им будет разрешено действовать в согласии с их собственной противоречивой природой, интересами и страстями»⁶.

Эти высказывания подтверждают то положение, что если мы будем расценивать пьесу лишь с точки зрения поверхностно понятого сюжета, темы, конфликта, то в большинстве случаев ничего в пьесе не поймем.

Между тем у нас в драматургии появляются порой «косяки», таких новых пьес, от чтения которых остается впечатление, словно писал их один и тот же человек, не видящий или не желающий увидеть в грандиозном развороте событий нашей эпохи, в гигантских душевных потрясениях, в удивительных процессах духовного роста людей, в сдвигах и новых формированиях человеческой психики ничего, кроме плоского адюльтерного сюжета! Да, да, адюльтерного, несмотря на все глубокомысленные, сугубо «идеологические» обоснования.

Муж на войне. Приходит известие о его гибели. Жена выходит замуж за другого. Известие оказалось ложным. Муж возвращается. Как быть?.. Одни драматурги решали задачу так, другие — этак, но и те и другие сводили коллизии к мешанскому анекдоту, претенциозно осложненному современной лексикой. И естественным было искреннее возмущение такими пьесами со стороны работников театра, еще и еще раз напоминавших: театру, как воздух, как дыхание, нужна современная пьеса, откликающаяся на основные проблемы действительности. Это — жизненная, творческая потребность каждого из нас, взволнованных мечтой о современной пьесе не только (и даже не столько) в узкопрофессиональном плане,

сколько человечески, граждански. Но тем большую неудовлетворенность, чувство обиды и горечи оставляли пьесы, подобные описанным выше. Я не утверждал и не мог утверждать, что все современные пьесы таковы, но таких было слишком много, и недаром в постановлении ЦК партии от 26 августа 1946 года со всей суровостью и резкостью было сказано о подобных пьесах.

Современность пьесы, идейность ее определяются не голым сюжетным конфликтом, не той или иной выхваченной из жизни ситуацией, а тем, во имя чего и как она разработана, той идеей, проблемой, которая воодушевляет художника.

И естественно наше огорчение, когда, читая чью-либо новую пьесу, видишь, как недостает в ней автору способности, умения подняться над мелкой обыденностью жизненного факта, выйти из узких рамок бытового анекдота, дабы достичь высокой силы художественного обобщения. И... следовательно, недостает искусства раскрыть во всем их величии грандиозные события, характеры, нравственный подвиг, душевные коллизии человека нашей эпохи, жизнь и деяния которого дают бесконечные благодарные возможности художнику для создания новых, невиданных по размеру, глубине и силе пьес.



Герой нашей действительности должен стать основным героем нашего театра.

Часто задают вопрос: скажите, какой человек сейчас ближе Камерному театру, какого советского человека он хотел бы воплотить на своей сцене — интеллигента, воина, моряка, рабочего, колхозника? Ну что ж греха таить! Конечно, есть люди, более известные нам. Но никогда не надо удовлетворяться знакомым; движение художника вперед требует познания нового.

Если говорить о знакомом, — да, нам близок советский интеллигент, близок советский воин, очень близок советский моряк. Сама морская стихия рождает в нем потенциального героя. Но мне кажется, что это неправильная постановка вопроса. Вопрос нужно было бы ставить иначе: не кто нам ближе, а в какой стадии своей жизни тот или иной человек нам интереснее и ближе всего. На это я могу, мне кажется, ответить довольно точно. Нам ближе всего человек в той стадии своей жизни, когда под влиянием действительности в нем раскрываются его творческие качества, его способность к героизму, к прозрению будущего, к обретению новых качеств в самом себе, о которых он часто и не подозревал.

И поэтому закономерно, что мы ждем прежде всего таких новых пьес (и не только ждем, но и вместе с близкими нам авторами работаем над их созданием), которые вскрывали бы

в человеке его новое, социалистическое сознание и боролись против остатков в нем «родимых пятен» капитализма, мещанских следов, ждем пьес, которые вскрывали бы и высмеивали эти следы. Мы ждем пьес, в которых было бы показано, как советский человек идейно борется и побеждает любых своих врагов, в какие бы маски те ни рядились, будь то маски так называемой «западной демократии» или любые другие. Мы ждем пьес, в которых будет показан советский человек в своем творческом раскрытии, в наибольшем напряжении всех его сил во имя большой идеи, которой он живет. Отсюда следует, мне кажется, что в плане жанровом мы стремимся, с одной стороны, к трагедии — оратории и психологически-публицистической драме, с другой стороны, к комедии, высокой комедии, сатирической комедии, политическому памфлету и даже политическому обозрению. Мне кажется, что сейчас стоит задуматься над созданием пьесы-романа, которая может быть какой-то новой искомой формой, выражающей содержание нашей жизни. Эта жизнь настолько многообразна, что иногда разрывает и должна разрывать каноны существующих пьес.

Мы говорим, и правильно говорим, что мы не должны ставить пьесы, чуждые нам идейно, ибо их содержание идет вразрез с тем, что мы исповедуем. Но ведь совершенно очевидно, поскольку содержание неотрывно от формы, что если содержание этих пьес нам идеологически чуждо, то и форма их нам также чужда. А вместе с тем мы часто именно в эту чуждую форму пытаемся влить наше новое содержание. Отсюда получается ряд конфузов, имевших место и в последнее время, когда советские пьесы строились по форме и по схеме западных салонно-буржуазных пьес, чем было заранее предопределено неизбежное искажение правды нашей действительности.

Советскому театру, как воздух, необходимы подлинно новаторские поиски разнообразнейших драматургических приемов в разработке богатейшего содержания современной действительности. С этим тесно связана проблема дифференциации театров, закономерность художественного «разноязычия» театров, которые должны «самоопределяться» вместе со своими драматургами (своими не по формальным договорным признакам, а по эстетическому единоверию).

Здесь, пожалуй, стоит напомнить, что «общая», оторванная от живой театральной практики постановка вопросов драматургии ни к чему реально привести не может. В недавней дискуссии о драматургии меня порою удивляла система аргументации, принятая некоторыми из ее участников. Справедливо ополчаясь против плоских, примитивных пьес, участники дискуссии в порядке противопоставления оперировали примерами «большой литературы», романами Фадеева и Федина, повестью Пановой и т. д.

«В общем и целом» предложение рассматривать вопросы драматургии в масштабах всей советской литературы как литературы идейнопередовой — законно. Но механическое противопоставление плохой пьесы хорошему роману еще не решает проблемы рождения и развития новой драматургии.

«Молодая гвардия» и «Первые радости», талантливая повесть В. Пановой «Спутники» воплощают образы и темы современности в своей закономерной, органической литературной форме. Драматург, который попытается при помощи одних только ножниц и клея перенести, скажем, эпизоды романа Фадеева на сцену, даст только «эрзац» пьесы. Материал романа, драматизм и пафос самого подвига краснодонцев должны обрести новое литературное рождение, свою драматургическую форму, чтобы прозвучать в театре с такой же волнующей силой, как звучат в устах прозаика (и вместе с тем поэта) Фадеева.

Необходимы поиски новой органичной формы драмы, которая могла бы достойно выразить новое в нашей действительности. Тем необходимей писателю театра вырваться из душных клетушек драматургических шаблонов на просторы подлинно современной социальной психологической драмы, высокой комедии, патетической трагедии.

И здесь велика роль поэта. Я жадно и взволнованно жду прихода в театр поэта, который не побоялся бы внести в современную драму всю обобщающую образную силу, богатство и красоту стиха, одухотворенного великими идеями, отточенного острой мыслью, могучего, гибкого, поэтичного. Стиха, который не спутаешь с виршами, какими можно лишь скомпрометировать стихотворную драму и о которых еще столетие назад было сказано: «Что, если это проза, да и дурная?» [Пушкин].

Я бы не хотел быть примитивно понятым в том плане, что мечта о стихотворной драме якобы может исключить подлинную поэтичность пьесы, написанной прозой. Поэзия не только в стихе. И все же как мало и бедно еще использовала наша драматическая литература необъятные возможности стихотворной драмы, как велика нужда и потребность в живом сценическом стихе, несущем пафос и поэзию сегодняшней действительности.

Мы снова возвращаемся к той же кардинальной проблеме новых форм, выражающих новое содержание. Мы вряд ли до конца по-настоящему разрешим все насущные вопросы новой драматургии, нового советского театра, если не задумаемся о проблеме новой формы. После всего, что сказано выше, надеюсь, ясно, что я говорю не об узкоформальных исканиях, оторванных от действительности, не о том понятии «новаторства», которое со всей искренностью исповедовалось многими из театральных деятелей старшего поколения в их молодые годы.

Для людей моего поколения, которые прошли за долгий свой путь через множество всяческих «измов» и, к сожалению, даже теперь порой еще не свободны от некоторых реминисценций, само понятие новаторства, новаторских поисков, приобрело теперь совершенно иной смысл, чем это было когда-то. Но и теперь еще поиски театра в этом направлении нередко затрудняет то обстоятельство, что новые пути в искусстве мы ищем совсем не на той магистрали, по которой они проходят.

Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве», говоря об организованной им Студии на Поварской, замечательно сформулировал это положение: «Снова наступил тот период в исканиях, во время которого новое становится самоцелью. Новое ради нового». И дальше: «Кредо новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъёмов»⁷.

Разве не вредят нам и теперь искания нового ради нового, игнорирующие ту жизнь, которая существует и создается нами в действительности, жизнь, которая прекраснее любых мечтаний, потому что жизнь нового, социалистического общества и есть то самое прекрасное, что создано человечеством за всю его долгую историю и о чем неизменно мечтали лучшие его умы. Мне думается, что если мы будем искать новое прежде всего в этой нашей сегодняшней жизни, тогда мы добьемся тех результатов, о которых мы все сегодня говорим и которых все страстно желаем.

Когда я просматриваю свой творческий путь, то убеждаюсь, что ошибки, которых было в моей жизни немало, всегда совпадали с периодами, когда я начинал искать новое ради нового в специфически театральном смысле слова. Я, например, помню, что я в значительной степени потому взялся за спектакль «Наталья Тарпова», что видел возможность построить на материале этой пьесы спектакль-трибуну, с которой бы актер обращался непосредственно к зрителю. Эта постановочная мысль была ведущим моментом в сценическом осуществлении пьесы, заслонившим передо мною ее идейную ущербность. Естественно, что так быть не должно. Я мог бы перечислить целый ряд и своих работ и работ других режиссеров, которые строились на таком неверном подходе.

Только тогда можно найти по-настоящему новое, когда оно вытекает из стремления передать искусством театра действительно новую идею — новое содержание, новое мировоззрение, нового человека Советской страны. Это новое должно рождать ту новую форму, о которой мы тоскуем.

[...] Без поисков новой формы нельзя будет по-настоящему и до конца полноценно выразить новое содержание нашей жизни.

История театра достаточно красноречиво говорит, как от эпохи к эпохе менялась сценическая форма. Стоит хотя бы вспомнить античную трагедию, средневековый театр, комедию дель' арте, шекспировский театр или пьесы Островского, Чехова, Горького, Маяковского, некоторые искания Вишневого в области оптимистической трагедии [как жанра] и т. д. Форма все время менялась.

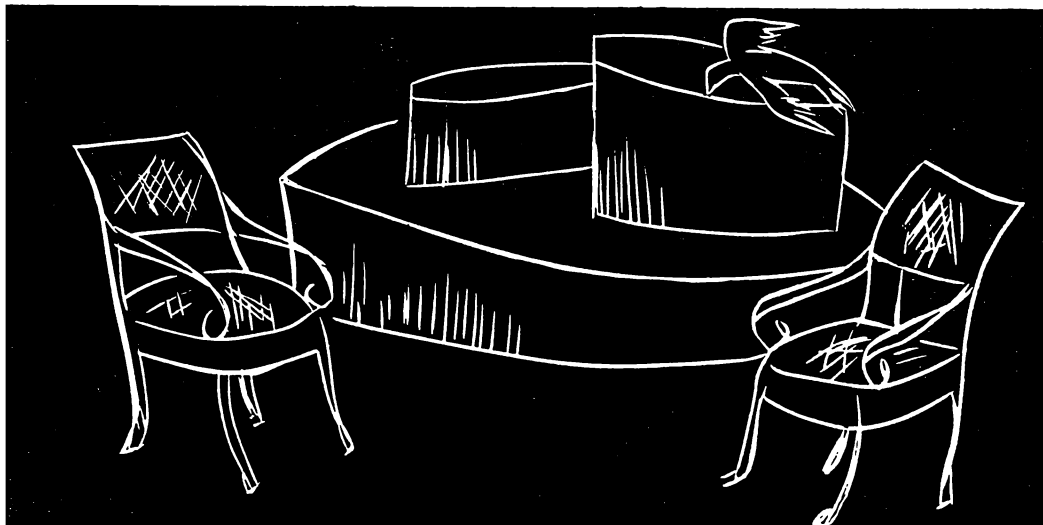
Можем ли мы, отвергая содержание буржуазной драмы, буржуазного театра, буржуазной комедии, одновременно канонизировать их форму? Конечно, нет. Вот почему искание новых форм, выражающих новое содержание, — если товарищи драматурги сочтут возможным в дальнейших работах пойти по этому пути — должно быть одним из программных моментов нашего творческого содружества. Камерный театр не может жить как театр узкопроизводственный, выпускающий очередные спектакли. Жизнь театра заключается в искании нового. Мы были бы счастливы встретить в этом отношении у драматургов помощь и поддержку, чтобы вместе найти тот новый синтетический театр, новую синтетическую пьесу, которая, используя все средства театральной выразительности, сможет отразить огромную, небывалую в мировой истории многогранность и взрывчатое новаторство советского общества, социалистических идей.

Стиль эпохи — разве мы смеем не искать его? Каждая эпоха создавала свой стиль, а наша эпоха — крупнейшая, так неужели же она не создаст своего стиля, своего театра, своей драматургии, новых и по содержанию и по форме, чтобы, взглянув на манускрипт пьесы, можно было уже по одному стилю ее сказать: она написана в советское время! [...] Так должно быть и, я думаю, так и будет.

Мне кажется, нечего бояться, что писатель делает иную пьесу по заказу того или иного театра, на конкурс и т. д. Все знают, что целый ряд пьес Софокла и Еврипида был написан для конкурсов, происходивших в определенные праздники. И Леонардо да Винчи работал на заказ, и Шекспир работал на заказ. Но чей? Отдельных частных лиц. А перед нами — заказ нашего народа, нашей эпохи. Так неужели же мы его не примем?

Я глубоко убежден, что коллективная работа писателя и театра должна будет привести к настоящим результатам.

3.



РЕЖИССЕРСКИЕ ЭКСПЛИКАЦИИ



режиссерская деятельность Александра Таирова во все годы его творчества отличалась активным вторжением в литературный текст.

Создавая вместе с драматургами особые варианты пьес для Камерного театра, переосмысляя иностранные произведения, стремясь к обостренно современному звучанию классики, Таиров неизменно утверждал на сцене свой замысел спектакля. Красноречивыми примерами такой работы могут служить создание варианта текста «Оптимистической трагедии» Вс.

Вишневского, сценическое решение пьес О'Нила или романа Г. Флобера, постановки Шекспира, Чехова и Островского.

Уже в ранние годы своего творчества Таиров выступал перед коллективом с режиссерскими экспликациями, докладами и беседами, в которых излагал свое видение будущего спектакля, замысел его идеи и его целостного образа. В зрелые годы деятельности Таирова эти экспликации становятся все более подробными, детализированными, объемными, разносторонними.

Самостоятельность, самоценность, оригинальность сценического произведения, самоценность и самостоятельность театра как искусства на разных этапах своего творчества Таиров толковал различно, поэтому менялась у него также мера связи драмы и театра, литературного произведения и спектакля. Отказавшись от свойственных его молодым годам полемических крайностей, Таиров пришел к углубленному постижению замыслов тех писателей, к которым он обращался. Это движение художественной мысли Таирова-режиссера очевидно из сравнения «Записок режиссера» и режиссерских экспликаций, составивших специальный раздел этой книги. В свою очередь таировские экспликации, публикуемые в хронологическом по-

рядке, от одной из ранних («Принцесса Брамбилла») до одной из последних («Старик»), позволяют увидеть эволюцию режиссерского искусства руководителя Камерного театра.

Неизменной, однако, на протяжении всего творчества А. Я. Таирова оставалась мысль о значении режиссерской воли в театре, мысль, утверждающая волю режиссера как руководителя творческого процесса. «Я не склонен защищать режиссерский театр. Считаю, что это просто не требует защиты. Режиссер — руководитель театра. А разве может театр существовать без руководства?» Так говорил Таиров в 1931 году. «Я не понимаю... такое слово о режиссуре, как «диктатура». На самом деле это не диктатура; это четкая режиссерская идея, продуманный образ спектакля. ...Роль режиссера неоднократно возрастала. Для дальнейшего пути советского театра необходим творческий режиссер, режиссер страстный, режиссер без компромисса, режиссер принципиальный...». Так развивал Таиров свой взгляд на режиссерское искусство в сороковые годы. И сохранял этот взгляд всегда.

Быть может, именно благодаря твердой режиссерской воле лучшим созданиям Таирова была присуща та органическая цельность, слитность всех слагаемых, в результате которых и создается «образ спектакля».

Таиров постоянно повторял, что театр — это актер. Однако ансамбль в таировских спектаклях нельзя охарактеризовать, говоря только о единой манере актерской игры. Это — слитность текста, звучания речи, пантомимы, декорационной конструкции и вещественного оформления, движения, костюма, музыки и звукового фона, света и цвета, ритма и всей сценической атмосферы; синтез многих родов искусств и многих творческих волей — режиссера, актера, художника, композитора. Считая долгом и обязанностью режиссера «возбудить творческий интерес коллектива, работающего в пьесе», заинтересовать создателей спектакля теми задачами, которые постановщик выдвигает, Таиров стремился раскрыть перед ними ту идею спектакля, которой был захвачен сам. О том, как он это делал, и свидетельствуют публикуемые режиссерские экспликации.

«ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА»

ЛЕКЦИЯ

31 мая 1920 г.

Эскиз костюма. Принцесса Брамбилла



«Некто, кого нам всем надо побаиваться, — кончает Гофман свое каприччио «Принцесса Брамбилла», — некто, строго нас критикующий и, может быть, даже отрицающий наше существование, мог бы, пожалуй, сказать, что я пришел сюда ночью только для того, чтобы рассказать ему, как кончилось злое очарование королевы Мистилис и какое отношение вы имели к этой принцессе, которая на самом деле есть принцесса Брамбилла. Этот некто ошибается; я пришел, как буду приходить и впредь во все роковые для вас часы вашего самосознания, для того, чтобы насладиться мыслью о том, как счастливы те люди, которым удалось увидеть жизнь, самих себя и все свои помыслы отраженными в ясных струях Урдара...

Здесь вдруг иссяк источник, из которого черпал автор этих строк. Он слышал только мимолетное сказание о том, что всей компании очень понравились макароны и сиракузское вино. Можно предполагать, что и в этот вечер и позже со счастливой четой актеров, так близко соприкоснувшихся с волшебниками и заколдованными королевами, случилось немало чудесных вещей...

Единственный человек, который мог бы дать об этом какие-нибудь сведения, был бы мастер Калло»¹.

В XX веке в наши дни нашлись еще люди, кроме мастера Калло, которые захотели взять на себя дерзостную мысль передать те видения, какие возникают у людей, когда они заглядывают в ясные струи Урдара. Эти люди захотели те четких и рельефных образах театрального действия запечатлеть те невероятные возможности, те фантазмагорические возникновения, которые порождались бредом волшебной фантазии Гофмана. Объединил этих людей Камерный театр, и не так давно состоялось первое представление «Принцессы Брамбиллы», этого каприччио, рожденного безумной и пылкой фантазией Гофмана и воспринятого фантазией Камерного театра. Не сразу Камерному театру удалось поставить «Принцессу Брамбиллу».

«Принцесса Брамбилла» — эта давнишняя мечта Камерного театра — находилась в работе свыше пяти лет. Это не значит, что пять лет мы репетировали пьесу, пять лет работали над воплощением спектакля, но это значит, что ещё пять лет тому назад нами была задумана «Принцесса Брамбилла» и только сейчас, в 1920 году, осуществлена. Это значит, что пять лет мы не решались ставить «Принцессу Брамбиллу», потому что мы не могли сказать, положа руку на сердце, с чистой совестью художника, что мы нашли те пути, при помощи которых мы можем сотворить подобное сценическое произведение. Пять лет каждый год возникала у нас мысль об инсценировке «Принцессы Брамбиллы» и неизменно до последнего года мы ее откладывали — может быть, сознательно, а вернее, бессознательно, потому что очень редко процесс творчества поддается учету. Наши работы в течение предыдущего времени были в значительной степени этапами к нашей последней работе. В самом деле — разве могли бы мы осуществить «Принцессу Брамбиллу», если бы мы не поверили в пантомиму, не ощущали ее всем нашим творческим существом. [...] Разве не подготовкой к «Принцессе Брамбилле» был хотя бы спектакль «Фамира-Кифарэд», где мы уже пытались прервать непрерывность драматической вещи, нарушить несмолкаемое звучание слов на сцене с тем, чтобы слова временами уступали место жесту, имеющему такое же право на гегемонию в театре, как и слово. Разве не подготовкой к «Принцессе Брамбилле» была наша работа над «Королем-Арлекином», где моменты пантомимы и драмы переплетались через каждые несколько слов, где от актеров уже требовалось не только умение на сцене говорить, но и умение действовать, быть понятными без слов, умение употреблять не только общепонятные трафаретные жесты, но и жесты, рожденные свободой и радостью человеческого тела, жесты акробатические.

Все наши работы вели к тому, что нашей настоящей потребностью стало создать новый тип сценического представления.

Нас перестали удовлетворять закоряченные формы спектакля: нам было тесно в рамках только драмы, нам стало тесно в рамках только пантомимы; культивируя искусство и мастерство актера, мы неизбежно должны были прийти к тому, чтобы творить такие спектакли, где это мастерство могло бы раскрыть себя полнозвучно и до конца, где оно могло бы расцвести настоящим полным цветом.

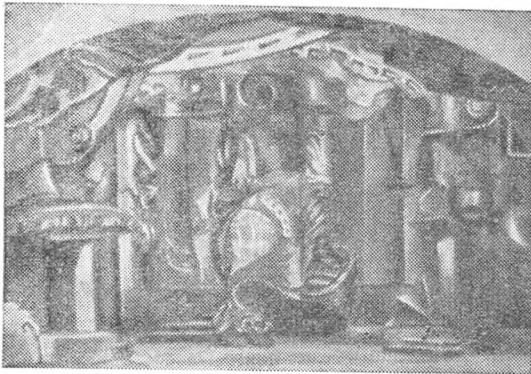
[...]

И актер мог являть себя во всех доступных ему гранях искусства.

Что такое «Принцесса Брамбилла» в таком виде, как она явилась на подмостках Камерного театра?

Это — новый род представления, это — подлинный синтетический спектакль, в котором переплетаются и искусство речи, и искусство жеста, и искусство мима,— все то, что является различными гранями одного многоликого творчества актера. Это тот новый спектакль, к которому мы неуклонно шли пять лет, срываясь и заблуждаясь, находя и теряя, подбирая все то ценное и важное, с нашей точки зрения, что можно было отложить в сокровищницу нашего небольшого опыта с тем, чтобы потом все это можно было применить в создании того нового спектакля, о котором мы грезили. «Принцесса Брамбилла» в нашем внутреннем самосознании и есть первый шаг к такому спектаклю. Это — первая попытка дать перспективы сценического искусства вообще. Первая попытка дать сценическое произведение во всей его полновзвучности, а не только как одно из многочисленных отраслей искусства театра, не только драму или комедию, оперетку или пантомиму, балет или цирковой спектакль. Все вместе, все в органическом сочетании, все средства театра вольного и свободного для того, чтобы пробудить фантазию зрителя и завертеть ее в фантазмагории театра — вот какова задача «Принцессы Брамбиллы».

«Принцессу Брамбиллу» можно было инсценировать самым различным образом. И, несомненно,— если бы мы поддались соблазну работать над этой прекрасной вещью лет пять тому назад, то, конечно, спектакль был бы совершенно иным. Мы, тогда еще не нашедшие, а только смутно, интуитивно чувствовавшие свой путь, были, несомненно, во власти театра натуралистического, скажем Художественного, и театра условного. Поэтому наша работа уклонилась бы от того русла, по которому она шла сейчас. Спектакль мог быть поставлен так, как для своего времени по-новому, интересно и талантливо была поставлена в Художественном театре «Синяя птица». Мотивов для этого очень много: бесконечное количество чудес, всевозможные превращения, исчезновения — разве все это не тянуло почти механически к фокусам волшебного фонаря и электрическим ухищрениям, к тому, чтобы переложить всю тяжесть создания спектакля с плеч актера на плечи электротехника или иного мастера театральной техники? Ведь так просто было бы повесить в глубине сцены черный бархат, на фоне которого можно многое сделать. Разве не просто было взять волшебный фонарь, повесить газ или тюль и такими приемами создать сказку, подобную «Синей птице». Но я могу сказать безошибочно, что мы совершили бы огромное преступление и по отношению к «Принцессе Брамбилле» и по отношению к искусству театра вообще, ибо искусство театра это не искусство электротехники, не искусство машины, не их апофеоз; единственный, кто имеет все права на царственную гегемонию в театре — это актер. [...]

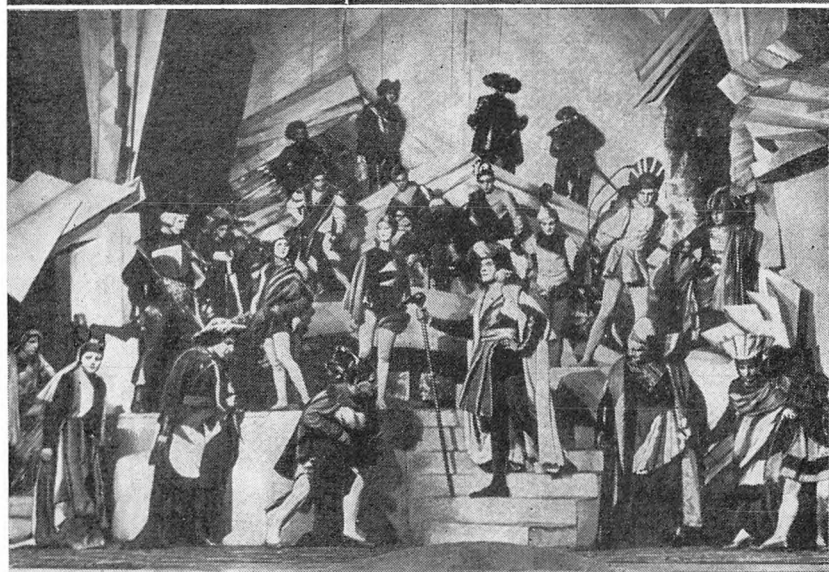
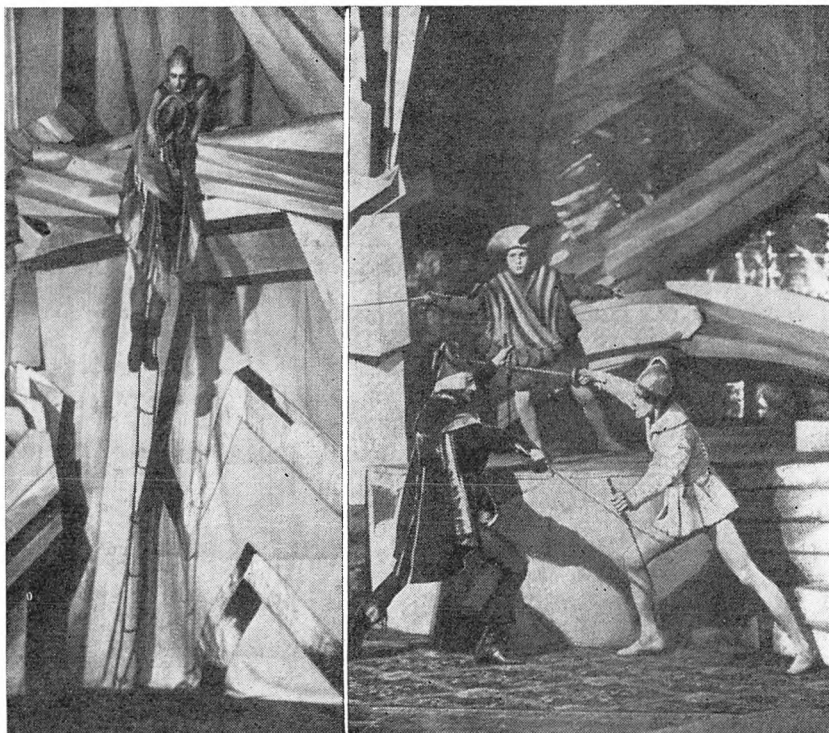


Эскиз макета декорации

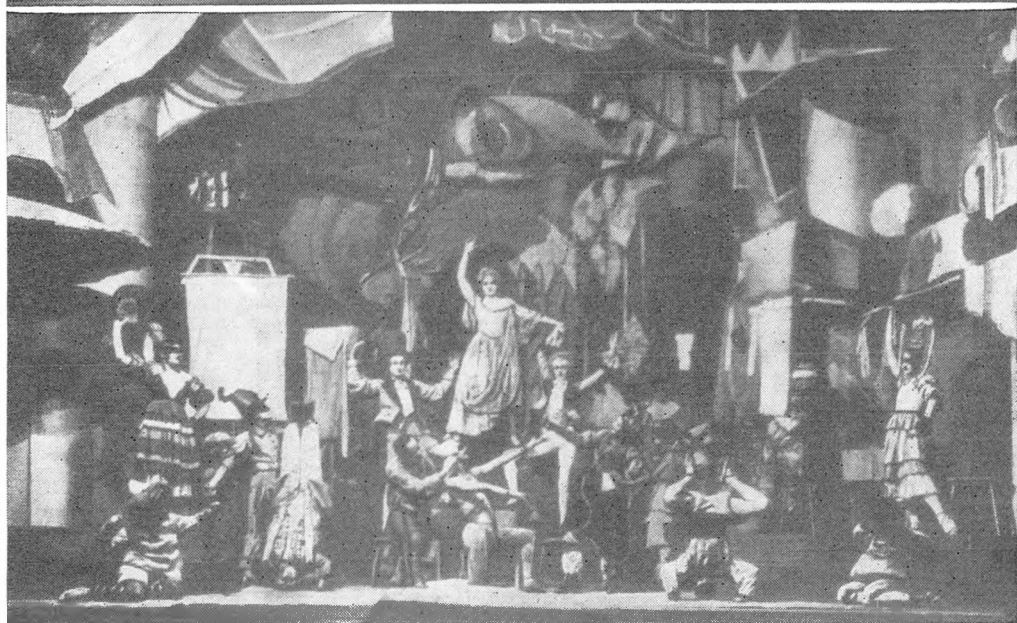
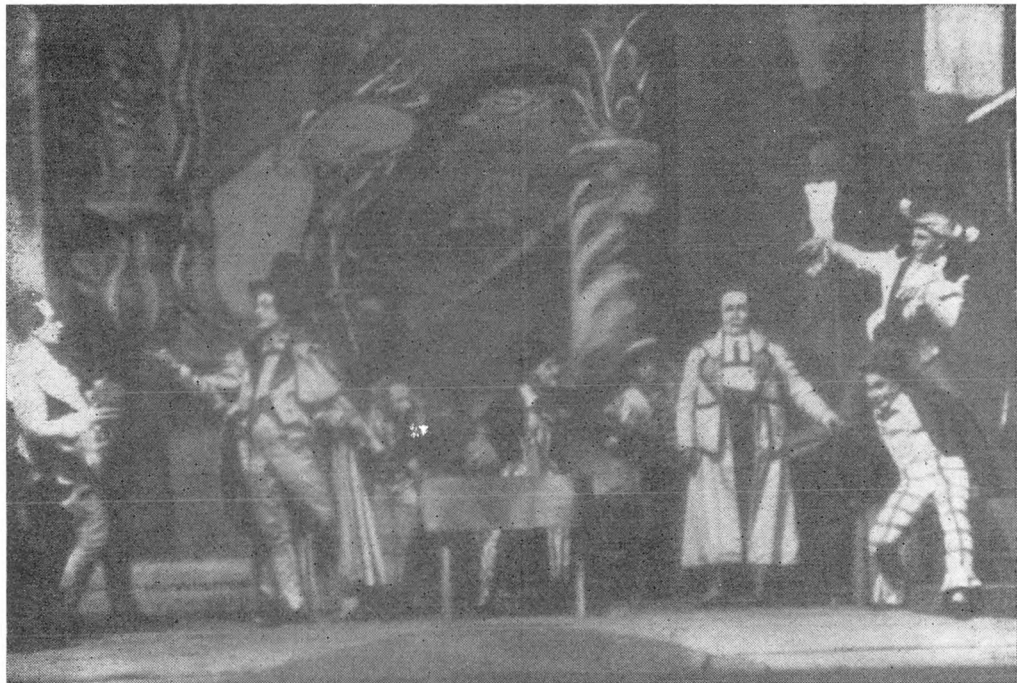
Как же инсценировать «Брамбиллу»? Как найти тот ключ, при помощи которого раскрылись бы новые возможности

театра? Мы долго и упорно искали на это ответ. Быть может, не по мнению всех мы достигли удачи. Да это было бы и скучно, если бы сошлось мнение всех. [...]

Мы как будто нашли ключ к этому спектаклю. Нам помогла наша работа в течение всего предыдущего времени, нам помогло то, что мы перенесли весь центр внимания на искусство актера. Я знаю, что существует глубоко неправильное мнение, якобы в Камерном театре мало актеров. С полной ответственностью за свои слова я говорю в ответ, что ни в одном театре не только Москвы, но и России, Европы, всего мира нет сейчас такой труппы, которая могла бы в том плане, который взят Камерным театром, воспроизвести «Принцессу Брамбиллу», ибо самые прекрасные актеры современности, актеры, в честь которых экзальтированные барышни бросают в воздух чепчики, не могут сделать на сцене того, что делает самый младший из учеников нашего театра. Они не владеют тем мастерством, элементарным, совсем не трудным, не сложным, которое необходимо актеру и mimo которого они проходят в своем дилетантском величии, считая его совершенно ненужным. Когда Камерный театр стал вводить в свои работы акробатику и жонглирование, то улыбкам, издевательствам, произносимым вслух или глубоко скрываемым, не было конца. [...] Зачем нашему благородному искусству валяться в пыли на полу или на арене, зачем актеру кувыркаться, как какому-нибудь жалкому акробату? Наше искусство благородное, мы белая кость и поэтому нам нужно только уметь ничего не делать. Так думали многие актеры. Мы думаем наоборот. Мы думаем, что наше искусство требует большого труда и что нам нужно уметь делать все. И только потому, что мы научились сейчас хотя бы кое-что делать (еще бесконечно далеко то, к чему мы стремимся), мы и могли осуществить спектакль в том плане, какой нам представляется единственно правильным. Этот план заключается в том, чтобы всю тяжесть создания спектакля, его способность



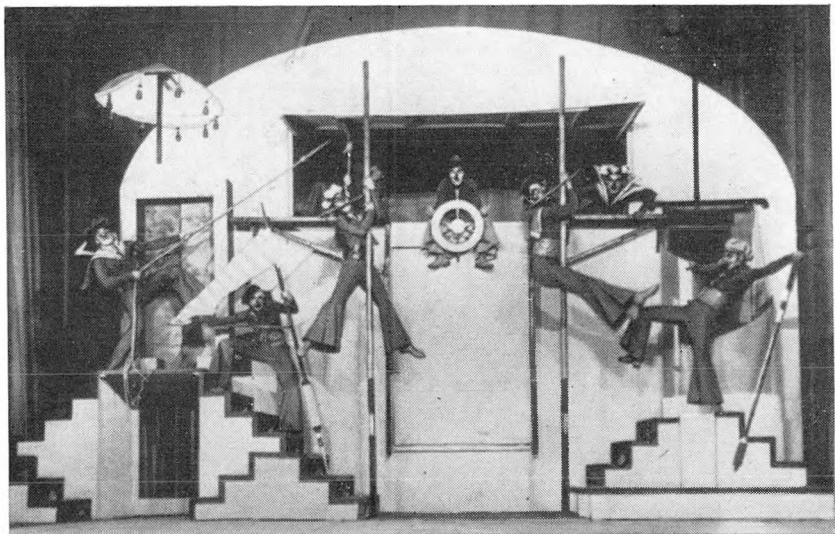
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» В. Шекспира, 1921 г. Художник А. Экстер.
Сцены из спектакли (слева — «У балкона», справа — «Дуэль», внизу —
«Перед боем»)



«ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА» по Э.-Т.-А. Гофману, 1920 г.
Художник Г. Якулов. Сцены из спектакля («У озерин», финал)

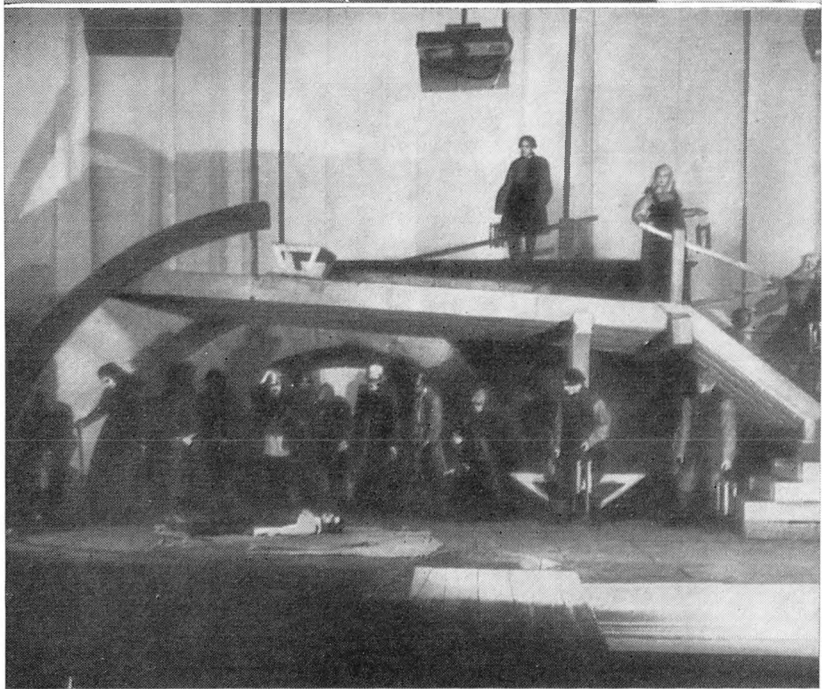


«ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА». А. А. Румнев — Арлекин, П. И. Аркадин — Чародей. ● Внизу — А. Я. Тапков у макетов костюмов спектакля



«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ» Ш. Ледока, 1922 г. Художник Г. Якулов.
 На развороте слева: (вверху сцена из спектакля («Пираты»), внизу
 А. Г. Коонен—Жирофле-Жирофля; справа вверху Н. М. Церетелли—
 Мараски, сцены из спектакля («У адмирала», финал «Пуншевой
 песенки», внизу—«Песенка о подвязке»)





«ГРОЗА» А. Н. Островского, 1924 г. Художники В. и Г. Стенберг и К. Медунецкий. А. Г. Коонен — Катерина, Н. А. Соколов — Тихон.
Внизу — сцена из пятого действия

возбуждать эмоции зрителя, передавая фантасмагорию Гофмана, взвалить на плечи актера. Убрать всю механику, все то, что обычно дается в театре машиной, свести участие электротехника, механика и всевозможных сценических машин к нулю. Сделать так, чтобы спектакль мог идти не только на сценах, специально оборудованных волшебными фонарями и всякими иными приспособлениями, а чтобы его можно было играть и на любой сцене, в любом зале, чтобы всюду, куда придут его участники, они могли развернуть свое искусство. Поэтому нам надо было сделать так, чтобы все фокусы, превращения и другие трюки, проделываемые в «Принцессе Брамбилле», зависели не от совершенства той или иной машины, а от ловкости актера. И все то, что совершается на нашей сцене (Арлекин, который на столе для операции превращается в чучело, разрезаемое доктором, исчезновение неизвестно куда Арлекина и Коломбины в момент выхода Панталоне, оживление Арлекина, превращающегося в живого пляшущего актера), зависит отнюдь не от каких бы то ни было специальных и сложных приспособлений. Во всем спектакле нет ни одной машины. Все удается исключительно благодаря ловкости действующих лиц. Когда вместо приставляемых частиц чучела в стенке домика Панталоне появляется живой Арлекин и начинает свою пляску, то это можно было сделать потому, что актер владеет своим телом: он пролезает через отверстие, через которое другой не пролез бы, он принимает позы, в которых никто другой стоять не мог бы, и постепенно возникает перед зрителем. [...]

Я знаю, что все это считается не только искусством актера, но и искусством режиссера. Но разве это не одно и то же. Разве настоящий талантливый актер и искусный режиссер не совпадают, разве они не сливаются в то неразрывное единое целое, которое потом никакими путями нельзя разделить, ибо в каждом подлинном театре, который базируется исключительно на своей сущности, а не на литературе или живописи, вся задача режиссера сводится к тому, чтобы раскрыть актеру все возможности для проявления его искусства.

В таком театре режиссер раскрепощает актера, а никак не подчиняет его себе.

Режиссер дает только ту базу, при помощи которой актер может свободно творить.

[...] Работа театра и, в частности, режиссера в значительной степени проявляется в подходе к литературному материалу.

[...] Беря то или иное литературное произведение, мы совершенно свободны, мы берем его как служебный материал, при помощи которого можем творить свой спектакль, мы берем из этого материала все, что нам нужно, и создаем не инсценировку

произведения Гофмана, а свое новое самостоятельное сценическое произведение, одним из материалов которого является и гофманская «Принцесса Брамбилла». Поэтому, когда мы создали наш спектакль, мы назвали его «каприччио Камерного театра». Это новое самодовлеющее, самостоятельное произведение сценического искусства. [...]

У нас нет озера Урдар, нет королевы Мистилис, нет страны, куда все переселяются. Мы это сознательно опустили, потому что считаем, что театр, создавая сценическую фантазмагорию, внедряясь в какую угодно фантазию и символику, тем не менее прав бывает только тогда, когда творит нечто реальное. Театр есть реальность, искусство, творимое театром, есть искусство реальное, актер — реальное существо.

[...] Поэтому при инсценировке даже такой фантазмагорической вещи, как «Принцесса Брамбилла», нашей задачей было свести все к реальным возможностям, реальному мастерству, реальному материалу актера.

[...] Мы убрали многое, что может быть ценно для гофманцев. [...] Но считаем себя правыми с точки зрения театрального искусства, исключив многое ценное, содержавшееся в «Принцессе Брамбилле», как литературном произведении. Мы, несмотря на это, полагаем, что дали представление, совершенно идентичное гофмановскому. Именно в представлении Камерного театра, как и в рисунках совершенно иной плоскости, данных Калло, есть тот дух фантазмагии, дух перевоплощения, смесь реального и нереального, материального и нематериального, свойственные Гофману. Мы считаем, что наш спектакль — гофмановский, каприччио Камерного театра — это каприччио во славу Гофмана, ибо в нем есть его душа. [...]

Мне неоднократно приходилось говорить, что мы мыслим рост театра преимущественно по двум путям. Мы полагаем, что все произведения театрального искусства, если они являются подлинно театральными произведениями, в конце концов склоняются к одному из двух крайних полюсов театрального действия. Эти два полюса — арлекинада и мистерия, к которым и должен стремиться подлинный театр, ибо они в крайней степени выражают театральное искусство, являются как бы крайним напряжением его творческих сил. Это совершенно разные области, два разных лика одного и того же единого театрального существа, которое должно уметь в одно и то же время рождать радость смеха и радость преображения. Радость смеха дается арлекинадой, радость преображения дается мистерией. И тут и там у зрителя в результате должна возникать радость, ибо тот театр, после которого зритель уходит разбитым, потрясенным, а не обновленным и радостным, это не есть подлинное искусство. Подлинное произведение

искусства, как бы оно ни было трагично по своему существу, должно, исторгнув слезы, все же расцветить душу радостью. Ибо самое произведение искусства как таковое должно всегда взвинчивать зрителя, в конце концов возбуждать радость, чувство наслаждения.

Задачей «Принцессы Брамбиллы» было создание подлинной сценической арлекинады, построенной на принципе фантасмагории, арлекинады, рождающей бодрость смеха. Это роднит нас и с Гофманом, ибо, несмотря на все потрясения, которые переживает Джилио, герой гофмановского каприччио, Гофман хочет дать общую большую радость, большое жизнеутверждение и жизнепрятие. Потому в спектакле и звучит тысячью голосов песня, раздающаяся в конце. Смех живой и живая радость, утверждение жизнерадостности, бодрости жизни, вот к какому конечному эстетическому, театральному итогу стремились мы постановкой «Принцессы Брамбиллы». Соответственно построена и сцена, построена вся оправа спектакля, создана вся его атмосфера, его костюмы и всякие аксессуары. Вы знаете, что мы разрабатываем искусство построения сценической площадки: мы считаем, что каждый спектакль должен показываться на специально выработанной для него сценической площадке, построенной таким образом, чтобы она являлась клавиатурой, могущей [выявить] те задачи, какие ставит себе данный спектакль. Спектакль-арлекинада требует сценической площадки, которая давала бы возможность, с одной стороны, широкого и свободного движения по плоскости, возможность движения и жестов, как пластических, балетных, так и акробатических. И с другой стороны, необходимы какие-то вышки, какие-то возвышения, на которых могли бы показаться в тот или другой момент действующие лица, руководящие фантасмагорией, дирижирующие арлекинадой. По этому принципу и была построена наша площадка. На сцене — свободная от каких бы то ни было лишних предметов площадь, окаймленная с двух сторон возвышающимися плоскостями справа и слева, для двух баз, на одной из которых показывается Челионати, а на другой — [Къяри]. Эти точки нам нужны были, потому что при их помощи мы могли передать те или иные взаимоотношения между действующими лицами. Самой высшей точкой сценической площадки является задний план, где на значительном возвышении построен дворец Пистойя, что в свою очередь дает возможность целого ряда ритмических и пластических плясок, возможность специального построения хоровых общих сцен; когда разыгрывается вся фантасмагория внизу, на вышке появится Челионати, дирижируя фантасмагорией оттуда, за спиной действующих лиц, невидимо, как невидим бывает управитель марионеточного театра, когда марионетки выполняют какой-то свой круг действий. И на этом возвышении за откры-

вающимися стягами должен быть дворец Пистойя, тот дворец, где появляется видимое только Джилио видение принцессы Брамбиллы. Вот принцип, благодаря которому разные соотношения между плоскостями дают возможность разнообразных построений. При таком построении сценической площадки мы отнюдь не преследовали, конечно, задачи [передать колорит] Италии, у нас не было, конечно, задачи показать дворец Пистойя, ибо весь наш дворец в глубину заключает в себе всего-навсего три аршина. Нам нужно было только создать такую площадку, при помощи которой зритель мог бы, воспринимая игру актеров, увидеть и дворец, и лачугу, и площадь, и все что нужно. У нас существуют и другие построения, второй этаж и два балкона, которые помещены на первых планах. На них появляются перед Джилио в совершенно новом свете лица, которым не место рядом с другими, появляется, например, в облике принцессы Брамбиллы хозяйка гостиницы. Поднять некоторых героев так высоко, как только можно на сцене, — такова задача построения балконов. Все это вместе (ряд находящихся на разных высотах плоскостей и свободная средняя площадка, дающая возможность развернуть все общее колеблющееся движение арлекинады) — вот принцип, по которому строилась сцена. В построении и разрешении сценической атмосферы принимал большое участие художник Г. Якулов, который нашей арлекинаде дал соответствующую красочную оправу. Я должен сказать, что, возможно, за долгий период времени впервые (не совсем впервые, потому что у нас уже были такие опыты) была установлена довольно правильная связь между искусством художника и театром как таковым, была создана сценическая атмосфера спектакля: театр сам является творцом декорационного построения, творцом макета. Художник проявлял свою фантазию, давал колористические сочетания, очертания рисунка по мере выработки общего плана спектакля, а театр перенес это на макет. Ясно, что для того, чтобы создать арлекинаду, нельзя было громоздить ничего такого, что бы давило, как-то затрудняло весь ход, весь быстролетный ритм спектакля; нельзя было базироваться на тяжелых формах. Надо было найти такой сценический принцип, который давал бы спектаклю легкость. Нужно было перейти как-то легко и просто из той комнаты, в которой в начале находится швея Гиацинта, на ту корабельную площадку, где шарлатан продает свое фантастическое лекарство. Как это сделать? Конечно, мы не стали строить настоящую комнату, потому что знали, что над этим декорационным принципом давно поставлен крест и к нему не следует возвращаться. Но какой принцип найти? Театр в результате поисков пришел к плану циркового построения. [...] И что же, в нашей игре все понятно. Китайские стяги образуют нужный фон, родственную среду,

родственную атмосферу, где при помощи нужных аксессуаров можно производить комбинированные трюки.

[...] И если вы посмотрите, как обставлена та комната, в которой в начале шьет швея Гиацинта, то вы увидите, что это три самых обыкновенных стяга, которые очень легко переставляются, убираются за сцену: они держатся только на одном бруске, их можно легко унести и по открытии занавеса. Точно так же разрешается и последний акт, когда преобразенный Джилио возвращается к Гиацинте в свой новый дом... с обретенной любовью в сердце. Это обозначается теми легкими стягами, которые держат сами актеры, принимающие участие в общей карнавальной игре. [...] Стяги, которые окаймляют собою декорацию предпоследней картины, образуют нечто вроде той комнаты, в которой должно происходить действие в финальной картине карнавала. Все то, на чем показывается актер, все то, на чем он лепит образ, с чем соприкасается, построено по принципу рельефа. Все колонны, все возвышения, на которых актер показывается, все это трехмерно. Самый масштаб, который взят, — масштаб очень большой высоты, для того, чтобы облегчить актеру возможность дать впечатление людей, вращающихся в огромном мире, где заплетены все начала и концы, где разыгрывается одна трагикомическая фантазмагория, вызывающая в конечном итоге чувство радости от сознания, что ты жив.

Еще более сложным является в современном театре задача костюма. Мне приходилось не раз говорить в своих беседах,



Эскизы костюмов. Капитан. Принцесса Брамбилла. Страус

что это задача до сих пор не разрешенная, разрешить ее мы упорно стремимся, но делаем только первые шаги. Найти такой костюм, который мог бы помочь актеру в его искусстве жеста — эта задача будет разрешена несомненно не скоро, но можно сказать, что и здесь мы стали на правильный путь. Художник дает после обсуждения общего плана спектакля эскизы костюмов, которые нужно воплотить на сцене, но эти эскизы, являющиеся в значительной степени живописным разрешением художника, отнюдь еще не могут быть воплощены в действительности. Специальные задания по костюмам требуют от художника таких знаний, каких современный художник не имеет, ибо для того, чтобы построить подлинный театральный костюм, художник обязан быть портным. (Он должен быть Бескати, тем прекрасным Бескати, который говорит, что для артиста фантазия то же, что для портного игла. Да, владеть этой иглой фантазии, или, вернее, владеть ножницами, которые дают рисунок и рельеф этой фантазии, такова задача того художника, который хочет когда-нибудь разрешить проблему театрального костюма. До тех пор пока художник не окунется в край, мы не найдем настоящего костюма.) Я могу нарисовать костюм, который выглядит очень красивым не в движении, а на куске бумаги, но как только он надет на актера и когда тот принимает такое движение, которое возникает только один раз за все время спектакля, тогда такой костюм оказывается негодным, не отвечающим своей цели. Здесь нами сделан шаг вперед в том отношении, что мы костюм вырабатываем не только с художниками, но и в значительной степени с портным. Но, предоставляя огромную свободу портному, мы знали, что с нами в содружестве работает настоящий мастер своего дела, не простой портной, а художник театрального костюма, его чувствующий, его понимающий, который знает, что с ним можно и что с ним надо делать.

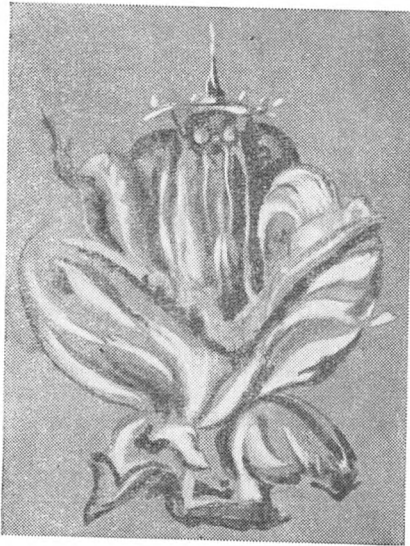
[...] Костюмы, для создания которых был дан толчок художником и которые в результате оказались верно разрешенными, — это костюмы Челионати, князя Бастинелло ди Пистойя, в которых сочетались трико и фрак, это костюм арлекина на карнавале, который, как перчатка, обхватывает тело актера и дает возможность рельефно отражать в жесте ощущения.

[...] Затем одной из главнейших задач постановки было нахождение ритма спектакля. Найти ритм — это значит разрешить почти все, ибо ритм в каждом произведении искусства есть его душа. Если произведение искусства неритмично, если ритм не связывает его воедино, в одну монолитную массу всех частей, такое произведение неминуемо разрушается, неминуемо должно быть обречено на художественную гибель. И вот, ища ритм «Принцессы Брамбиллы», мы пришли к заключению, что нам нужно базироваться на ритме тарантеллы. Тарантелла

и сальтарелло — два народных танца, в которых отразилась вся кипучесть южного солнца, вся кипучесть южной крови. Мы пришли к заключению, что в их ритме надо выдержать все представление «Принцессы Брамбиллы», провести этот ритм через весь спектакль, не только через его видимую сторону, но и через его звук, через его речь, через все те внешние выявления, в результате которых спектакль постигается зрителем. А для того чтобы добиться этого, конечно, необходимо было, чтобы актеры почувствовали этот ритм внутри себя, чтобы он бил там ключом, при помощи которого раскрывались бы и эмоции актера и закреплялись бы те формы, в которые в результате эти эмоции выливаются. И вот этот ритм тарантеллы и сальтарелло, ритм стремительности, с целым рядом срывов, ритм центробежности, с большими промежуточными перерывами, этот ритм и повел нас к [образу] всего спектакля. Мало этого, даже жесты «Принцессы Брамбиллы» в значительной степени базировались в своей архитектонике на тарантелле. Раз мы берем за основу ритм тарантеллы, то и жесты тарантеллы, как порождение ее ритма, не могут быть нам чужды, и они должны были войти как главный основной элемент в общее сценическое построение. На этом основывалась вся главная разработка спектакля. Для того чтобы это осуществилось, для того чтобы это дать, конечно, нужен был н о в ы й а к т е р. Нужно было наречение нового актера, хотя и находящегося только в зачатии своей жизни, нужен был новый актер, который умел бы и петь, и играть, и жонглировать, и фехтовать. В нашей труппе нет отдельно акробатов, жонглеров и танцовщиков. Нет, это одни и те же люди, это молодые мастера будущего театра, которые еще не совершенно, но умеют многое, владеют мастерски театральным искусством. Это они могут, говоря монолог (как делает Челионати), перевернуться через голову; это они могут, перевернувшись через голову, продолжать дальше говорить, и у них не будет срываться дыхание, потому что у них есть нужная техника. Это они могут акробатировать и жонглировать факелами, не боясь того, что вспыхнет пожар.

[...] Для этого нужно было, чтобы какие-то семена уже дала та школа Камерного театра, которая у нас организована². Необходима была подготовка того материала, при помощи которого можно было построить так называемые «массовые сцены».

Массовые сцены — это жупел каждого театра; массовые сцены — это то, что является обычно пробным камнем театрального искусства. Есть ли для нас, деятелей нового театра, более ненавистное название, чем название «массовые сцены», которыми обыкновенно так восхищались ранее. Я думаю, что если бы всю ненависть, которая накапливается в наших душах,



Эскиз карнавального костюма

направить на слово «массовая сцена», то и эта ненависть, быть может, не была бы достаточно сильна, чтобы убить и уничтожить наконец тот ужас, тот кошмар, который известен в театре под этим именем. Это беспорядок, это безобразие, это какая-то большая переменка в гимназии, это неряшливость; это сцена, в которой люди толкают

друг друга, наступают друг другу на ноги, не знают, что делать с собой и друг с другом.

Камерный театр ищет возможность для попытки построения хорового начала в пьесе. Это не массовая сцена. Мы еще очень несовершенны. Нами сделаны только первые попытки. Такими попытками были сцены в «Покрывале Пьеретты», в «Фамире-Кифарэде» и целый ряд других опытов; а суммирующей все это была постановка «Принцессы Брамбиллы». Здесь в финале люди танцуют, акробатируют, жонглируют, вращают стяги, и никто не нарушает общего задания, общего построения сцены. Все вмещается одно в другое и ничто не мешает друг другу.

В спектакле «Принцесса Брамбилла» огромную роль играют пантомимы. Если вы захотите проверить, сколько места в спектакле они занимают, то могу указать, что весь спектакль длится два часа двадцать пять минут, а пантомимы отнимают из этого времени пятьдесят минут. Я говорю об этом потому, что введение пантомим приближает нас в значительной степени к тому, о чем я говорил раньше, — к самому творчеству спектакля. [...] Эти пантомимы построены в сцене карнавала на ритме тарантеллы, по принципу эмоционального, а не абстрактного жеста, и только в пантомиме разыгрываются во втором акте два принципа, два жеста: с одной стороны, жест эмоциональный, без которого немислима никакая пантомима, с другой стороны, жест, объясняющий то, что делается на сцене. Пантомима, с одной стороны, построенная на эмоциональном чувстве, а с другой, пантомима комедии дель арте, хотя в комедии дель арте таких пантомим, как я поставил, не было. Я поста-

рался к тому времени, когда работал над «Принцессой Брамбиллой», забыть, какая пантомима была в комедии дель арте, чтобы не репродуцировать, а создать ее.

Очень любопытно отметить, как строилась музыка в «Принцессе Брамбилле». Это настоящая театральная музыка. Я не хочу входить в ее оценку, как отдельного музыкального произведения. Мне лично она очень нравится, я считаю ее очень ценным вкладом в музыкальную литературу вообще, но меня, как мастера театра, интересует специальный вопрос: о соответствии музыки общему замыслу театра. И я должен сказать, что она отвечает ему блестяще, и ничего в том нет удивительного. Я считаю чрезвычайно важным в нашем опыте следующее: музыка писалась не абстрактно, музыку писал композитор Фортер, который все время находился в театре, участвовал внутренне в работе театра. Я могу указать на поразительную, с моей точки зрения, вещь для мастерства театра и композитора, на то, что пантомима комедии дель'арте, которая длится пятнадцать минут, была раньше поставлена, и музыка была написана на готовую уже пантомиму. Это лишнее доказательство того, как сплоченно, как дружно шла работа театра и работа композитора. И это, с моей точки зрения, единственно правильный подход, который должен быть перенесен на все области, с которыми соприкасается искусство актера. Точно так же надо, чтобы спектакль почти до конца был закончен и только тогда делать костюмы на действующих лиц, чтобы художник уже видел движения актера, учитывал все свойства его жестов в данном образе и смог бы дать тот облик, то его второе «я», то его второе тело, каким является на сцене костюм.

Затем я полагаю, что в силу тех приемов, какие были при-



Эскиз костюма

менены в постановке «Принцессы Брамбиллы», в силу того, что здесь мы пользовались творениями и художника, и композитора, и литератора (если можно так назвать поэта Гофмана), что все это мы брали, как материал, — то, воспользовавшись этим всем материалом, театр внес сюда свое творчество, целый ряд пантомимных сцен, карнавальные сцены, сцену комедии дель арте и т. д. Таким образом, мы, несомненно, являемся соавторами спектакля не только с точки зрения сценического произведения, но и в том процессе, который является подготовительным, когда только планируется весь материал. Я думаю, что сейчас это единственно правильный путь [...] и могу с уверенностью сказать, что мы будем всегда применять его принципы в арлекинаде.

Но существует другая, столь же активная сила, столь же важная сторона театрального искусства — это мистерия, сторона, к которой мы почти еще не прикасались, ибо только условно можно считать мистерией, скажем, «Сакунталу», которая является мистерией в значительной степени по целому ряду элементов, в нее входящих, или, скажем, «Саломею», которая является как бы мистерией наизнанку, но в которой тем не менее имеются мистериальные начала. И нам, театру, следует сейчас подойти к мистерии и для этого нами намечена постановка «Благовещения» Клоделя. Конечно, вначале мы будем идти еще таким же путем, каким постепенно подходили к арлекинаде, мы еще будем очень сильно опираться на материал данного автора, чтобы иметь на первых порах крепкую базу, на которой нам можно было бы делать свои построения. Конечно, этот материал мы используем так, как считаем нужным; конечно, и здесь наша задача будет не в том, чтобы воплотить Клоделя, а в том, чтобы, воспользовавшись его произведением, создать материал театральной мистерии. Но тем не менее мы здесь будем еще к нему очень прикреплены. Наоборот, в арлекинаде мы считаем себя все больше и больше отделяющимися от литературного материала, чтобы перейти к тому самотворчеству, которое есть наша финальная цель. Мы стремимся к тому, чтобы создать такой театр, в котором мощный, вооруженный всеми средствами, всеми возможностями актер-мастер может творить свой спектакль, являясь его подлинным творцом во всех отношениях, создавая не только свою сцену и образ, но и все то целостное монолитное произведение, которое именуется спектаклем.

Я мог бы, в сущности, закончить свою беседу, но я сделал одно упущение и мне придется вернуться несколько назад — я не сказал об аксессуарах. Аксессуары играют в театре огромную роль, ибо аксессуары для театра это то, с чем он непосредственно соприкасается, а когда эти аксессуары еще вырастают и становятся какими-то осязательными величинами, от которых

Эскизы костюмов



зависит дальнейшее развитие действия, то они имеют, конечно, очень большую ценность.

И я, подводя итоги постановки «Принцессы Брамбиллы», с глубокой благодарностью вспоминаю о работе нашей молодой, только начинающей студии кукольного театра, которая дала нам возможность построить маски карнавала, построить наши карнавальные жесты, потому что, если бы не было созданных ею аксессуаров, то нам волею-неволей пришлось бы обращаться к каким-то иным способам, к тому же волшебному фонарю, к экрану или к различным механическим приспособлениям, в то время как здесь искусством, идущим от марионеточного театра, созданы настоящие карнавальные факелы, настоящие театральные аксессуары, которыми управлял тот же актер, тот же член нашего театра, помещенный внутри этих фигур. Отрицая, по существу, посылку Крэга о сверхмарионетке и противопоставляя ему посылку о сверхактере, к которому должен стремиться новый театр и к которому стремится Камерный, я тем не менее говорю, что марионеточный театр должен сыграть в развитии театра очень большую роль, ибо в нем есть много такого элемента, который забыт театром живым, театром, строго отграниченным от театра марионеток, ибо построение макета, построение костюма, построение движений — все это может быть проверено на постановке театра марионеток. И мы сейчас, имея в своих руках студию кукольного театра, конечно, имеем в этом отношении большие возможности, которые мы постараемся использовать во славу живого театра, во славу живого актера, во славу того самотворческого театра, к которому мы стремимся.

Итак, мы знаем, что в нашей жизни, в истории нашего развития сезон 1919/20 года несомненно будет очень значительным. Мы, по всей вероятности, часто будем обращаться к опыту этого года и будем стремиться перенести его на нашу дальнейшую работу. Мы знаем, что очень труден наш путь, но мы знаем, что идем к тому подлинному театру, который нам грезится, и мы верим или хотим, по крайней мере, верить, что мы к этому театру придем.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

К постановке «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»
1921 г.

Эскиз костюма. Гость на балу

Вероятно, ни одна постановка Камерного театра за последнее время не вызывала столько разноречивых мнений и споров, как постановка «Ромео и Джульетты».

Создавшаяся было около Камерного театра атмосфера если не признания его, то значительного «принятия» его театральными кругами сразу разорвалась, и со всех сторон поднялись, как встарь, протестующие и негодующие возгласы.

И снова, как встарь, мы, коллектив Камерного театра, почувствовали вокруг себя ту близкую и дорогую нам атмосферу борьбы и несогласия, которая больше всяких признаний бодрит нас, зовет к неустанной работе в дальнейшем, укрепляя уверенность в правильности и необходимости нашего театрального пути.

Конечно, и та атмосфера полупризнания, о которой я говорил, была больше кажущейся, чем подлинной, больше вынужденной, чем непосредственной.

Ибо в наших предыдущих работах мы ставили своих [идейных] противников отчасти перед задачей, для них неразрешимой, отчасти давали им возможность «успокоиться», так как плоскость наших работ была настолько для них чуждой, что они могли с большей или меньшей благожелательностью взглянуть на наши «чуждачества».

В самом деле, «Принцесса Брамбилла» — каприччио Камерного театра по Гофману. Каприччио — это ведь даже не пьеса; здесь нет никаких прописных рецептов, нет привычных стекол традиции и рутины, сквозь которые можно все исчислить и измерить.

Да и кто станет, кроме Камерного театра, осуществлять такое каприччио? Никто. А потому — пускай осуществляет; это спокойно, это не рушит никаких «основ», это можно признать.



Почти то же положение было и с «Благовещением». Мистерия, но мистерия не средневековая, не высочайше утвержденная. Мистерия Клоделя — автора, многим неизвестного даже понаслышке. Где найти здесь тот критерий, тот компас традиции, который безошибочно указывает север? А потому — пусть играют.

Но Шекспир!

Но «Ромео и Джульетта»!

О, тут все у себя дома.

У каждого в кармане есть такая особая пробирная машинка, которая с точностью до одной тысячной определяет, правильно сотворен спектакль или неправильно, годен он или негоден.

Машинки заработали — и спектакль оказался негодным.

Ну а что, если негодны машинки?

Я полагаю, что это именно так.

К Шекспиру обычно принят подход исторический, этнографический и бытово-психологический. Кроме того, на спектаклях Шекспира всегда чувствуется густой слой пыли многолетних комментариев разъяснителей и критиков его творчества, причем, конечно, в качестве определяющего берется тот критико-философский взгляд на то или иное его произведение, который получил в данное время и в данной стране господствующее влияние и признание.

Все это делается из огромного пиетета перед Шекспиром, из боязни как-нибудь исказить его замысел.

Я же полагаю, что свободная театральная транскрипция Шекспира — единственно правильный путь в работе над ним. И что она так же мало может нарушить пиетет перед Шекспиром, как мало он был нарушен и самим Шекспиром, когда он драматически транспонировал известную итальянскую новеллу XII века «Смерть двух несчастных любовников», которая в переделке англичанина Брука была издана в 1562 году уже под именем «Ромео и Юлия».

Если вы захотели бы проследить шаг за шагом новеллу и трагедию, то вы увидели бы, что Шекспиром у итальянского новеллиста взят не только сюжет, но и весь сценарий, и все имена, и все образы.

Шекспир, изменив в общем очень немного, добавил от себя только две картины из двадцати пяти, и тем не менее он создал новое произведение. В чем же сущность этого нового создания? В том, что из произведения повествовательного было создано произведение драматургическое.

Здесь нет никакого нарушения пиетета, здесь нет никакого «искажения», если подходить к этому творчески, а не фактически; здесь налицо творчество драматурга, использовавшего, как материал, творчество новеллиста.



Эскизы костюмов. Гость на балу. Музыкант. Джульетта

Но произведение драматическое даже такого гения, как Шекспир, — не есть еще произведение театральное.

Такovým оно становится лишь в тот момент, когда оно преобразуется или, если хотите, «искажается» (в том смысле, как я говорил это выше) творчеством театра.

Театр не есть лишь исполнительское, вторичное искусство.

Нет, театр — искусство самодовлеющее, самоценное и первичное.

Его задача — не исполнить, не воплотить драматурга на сцене, а, пользуясь драматургией, как материалом, создать новое, самодовлеющее произведение театрального искусства ¹.

Поэтому театр совершенно свободен в своем подходе к автору и его произведению, и если только этот подход сам по себе, с точки зрения театра, как особого действенного искусства, не бездарен, то театр безусловно прав.

Это — основной подход Камерного театра к пользующей им литературе, о котором я неуклонно заявлял во всех своих лекциях и беседах начиная еще с 1914 года.

Конечно, театр так же подошел и к «Ромео и Джульетте».

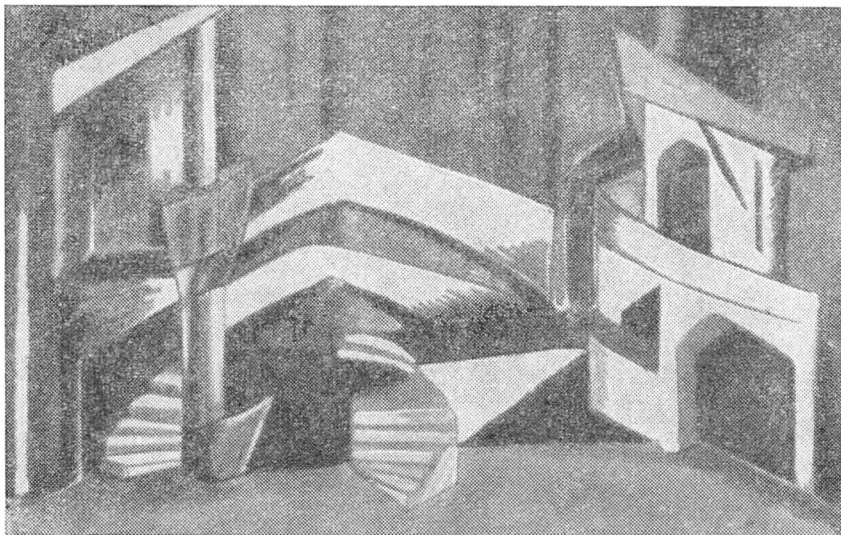
И, подойдя так, театр увидел, что немислимо новому театру в двадцатом веке оставлять нетронутой ту историческую, психологическую и бытовую базу, на которой покоится эта трагедия Шекспира, ибо тогда она безусловно окажется отжившей, чуждой современному восприятию и сможет, говоря общим словом,

«тронуть» только немногие засахарившиеся в ложно застаревшем сентиментализме души старых дев и таких же мужчин.

В самом деле, разве может поверить (даже в смысле театрального) сознание людей двадцатого века в то, что Ромео и Джульетта не могли свободно и радостно любить друг друга только потому, что папа Капулетти и папа Монтеки враждовали друг с другом? Конечно, нет. Конечно, для современного сознания это ложь. И брать Ромео и Джульетту в этом исторически-бытовом плане — это значит поставить всю театральную работу на ложную и нестерпимо фальшивую почву. Убирая же этот психологически-бытовой момент, определяющий ход всей вещи, мы сразу получаем совершенно иную, новую структуру всего спектакля.

Спектакль конструируется так: Ромео и Джульетта — два извечных образа любовников, столь же извечных, как Душианта и Сакунтала, Данте и Беатриче, Тристан и Изольда, — два героя любви, два жертвенных носителя ее извечной стихии, великой и всепоглощающей, безудержной и катастрофической, всеобъемлющей и многогранной.

Цель спектакля — поставить эту стихию перед максимумом препятствий, в преодолении которых все ее грани — лиризм и страсть, надежда и отчаяние, жертвенность и слепое злодейство (ибо иначе, как оправдать ничем не вызванное убийство Ромео Париса? Оно оправдывается только тем, что Ромео хотел



Эскиз декорации

умереть непременно подле Джульетты, так как если бы он хотел только умереть, он мог бы подставить свою грудь шпаге неведомого противника, а не убивать его за секунду до своей смерти) — выступили бы с наибольшей четкостью и полнотой.

С этой целью сценарием выдвигается ряд театральных препятствий² — вражда родов, изгнание Ромео, усыпляющий напиток Лоренцо, дуэли и пр [очее]. Это уже не бытовая почва, на психологической правде которой развивается несчастная судьба Ромео и Джульетты, а театральные шлагбаумы, которые расставлены по пути любовного стремления Ромео и Джульетты друг к другу.

Поэтому все персонажи спектакля не должны давать психологически-бытовых типов, при дефилировании которых мы могли бы «поверить» в исторически-бытовой фон, нет, они никого не должны обманывать, они не должны быть ни молоды, ни стары, и без ущерба театрального замысла можно даже мужчин заменить женщинами и наоборот.

Их роль заключается лишь в том, чтобы с наибольшей театральной правдой и интенсивностью препятствовать Ромео и Джульетте соединиться до тех пор, пока их любовь не завершит своего рокового круга и не сожжет себя в своем собственном пламени.

Поэтому и Лоренцо трактован не как начало хора (мнение ряда комментаторов), не как эпическое начало, которое должно оттенить своей спокойной величавостью смятенность Ромео и Джульетты, а как начало действенное, толкающее бег любви все на новую и новую интригу и дающее пищу неотвратимому.

Такова была задача театра, а я лично полагаю, что такова она была и у Шекспира, и что только излишне услуж-





ливые и догадливые комментаторы — почти всегда не знающие театра и ужасно любящие все подгонять под установленные штампы — могли притянуть Лоренцо к роли античного хора, Лоренцо — этого типичного мага средневековья, монаха, дающего знахарские снадобья, превращающего храм, куда он велит нести тело мнимо умершей Джульетты, похоронную мессу и даже самый склеп в кощунственную трагикомедию.

Нет, Лоренцо — это не замена античного хора и не старый отшельник, а вечно молодой дух театра, Арлекин «Ромео и Джульетты».

Разве не арлекинада разыгрываемая им сцена у мнимого трупы Джульетты; разве не арлекинада сцена с музыкантами, которую построил Шекспир непосредственно за сценой оплакивания Джульетты ее родными и Парисом? Обычно эта сцена вымарывается.

Она необходима в течение спектакля. Ибо целый клубок театральных претставствий уже завершен.

И остается неясным даже [то], подлинно умерла Джульетта или нет.

А для завершения рокового круга любви нужны еще новые преграды.

Зритель может воспринять их заново только в том случае, если дать ему роздых, и подлинная смерть Джульетты не может быть воспринята, если в момент ее мнимой смерти не мелькнет перед зрителем смеющаяся рожа Арлекина.

Итак, что же такое «Ромео и Джульетта» в современной транскрипции театра? Не будем пугаться слов.

Это скетч.

Да, любовно-трагический скетч.

Извечные любовники Ромео и Джульетта — прекрасные персонажи любовно-трагического скетча, преодолевающие в своем безудержном любовном опьяне-

нии бесконечное количество театральных препятствий для того, чтобы, засверкав всеми гранями любовной стихии, прийти к неизбежно катастрофическому концу.

Но кто же тогда они — Ромео и Джульетта?

Неужели домашние воркующие голубки, неужели сентиментально-сахарные пастух и пастушка, неужели невинные, наивные младенцы, под крылышками своих родителей привыкшие думать, что детей приносят аисты? Конечно, нет.

Этот наивничавший взгляд давно пора бросить.

Он внедрился у нас с легкой руки Белинского, который заразился мнением романтической критики, полагающей, что в «Ромео и Джульетте» заключается выражение «германского любовного идеала».

[...] Нет, «Ромео и Джульетта» не сладкая «песнь песней любви», а симфония дерзновенной и страстной, могучей и всепоглощающей, прекрасной и жестокой любовной стихии.

Недаром целый ряд немецких философов (Ульрици, Гервинус, Ретшер и многие другие) считали, что Ромео и Джульетта должны были погибнуть, как презревшие и нарушившие — поглощенные своей страстью — все законы «нравственности».

Вот что рассказывает новелла об их любви: «Когда Ромео увидел Юлию, то пошел навстречу ей с отверстыми объятиями. Точно так же и Юлия: она охватила его шею и, вполне отдавшись восторгам любви, долго не могла вымолвить слова. Затем они удалились в уединенный угол сада и там на скамейке, страстно обнявшись, совершили таинство брака...»

Да, любовь Ромео и Джульетты была сильной, крепкой, здоровой, голос сердца и голос крови звучали в них в унисон и делали их не бесплотными мечтателями, томно вздыхающими о любви, как о нектаре сердца, а страстными, стремящимися [друг к другу] любовниками, в страсти и стремлении которых и таился трагический финал их бурной любви. Еще любя Розалину, Ромео на вопрос Тибальда: «Иль целомудренной навек быть обещала?» — отвечает: «Увы, и тем у нас сокровище украдала... для мира сгинет красота ее бесплодной» и т. д. Для него вне обладания нет любви.

Это не средневековый рыцарь, который во имя неведомой дамы идет на смертный бой. Ромео пойдет на смерть, но ощущения и требования любви у него иные. То же у Джульетты. Вспомните хотя бы несколько ее реплик:

О, лестница! Путем должна была ты быть,
По этому пути Ромео мой прекрасный
Прийти хотел в ночи к постели нашей брачной.
Дай мне совет, как выиграть мне битву,
В которой потерять должна я непорочность.
Пускай мою невинность, смерть, ты возьмешь,
Коль взять [ее] Ромео не сумел.

Джульетта — не кисейная барышня, не Гретхен, она мечтает о том моменте, когда «любовь настолько осмелеет, что будет даже страсть лишь скромностью считать».

И, конечно, только так полно любя, она могла не испугаться ни снотворного напитка, ни погребения заживо в склепе, ни даже смерти.

И только в таком аспекте Ромео и Джульетта могут действительно повести спектакль по пути, указанному Шекспиром.

В связи с таким подходом к спектаклю, как к трагически-любовному скетчу, театром была ритмически разработана и вся его структура, в том числе и сцена, состоящая из семи разновысотных площадок, на которых могло стремительно развиваться все наполненное бесчисленными препятствиями действие.

Теперь, когда в основном работа по «Ромео и Джульетте» уже закончена и проверена нами на зрителе, душа и художественное восприятие которого не засорены никакими шекспировскими штампами и навыками и который и слушает и воспринимает спектакль с исключительной отзывчивостью и энтузиазмом, мы, отойдя на расстояние от спектакля и видя в нем ряд промахов, главным образом технических, еще больше уверены в том, что наш подход к нему был безусловно правилен и что мы на абсолютном верном пути, вне которого нет театральной возможности творчески использовать шекспировский материал.

Но помимо того, что мы установили этим спектаклем подход Камерного театра к Шекспиру, он важен и значителен для нас еще и потому, что он завершил цикл наших работ за последние два года. Мы сделали за это время «Адриенну Лекуврер» — романтическую мелодраму, «Принцессу Брамбиллу» — арлекинаду, «Благовещение» — мистерию и «Ромео и Джульетту» — трагедию или, как мы говорим, — трагический скетч.

Мелодрама, арлекинада, мистерия и трагедия — вот вершины действенного театрализованного театра, на которых мы проверили наши методы, наши пути и наше мастерство.

И, произведя эту работу, мы уже ясно чувствуем биение того синтетического театра эмоционально насыщенной формы, к которому мы все время неустанно шли и будем идти, невзирая ни на какие препятствия и несогласия с нами.

Мы знаем, что далеко не все, что мы делаем, безупречно, мы знаем, что у нас бывает много промахов и много ошибок, мы охотно отдаем себе в них отчет и исправляем их, как исправим их осенью и в «Ромео и Джульетте».

Но в главном и целом — мы знаем — правда театра на нашей стороне, и потому всем несогласным с нашей последней работой мы можем ответить теми же словами, какими ответил Вольтер критикам «Заиры»: «Мой ребенок может быть горбат, но он жив и здоров и чувствует себя превосходно».

«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ»

ИНТЕРВЬЮ

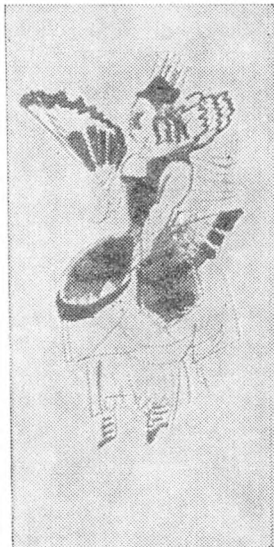
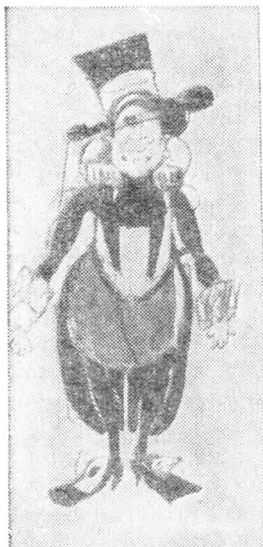
10 октября 1921 г.

Эскиз костюма. Пакига

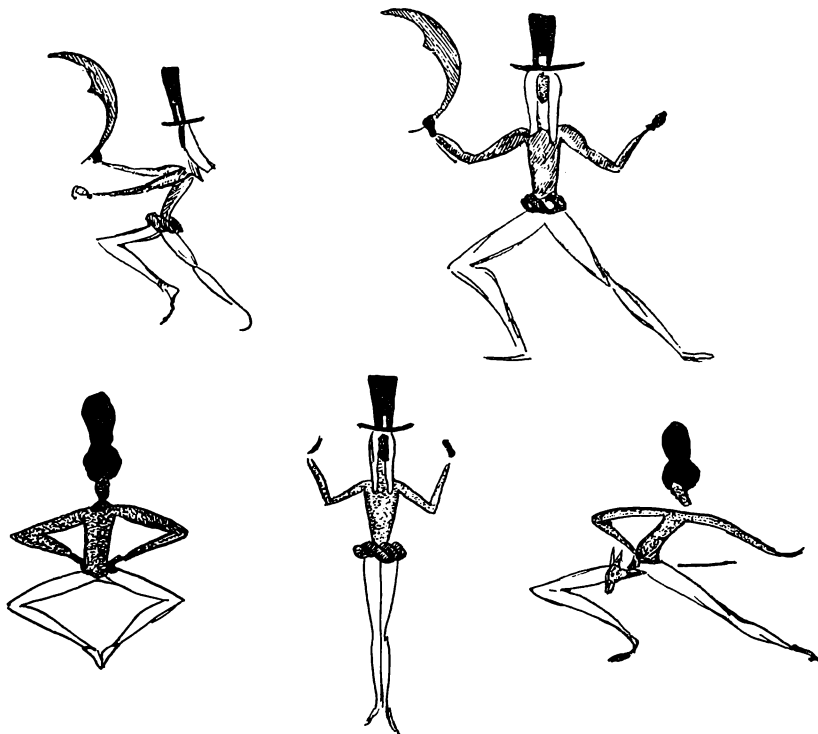
Новой постановке оперетки Ш. Лекюка «Жирофле-Жирофля» мы придаем очень большое для нас рабочее значение, как развивающей мастерство наших актеров в новой, еще не использованной нами области театра.

Уже достаточно известно, что мы мыслим нового актера, как мастера, владеющего всем сложным комплексом своих выразительных средств и умеющего пользоваться их в любой сфере сценического искусства.

Отсюда ясно, что, ставя оперетку, мы никак не могли вступить на путь приглашения отдельных артистов и хористов специально для этой постановки. Для совершенствования актерского мастерства нам важно было, чтобы те же самые актеры, которые играли мистерии Калидасы и Клоделя, Расина и Шекс-



Эскизы костюмов. Болеро. Адмирал. Аврора



Эскизы костюмов для пиратов и мавров

пира, арлекинады Гофмана и пантомимы, что [б] они же могли дать в своем исполнении и оперетку. Поэтому ни для отдельных ролей, ни для хоровых ансамблей нами не приглашен ни один посторонний актер. Поэтому [же] постановка оперетки нами осуществляется только в этом сезоне, когда наш коллектив предварительной лабораторной работой уже достаточно подготовлен к осуществлению этой новой, сложной задачи.

А задача действительно очень сложна.

Мы трактуем оперетку, как сценическ[ую] музыкальную эксцентриаду, а не как комическую оперу, хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а, как и раньше, стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука.

Выполнение этой задачи, проходящей по всей постановке и, в частности, концентрирующейся хотя бы в галопе второго акта, в пуншевой песне и целом ряде других наиболее сложных по построению моментов, потребовало огромной тренировки и точного учета каждым исполнителем всех своих сил и воз-

можностей. Не менее трудной задачей было добиться того, чтобы вся эта огромная техническая работа и учет не внесли нежелательной реакции в искристое вино партитуры Леока, а, наоборот, дали [ей] новую молодость и жизнь.

Приступая к постановке, мы, конечно, сочли необходимым упорядочить и реорганизовать текст оперетки. Считая конструктивно неверным и органически не целостным чередование стихотворных номеров пения с прозаическим текстом диалогов, мы дали задание [А.] Арго и [Н.] Адуеву переработать весь текст в форме стиха, комбинируя в нужном нам плане его размеры. Нам кажется, что это нововведение должно сыграть очень большую роль и в дальнейшем должно войти в оперетку как необходимость.

В композиции массовых *mise en scène* мною применены в связи с общим планом постановки в первом и третьем акте преимущественно комбинации линейных построений, а во втором — спиралей, кругов и друг [ие].

Новые задачи поставлены нами и в разрешении монтажа постановки. Сценическая площадка упрощена до крайних пределов, [что] абсолютно необходимо для построения спектакля, и разработана по принципу центрального и вспомогательных комбинированных экранов, играющих определенную служебную роль для развития нужного движения. Центральный экран, кроме того, имеет еще и специальное акустическое значение. В костюмах учтены в первую очередь оголенная форма человеческого тела и его движение, в силу чего главной основой костюма является фуфайка и трико, на которое, в зависимости от задач, поставленных для образа и движения отдельных персонажей или ансамблей, надеваются те части костюма и аксессуары, которые могут наиболее четко помочь актеру осуществить эти задачи. Костюм сконструирован так, что тело актера освобождено от излишних, мешающих его движению тканей, но в то же время заключено в нужную ему форму. Принцип построения костюма был в главном разрешен руководящим макетно-экспериментальными работами в Камерном театре Л. Л. Лукьяновым еще в прошлом сезоне в одном из *opus'ов*, подготовлявшихся для нашего эксцентриона, и разрабатывался затем в макетной мастерской на специально сделанных рельефных моделях. [...]

«ГРОЗА»

МЫ СТАВИМ «ГРОЗУ»
1924 г.

Эскиз костюма. Катерина



— Вы ставите «Грозу»?
— Да.
— В 1924 году?
— Вот именно.
— Но ведь это не современно.
— Ошибаетесь. Современно, и очень.
— В чем же это, позвольте вас спросить?
— Охотно отвечу. Современна сейчас проблема быта?

— Трюизм. Мы говорим теперь о проблеме нового быта, быта наших дней.

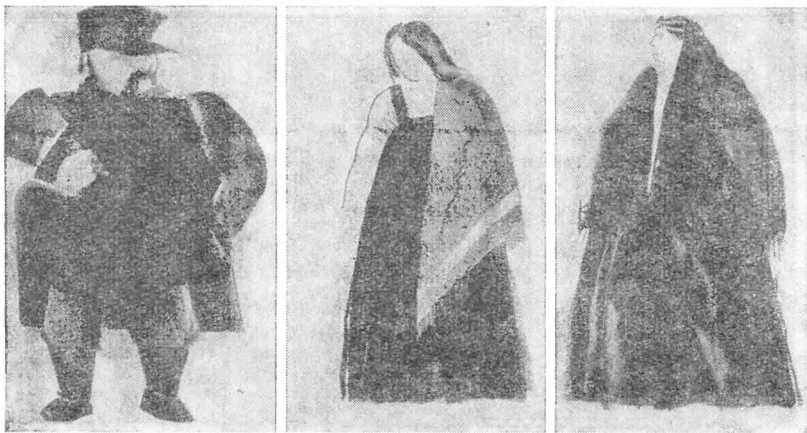
— Я знаю, и я говорю о том же. Сейчас на очереди вопрос о новом быте. Хотя и о новом, но о быте. А быт, старый или новый, в своем функциональном развитии неизбежно превращается в догму. Уже и сейчас в отдельных группах вы можете заметить произвольную фетишизацию нового быта.

Так в своем собственном виде
богов создает себе каждый.
(Ксенофонт)

А все догмы и фетиши мертвят жизнь, сковывая кандалами ее поступь. Вот почему сейчас, строя новую жизнь, больше чем современно, — увидеть воочию, как губительна для жизни гипертрофия быта. «Гроза» современна.

— Быть может, и революционна?

— Конечно. Вам кажется, что вы язвительны. Вы наивно полагаете, что революционны лишь те спектакли, где ходят по сцене стрррашные рреволюционеры, происходят ужассные восстания и цитируются радио «РОСТА». Ошибаетесь. После пережитой нами подлинной революции все эти «эрзацы» годятся лишь для бутафорского склада, а не [для] воздействия на зрителя. По-настоящему же революционно то произведение, которое, не прибегая к белым ниткам прописей и схем, своим собственным бытием неизбежно революционизирует сознание и чувство. Только безнадежно слепые могут отрицать такое воздействие «Грозы», подобно тому, как только безнадежно



Эскизы костюмов. Дикой. Катерина. Кабаниха

мертвые могут не захотеть, увидав «Грозу», раз и навсегда до основания уничтожить среду и быт, ее породившие.

— Что ж, значит, назад к Островскому?

— Нет, в перед — через Островского¹.

Мы ждем новых драматургов, которые сумеют подойти к современности без прописей и ссылок на «политграмоту», а по-настоящему, так же взбороздив ее целину, как умел это делать в своих лучших вещах Островский. Но мы не хотим «сидеть у моря и ждать погоды»: «Гроза» решительно опрокидывает старых встуканов, расчищая путь современности.

— Как же вы трактуете «Грозу»? Должно быть, вы резко сгущаете краски, подчеркивая злодейство Кабанихи и Дикого, ведущих на закланье несчастного агнца — Катерину...

— О, нет. Эти мистико-мистификаторские приемы мы оставляем другим. Мы — люди своего века. Мы знаем, что дело не в большей или меньшей лютости Диких, а в условиях, их породивших. Мы трактуем «Грозу» как трагедию быта, то есть как трагедию тех классовых взаимоотношений, надстройкой над которыми является и самый быт².

Дикой, Кабаниха, Тихон, Борис и другие действующие лица — живые люди — человеки с индивидуальным комплексом положительных и отрицательных черт, поступающие так, а не иначе, потому что таков императив их социального инстинкта. Иначе они поступать не могут³.

Это не античный рок, а социальная неизбежность.

Здесь черпает свое начало новая трагедия, здесь великая сила «Грозы».

Мы не хотим выводить на сцену ни чертей, ни ангелов. Мы отдаем ее живому и реальному человеку.

— Реальному? Поздравляю вас!

— С чем?

— Как с чем? С возвратом к натурализму.

— О, мой бедный друг. Простите за сентенцию, но поспешность — родная сестра глупости. Вы со своей «детской болезнью левизны» заблудились в трех соснах.

Неужели вы думаете, что для того мы работали долгие годы, чтобы вернуться к разбитому корыту. Нет, никакие кликушеские призывы к передвижничеству не могут сбить нас с нашего пути.

Через ряд опытов, через цепь направлений мы пришли сейчас к организованному реализму, который является осью современности; экономика, политика, искусство сейчас необходимо организованы и реальны.

Это не натурализм — мешочник жизни, а реализм — ее организатор и строитель.

В области театра он основывается на строгом учете материала, пространства и времени.

Человек, планирующий свое действие в четкие грани пространства и времени, человек на сцене — актер, воздействующий на человека в зале — зрителя, — вот основное построение нашего спектакля.

Никаких трюковых средств воздействия на зрителя, рассчитанных на его одурманивание или зпатирование и заслоняющих от него действующего на сцене актера, здесь быть не может и не должно.

Человек перед человеком — вот грубая схема нашей работы.

— Значит, вы отказываетесь от спектакля, как зрелища, с его специфическим воздействием на зрителя?



— В трагедии — определено. В результате нашей десятилетней работы мы чувствуем себя достаточно сильными, чтобы сделать это.

Все внутреннее напряжение спектакля, всесторонняя разрабатанность и учет его должны вылиться в максимально простую форму актерской игры и сценического монтажа. Этой цели, естественно, служит и макет спектакля, дающий определенно реальное и, следовательно, строго учтенное и простое построение для действия. Так — в своем плане — разрешал задачу макета и античный театр.

П а ф о с с о в р е м е н н о с т и — э т о п а ф о с п р о с т о т ы. На нем базируется наша новая работа.

— Но ведь эта простота толкнет вас назад, в объятия театрального «вчера»...

— Не пугайте меня и не пугайтесь сами. Я говорю не о психологически-затрапезной простоватости, как самоцели, а о простоте, являющейся результатом чрезвычайно сложной работы, основанной на точном учете и распределении, на строго выработанной партитуре спектакля.

Н е в о в ч е р а и н е н а з а д в е д е т о н а , а в п е р е д .

Вперед — через футуризм, конструктивизм, трюкизм, эпатирование и пр [очее] — в ясное и верное з а в т р а .

Кто не поймет этого сегодня, тот вынужден будет понять это завтра.

Мы твердо идем к нашей цели, и никакие демагогические припевы — «левая — правая где сторона» — не собьют нас с нашего пути.

«СВЯТАЯ ИОАННА»

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ
О СОВРЕМЕННОМ СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ
Ноябрь 1924 г.

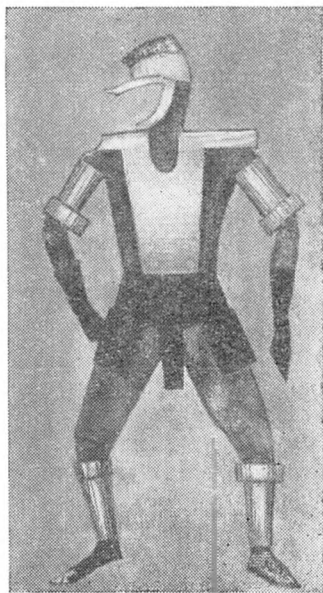
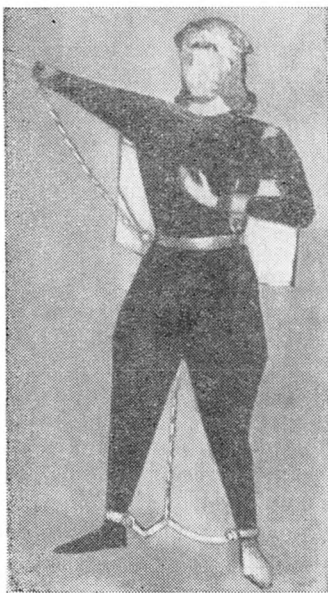
Макет костюма. Иоанна

[...] Разрешите мне в нескольких словах коснуться основных моментов, основных мотивов «Иоанны д'Арк» или «Святой Иоанны», как она называется у Б. Шоу.

[...] Я считаю, что пьеса Шоу — совсем современная, и современная, может быть, вопреки желанию самого Шоу, [вернее], вопреки не напрямую его желанию, потому что он хотел написать пьесу современную, но он себе очень [напортил] своим крупнейшим предисловием, ибо там развернулись мысли, которые из пьесы как таковой отнюдь не вытекали. [Так], в предисловии Шоу говорит о том, что инквизиторы и судьи, [которые, вели процесс Иоанны]. — это, в конце концов, обыкновенные люди, которые могли делать только то, что делали, и большего не могли. Но в то же самое время он Кошона представляет так же, как и история, то есть он [характеризует] Кошона, как человека, который всю свою дальнейшую деятельность по отношению к Иоанне предпринял на том основании, что благодаря ей он не был смещен со своей епархии, и потому, что в награду он должен был получить место архиепископа. Ясно, что раз за место архиепископа человек посылает другого человека на костер... то, как бы в предисловии ни старался Шоу, мы не сможем сказать [о нем], что это очаровательное существо. То же самое [можно сказать об] инквизиторе. Шоу утверждает, что у него внешность очень милого человека; а наш грим не отвечает [тем] намерениям, какие были у драматурга. Шоу говорит, что внешность у инквизитора довольно благородная и даже располагающая, но что под этой внешностью таится и очень жестокий и очень хитрый человек; это — точная ремарка драматурга, расходящаяся с тем, что он пишет в предисловии.

[...] Все радуются в тот момент, когда Иоанна соглашается отречься, не потому что им удалось ее спасти; они знают, что она все равно не может быть спасена. Они радуются потому, что им необходимо было [получить] ее признание в ереси,





**Макеты костюмов. Епископ. Карл.
Иоанна. Английский солдат**

чтобы почувствовать себя формально правыми перед народом, ибо народ стоял за Иоанну, народ, выразителем [чаяний] которого она была, и не простил бы этим священникам, если бы они послали ее на костер даже без формальной видимости какой бы то ни было законности. И поэтому стремления всех тайных и явных допросов Иоанны заключались именно в том, чтобы довести ее до такой прострации, когда она [согласится] подписать отречение [и тем самым появится] видимость [соблюдения] законности с их стороны.

Сущность же «Святой Иоанны» заключается в том, что здесь выводятся, с одной стороны, разлагающиеся сословия средневековья — духовенство, рыцарство, дворянство... Эти сословия сталкиваются с Иоанной, идущей от народа, от крепкого крестьянства, которое чутьем понимало, что Франция должна быть спасена, и которое своим революционным темпераментом [вдохновляло] идею национализма, провозглашенную низшим сословием [и] провозвестницей — Иоанной. С этой точки зрения «Святая Иоанна», где показано, что всякое революционное движение в момент распада и разложения общества непосредственно всегда идет от низов, [а героиня] выдвинута массами народными — конечно, вещь актуальная, современная, по современному революционная.

Очень жаль, что Шоу не использовал много выгодных позиций. Шоу не дал в пьесе народ, оставил Иоанну на сцене одинокой; он не смог [развить] те огромные возможности [темы], которые ему предоставлялись.

«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ»

БЕСЕДА А. Я. ТАЙРОВА
[Ноябрь 1926 г.]

Эскиз костюма. Ибен

«Любовь под вязами» вошла в наш основной репертуар, конечно, отнюдь не случайно. Я мог бы даже сказать, что если бы этой пьесы не было, то ее следовало бы выдумать, настолько полно она отвечает двум основным моментам, на которых мы строим сейчас нашу театральную работу.

Во-первых — нам нужны пьесы больших и конкретных проблем.

Во-вторых — нам нужен такой драматургический материал, который давал бы нам возможность утверждения на сцене подлинных основ нового, конкретного реализма. Этим требованиям как нельзя более отвечает О'Нил в «Любви под вязами».

Время абстракций миновало. Наша эпоха ставит конкретные задачи и требует конкретных ответов, как ни сложны были бы выдвигаемые жизнью проблемы.

Любовь Ромео и Джульетты не может больше захватить зрительный зал в силу абстрактности препятствий, которые ей приходится преодолевать.

Любовь Эбби и Ибена, наоборот, волнует зрителя именно потому, что на своем пути она вступает в борьбу с инстинктом собственничества, препятствием, актуальность которого абсолютно и явно конкретна.

Эта конкретность действенного стержня пьесы является в свою очередь прекрасным материалом для актера, действенные задачи которого упираются, таким образом, в живую и реальную жизнь наших дней.

На этом и базируется вся наша постановка — конкретные чувства, сталкивающиеся в конкретной борьбе и проявляющиеся в конкретных словах и жестах.

Четкость задач ведет к четкой лаконической форме режиссерской партитуры и актерского выявления, а также к четкой и столь же лаконической установке. Отсюда рождается особый скупой, суровый и сконцентрированный ритм всего спектакля, выразительность и воздействие которого на зрителя, по нашим



задачам, должны быть обратно пропорциональны⁷ видимым усилиям, проявляемым на сцене.

В этом, на наш взгляд, один из главных ключей к тому новому сконцентрированному реализму, который единственно может претендовать стать подлинным стилем нашей эпохи¹.

РЕЧЬ А. Я. ТАИРОВА НА СУДЕ НАД ПЕРСОНАЖАМИ СПЕКТАКЛЯ
[конец ноября — начало декабря 1926 г.]

Роковая ночь после крестильной вечеринки у Кабота, ночь, в которой, как в сгустке крови, отразилась вся жестокость того быта, в котором варились три основных героя и пьесы О'Нила и нашего суда; ночь, над которой еще носился дурман пьянства этой вечеринки; ночь, во время которой старик отец сказал сыну, ненавидя его, что любимая им Эбби клеветала на него; ночь, когда этот самый сын увидел, что он обманут в своей любви, и в своем отцовстве, и в своей собственности; когда Эбби оказалась разбитой и стала в его глазах какой-то отвратительной обманщицей... Ночь, когда раздавались страстные речи, когда вместо любви Эбби ощущала ненависть к своему ребенку... Эту ночь [здесь назвали] «деловым разговором»¹. Конечно, если бы люди стали препираться, кому будет принадлежать ферма, тогда нельзя было бы оправдать [совершенного преступления]. Но, думается, что в эту ночь и в следующее за ней утро выяснилось, что оба — Эбби и Ибен — совершили убийство, но, по существу, должны быть оправданы, как оправдывает их и автор пьесы — О'Нил.

Тут говорилось о том, что Эбби авантюристка, но это неверно. Эбби до Ибена не знала настоящей любви и полюбила горячо и крепко. Здесь не было никакой извращенности. Тридцатилетняя женщина узнала впервые, что такое любовь, а не продажа [любви]. До сих пор она продавалась; и первому мужу, которого не любила, и второму — старику семидесяти лет. Возложить на нее вину за то, что она вышла замуж по расчету — это чистейшее лицемерие. Она полюбила Ибена сразу, сразу захотела быть с ним в дружбе; она его ревновала и под влиянием ревности солгала старику, что Ибен строит ей пашни. И, сказав так, она сейчас же старается обелить Ибена. Когда он идет на работу, она, выглядывая в окно, спрашивает: «Любишь ли ты меня?» И когда он отвечает: «Да, ты мне нравишься», — она недовольна и повторяет: «Любишь ли ты меня?» До ее приезда на ферму два старших сына ушли в Калифорнию. Но если б они не уехали, разве она связалась бы со всеми тремя? Нет, она любила только Ибена, и любила по-настоящему. Когда наступил момент убийства, в ту роковую ночь Эбби была в сильном возбуждении.

и в этом виноват был Ибен, которого дальше я [тем не менее] буду оправдывать. Ибен виноват в том, что он требовал убийства. На слова Эбби: «Если бы он не стоял между нами, ты вернулся бы ко мне?» — ибо ребенка она любила постольку, поскольку она любила Ибена, — он отвечает: «Да». Есть женщины, которые говорят, что им все равно, кто будет отцом их ребенка, лишь бы был ребенок. Но Эбби любила ребенка постольку, поскольку он был выражением ее любви к Ибену. Как она убила его? С ужасом, с отвращением. Она положила подушку на его личико и ушла. В результате той ночи Эбби легко убила бы себя, если бы Ибен не подсказал ей убийства ребенка.

Что же она делает потом, когда Ибен предлагает ей бежать? Она не бежит, несмотря на то, что к ней вернулся Ибен, уже полюбивший ее по-настоящему. Она хотела понести наказание, а наказание грозило ей повешением. Ибен в значительной



Эскиз обложки журнала «Новый зритель»



Эскизы костюмов
Кабота и Эбби.

степени виноват в убийстве ребенка, но лежит ли на нем эта вина? Нет. Вы видели Кабота. Вы знаете, что он Эбби купил, что он сына ненавидел, а Ибен ненавидел отца, так как считал его виновником смерти матери. И ферма стала для него фетишем. Ибен — это маниак собственности. Он любил Эбби. Он говорит ей: «Я могу сказать, что полюбил тебя с первого взгляда». Но он грубо ее отталкивает из боязни потерять ферму. Чувство собственности мешало ему быть правдивым. А полюбил и он в первый раз, ибо любовь его к Минни не была любовью. И та Эбби, которую он полюбил по-настоящему, обманула его. Это было для него невыносимой катастрофой. И все это — при сгушенном чувстве собственности, перед угрозой потерять ферму. Почему Ибен возвращается к Эбби? Потому что только тогда он убил в себе чувство собственника, когда был убит ребенок. Для него ребенок был предметом собственности, как и ферма, — его подлинной собственностью. Он говорит Эбби: «Я понимаю, почему ты его убила: потому что он мой, он похож на меня». Лишь у шерифа, лишенный всего, всей собственности, он освободился и взглянул [внутри] себя. [Освобожденный] от пресса собственности, он почувствовал наконец любовь к Эбби, и автор был бы бездарен, если бы Ибен не пришел к Эбби с покаянием. Никто не призывает благословлять убийство. У нас есть точное доказательство этого. Ибен говорит Эбби: «Я рассказал старику все, что было». Если б драма не развернулась так быстро, то старик убил бы ребенка, как ненавистное существо, которое все время напоми-

нало бы ему, что он был обманут, что он оказался в дураках. И Эбби была бы несчастна, и ей ничего не оставалось бы, как покончить с собой. То есть разразилась бы катастрофа еще ужасней; все было бы гораздо хуже.

...Я считаю, что в этой пьесе О'Нил поднялся до больших высот, воскресив в современной литературе лучшие традиции античной трагедии, которая через преступление ведет людей к новой жизни, к очищению, обновлению, ибо без жертв нельзя прийти к новой жизни. И то, что он сумел перевести это в сферу переживаний, нам все-таки близких, делает это произведение еще более ясным. Надо удивляться и учиться тому, как [драматург показал, что] люди, идя через преступление, сами изменяются, освобождаются, становятся готовыми к новой жизни.

Главный обвиняемый [в пьесе] — это, конечно, чувство собственности и самый институт собственности, который порождает уродливые отношения между людьми. Ибо, если бы не это, Эбби была бы свободна и не вышла бы за старика, а любила бы Ибена. [...] Совершив преступление, переборов и перестрадав все, Эбби и Ибен [стали] новыми людьми, способными построить [иную] жизнь и воспитать новых людей; именно это, конечно, оправдывает их и дело вашей совести — вынести им оправдательный приговор.

«АНТИГОНА»

РЕЖИССЕРСКИЕ КОММЕНТАРИИ
[сентябрь] 1927 г.

Обложка брошюры к спектаклю

Наша работа по постановке «Антигоны» является, пожалуй, самой трудной и самой сложной, но в то же время и наиболее для нас интересной за последний период. Это объясняется как самой темой «Антигоны», облеченной в труднейшую драматургическую форму — трагедию,

так и комплексом тех приемов и задач, при помощи которых мы хотим сделать эту трагедию доступной и близкой современному зрителю, который мог бы не только созерцать, но и взволноваться разворачивающимся на сцене действием. Задача несомненно крайне сложная, особенно если принять во внимание, что материал трагедии «Антигона» отдален от нас на много веков. Здесь нам на помощь раньше всего приходит Газенклеввер, который сумел подойти к этому сюжету не по-гофмансталевики, а совершенно заново и свежо, [пронизав] античный миф и [образы] античных героев своим сегодняшним чувствованием жизни и бороздящих ее страстей. Сам Газенклеввер полагает даже, что трагедию страданий немецкого народа под пятой Вильгельма II он описал бы, не прибегая к античным образам, если бы не гнет цензуры, которую он и задумал обмануть античными одеяниями¹. Я полагаю, что это не совсем так, а если так, то это значит, что иногда и цензура бывает кое на что годна. Я думаю, что если бы на сцене был, скажем, не Креон, а Вильгельм II и так далее, то произведение Газенклеввера было бы значительно мельче, носило бы более местный характер и далеко не могло бы иметь такого международного резонанса, на который оно вправе теперь рассчитывать.

Мы присутствуем при попытках создания международного языка. Эсперанто претендует быть понятным всему миру, а на роль эсперанто в области искусства при постановке больших тем в значительной степени имеет право античная эпоха,



если только пользоваться ею именно с этой целью, без жалких попыток ее стилизовать.

Нет, что бы ни говорили вольтерьянцы, а эсперанто античности имеет и в настоящий момент свои права и свое большое оправдание. И Газенклевер, мне думается, немного лукавит, когда [объясняет античное облачение своей трагедии вильгельмовской цензурой].

В силу этих соображений и мы (поэт Сергей Городецкий и Камерный театр), частично перерабатывая прекрасное произведение Газенклевера, не сочли нужным совлекать с него античный убор², а стремились лишь к тому, чтобы при помощи этого убора сделать трагедию еще более актуальной для современности³.

Но помимо этого ей предстоит выполнить и еще одну функцию — уже театральную: реабилитировать трагедию, как чрезвычайно важную сценическую форму, и действительно доказать ее право на существование в современном репертуаре.

Часто приходится слышать заявления некоторых теа[тральных] критиков и других деятелей театра о том, что трагедия, мол, теперь нам чужда, что она скучна для зрителя, что она не нужна и прочее.

Опрокинуть эти голословные утверждения — такова активная театральная цель нашей постановки.

Мы, конечно, никак не скрываем от самих себя ответственности принятого нами вызова, но это только придает нашей работе особую активность и зарядку.

Основная задача постановки заключается в том, чтобы путем тщательного отбора уже имеющихся приемов и изобретения новых — учесть и сконцентрировать наиболее активные и убедительные способы сценического воздействия для вызова ответных рефлексов современного зрителя.

Главный акцент режиссерской партитуры базируется на конкретном актерском волнении, полновесно выявляющемся в жесте и звучании речи на основе ритмического рисунка всего спектакля.

Кладя в основу то положение, что интеллектуальный склад нашей психики возник из первоначальной эмоциональной стадии управления нашими поступками, мы и самую эмоцию рассматриваем с точки зрения ее действительного активизирующего момента. Эмоция с этой точки зрения является одновременно и самим действием и стимулом, возбуждающим или задерживающим те или иные действия. Ставя акцент на этом основном свойстве природы эмоции, мы учитываем и ее, так сказать, субъективный характер. Восприятие зрителем эмоции актера и актером своей собственной эмоции — два разных процесса, фиксирующих два различных момента одного и того же явления. Органически связать эти два момента в эмоции актера, не лишая

ее самой глубокой конкретности, довести до максимальной силы выразительности ее внешне воспринимаемые элементы — вот задачи, которые ставит данная постановка перед актером.

Отсюда построение спектакля отнюдь не на одном словесно-литературном [материале], но и на элементах пантомимических, музыкальных, вокальных и архитектурных, органически входящих в план постановки.

В основу пластического оформления спектакля мы кладем так называемый *ц е л е в о й ж е с т*, над которым уже давно ведется работа в наших Экспериментальных мастерских и который определил в значительной мере рисунок «Косматой обезьяны», «Любви под вязами» и «Дня и ночи». В «Антигоне» он должен получить дальнейшее развитие и утверждение. Этот жест уведет трагедию от пластической беспредметности и не позволит ей впасть в мещанский натурализм, сообщив спектаклю нужную целевую установку. Движение в «Антигоне» будет играть тройную роль:

а) [Оно будет] самостоятельным и единственным проводником эмоционального рисунка в пантомимических сценах — индивидуальных и массовых.

Эти сцены в большинстве положены на музыку и находятся с ней в теснейшей организационной связи. Здесь перед нами раскрывается новая задача — построение массового движения по принципам контрапункта и организация его в приемах музыкальной оркестровки. Так строится первая пантомимная сцена, разработанная в музыке, как четырехголосная fuga с завершающим ее маршем.

б) В других сценах движение, построенное на игровом начале (в воинственном танце, например), получает вспомогательные ресурсы в слове и массовом звуке, включенном в музыкальную партитуру данной сцены.

в) [Наконец], движение будет входить в ряд сцен, как вспомогательный элемент — то в качестве фактора, сопутствующего слову, то в качестве фактора, ритмически и зрительно завершающего либо подготовляющего слово.

Большая роль, которую играет в спектакле масса, выдвигает на первый план еще одну задачу. [Речь идет об] организации правильного взаимоотношения между индивидуальным и массовым движением, которое должно в зависимости от целевой установки данной сцены то поглощать индивидуальное движение, то многократно его усиливать.

Не менее сложна и работа над словом. Я не говорю уже о том, что богатый ритмический рисунок словесного материала Газенклевера — Городецкого требует от актера полного раскрытия и овладения им. Но помимо этого надлежит найти еще такой подход к слову, который максимально донес бы его

до зрителя. В качестве такого приема мы выдвигаем слово, как сценический образ. Слово-образ должно, с одной стороны, ввести зрителя в самую сердцевину волнений и замысла актера, а с другой стороны, дать актеру твердую целевую опору, освободив его как от беспредметного трагического пафоса, так и от рваной натуралистически-обывательской речевой простоты.

Особенно сложной становится эта задача при перенесении ее в словесный материал, которым должна оперировать масса. Если прибавить к этому еще звуковую композицию спектакля и необходимость в ее тональной и динамической разработке, то станет ясным, что здесь перед нашим коллективом возникают трудности, быть может, большие, чем те, которые приходилось преодолевать персимфансу — оркестру без дирижера, уже хотя бы потому, что, к сожалению, сценическое искусство речи и звука лишено тех, уже обретенных и четких законов, которыми в изобилии владеет музыка.

Но сложность и новизна поставленных задач вливают в нас огромное желание преодолеть [связанные с ними трудности] и поставить на сцену наше трагическое представление во всеоружии разрабатываемых нами приемов — проводников этого спектакля к восприятию современного зрителя.

Само собой понятно, что эта работа требует ежесекундного максимального учета и полной и строгой организованности.

Но эта организованность никак не должна стать целью. Не ее должен видеть и воспринимать зритель.

Она должна явиться только средством, при помощи которого должен быть создан спектакль синтетически единый и целостный, в итоге воздействующий на зрителя настолько же скупыми и простыми раздражителями, насколько сложными и разнообразными были пути к их нахождению.

Я до сих пор не говорил еще об оформлении сцены и костюмах. Это потому, что они всецело подчинены общему плану постановки. Конечно, мы не даем никакой античности — ни в плане реставрации, ни в плане стилизации.

Мы пользуем ее лишь постольку, поскольку ее законы распределения тяжести и масс перекликаются с современными архитектурными и сценическими исканиями в этой области и поскольку они могут помочь нам создать конкретную арену для действия и максимально обнажить в героях и массе человека.

«НЕГР»

РЕЖИССЕРСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ
1930 г.

Эскиз костюма. Элла

«Негр» О'Нила, несомненно, одна из наиболее значительных попыток обнажить перед светом театральной рампы и зрителем одну из самых больных и уродливых проблем, порожденных капиталистическим строем, — расовую проблему.

Для знающих О'Нила не удивительно, что именно он в среде европейских и американских драматургов смог написать наиболее острую и глубокую пьесу на эту тему. О'Нил, несомненно, глубоко и искренне проникнут духом самой непримиримой ненависти к общественному строю Запада и поэтому в выборе разрабатываемых им проблем и в своем утверждении невозможности их разрешения в буржуазном обществе он не только смелее других драматургов, но в известной степени имеет точки соприкосновения с той глубокой переоценкой ценностей, которую произвела в нашей психике Октябрьская революция.

[...] Пьеса О'Нила чрезвычайно любопытна и своеобразна также по своему драматургическому построению. Она естественно делится на две части. Четыре картины, составляющие первую часть, даны в плане отдельных драматургических фрагментов, проводящих перед зрителем среду и главных действующих лиц через отдельные возрастные периоды и, таким образом, как бы повертывают перед зрителем основных героев пьесы разными гранями их жизни и судьбы.

Во второй же части, состоящей из пятой, шестой и седьмой картин, [...] О'Нил прибегает к иному способу письма и с огромным мастерством разворачивает сложный психологический рисунок, проникая в самые сложные и затаенные уголки психофизического существа своих героев.

Соответственно такому построению пьесы, и режиссерская постановка спектакля должна преследовать задачу использовать, с одной стороны, в первой части весь комплекс сценических изобразительных средств для передачи атмосферы боль-



Афиша спектакля

шого капиталистического города, калечащего без пощады заблудившихся одиночек, оторвавшихся от своей среды и потому беспомощных и бесильных, а во второй части применить все возможные сценические приспособления для того, чтобы помочь героям пьесы с наибольшей правдой и убедительностью вскрыть сложную психологическую ткань их образов.

КАРИНА ПЕРВАЯ

Первая картина пьесы является чрезвычайно существенной как с точки зрения идеологической, так и с точки зрения театральной.

...Именно благодаря этой картине становится ясным, что расовый антагонизм не является неизбежным и не принадлежит к тому комплексу инстинктов, с которыми человек рождается. Наоборот, эта картина (и в этом главная задача ее постановки) четко показывает, что дети не знают расовой вражды. Их общение естественно, так как они еще не приобрели условных рефлексов и навыков своей среды.

Но чем дальше идет их жизнь, чем большее количество соответственных толчков создает буржуазный строй для проявления искусственно привитых инстинктов, тем более искривляется их общая и личная психика, тем более проникаются они расовой ненавистью и антагонизмом, перед которыми оказывается бессильной даже огромная сила взаимной и подлинной любви.

Джемсон говорит, что «у человека инстинкты подлежат последующему изменению под руководством опыта. [...] Общество может быть радикально преобразовано в течение одного поколения при изменении той среды, в которой воспитывается молодежь. Попытка в этом направлении проделывается в настоящее время в Советской России»¹.

Но белая Элла и черный Джим выросли не в Советской России, а в иной среде, в среде буржуазного общества, и, конеч-



но, их личная трагедия всеми своими корнями упирается в его уродливую почву. В пределах этого общества нет исхода и нет разрешения ни расовой проблемы как таковой, ни личной трагедии Эллы и Джима.

С точки зрения театральной эта картина очень важна потому, что именно в ней режиссер может и должен при помощи соответствующего построения мизансцен и поведения действующих лиц показать зрителю максимально впечатляющим образом полное отсутствие в пору детства того расового отталкивания, о котором шла речь выше и которое является дальше одним из основных стимулов развития пьесы.

Для образов Эллы и Джима первая картина играет также существенную роль, так как в Элле здесь возникают те чувства по отношению к Джиму, которые во время [ее] ожесточенной внутренней борьбы во второй половине пьесы берут все же верх и освобождают [Эллу] от уродливых наростов среды, отталкивающих ее от Джима.

Для образа Джима эта картина существенна потому, что в ней таятся корни и начала его неизменной любви к Элле и его ассимиляторского мироощущения. Рассказ Джима о том, как он пьет воду с мелом, и его желании побелеть являются для актера одним из главных ключей к раскрытию всего образа Джима и ко всему его поведению.

КАРИНА ВТОРАЯ

Во второй картине главной задачей режиссера является показать, как под влиянием среды изменилась психика Эллы, Джима и их сверстников. [...] Чрезвычайно существенно подчеркнуть разницу в поведении белых, чувствующих себя господами положения, и черных, ощущающих унижительность своего положения как бы «низшей» расы. [...]

В третьем диалоге (Эллы и Джима) важно показать контраст между беспечной, влюбленной в Микки Эллой, третирующей Джима без каких бы то ни было угрызений совести, и Джимом, готовым на любую жертву для того, чтобы уберечь любимую Эллу от катастрофической связи с Микки. Сильнее ревности должна звучать в Джиме большая, по-настоящему альтруистическая любовь к Элле, хотя она и забыла все те минуты своего детства, которые являются самыми дорогими для Джима и служат одним из главных стимулов его стремления в университет.

Университет для Джима в его юности — это иная, более серьезная и зрелая форма «воды с мелом» его детства. Через университет он по-прежнему стремится стать белым² и таким образом хотя бы частично уничтожить препятствие, мешающее ему почувствовать себя равным Элле.

[...] На протяжении всей картины Джим является одиноким, не вызывающим ничьей поддержки, а, наоборот, встречающим лишь противодействие и издевательство.

Задача режиссера заключается в том, чтобы путем соответствующего построения мизансцен, внешне подчеркивающих комплот всех против Джима, а также внутренним рисунком взаимоотношений добиться у зрителя максимального количества благоприятных для Джима реакций.

КАРИНА ТРЕТЬЯ

Третья картина — кульминационный пункт первой части пьесы. Очень существенно и важно в первом [же! диалоге Эллы и Шорти противопоставить внутреннюю опустошенность Эллы и беззащитный, наглый цинизм Шорти, превратившегося в типичного паразита из среды деклассированных подонков большого города. Этот диалог приводит Элли, во-первых, к окончательному ощущению своего абсолютного одиночества и беспросветности дальнейшей жизни и, во-вторых, к сознанию, что белыми и черными люди бывают не только по цвету кожи: «Джим белый, а вы все черные, с черной душой...».

Армия спасения является прекрасным штрихом, усиливающим контраст между настоящим человеческим горем и безцеремонным фарисейством мнимой общественной помощи ему.

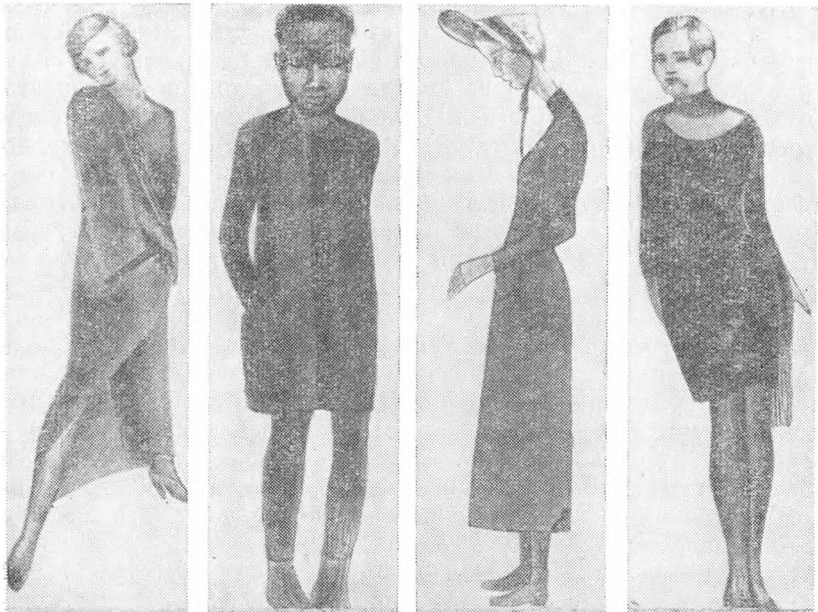
[Средствами] звукового и светового монтажа режиссеру следует максимально помочь актрисе почувствовать и передать зрителю чувство полной затерянности одинокой и [разбитой женской жизни в хаосе большого беспощадного города.

Путем пантомимической вводной сцены следует подчеркнуть, что Элла готова покончить с собой и что именно в этом ощущении предельной ненужности своего существования застает ее Джим.

В диалоге с Джимом развиваются две доминантные линии: первая — отчаяние Джима из-за неудачи университетских экзаменов, из-за того, что он никак не может переступить черты, отделяющей его от белых, и вторая — все растущая в Элле признательность к Джиму за то, что он оказался «единственным белым», не отвернувшимся от нее, и искреннее желание помочь Джиму в его тяжелой судьбе: «Мне [необходимо чувствовать опору... мне необходимо чувствовать, что я сама служу опорой, или — конец».

Таким образом, союз Эллы и Джима — это союз двух людей, которые друг друга «за муки полюбили».

Задачей режиссера является показать, что в основе соединения Эллы и Джима лежат не чувства возлюбленных или «любовников», а большие и глубокие чувства двух потерявших себя и одиноких людей, для которых жизнь не борьба, а бегство.



Эскизы костюмов. Элла. Детский костюм. Костюм армии спасения. Элла

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Картина свадьбы — это картина бегства. Джим и Элла бегут из своей среды, из своего города и от белых и от черных, через море, на другой материк, где, им кажется, их израненные существа найдут если не счастье, то некоторый покой.

В этой картине режиссеру необходимо путем ряда пантомимических построений создать и показать ту среду, от которой бегут Элла и Джим.

[...] Задача построения мизансцен в том, чтобы подчеркнуть затравленность Джима и Эллы и расовую звериную ослепленность того мелкобуржуазного, мещанского мира, который не знает пощады и способен на все, вплоть до суда Линча над теми «нечестивыми», кто осмелится нарушить его куцую «мораль» и установленные им законы.

КАРТИНА ПЯТАЯ

В первом диалоге пятой картины (между матерью Джима и сестрой его Хатти) О'Нил, давая сцену тревожного ожидания возвращения в Америку Джима и Эллы, в то же самое время вскрывает различные оттенки мировоззрения негритянской буржуазии.

[...] В диалоге [Хатти и Джима] наиболее важным является донести до зрителя, что и по ту сторону океана Джим и Элла не нашли счастья. Элла (помимо своей воли и разума, в силу привитых ей рефлексов) не смогла изжить до конца расового антагонизма и вызванного им ложного женского стыда. В силу этого, с одной стороны, ей казалось, что она «непреренно встретится с кем-нибудь отсюда, и она также избежала и французов, как если бы они были американцами», а с другой стороны, Джим и Элла «жили как друзья... как брат с сестрой». Эти фразы Джима являются ключом к назревающей новой трагедии. [...]

Одной из существенных возможностей построения этой сцены является то, что, по существу, в этот квартет в качестве полноправного пятого действующего лица вступает негритянская маска. Негритянская маска для Эллы служит вполне реальным и конкретным партнером. В ее отношении к маске нет никакого мистического начала. Для нее маска, оживляемая ее больной психикой, является той [...] реальностью, на которой концентрируется вся ее расовая непримиримость вообще и по отношению к Джиму в частности.

Отсюда — процесс ее раздвоения: к живому Джиму в ней доминирует чувство большой человеческой любви, признательности, дружбы и нежности (диалог Эллы и Джима после ухода Хатти и матери); к маске в ней подымается чувство непримиримости, ненависти и вражды.

С этого момента две Эллы, любящая и ненавидящая, вступают между собою в борьбу, которая впервые с настоящей силой вскрывается в заключительном монологе пятой картины, построенном по принципу диалога и вскрывающем то раздвоение личности, которое в дальнейшем приводит Эллу к сумасшествию. [...]

КАРТИНА ШЕСТАЯ

Задача диалога Хатти и Джима заключается в том, чтобы показать зрителю, с одной стороны, предельную любовь Джима к Элле [...] и, с другой стороны, любовь к Джиму Хатти, которая тем не менее не может преодолеть [своей] расовой ненависти к безумной Элле, уже настолько не владеющей своими сдерживающими центрами, что в ответ на уход и заботы Хатти она кричит ей: «Грязная негритянка!». Таким образом, динамический стержень этого диалога заключается в борьбе Джима за Эллу и Хатти за Джима.

После ухода Хатти сцена с ножом является как бы сомнамбулическим припадком Эллы. Задача режиссера как в этой сцене, так и в эпизоде, когда Элла кричит Джиму «грязный негр!», показать всю степень самозабвения Джима в его отношении к Элле, и ту раздвоенность Эллы, благодаря которой

(помимо ее воли) в ней берет верх то расовоненавистнические инстинкты, то искренняя и нежная любовь и привязанность к Джиму.

Существенно то, что моменты нежности к Джиму ассоциируются в больном мозгу Эллы со смутными воспоминаниями раннего детства — этим вскрывается то важное обстоятельство, что в моменты, когда Элла в силах освободиться от привитого ей ее средой расового отталкивания, в ней берет верх то человеческое отношение к Джиму, вне зависимости от цвета его кожи, которое было свойственно ее детству.

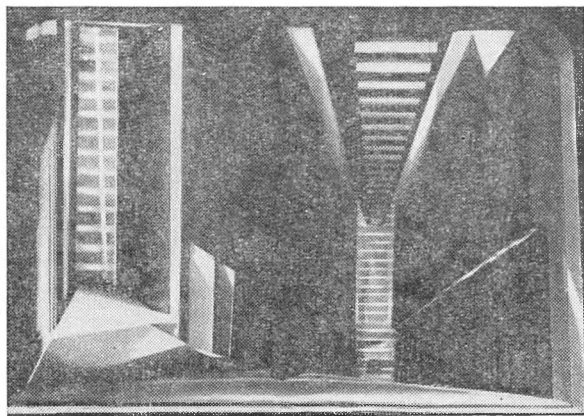
Вот почему в минуты просветления в Элле возникает ощущение себя ребенком. Это отнюдь не значит, что она «впадает в детство», а наоборот — это значит, что при помощи реминисценций детства она преодолевает свою болезнь и становится той нежной и любящей женщиной, которой она могла бы быть, если бы условия капиталистического общества не изуродовали ее психики и ее существа.

КАРТИНА СЕДЬМАЯ

В седьмой картине наибольшую роль играют два мотива: первый — маска, второй — университетский диплом.

Больной мозг Эллы сконцентрировал в негритянской маске все то мрачное, что исковеркало ее жизнь. Элла не хочет, чтобы Джим кончил университет, так как тогда он выйдет из четырех стен и снова вокруг них будут люди, от которых Элла не ждет ничего, кроме преследований и гибели. Вот почему в больной психике Эллы возникает дилемма: либо победит маска — и Элла будет обречена на мучение и гибель; либо она убьет маску, и этим победит все то, что мешает ей остаться вдвоем с Джимом, — в этом бегстве от жизни и людей Элла чувствует единственное свое спасение. На этом построен весь монолог Эллы.

В последнем диалоге Эллы и



Макет декорации
первого акта
(перекресток)

Джима достигают кульминационного напряжения оба указанные выше мотива. Последняя неудача Джима со вступлением в адвокатское сословие производит потрясающее и возмущающее действие на Джима и, наоборот, приводит в болезненное ликование Эллу. Эти контрастирующие состояния разрешаются ударом ножа Эллы в маску. Маска побеждена — Элла неистово ликует. Джим впервые не может совладать с собой. Крик Джима «белый дьявол!» является своеобразным кризисом пьесы. Элла приходит в себя, она как бы освобождается от тяжелого кошмара и сразу превращается в беспомощного ребенка, в белую девочку Эллу. Возле нее — ее Джим, «маленький мальчик Джим», для которого снова весь смысл его существования в девочке Элле.

Тяжелая болезнь расового ненавистничества и антагонизма изжита, но она изжита ценой тяжелых потрясений, приводящих Эллу к смерти².

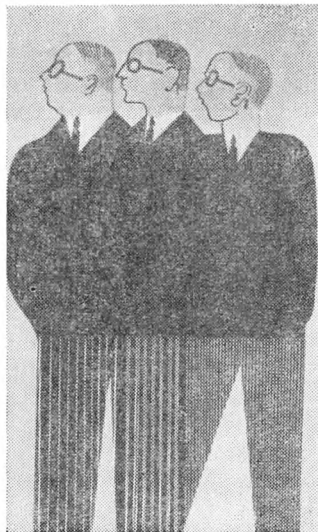
Тот общественный строй, в котором протекает трагедия Эллы и Джима, а через них и трагедия белой и черной расы, не нашел и не может найти для них исхода и освобождения в жизни. Вот почему освобождение Эллы в смерти является [...] обвинением тем общественным взаимоотношениям, которые не в силах создать иного исхода в человеческой жизни.

Само собой разумеется, что во всем построении спектакля, внутреннем и внешнем, необходимо четко показать зрителю, что вся трагедия «Негр» протекает в чуждых нам условиях и в чуждой нам среде — в данном случае на окраине крупнейшего капиталистического мирового центра — Нью-Йорка. [...]

«МАШИНАЛЬ»

РЕЖИССЕРСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ
[конец 1932 г.]

Эскиз костюмов. Репортеры



На общем фоне драматургической литературы Запада пьеса Тредуэлл «Машиналь» — явление несомненно незаурядное.

Она как бы суммирует ряд попыток западных и особенно американских драматургов дать такое сценическое произведение, которое в наиболее острой и конденсированной форме воплотило бы омеханизированную жизнь крупного капиталистического города, его бездушное круговращение, его стандартизованное бытие, его выхолощенную динамику, его перерейные ритмы.

Машины в пьесе нет, если не считать электрического стула, этого чудовищного [механизма], уничтожающего человеческую жизнь, который на сцене так и не появляется.

Здесь в качестве машины выступает вся общественная структура крупного капиталистического центра, и именно эта машина в своем неумолимом ходе уничтожает каждый человеческий порыв, каждое человеческое чувство, каждую человеческую мысль, как бы скромны и невинны они ни были.

Человек — раб этой машины, которая убивает в нем все живое, которая механизмирует не только видимые проявления его жизни, но и самое его сознание, его психику.

Машинизированная психика — вот тот ужасающий феномен, который является неизбежным продуктом капиталистического строя, та машина, которая с вопиющим безразличием подстригает каждый живой побег, выбивающийся из орбиты ее действия.

Ни на мгновение не останавливаясь, эта машина лишена той единственной цели, которая оправдывает существование каждой машины, — давать продукцию, нужную человеку.

Эта машина бесплодна и потому чудовищна. Эта машина — на холостом ходу. Это та единственная машина, разрушение которой будет не актом вандализма, а актом подлинной и высокой культуры и человечности.

Я здесь никак не излагаю содержания пьесы. Я здесь говорю о тех своих режиссерских замыслах и установках, которые в связи с этой пьесой во мне сложились.

Непосредственным толчком для них послужили мои личные впечатления, ощущения и размышления, когда во время наших гастролей по Америке я увидел не только глазом наблюдателя и туриста, но и глазом советского художника, что значит пресловутая капиталистическая цивилизация и какую ничтожную, психически убогую, рабски подчиненную роль отводит она каждому человеку, не перешедшему в активный лагерь ее ниспровергателей.

Не люди, сознательно строящие свою жизнь, а обворованные и обездушенные «р о б о т ы» нужны такой цивилизации. «Конец цивилизации» — это ходкое словечко на Западе.

«Конец цивилизации» — так называется даже один из последних номеров парижского журнала «Vu».

«Конец цивилизации» — так нужно было бы назвать пьесу Тредуэлл в той транскрипции, которую я провожу в своей постановке.

«Конец цивилизации», носителем которой является буржуазная и мелкобуржуазная среда — среда, в пределах которой разворачивается и [действие] пьесы Тредуэлл.

Социальной задачей спектакля для меня является вскрытие внутренней пустоты и выхолащенности такой цивилизации, показ муляжности и лицемерия ее «священных институтов», показ мертвящей схватки ее по инерции вращающихся шестерен, разламывающих и умертвляющих каждое живое человеческое движение барахтающихся одиночек.

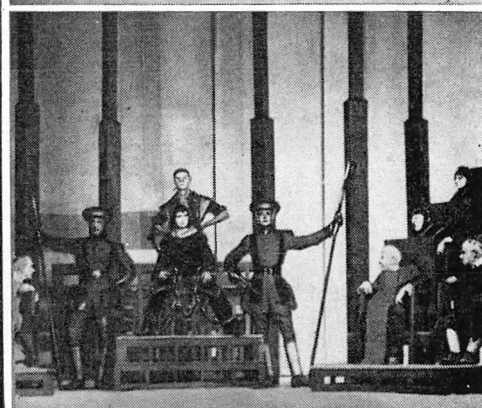
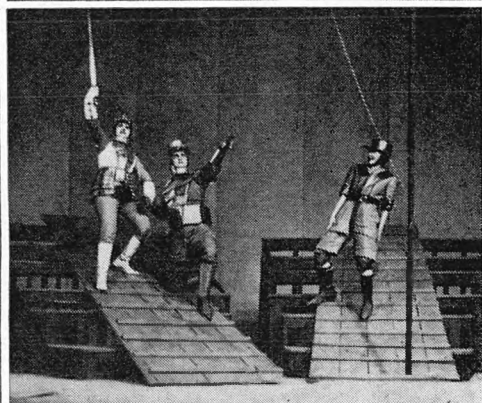
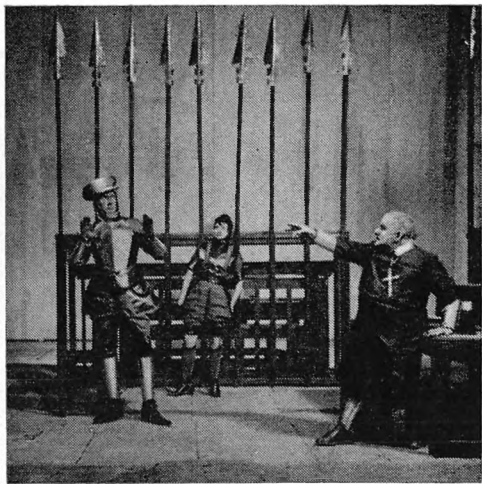
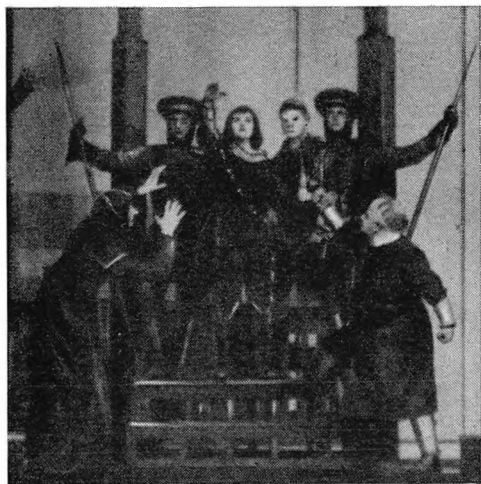
Как машина, сверлящая сталь, она сверлит психику попавших в ее круговорот людей и либо уничтожает их, либо обезличивает.

Приемом доказательства от противного я хочу показать, что нарядная философия индивидуализма, которой пытается прикрыть эта цивилизация свою обезображенную наготу, является лишь пустой фразой — маскировкой лжецов и дураков.

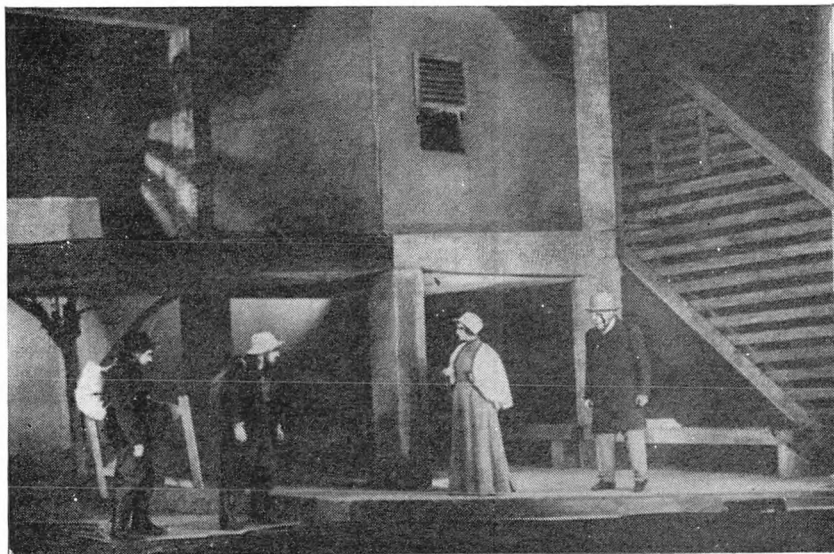
На самом деле капиталистическая цивилизация уничтожает индивидуальное и с беспощадной настойчивостью нивелирует мысль, чувство, волю, обезличивая и стандартизируя людей.

Не машина для человека, а человек, превращенный в машину, — вот ее смысл.

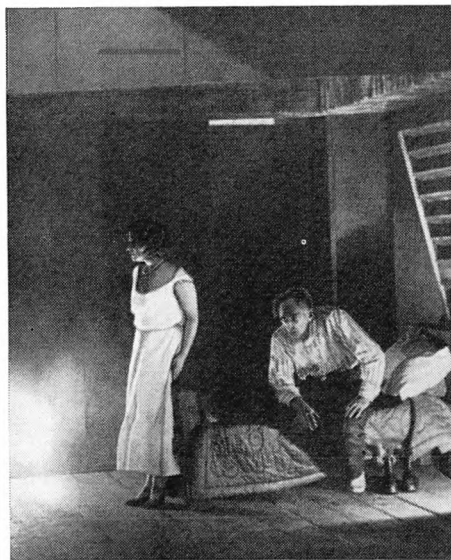
По существу, в пьесе два действующих лица: Эллиен и город. Этот город персонафицируется в целой галерее персонажей, но все эти персонажи разного значения, разного пола, разного роста, разной толщины, разного цвета волос, разного темперамента, по существу — не люди, а марионетки,



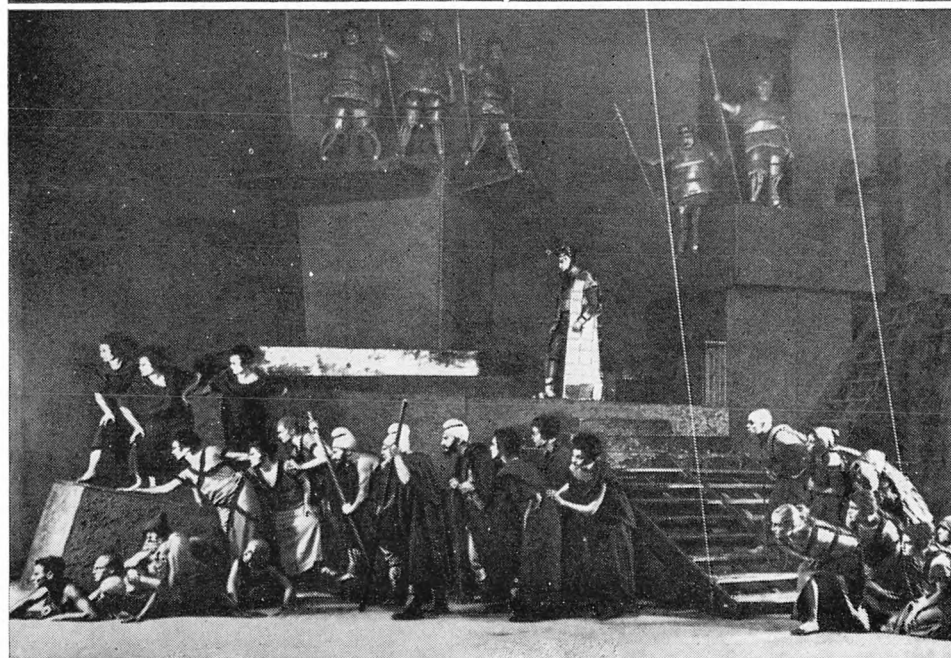
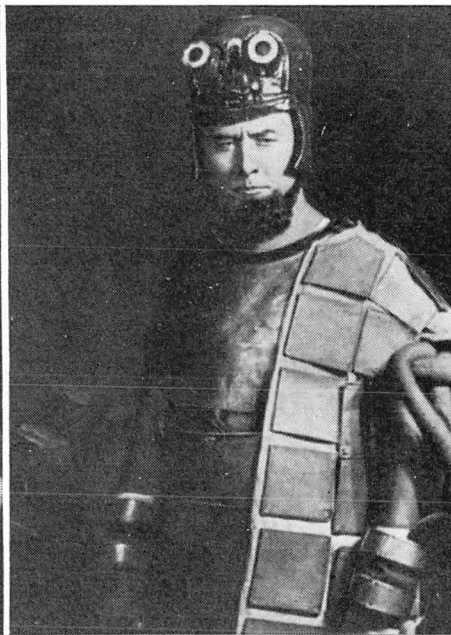
«СВЯТАЯ ПОЛАННА» Б. Шоу, 1924 г. Художники В. п Г.Стенберг.
Визу слева А. Г. Кооцен — Иоанна,



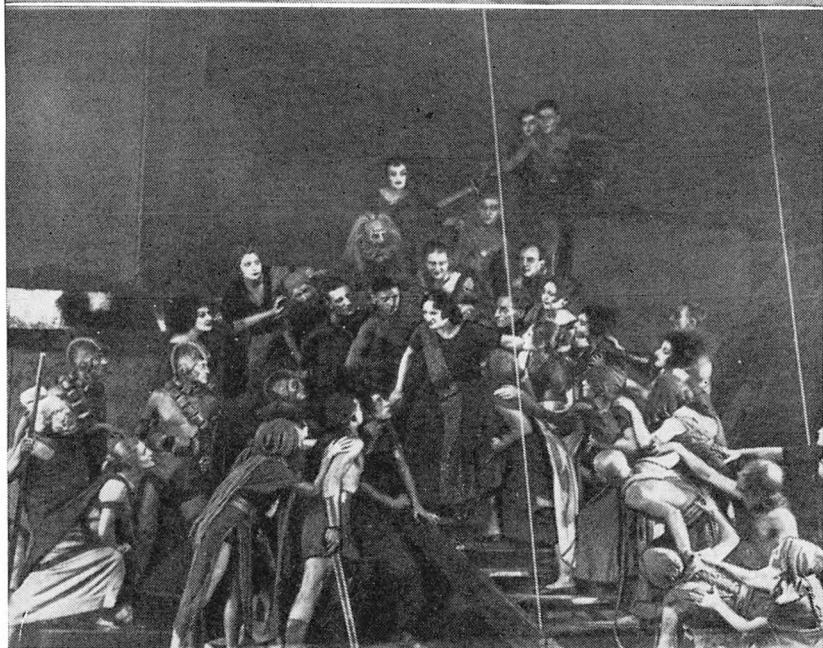
«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ» Ю. О'Нила, 1926 г. Художники В. и Г. Стенберг. Сцены из первого и третьего действия



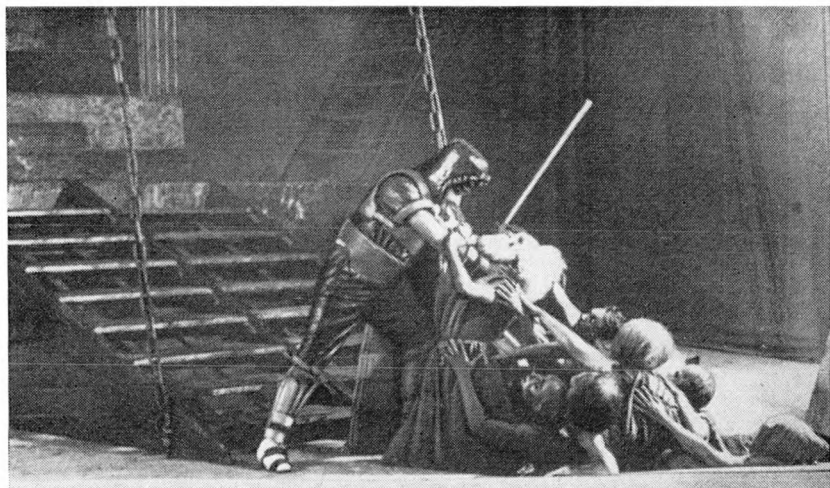
«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ». Сцены из спектакля. А. Г. Коопен —
Эббн, Л. А. Фенин — Кабот, Н. М. Церетелли — Ибен



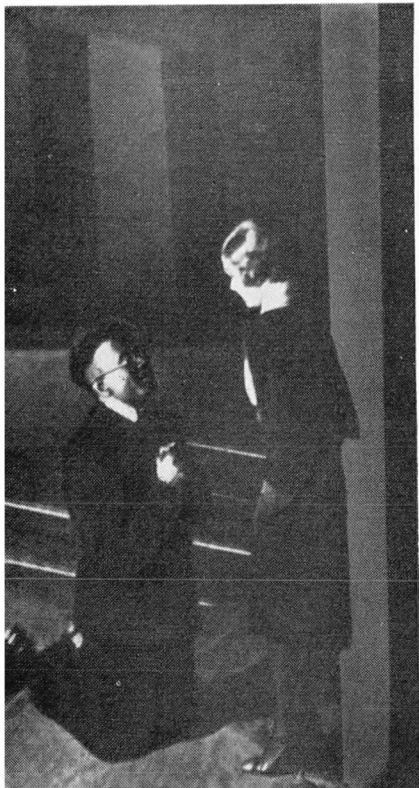
«АНТИГОНА» В. Газенклевера, 1927 г. Художник А. Наумов.
Н. М. Церетелли — Гэмон, С. С. Ценин — Креон. Внизу — сцена
из первого акта.



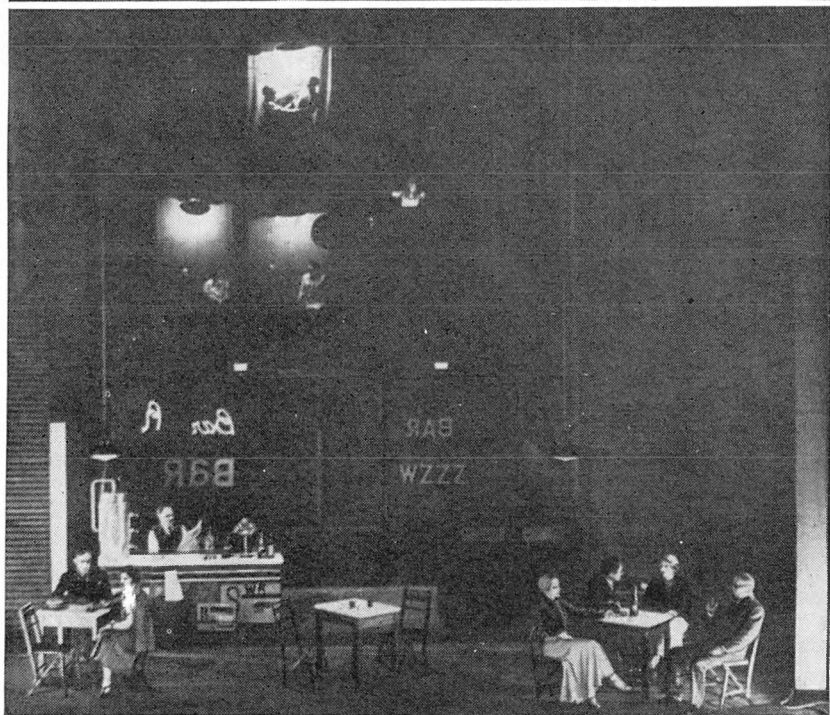
«АНТИГОНА» А. Г. Коопец — Антигона. Внизу — сцена из второго акта



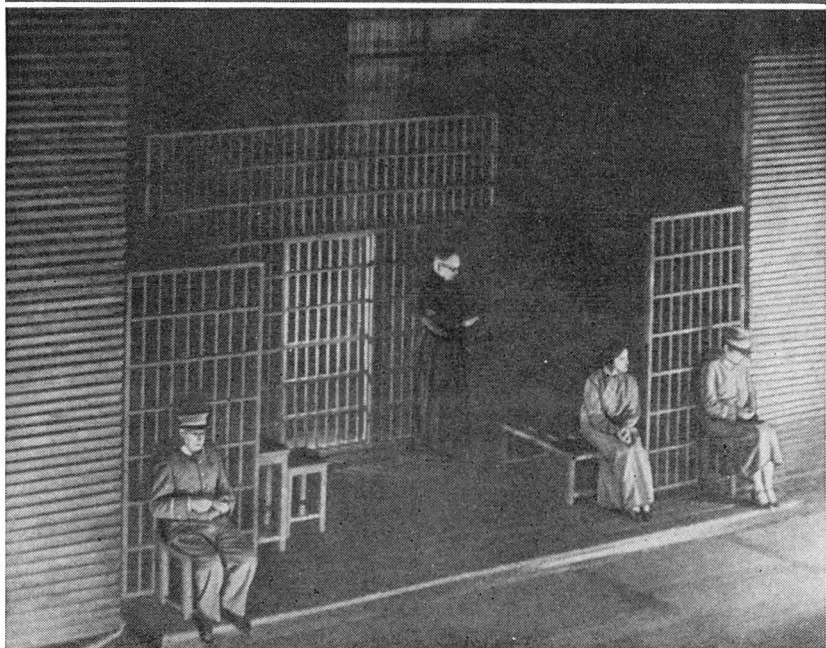
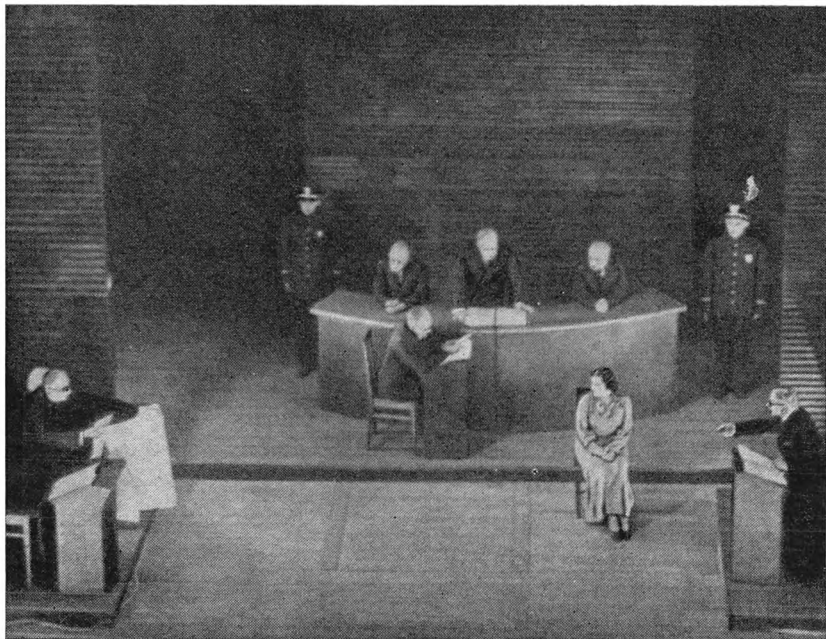
«АНТИГОНА». Вверху — сцена из третьего акта.
Внизу А. Г. Коопен — Антигона



«НЕГР» Ю. О'Нила, 1929 г. Художники В. и Г. Стенберг. Сцены из спектакля. Н. П. Александров — Джим Гаррис, А. Г. Коонен — Элла



А. Я. Таиров и С. Тредуэлл, 1933 г.
«МАШИНАЛЬ» С. Тредуэлл, 1933 г. Художник В. Рыдин.
Внизу — эпизод пятый («Трезвость»)



«МАШИНАЛЬ». Эпизоды восьмой («Закон») и девятый («Машина»)



А. Я. Тапиров. Конец 20-х годов

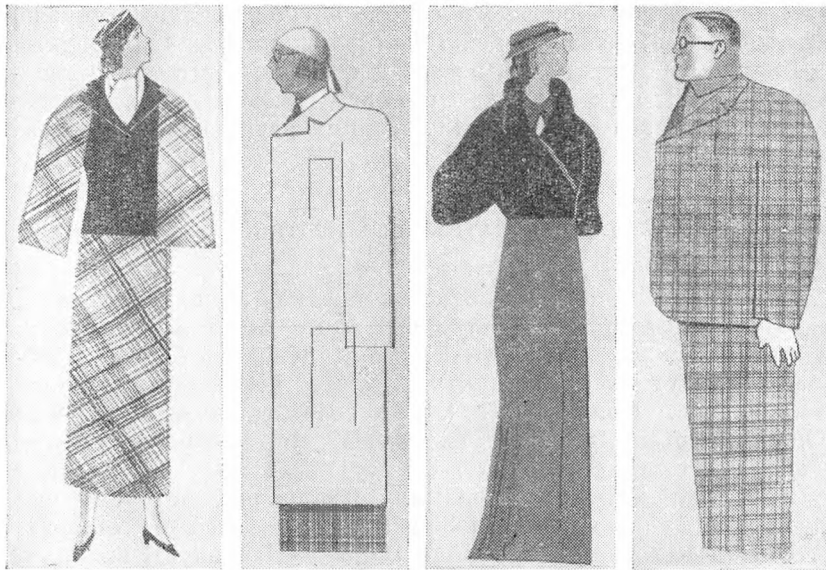
которые едят, пьют, спят, рожают себе подобных, одеваются, раздеваются, имеют свои вождения и занятия, лицемерят, грешат, лгут, служат, судят, богатеют и разоряются лишь в пределах установившегося стандарта. Стандарта, настолько вошедшего в их плоть и кровь, что они сами его не замечают и не ощущают, наивно думая, что они живут «свободно» и по собственной воле.

Если убрать те или иные внешние различия, которые тоже становятся все менее и менее заметными, то в конечном итоге все эти существа, носящие громкое название людей, похожи друг на друга, как стертые пятаки; их различие — это различие не индивидуальное, а физиологическое, различие не их существа, а их «положения», их категории¹.

Отсюда ход к сценическим образам, к их поведению, к их психике, мелодике и ритмике.

И только одна Эллен — другая. Это не героиня, о, нет. Она не борец, не бунтарь. Она просто отстала от хода машины, и поэтому машина безжалостно, шаг за шагом, ущемляет каждое малейшее проявление ее маленького, живого «я».

Один только раз попробовала она «взбунтоваться», один только раз она почувствовала себя «свободной» — и она должна заплатить за это жизнью.



Эскизы костюмов. Эллен. Сиделка. Эллен. Джон

Одна из многих ². Большая часть из них, ущемившись раз, другой, попадает все же в ногу и становится «цивилизованными людьми», некоторые — не попадают и гибнут.

Гибель Эллен — это конец пьесы Тредуэлл, но это не конец [существования] «машины».

Машина продолжает свой ход и будет его продолжать, пока властная рука людей другой категории и другого класса не остановит ее и не поведет жизнь по другому руслу.

В связи с общей концепцией моего режиссерского замысла я строю спектакль как единую целостную композицию, имеющую свою основную тему и ряд подтем.

Основная тема — город-машина, персонифицированный в ряде персонажей, имеющий свой внутренний и внешний урбанистически-машинизированный ритм и ход, в который особым контрапунктом входит кривая порывов, подъемов и падений Эллен.

В эту основную композицию входит ряд подтем: бюро, дом, брак, материнство, трезвость, любовь, семейный очаг, закон, машина ³.

Каждая подтема имеет свое лицо, свой ритм, свой образ, своювершенную форму, которая в то же самое время является, конечно, не самостоятельной и не самодовлеющей, а внутренне и внешне соподчиненной основной композиции вещи.

В этом плане разработан и макет спектакля: объединяющая установка всепоглощающего города и соподчиненные ей элементы отдельных звеньев действия (художник [В. Ф.] Рындин).

Так же строится и музыкальная сторона спектакля (композитор [Л. А.] Половинкин) и его свет, костюмы, грим — вообще все компоненты единой композиции вещи, единого образа всего спектакля в целом.

ДОКЛАД ДЛЯ АССОЦИАЦИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРИТИКОВ

16 мая 1933 г.

[...] Пьеса «Машиналь» попала к нам, как принято говорить, в наш портфель, довольно давно — это было в 1929 году. Я должен сказать, что у меня был довольно большой соблазн ее [тут же] поставить, потому что вещь мне очень понравилась. Попала она к нам своеобразно — ее перевел [С. Л.] Бергенсон, секретарь Вл. И. Немировича-Данченко; когда они были в Америке, он эту пьесу получил, перевел ее и [позже] прислал Владимиру Ивановичу, которому она очень понравилась. Немирович-Данченко хотел ее ставить, но считал и говорил, что роль Эллен — [главную] женскую роль в этой пьесе — должна играть непременно А. Г. Коонен; полусуто, полусерьезно он вел [со мной] переговоры о том,

согласуюсь ли я, чтобы Алиса Георгиевна играла эту роль в Художественном театре. Я не соглашался, да и она не соглашалась; через некоторое время он сказал: «Так как я считаю, что пьесу должна играть Коонен, я передаю ее вам, ставьте вы». Но тогда были передо мной неотложные задачи иного порядка, я не считал себя вправе бросить те опыты по советскому спектаклю, которые мы делали и в которых я ни на одну минуту не раскаиваюсь⁴; несмотря на целый ряд больших неудач, я считал эти опыты чрезвычайно важными для коллектива, для всего его развития, и не допустил возможности приостановить их постановкой вещи, которая меня очень интересовала, но шла в несколько ином плане.

Затем мы поехали в Южную Америку. Я про пьесу забыл и думать; но как-то шел по улицам Буэнос-Айреса и попал на улицу, которая носит весьма поэтическое название — Флорида. На этой улице от 5 до 8 часов вечера каждый день прекращается автомобильное движение, улица освещается колоссальными фонарями, на ней светло, как днем, по обеим сторонам улицы магазины с какими-то выброшенными на улицу витринами и большое количество граммофонов с усилителями стоят при входе в магазины, играя разные мелодии — бесконечное количество танго; аргентинки гуляют по мостовой, а по сторонам стоят мужчины и делают комплименты проходящим женщинам. Таков обычай, и женщины не обижаются — наоборот, они обижаются, когда им не делают комплиментов. [...] Я остановился, увидел бесконечное количество реклам, фонарей, людей: гомон, крик, шум, выброшенные товары, беспдельная суетливость, какая-то страшная машинность всего движения. Как будто бы нарочно повернули ключ — и улица завертелась; шли, шли безостановочно люди в каком-то стандарте, повторяемости. И вдруг я вспомнил эту пьесу, [ощутил] несравненно ярче, чем тогда, когда я ее читал, [...] а еще тогда мне казалось, что в этой пьесе можно [пере]дать сущность современного капиталистического города. С этим [ощущением] я и приехал в Москву. Но нужно было вести очередные работы — и пьеса все отодвигалась, отодвигалась, и вот [только] сейчас, в этом сезоне, мы решили приступить к ее реализации. Из того, что я говорил, вы видите, что я над пьесой много и давно думал, но фактически приступили мы к ее реализации [недавно] — первая читка по ролям была 14 марта, и с тех пор шли репетиции, правда, репетиции на совесть: последние дни мы даже спектакли задерживали, потому что кончали репетиции, начинавшиеся с раннего утра, в 6 часов вечера. Пьеса продолжает работаться, и все, кто знает театр, понимают, что последние репетиции (всякие — и актерские, и монтажные, и световые, и музыкальные) играют кардинальную роль в [становлении образа] спектакля, и поэтому в них

обычно [концентрируется] весь нерв, вся энергия, вся сила замысла, все решительно усилия всего коллектива. Если вы сейчас подойдете к любому человеку у нас в театре, к любому актеру, к любому музыканту в оркестре, рабочему сцены или электротехнического цеха, [ни у кого] нет никакой другой мысли, даже все личные мысли и планы отступили; все отброшено, все сосредоточено, все соединено в один узел, в одно стремление, в одно желание. Это то, что помогает держаться, поэтому я и могу с вами беседовать, хотя, по существу, [давно] не помню хорошей, удобной ночи. Так в нервном подъеме идет работа.

[...] Пьеса принадлежит американскому автору — С. Тредуэлл; я только очень недавно, недели две тому назад, узнал, что автор — женщина. Я был совершенно убежден, что это мужчина — я не хочу обижать женщин, но тем не менее я должен сказать, что вся фактура письма, вся архитектоника пьесы настолько кованная, настолько четкая, настолько мужественная, что мне никогда в голову не приходило, что ее написала женщина. Уже потом, зная это, я увидел, что в пьесе есть два-три штриха, в которых можно почувствовать руку женщины. От Тредуэлл я получил несколько писем, потом телеграмму о том, что она приезжает на премьеру; думаю, что она успеет, виза ей послана ⁵. Я мало знаю о ней; известно, что она журналистка по профессии, молодая, мексиканка. Написала кроме этой пьесы еще две, одну раньше, а другую позднее ⁶. Последнюю ее вещь мне обещали на днях прислать. В Америке она пока не идет. «Машиналь» же шла в Америке с большим успехом, хотя вызвала большие нарекания и нападки.

[...]

Пьеса Тредуэлл очень любопытна. Ее тема — это, я бы сказал, машинизованная психика. На сцене нет машины; только в последнем акте, в последней картине (9-й), должна быть машина, но она не показывается ни у нас, ни у автора — это электрический стул, на котором казнена Эллен; но пьеса передает машинообразность капиталистического центра, машинную психику, и с этой точки зрения она мне представляется чрезвычайно интересной. Пьеса чрезвычайно интересна по архитектонике; она имеет основную тему и девять подтем, причем каждая подтема сама по себе является как бы завершенной в себе, но неразрывно тематически соподчинена основной теме.

[...]

Какова же основная тема этой пьесы? У автора имеется подзаголовок — «история американской женщины, убившей своего мужа». Этим подзаголовком автор показывает, с одной стороны, то, в каком плачевном положении находится женщи-

на, как ей трудно жить, выбиться, проявить себя, как она в конце концов уничтожается, как убивает мужа, вынужденная к этому целым рядом обстоятельств. Я эту тему в нашей работе транспонирую; я хотел бы (и надеюсь, что так и будет), чтобы наш спектакль был не о женщине, которая убила своего мужа, а об американском или общекapиталистическом городе, который убил женщину, причем убил одну из многих, как он убивает решительно каждого человека (не только женщин, но и мужчин), даже принадлежащего к его среде, к среде буржуазной или мелкобуржуазной, если этот человек [...] отстает от стандартного, раз навсегда установленного хода [жизни] общества, хода буржуазного города-машины. Все живое, как оно ни было невинно по своему существу, [подлежит уничтожению]. Эллиен не героиня, это заурядная женщина, не бунтарка, не революционерка, не ниспровергательница, даже не протестантка всерьез, она просто не попадает в ход, она не успела стандартизироваться, она не [смогла] омашинизироваться — и этого уже достаточно, это уже преступление, этого уже не терпит город-гигант с его механизированной жизнью и машинной психикой — и Эллиен гибнет.

Вот в каком плане я вижу спектакль. Таким образом, философское содержание спектакля определяет мысль, что капиталистическая философия, которая, как нам всем хорошо известно, пропагандирует, провозглашает, прокламирует индивидуализм, как некую панацею и как некое знамя, во имя которого идет цивилизация, на самом деле — лишь фраза; капиталистический Запад, который хвалится своим индивидуализмом, по существу является самым большим врагом не только индивидуализма, но вообще всякой индивидуальности. Все индивидуальное, что не подходит под общую гребенку, должно быть подстрижено, хотя бы пришлось [снять] голову — все равно. Вот что является философской концепцией [спектакля].

Пьеса написана замечательно с точки зрения языковой, словесной фактуры; она написана почти сплошь короткими репликами, в этих репликах чувствуется вся ритмика этой механизированной жизни.

[...]

Как я мыслю все подтемы? Я их беру в связи с общим замыслом [спектакля], как изнанку всех священных институтов буржуазной цивилизации. Почти все священные институты [в пьесе] налицо. — Бюро, как механизированная, стандартизированная работа; семья, как изнанка того, что является семьей; медовый месяц — это изнанка того, что должно быть; материнство — изнанка того, что должна чувствовать мать; трезвость — изнанка трезвости — люди с ошалелыми от вина головами; любовь, которую Эллиен понимает, как [истинную] любовь и которая оказывается в результате эксплуатацией ее

как женщины; домашний очаг — все обратно тому, что на самом деле должен давать домашний очаг, и т. д.

Каким путем я пытаюсь этого достичь? Я считаю, что в пьесе, по существу, имеются два основных персонажа — это, с одной стороны, Эллен и, с другой стороны, город, город-машина. Весь этот город, вся структура капиталистического города персонажируются в целом ряде персонажей: тут и муж, тут и Гарри Ро, тут и Смит, и телефонистка, и т. д. И это действующее лицо — город. Соответственно этому создан и макет спектакля, [создается] течение спектакля. Музыка написана Л. А. Половинкиным, макет и костюмы работы В. Ф. Рындина.

Я делю пьесу на три акта, по три картины в каждом, таким образом они размещаются очень хорошо: бюро, семья, медовый месяц — один акт; потом она стала матерью — материнство, трезвость, любовь — второй акт; и третий — домашний очаг, закон, машина. Между картинами в этих актах не дается занавес, картины соединяются между собой интродукциями. Интродукции — музыкально-световые, построены на определенном ритмическом начале, каждая в своем плане. Это опыт, который я сейчас продельваю, как мне кажется, стоящий; первые шаги в этом направлении открывают перед театром целый ряд очень любопытных возможностей. В интродукциях возникает в разных своих проявлениях все тот же город. Начинается пьеса [изображением] города — первая интродукция в начале пьесы. В этот город [как бы] вмонтирована сцена в бюро; она кончается — возникает город, [возникает] другая картина — семья, затем опять идет город, и т. д. Таким образом [в течение всего спектакля] каждая подтема является элементом общей основной темы.

Что же касается действующих лиц, то я строю развитие действия, всю его и эмоциональную и ритмическую ткань по контрапункту. Все время этот контрапункт меняет свой рисунок. Все персонажи имеют свое лицо, но это лицо не самостоятельное. Недавно в «Известиях» была статья о долларе и Гитлере, и там одно место запомнилось, потому что оно ответило тому, что я делал применительно к пьесе Тредуэлл. Там говорится, что около Ф. Рузвельта имеется мозговой трест, состоящий из профессоров, его советников, и этот трест вместе с Рузвельтом полагает, что они управляют событиями. На самом деле все убеждаются в том, что они являются игрушками. И в пьесе каждый из персонажей думает, что он живет, делая то, что хочет, но на самом деле мы знаем всю структуру капиталистического общества, мы знаем, что все живущие как бы по своему желанию люди являются [игрушкой] всей структуры капиталистического общества, в частности, капиталистического города, и, имея свои отличия (один тол-

стый, другой худой, один блондин, другой брюнет, один сентиментальный, другой злой и т. д.), все они в результате похожи друг на друга.

Вы отлично знаете, что та или иная профессия накладывает на человека тот или иной отпечаток; известно, что конторщики и бухгалтеры очень часто бывают людьми с согнутой спиной; та или иная физическая профессия накладывает свой отпечаток [на манеры и все внешнее поведение людей]. То же самое происходит и в плане психологическом — одинаковая жизнь, одинаковая этика, одинаковые приемы, одинаковые универмаги, [сходная] манера одеваться делают одинаковыми не только жесты, но и мышление, [не только] построение фраз, но и интонации и ритм. Например, я стремлюсь к тому, чтобы Джордж Джонс — муж Эллен — и Смит — приятель Гарри Ро (в шестой картине) — были почти идентичны. Они разные люди, с разными лицами, с разными физиономиями, но это сколок одного с другого. То же самое относится почти ко всем действующим лицам. За исключением Гарри Ро, который [изображается] в несколько ином плане, как киногерой, все похожи друг на друга по манере мыслить, чувствовать, двигаться, по своей ритмике. Вы [заметьте] у целого ряда действующих лиц одни и те же ритмические построения, услышите одни и те же интонации, [унифицированные] для того, чтобы передать эту большую машину...

Беря этих людей, беря их ритмическую основу со всеми вариациями, я строю рисунок [спектакля] контрапунктически; ритмика Эллен, которая не попадает в ногу, в такт, все время выбивается из общего ритма; этот контрапункт в каждой картине имеет [...] свои оттенки. [Для этого] имеются все необходимые внутренние основы, внутренняя мотивация и все прочее, в результате чего [создается] определенный музыкальный контрапунктический рисунок.

Кроме того, каждая картина имеет свое задание. В первой картине, например, я хочу дать сценический квартет и затем квинтет, так построенный, как строятся музыкальные квартеты или квинтеты (с некоторыми видоизменениями). Телефонистка, машинистка, конторщик, счетовод играют по очереди. Все построено на взаимоотношениях между ними; эта связь в результате ритмически и музыкально выливается в квартет, где учтена каждая доля, каждая 32-я, каждая люфтвауза, каждая ударная нота, причем рисунок картины преимущественно синкопический, квартет переходит в квинтет и даже в секстет, когда приходит Джонс, а затем и Эллен.

Картина «Семья» строится на основе дуэта и контрапункта, [в действие] вливается целый ряд отдельных голосов извне, которые [звучат] по принципу [повторяющих] основную мелодию инструментов... Так — по целому ряду картин.

В [изображении] внешности [персонажей] спектакля я стремлюсь к тому чтобы, например, в суде присяжные [...] (их шесть, а не двенадцать, потому что нет надобности показывать всех) должны быть на одно лицо, так что можно было бы усомниться, а не один ли это человек, повторенный шесть раз; все одинаково одеты, одинаково причесаны и т. д.

Теперь покажу макет, [хотя он] сам по себе не живет, а живет в соединении со всей световой динамикой [спектакля], которая всегда возникает в те минуты, когда возникает город, причем в смысле смены действий я прибегаю к очень старинному, но очень хорошему способу отдельных фурок — правда, этот способ несколько модернизирован, потому что есть комбинации фурок; фурки, помещаясь в разных планах [сцены], выдвигают все необходимые нам места действия, причем когда появляются эти места действия и на них переключается внимание, то город исчезает и иногда остается лишь маячащим миражем...

Относительно картин [спектакля, надо сказать, что они строятся] весьма реалистически, конечно, с точки зрения театрального реализма. Это необходимо [для того], чтобы дать в каждой картине отличия. Например, первая картина — «Бюро» — построена, как американский шкаф. Вторая картина — «Семья» — [это] кухня, в которой обедают, со стеклами, через которые виден город и те моменты [жизни], которые нужны по действию [и происходят] в различных этажах большого дома.

Третью картину — «Медовый месяц», — для того чтобы показать пошлость [Джонса], я строю всю на голубом и розовом: [везде] голубой и розовый шелк — кровать, покрытая шелком, шелковые стены. Голубое и розовое — самая немислимая комбинация, усил [енная] соответствующими лампами под абажурами.

«Материнство» — больница, отдельная палата, причем я даю не кровать, а кушетку, вроде операционного женского стула (не целиком, конечно), и все белое. До больной нет никакого дела.

«Трезвость» — [на сцене] большой кофейный прибор, какой бывает в барах и из которого льются спиртные напитки; электрическое пианино, куда опускают монету и которое играет один и тот же мотив все время — пошлейшее танго. Музыка написана очень хорошо, прекрасно передает звук машины. Песенка настоящая, вроде «O, sole mio!».

«Домашний очаг» — золоченая мебель, с ужасной, но роскошной парчовой голубой обивкой, стены в багетах, две большие лампы вроде торшеров под абажурами, граммофонный столик, большая двуспальная кровать.

[«Любовь»] — комната у Гарри Ро, стандартная комната в одной из тысяч квартир.

«Закон» — это суд, очень сухой, очень строгий.

[«Машина»] — последняя картина, тюрьма, камера в тюрьме — сплошная решетка.

Я кончаю пьесу не так, как она кончается у автора; [в спектакле], когда Эллиен уводят на казнь, идет небольшая музыкальная интродукция, повторяющая мотивы первого вступительного [музыкального номера], и снова выдвигается бюро, снова печатает машинистка; вместо Эллиен сидит другая девушка. Джордж Джонс убит — но фирма существует. Заканчивается тем же, чем начиналось. Это карусель; одна жертва снята, а карусель [движется], будет снята другая, сотая, миллионная.

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ

В текст [внесен] ряд поправок. Пьеса написана до кризиса, [но] переделывать ее немудрено, да и не нужно, потому что, несмотря на кризис, все идет так же — так же люди работают, живут, женятся и т. д. Я ввел несколько фраз, совершенно не навязчивых, которые делают пьесу звучащей [как бы о сегодняшнем дне], дают соответствующий оттенок. Например, скупка земельных участков — это то, на чем сейчас зарабатывают [в Америке]; и когда Джонс в пьесе [дает распоряжения] по телефону, я добавляю фразу: «Купите участки у разорившихся фермеров». Я разбросал по пьесе целый ряд добавлений; добавил маленькую сценку во второй картине, в значительной мере перемонтировал текст в картине кабачка; затем в тюрьме роль священника перевел почти сплошь на латынь, за исключением реплик действенного порядка.

В о п р о с. Какое место этот спектакль занимает в ряду ваших европейских спектаклей?

— Я думаю, что спектакль «Машиналь» в какой-то степени должен завершить этот круг; пьеса жестче и жесточе показывает совершенную непереносимость [капиталистической] цивилизации, причем Эллиен входит в действие неким лирическим мотивом — она не протестантка, а иногда сопротивляющаяся в силу необходимости. В каждом акте она чему-то сопротивляется, в результате соглашается, и с каждой картиной все больше и больше ее охватывает город, вся система, и в конце концов [душит] ее... Не знаю, осуществлена ли [эта мысль в спектакле], но мне думается, да. В первой картине иногда должно быть [ощущение] почти непереносимо [сти], — беру это немного en grand — почти непереносимо [сти] работы.

В о п р о с. Свет и музыка — их взаимоотношения. Как вы истолковываете образ Эллиен и затем образ Гарри Ро?

— Взаимоотношения света и музыки. [По моему мнению] роль света на театре — это дело будущего, во-первых, с точки зрения творческой, во-вторых, с точки зрения технической.

и, в-третьих, с точки зрения технической у нас. Мы идем по пути световой декорации. Здесь это дается преимущественно в интродукциях. Соотношение света и музыки идет иногда по принципу совместимости, иногда по принципу контраста, то есть иногда в оркестре идет [неразборч.], а в свете идет игра праздничных огней — контраст; а есть места, [строящиеся] по аналогии, по совпадению. Это зависит от тех или иных моментов пьесы. Игра света и музыки по мере возможности объединена ритмически и динамически.

Что касается Эллен, я считаю, что это — лирическое начало в пьесе. Это единственный персонаж [в «Машинали»], имеющий свою индивидуальность, причем это индивидуальное в режиссерской трактовке и в трактовке Алисы Георгиевны [Коонен] не должно переходить в экстраординарное. На это роль очень просилась, очень легко было бы ее сыграть по принципу, если хотите, какой-то киноисключительности, какой-то Греты Гарбо. Очень легко [было] перейти в этот план, что, по-моему, страшно снизило бы вещь. Поэтому образ дается в плане лирическом с целым рядом порывов сопротивления и все больше и больше к последнему акту назревающим ужасом перед тем, что разворачивается. Единственным моментом подлинного протеста [Эллен] является момент, когда она идет на смерть. Расскажу одну мизансцену, последнюю: конвоир схватил Эллен и священник ее крестит; перед тем как ее уводят, он делает католический крест — раз, два, три и хочет перенести руку на левое плечо. Но Эллен схватывает его руку и отбрасывает. Первый возникший [в спектакле] предсмертный инстинктивно почувствованный протест — нет ничего, все обмануто. Ее уводят, она уходит беспокойно, — уходит [с криком]: «Не хочу, не хочу!».

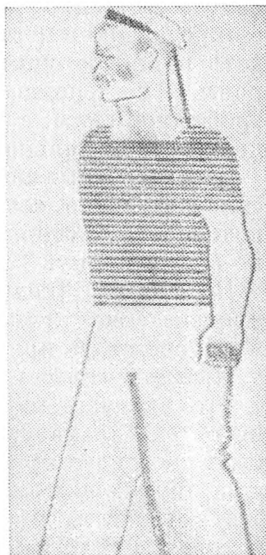
Относительно Гарри Ро — раньше всего он очень красив, он без очков и очень красив, его играет [Н. Н.] Чаплыгин; он будет очень красив, потому что сперва Эллен влюбляется в него по внешности. Это человек с черными вьющимися волосами. Как он дальше трактуется? Он ею увлечен, потому что она не стандартна, но, конечно, его увлечение не переходит в настоящее чувство, а у нее [любовь] зарождается.

Будет ли он симпатичен или антипатичен? Не думаю, что он будет специально симпатичен; он [изображается] в плане киногероя, авантюриста. Он бизнесмен, но и авантюрист; он убил, и, если хотите, вокруг него будет аромат [авантюризма], это нужно, потому что когда возникает картина суда и оглашают показания Гарри Ро, зритель должен быть поражен, его ударит как обухом по голове. Если сделать его антипатичным, это было бы неправильно. Нужно показать, что в этом обществе человек, выбивающийся из машинизированной психики и стандарта в сторону авантюрную, тем не менее остается таким же, как и все.

«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

ДОКЛАД ТРУППЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА
5 декабря 1932 г.

Эскиз костюма



Приступая к постановке пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия», нам надо прежде всего установить, что она представляет собою и по существу, и как сценический жанр. Пьеса посвящена рождению Красной Армии, как одному из первых организующих и организованных начал Великого Октября. Тема пьесы — борьба между жизнью и смертью, между хаосом и гармонией, между отрицанием и утверждением.

Поэтому вся эмоциональная, пластическая и ритмическая линия спектакля должна быть построена по своеобразной кривой, ведущей от отрицания к утверждению, от смерти к жизни, от хаоса к гармонии, от анархии к сознательной дисциплине.

Эта кривая всеми своими корнями вырастает из социальной основы пьесы. Основная сущность [ее содержания] — процесс кристаллизации нового классового сознания, идущего на смену хаосу мелкобуржуазных индивидуалистических [воззрений], вспыхнувших после падения царизма в отдельных слоях народа, а в пределах пьесы — в матросской массе.

Здесь берет свое начало борьба двух сил, двух стихий: центробежной и центростремительной. Царизм, его деспотия, его сверху водворенный порядок, его насильственно державшийся центр — падают. От этого центра расходятся как бы своеобразные центробежные круги, а параллельно с этим назревают новые процессы, идущие по отношению к ним противоположно, процессы центростремительные.

Мы видим в пьесе, как борьба этих двух сил в результате ряда коллизий приводит к победе и предельному утверждению центростремительного потока. Это утверждение сценически воплощено в революционной присяге («Мы, сыны трудового народа...») и в финале пьесы, где героическая смерть Комиссара утверждает жизнь революции и новых поколений.

Это движение, борьба центробежной и центростремительной сил, естественно, должно найти свое сценическое выражение в определенном построении мизансцен, которым надлежит передать в контрапункте режиссерской композиции: с одной стороны — постепенность нисхождения и конечное падение центробежной силы, с другой — утверждение возрастающей силы, центростремительной.

Эти встречные потоки центробежной и центростремительной сил неизбежно создают в процессе своего развития крутые водовороты, которые втягивают всех тех, кто пытается плыть не в ту сторону. Так гибнет Вожак, так гибнет и Сиплый.

По своему [роду или виду] «Оптимистическая трагедия» произведение драматургическое, поскольку автор выявляет в нем свои идеи при помощи сценических образов, действующих в драматургических конфликтах и коллизиях.

Это произведение лирическое, поскольку автор использует не только драматургические приемы, то есть не только воплощает свои идеи при помощи тех или иных сценических образов и возникающих между ними конфликтов, но и [дополняет] эти конфликты и сценические образы личными лирическими мотивами. В то же время это лирико-драматургическое произведение имеет все права на свое название — «Оптимистическая трагедия», ибо это действительно трагедия, и трагедия оптимистическая.

Это трагедия потому, что весь тонус действия находится на грани максимального кипения.

В пьесе нет покоя, нет обыденного состояния людей; здесь бушуют и плавают человеческие страсти, страсти отдельных людей и масс, брошенных в водоворот, порожденный социальным [и] сдвиг [ами] Великого Октября.

Здесь совершается трагическое шествие отряда, в дальнейшем матросского полка, к смерти. Здесь гибнет Комиссар полка — смертью героической, смертью трагической.

Но это трагедия оптимистическая, потому что смерть не является завершением всего круга [изображенных в пьесе] явлений. Явления и события, доходя до своей предельной точки, опрокидывают смерть и утверждают жизнь, ее силу, ее обновляющее и организующее начало; в этом оптимизм данной трагедии, трагедии оптимистической.

Мы имеем здесь двойной катарсис. Первый катарсис — это присяга («Мы, сыны трудового народа...»).

Почему это катарсис? Потому, что мы имеем здесь дело с группой людей, часть которых до этого времени находилась во власти сомнений, во власти страха смерти; происходит своеобразное смещение понятий и навыков. Это смещение приводит к гармонии, к освобождению и очищению, [выраженных] через революционную присягу.

И второй катарсис — самая смерть Комиссара. Комиссар гибнет, но как гибель зерна, брошенного в землю, является зарождением новой жизни растения, так и гибель Комиссара является рождением новой жизни, [началом пути] новых, идущих на смену поколений.

В этом своеобразном катарсисе смерть превращается в новую жизнь.

Новый ли это прием? Да, новый. Я не могу сказать, что история трагедии незнакома с этим приемом. Это было бы неправильно. История трагедии знает этот прием. Если не углубляться, [не вспоминать] античную трагедию, если взять хотя бы Шекспира, то мы [увидим], что «Гамлет» заканчивается монологом Фортинбраса; в «Ромео и Джульетте» после смерти героев Герцог говорит: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Или в «Антонии и Клеопатре» после гибели Антония и Клеопатры тирада, которую произносит Цезарь — «в веках будет звучать и передаваться из поколения в поколение вот эта великая любовь».

Но все же у Шекспира эти концовки носят несколько номинальный характер. Это своего рода посмертные оды. И это вполне естественно. В этом виноват не Шекспир. В этом виновато его время. Ибо только наше время дает нужные предпосылки для иного финала трагедии.

В эпоху Шекспира не было необходимых социальных предпосылок для такого катарсиса — не было понятия коллектива и его жизни, не было единого сконцентрированного понятия класса и его психологии.

Только наша революция по-настоящему поставила проблему коллектива, включающего в себя отдельные человеческие жизни; только наша революция ведет к новому социальному сознанию, и поэтому только сейчас и может возникнуть такой двойной катарсис, в котором коллективное покрывает личное, а индивидуальная смерть совершается во имя коллективной жизни, жизни новых поколений, жизни класса, жизни революции.

Я не могу утверждать, что новое понятие, новое качество человеческой психики стало уже сейчас, в 1932 году, общим достоянием; конечно, нет.

Но тем существеннее и тем важнее сейчас средствами искусства, в частности — средствами театра, воздействовать на формирование этого нового психического процесса, этого нового качества сознания нового человека.

Искусство воздействует непосредственно, живым примером, и если бы нам действительно удалось в живых сценических образах, в живой сценической ситуации показать зрителю это создание новой психологии, если бы нам удалось заразить

зрителя новым, особым, невероятно большим, невероятно прекрасным и освобождающим человека чувством коллектива, радостным ощущением его силы, то это, конечно, было бы огромной и социальной и художественной победой.

В «Оптимистической трагедии» чрезвычайно сильны лирические моменты и лирические мотивы. Эти лирические моменты и мотивы выражаются в пьесе при помощи корифеев (старшин).

Через них автор как бы вторгается в ход действия, восполняет картину действия своим личным ощущением происходящих событий. Если автор по-настоящему чувствует эпоху, которая разворачивается в его трагедии, по-настоящему ощущает происходящие в ней события, то его лирическое, личное является в то же самое время лирическим, личным каждого из нас, лирическим, личным каждого, сидящего в зрительном зале.

То обстоятельство, благодаря которому это лирическое личное превращается в лирическое общее, заключается в том, что автору удалось так передать свое собственное отношение к происходящим событиям, что он определил тем самым отношение [к ним] каждого из нас и каждого зрителя, который будет на спектакле.

Отсюда необычайная важность этих моментов пьесы, отсюда требование, чтобы те актеры, которые будут играть старшин, ощущали себя выступающими от имени всего коллектива спектакля и в то же время дали бы возможность и зрителю ощущать [этих лиц от автора] как своих представителей.

В помощь корифеям приходит своеобразный хор. Каково построение этого хора у Вишневского? Отвечает ли это построение общепринятому понятию хора, который, как нам известно, ведет свое начало от античной трагедии? И нет и да. Конечно, нет, потому что в процессе формирования античной трагедии, чем позднее по [времени], тем в большей степени, хор объективировался и становился как бы своеобразным резонером пьесы, ее радио, разумом, подводящим итоги. Такую ли роль играет хор здесь? Конечно, нет. Но, с другой стороны, если мы вспомним зачатки происхождения античного хора и обратимся к тому времени, когда еще не существовал театр как обособленное искусство, обратимся к разного рода играм, празднествам (возьмем в качестве такого классического примера праздник Диониса по сбору винограда, когда весь народ являлся действующим началом и только выдвигал из своей среды отдельных запевал, [ставших] прообразами [появившихся] в дальнейшем актеров) — тогда, конечно, хор представлял из себя не радио, а основную действительную пружину в общем празднестве, основной его элемент, основную базу, почву, силу.

Так ли здесь? Отчасти — да, постольку, поскольку хор вместе с корифеями (а мне хочется их рассматривать как одно целое и я считаю это правильным), несомненно, являются выразителями [сущности] коллектива, но и не совсем так, поскольку хор не является всегда и везде активно действующей силой. Здесь функции хора смешанные: это, с одной стороны, усилитель лирической канвы спектакля, с другой — активный участник событий и с третьей — выразитель реакции зрительного зала.

Смешение этих приемов у автора не произвольное, а в значительной степени органическое. Своеобразный хор воплощен, с одной стороны, в [самой] матросской массе, с другой стороны, в ряде действующих лиц — в Вожаке, Сиплом, Вайнонене, даже в боцмане, хотя он и принадлежит к другой категории, в Алексее и в других [персонажах пьесы], то есть мы имеем здесь своеобразное единство в многообразии. И, с другой стороны, здесь партия воплощена в одном человеке (я, конечно, не забываю о Вайнонене, но о нем можно говорить в этом плане условно). Таким образом, здесь получается и своеобразное многообразие в единстве.

Вот эти два стилистических приема находятся, хочет этого автор или не хочет, в [некоем] единоборстве, ибо, с одной стороны, мы имеем единство в многообразии, с другой стороны, мы имеем многообразие в единстве. Я лично считаю, что это [самая трудная особенность] пьесы. Я не считаю [эту особенность слабостью], я считаю ее чрезвычайно интересной и своеобразной, но в то же время необычайно трудной.

Мы знаем, что каждое архитектурное произведение держится на определенной гармонии и равновесии массы, достижение которых и является самым трудным для каждого художника-архитектора.

Сценическое произведение в какой-то своей части есть архитектурное произведение, и оно еще сложнее архитектуры, ибо его элементы, его массы — живые, подвижные, и здесь добиться правильности во всей постройке, правильного распределения этих масс — одна из главных задач.

Пьеса Вишневского является трагедией, но она является своеобразной трагедией. И она в значительной мере разрушает и ниспровергает каноны классической трагедии. Ниспровергая эти каноны, она в то же самое время является одной из первых и значительных попыток создать новый жанр трагедии, трагедию в ее новом качестве, которая, с моей точки зрения, чрезвычайно удачно определяется самым названием пьесы — «Оптимистическая трагедия».

Какова атмосфера действия нашей трагедии? Каков основной ее тонус? Действие происходит после падения царизма, в первую пору Октября, когда все нормы, догмы, порядки,



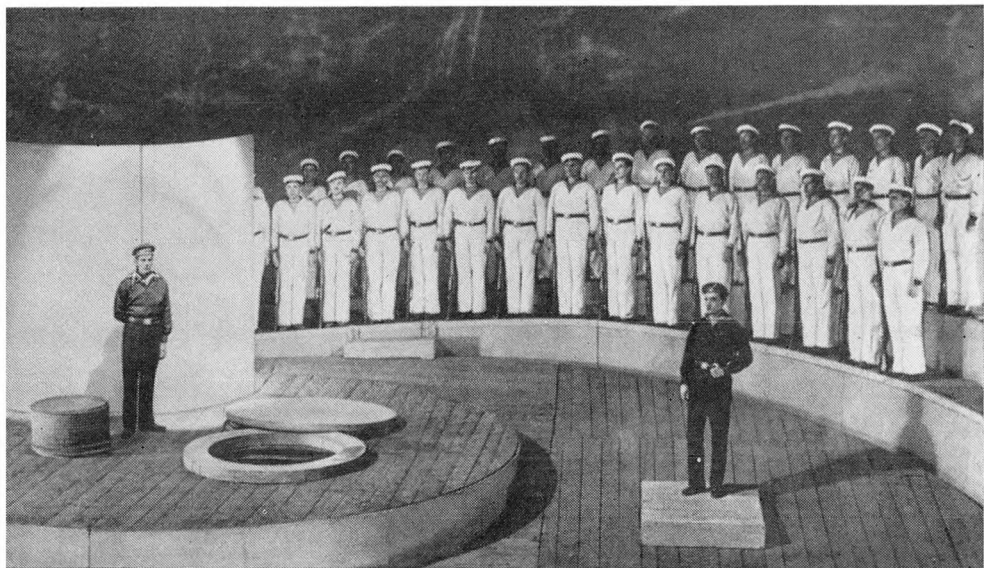
Афиша спектакля

правила, уставы, в том числе военной, судовой службы и жизни, — все было сметено; когда все сдерживаемые старым порядком импульсы у людей, у народа, у масс освободились, когда все понятия сместились, когда новое еще не было закреплено, не приняло еще объективно-убедительной формы и субъективно не вошло в сознание

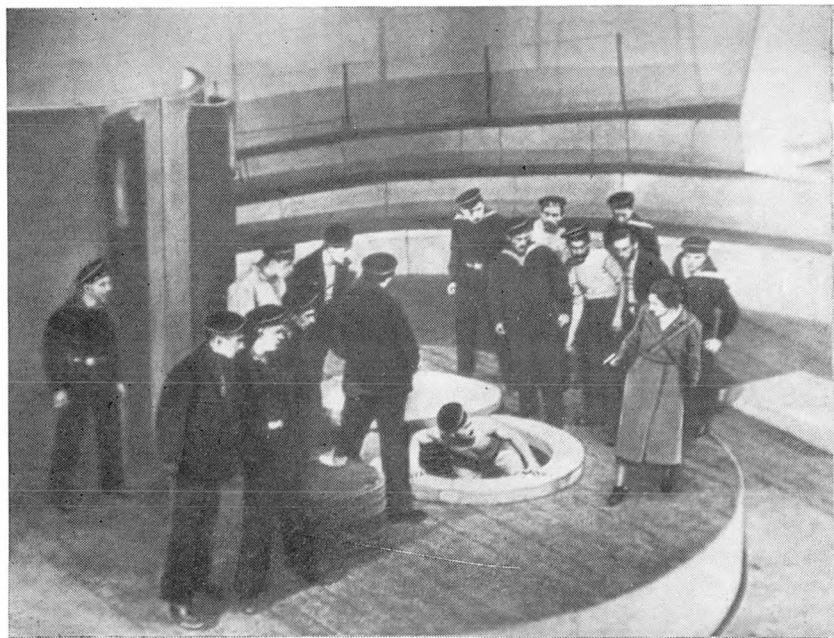
Вспомните слова Алексея: «Нет, ты мне объясни, что такое хорошо? Я раньше знал, как по уставу, знал: служить хорошо, родителей почитать хорошо ... А теперь?»

Что это показывает? Для него — и не только для него, а для всего отряда — прежняя мораль потеряна, а новая не найдена; потому да здравствует то, что хорошо в каждый данный момент, тем более, что впереди бои, сражения, может быть, чье-нибудь предательство и всегда подстерегающая смерть; поэтому хоть час, да мой! Поэтому, да здравствует неограниченная [свобода].

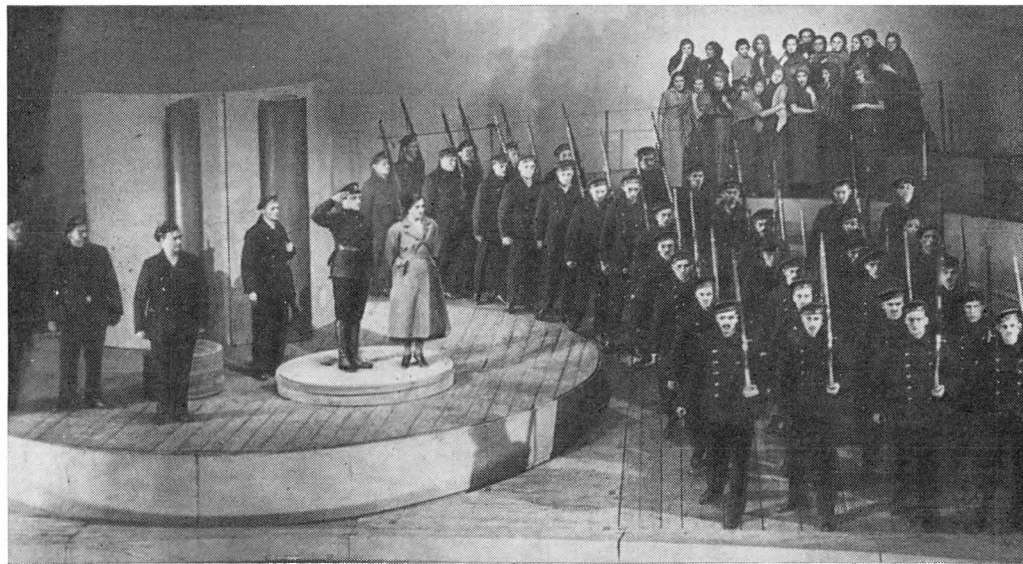
Это означает потерю привычных критериев, с одной стороны, и ощущение жизни как передышки перед смертью — с другой. Все в полку ощущают жизнь как передышку перед смертью, все поэтому хотят использовать оставшиеся дни своей жизни максимально полно, так как, может быть, уже завтра тебя не будет. Вот этот тонус и создает сразу ту трагическую атмосферу, в которой живут и действуют люди полка. Этот основной тонус определяет мироощущение всех и каждого человека



«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» В. В. Вишневского, 1933 г.
Художник В. Рындин. А. Г. Коонен — Комиссар, С. С. Цешн —
Вожак. Вверху — пролог спектакля



«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ». Сцены из спектакля
(«Ветреча с матросами», «Суд над Вожаком»)



«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ». Сцены из спектакля («Марш полка», «Бой»)



«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ». Сцена из спектакля («Смерть комиссара»)

из отряда в отдельности. Поэтому возникает враждебность к [самому факту] назначения Комиссара, [еще] до того, как они видят, кто Комиссар. И дальнейшая борьба с Комиссаром.

Это одна сторона, но есть еще и другая. Навыки, которые укреплялись на протяжении веков, в данном случае навыки флотской службы, насчитывающие в России более двух столетий, не могут быть сразу атрофированы, как бы они ни были ненавистны. Какой-то их след все же остается. Это то, благодаря чему отряд подчиняется Вожаку, ибо какой-то след от привычки подчиняться живет в этих людях. [...]

Вожак это учитывает, поэтому-то он и стал вожаком.

Этот момент чрезвычайно важен, ибо здесь нужно искать истоки целого ряда дальнейших коллизий; нужно понять, что [именно подобное] состояние матросского коллектива позволило Вожаку взять в руки власть. Однако матросы, несмотря на их тенденцию к свержению всякой власти, когда появляется новое организующее начало в лице Комиссара, стремятся сбросить Вожака.

Приезжает Комиссар — женщина. Наступление матросов. Провокация Вожака и розыгрыш. Появилась женщина. Несущественно в данном случае то, что это провокация Вожака, несущественно то, что матросы пришли разыгрывать Комиссара, а существенно то, что они... увидели женщину, для них необычайно интересную, импонирующую, [невольно] разжегшую в них еще с большей силой жажду полноты жизни перед лицом возможно близкой смерти. Отсюда желание этой женщины, отсюда то, что дается в ремарке у автора — «хохот, гогот жеребцов»; отсюда — огромное наслоение эротического начала, налитые кровью глаза, раскрытые рты, тянущиеся руки, напряженные мышцы — похоть разлита в теле каждого и в общем теле всех.

Если это будет так, то это будет не смешно, а страшно, а если это будет страшно, то это будет то, что нужно для спектакля. А стать страшным это может только в том случае, если данный момент, как и целый ряд других, будет играть не по принципу отдельного эпизода, не сам по себе, а в тонуе всей пьесы.

Я считаю этот момент первой кульминацией пьесы. Мы знаем, что кульминация в пьесе — это наиболее ответственная вещь. Мы знаем, что не может быть правильного сценического построения пьесы без того, чтобы [не были] правильно нащупаны [ны] ее кульминационные моменты. Мы точно так же знаем, что пьеса, в особенности трагедия, тем лучше, чем большее количество кульминационных точек она [содержит], и чем выше и выше по кривой движутся кульминационные точки, тем больше эффект. Мы знаем, что воздействие сцены на зрителя

(в особенности в трагическом представлении) зависит от правильного распределения кульминаций, от правильного подхода к ним, от умелого сбрасывания кульминационной волны в нужные моменты для того, чтобы заново нагнетал [ось напряжения и] наступал девятый вал.

Первая кульминация прошла. Начинается новая ситуация. Чем она важна? В чем ее отличие? Вновь возникающее эмоциональное начало большей частью не уничтожает предыдущего эмоционального состояния. Оно может ослабиться, но след его остается. Так и здесь. Прошла первая кульминация, начинается новое эмоциональное состояние, но след основного или первого эмоционального состояния — то, что я характеризовал, как передышку перед смертью, — остается и останется на протяжении всей пьесы.

Какова же новая ситуация? Она начинается с выстрела Комиссара. С этого момента начинается новое движение, новая волна. Что вызывает выстрел Комиссара прежде всего? Настороженность. Комиссар [для анархически настроенных моряков] — враг. Он покушается на свободу, хочет взнуздать стихию. Комиссар — [не только] враг, [но] враг сильный; не такой, которого можно пинком ноги сбросить в пропасть. Этот враг сразу показал свою сконцентрированную силу, силу партии, и его выстрел, принесший одному из матросов смерть, — первый предупреждающий сигнал. Отсюда настороженность. Надо определить свое поведение дальше — как быть? Возникает совещание тройки — Вожака, Сиплого и Алексея. Основной тонус этого совещания — настороженность; решается вопрос — как быть. Как быть? Убрать Комиссара. Да, такая мысль возникает у Алексея. Нет, не выйдет, пришьют другого. Что делать?

Вожак сказал: сделать Комиссара своим. Попытаться сделать Комиссара анархистом или держать на поводу — это ход Вожака.

Возникает коллизия борьбы за власть, которая длится довольно долго. Вожаку эта власть нужна ради самой власти. Своей властью он стремится подавить людей, их волю, их сознание.

Комиссар же, борясь за власть, борется за людей, за их сознание, волю, человеческое достоинство. Комиссар не дремлет. У Комиссара хороший нюх, особое классовое чутье, свойственное партии; [эта женщина — коммунистка] схватывает чутьем атмосферу событий и настроений и в то же время умеет выжидать, когда того требует обстановка. Ориентировавшись в положении, Комиссар делает свой первый ход, контрход по отношению к Вожаку.

Каков этот контрход? Приказ о преобразовании отряда в полк и о назначении командира. Первый поединок между

Комиссаром и Вожаком. Дальше — второй контрход Комиссара, [решение] отправить отряд на поле битвы, потому что отряд в действии иной, чем на стоянке, и таким образом не дать Вожаку возможности продолжать разлагать отряд, находящийся в бездействии.

Дальше — бал. Алексей приходит к Комиссару за помощью. «Команда требует... ну, скажем, желает, прощальный бал».

Что это значит? Комиссар видит, что Алексей пришел к ней. Пусть требует, пусть желает, пусть еще не просит, но с ней уже считаются. Алексей пришел уже не к Вожаку. Почему? — думает Комиссар. (Это все, конечно, происходит за видимой канвой пьесы.) Потому что, очевидно, Вожак и Алексей не во всем неразрывны. Первая ее мысль — а нельзя ли опереться на Алексея против Вожака. Это все те же ходы, которые реально в пьесе не показаны, но которые внутренне необходимы и которые, конечно, будет чрезвычайно трудно передать. Комиссар сама не знает — нужен бал или не нужен. Но это для нее не важно. Важно то, что Алексей пришел к ней, именно к ней, а не к Вожаку. И кроме того, для нее сугубо важно, что Вожак этого бала не хочет и что, таким образом, выразителем мнения всего матросского коллектива является Алексей, а не Вожак. И поэтому — да, бал будет, прощальный бал.

Бал является второй кульминацией пьесы¹. Все матросы и Комиссар рады балу. В прощальном вальсе возникает пока еще не реализованный, но уже внутренне ощутимый единый эмоциональный фронт между Комиссаром и матросами, и уже со стороны смотрят Вожак и Сиплый.

Вторая кульминация прошла.

Новая ситуация. Опять мы пришли к своему «девятому валу», и опять начинается накопление сил. Новая фаза, которую можно условно назвать фазой распознавания.

Комиссар, почувствовав, в чем тенденция противника, проверив это на балу, начинает свои распознавательные ходы. Один за другим подвергаются процессу этого распознавания — Вайнонен, затем командир, Алексей. Так происходит ориентировка Комиссара в своем окружении, так происходит учет ею ситуации. Комиссар зорко смотрит, глубоко сверлит внутреннюю сущность каждого своего собеседника. Она здесь почти ученый, производящий в своем кабинете эксперименты над человеческим материалом и распознающий всех тех, с кем ей надо и придется иметь дело. Отсюда — дальнейший ход, дальнейший план, отбор. Нужно произвести в отряде отсев для того, чтобы отряд превратился в настоящий полк, для того, чтобы отряд был по-настоящему здоровый, для того, чтобы центробежную силу окончательно превратить в центростремительную и сплотить вокруг единого центра — партии.

Дальше — диалог вожака с Комиссаром. «С кем пойдешь?» — спрашивает Вожак. «С полком» — отвечает Комиссар.

[Такова] третья кульминация, когда разрешается вновь создававшаяся ситуация, кульминация чрезвычайно выгодная с точки зрения сценической; обе стороны чувствуют максимум напряжения своих сил. Напряжение всех сил Комиссара доходит до кульминации, ибо, сказав «с полком», надо знать, как быть с полком, как оказаться с полком. Еще нет решения. И кульминация [сил] противного лагеря, который почти уверен в своей победе. Эта кульминация заставляет зрительный зал еще больше сконцентрировать внимание и гадать, что же будет и как будет дальше?

Я миную ряд событий, очень важных для пьесы и являющихся стимулом для поворота действия. Я пока миную суд, как миновал суд над матросом, [якобы] укравшим кошелек, расправу над старухой и возникающий позже эпизод пленных русских офицеров. Суд над этими офицерами, как он ни важен и ни выразителен сам по себе (а он необычайно выразителен и силен), представляет особый интерес тем, что именно этот суд показывает Комиссару, что ждать уже больше нельзя и что двоевластие, фактически до сих пор существующее в полку, может кончиться и уже кончается целым рядом катастрофических моментов. Ждать больше нельзя. Необходимо быстрое, четкое, военное решение вопроса, учет ситуации и затем — поединок, вернее, бой, который в данном случае по своей собственной инициативе Комиссар дает Вожаку.

Четвертая, покрывающая, конечно, предыдущую, необычайно сильная кульминация [происходит тогда], когда благодаря правильному учету всей обстановки Комиссар окончательно берет верх. Это последняя стадия борьбы центробежной и центростремительной силы, самая глубокая воронка, и в эту воронку опрокидывается вожак. Победа центростремительного, организующего начала над хаосом. Обращение центробежной силы в центростремительную. Победа Комиссара. Победа партии. Постепенно, настойчиво будя сознание матросов, Комиссар ведет их к пониманию подлинной свободы. Матросы видят, что «свобода» Вожака — та же дикая жизнь, которую они вкусили уже в достаточной мере, тот же хаос и бесперспективность. Матросы видят правду Комиссара и идут за ней.

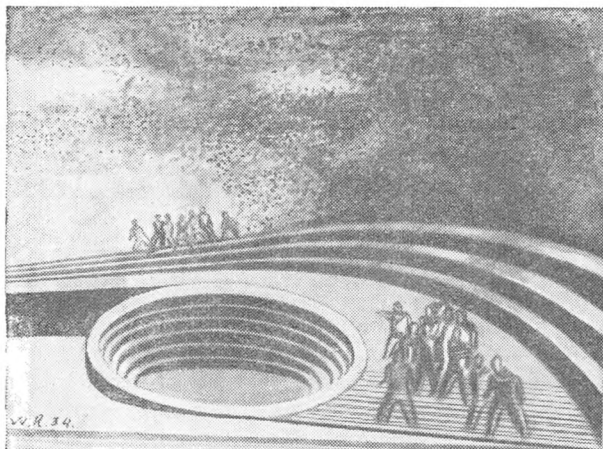
Отныне кончается борьба за власть. Она приходит к своему неизбежному логическому органическому завершению, и мы видим уже полк, в котором начинает образовываться новое качество — дисциплина пролетарской диктатуры. И дальше автор поступает совершенно правильно, творчески законно, когда вот эту качественно новую растущую силу начинает бросать в ряд испытаний для того, чтобы растущее новое психологическое начало превратилось в начало победное.

Только одержала верх организующая новая дисциплина пролетарской диктатуры, как на полк наступают войска интервентов. Начинается новое накопление сил для новой кульминации, шестой через пятую, к которой мы сейчас подходим.

Полк [борется]. Он частично уничтожен, взят в плен. Уцелевшая горстка полка осаждена, кругом идет наступление, возникает мысль о предательстве. Кто предатель? Раньше всего, конечно (и к этому есть подготовительный ход на протяжении всей пьесы), у некоторой части отряда, вернее, полка возникает мысль, что предатель — Командир. Здесь обнаруживается вся моральная победа Комиссара, ибо, если бы не Комиссар, то Командир был бы разорван сразу, и только то, что подозрения не разделяются Комиссаром, только то, что Комиссар имеет все основания думать иначе, [чем матросы], только признание морального авторитета Комиссара, а значит, партии, дает возможность Командиру до конца оставаться в рядах полка.

Здесь наступает пятая кульминация. Она наступает в тот момент, когда Комиссар берет инициативу в свои руки, говорит Алексею: «Играй», — и Алексей разворачивает свою гармонию; звуки этой гармонии покрывают наступающие атаки иноземных войск, и гармонь из музыкального инструмента становится инструментом боя; совершается пленение остатков полка. Благодаря мужеству этих людей, благодаря присутствию Комиссара, в лице которого персонифицируется партия, благодаря распространению влияния партии на остатки полка [поведение плененных моряков выражает] своеобразную, убедительную моральную победу полка [над врагом], моральную победу Комиссара. Толкая, отбрасывая конвоиров, Алексей кричит: «На руках несите... на руках! К вам не ходим!» — «Да здравствует Красная Армия!» — восклицает Комиссар.

Пятая кульминация прошла. Возникает новая ситуация. Полк, вернее остатки полка, — в плену. Новое накопление сил, необходимое для разрешения вопроса — как быть. Ряд предложений, задач, попыток, которые все группируются вокруг Комиссара. Новое организующее начало в опасности, новое организующее начало, которое дала всем этим людям партия. Затем — появление патера. И шестая кульминация — «Мы, сыны трудового народа». Дальнейшее действие разворачивается стремительно, переходя к следующей, седьмой кульминации, когда полк в строю, как на большое партийное дело, идет на смерть, и когда Комиссар зовет [к борьбе] новые матросские полки и новые поколения, новую смену, новую силу, которая будет длить дело революции, которая будет продолжать дело Октября и приведет нашу страну к сегодняшнему и к тем бесконечно прекрасным дням недалекого будущего, когда будет настоящее бесклассовое общество и по-настоящему найдет свое воплощение лучшая мечта лучших людей,



Эскиз декорации

каких давало человечество на всем протяжении мировой истории, — коммунизм.

Моей задачей было дать сценический

анализ пьесы, [определить] построение спектакля на основе того материала, который дал автор. Из этого анализа, из этого построения, из архитектоники спектакля, из распределения его тяжестей, из анализа этих семи кульминаций, которые возникают в результате каждой [новой ситуации], естественно, рисуется план постановки пьесы. Именно по [намеченной] основной дороге пойдет вся планировка спектакля с учетом социальных корней всех действующих масс в целом и каждого в отдельности действующего лица. По этому пути и будет определяться поведение массы и каждого в отдельности сценического образа. По этой дороге пойдет и весь словесный, эмоциональный, пластический и ритмический рисунок каждого отдельного образа, сплетение всех взаимоотношений, словом, [создание] образа спектакля.

Необычайно важно (помимо общих установок и ведущих линий спектакля) постараться вскрыть ту среду, в которой происходит действие, и соответственно с этим вскрыть и внутреннюю мотивировку поведения каждого отдельного действующего лица в пьесе.

Какова среда, действующая на сцене? Мы знаем, что в огромном, подавляющем большинстве это матросы. Кто такие [эти] матросы? Как к ним подойти? Какие они должны быть в сценическом воплощении?

Пойдем раньше всего по линии отрицательной. Какими они не должны быть? Они не должны быть теми матросами, каких мы видели до сих пор обычно на сцене. Уже старшина говорит в одном месте пьесы, что это не те матросы, которые ходили обвязанные бесконечным количеством бомб, пулеметных лент и т. д. Мы можем добавить, что это, конечно, не те матросы, которые обычно так специфически [характеризовались] на нашей послереволюционной сцене. Это не те матросы, кото-

рые обязательно как-то специально себя ведут, специально ходят, говорят специальным говорком и вообще характеризуются целым рядом мелких, незначительных, второстепенных деталей, которые по представлению ряда актеров (но не по нашему представлению!) должны дать в совокупности тип матроса. Что это именно так и что такова задача не только наша, но и автора, явствует и из текста старшин и из того, что автор [создает] противовес, контраст [основному] матросскому коллективу в пьесе, противопоставляя новую группу матросов и нового Вожака, которых он называет «одесситами».

Кто такие матросы вообще? Это, выражаясь словами присяги, клятвы, — сыны трудового народа; это крестьяне, рабочие, которые служат на кораблях, носят матросскую форму, прошли определенную учебу, [приобрели] определенную дисциплину, их обветрили моря и походы, они побывали в чужеземных краях, видели мир, расширили свой умственный горизонт ². Они более вольны, чем каждый другой человек, потому что они воспитываются в борьбе с вольной стихией, знают, что такое неукротимая сила моря, знают, что ее надо побеждать усилием коллективной человеческой воли. Они привыкли действовать коллективно; наряду с воинской дисциплиной благодаря специфике их работы у них образуется еще иная внутренняя дисциплина, создающаяся во время походов, — дисциплина взаимной выручки перед лицом всех опасностей похода и всех бурь в прямом и переносном смысле слова.

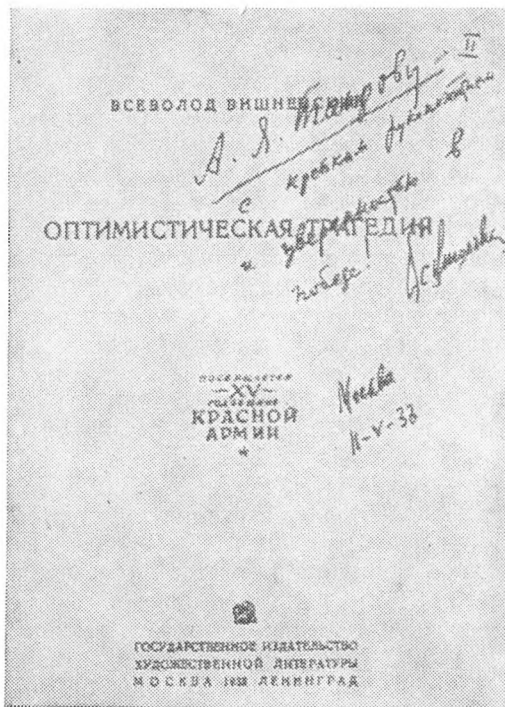
Люди, находящиеся на кораблях, даже в невоенное время, в гораздо большей степени ощущают и знают на себе, что такое опасность, в гораздо большей степени привыкают играть со смертью и, следовательно, меньше ее боятся. Матросская отвага и удаль — это не внешне привитые свойства, которые приходят в тот момент, когда надеваешь форму; это качество, которое органически возникает [у людей] в процессе морской службы, морского похода и опасностей. Оно возникает в процессе действия и жизни коллектива и в процессе той сугубо жесткой дисциплины, которая всегда была на морских военных кораблях.

Не случайно поэтому, что матросы почти всюду, и в том числе у нас, всегда являлись наиболее легко воспламеняющимся революционным элементом. Вспомните «Потемкина», «Аврору», вспомните недавнее волнение и восстание в среде такого дисциплинированного флота, как английский.

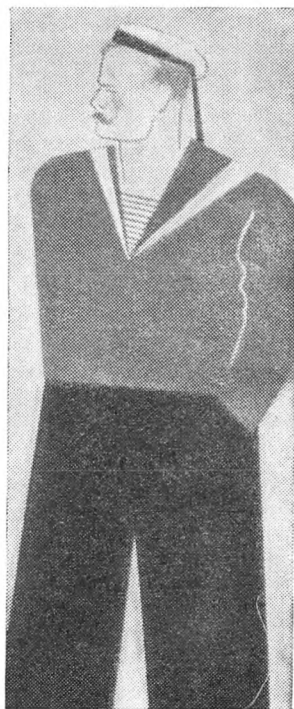
Вот эти два элемента — с одной стороны, гнет и глубоко безжалостная, слепая, механическая, официальная дисциплина, с другой — вечные встречи с риском, с опасностью, со смертью, закаленность в жизни и привычка к близости смерти, — эти два разнородных начала и создают образ матроса, человека сильного, знающего, что такое риск, и не боя-

щегося риска; человека, ставшего гордым от сознания своих неоднократных побед над бушующими стихиями, свободного, несмотря на дисциплину, ибо в самые трудные минуты на кораблях, во время похода, личная и коллективная инициатива оказывается тем качеством, которое превышает дисциплины и которое помогает преодолеть все опасности. Нужно показывать не матросов в узком смысле этого слова, а людей особого качества — моряков. Когда Камерный театр совершил переход из Европы в Южную Америку и обратно, мы все имели возможность понять в некоторой степени, [каковы] моряки. И я думаю, что всем нам бросилось в глаза одно. Мы плыли туда и назад на французском корабле, но по пути встречали корабли разных национальностей, останавливались в различных портах, видели моряков различных национальностей, различных рас, различных окрасок, но во всех было нечто общее, нечто объединяющее.

Если говорить о социальных корнях матросской массы, то, конечно, в матросской среде есть и крестьяне, пришедшие



Дарственная надпись Вс. Вишневого
 А. Я. Таурову на 1-м издании пьесы



Эскиз костюма.
 Боцман

из деревень, и рабочие, пришедшие из города с фабрик и заводов. Но это рабочие, которые в большинстве случаев еще не до конца сумели стать пролетариями, так как на военную службу вообще и на матросскую службу поступали очень рано и пролетарские навыки не успели по-настоящему внедриться в сознание каждого отдельного матроса.

Какова социальная структура их мышления? В огромном большинстве крестьянская, то есть мелкобуржуазная. Отсюда тот пышный расцвет неосознанных и в значительной степени стихийно преломленных анархистских ощущений, влияний, воздействий, которые мы имеем во всем материале пьесы.

Кто такой Вожак? По авторской ремарке, это сильный физически человек, волосатый, огромный, мускулистый. Он берет верх в первую очередь благодаря этой физической силе. Он, говоря попросту, может в нужный момент двинуть кулаком, пнуть ногой живого и мертвого, что он и делает, когда пинком ноги убирает матроса, убитого Комиссаром. Это человек, ни во что не ставящий чужую жизнь и очень дорожающий собственной жизнью. Утверждение себя вопреки всем. Здесь есть национальные корни русского «зажиточного мужика», как говорили до революции, со всеми нарастающими в нем индивидуалистическими хозяйскими навыками, навыками кулацкими.

Вожак хитрый. Он ни во что и ни в кого не верит. И сам никому не внушает никакой веры. Держится силой. Даже Сиплему, своему ближайшему адъютанту, когда тот спрашивает: «Кому доверять? Только тебе?» — он отвечает: «Тоже не верь». [Ему свойственна] не вера, а сила.

[Именно] эта сила, которая у Вожака так страшна и изворотлива, и является [его] главным оружием, главной [причиной] его победы. Она же становится причиной его неизбежного поражения, ибо сила физическая могла довлеть над отрядом до той поры, пока в противовес ей не появилась новая сила — сила разума, сила воли, сила идеала, сила идеи, олицетворенная в большевистской партии и персонифицированная в образе Комиссара.

Кто такой Сиплый? Сиплый, если брать его социальные корни, это тоже крестьянин. Но если Вожак — это, безусловно, кулак, то Сиплый, скорее, однолошадник, а может быть, и безлошадник. Сиплый привык к подчинению и у себя в деревне. У него никогда не было всего того, что ему помогло бы обходиться своим хозяйством, своим инвентарем, своими запасами хлеба и т. д. Ему всегда приходилось обращаться к сильному и зависеть от него. Отсюда его преклонение перед Вожаком, как перед силой, отсюда его заискивание перед ним. Отсюда его растерянность во вновь открывшихся обстоятельствах «неограниченной свободы». Он не знает, что делать. Он

может иметь вес, только пока он опирается на ведущую силу. Сам по себе он слаб. Сиплый идет за Вожаком. Он боится смерти больше, чем другие. Сиплый два раза был болен сифилисом: «один раз — европейским, другой — американским». Он чувствует, что его организм отравлен ядом. Смерть подстерегает его с двух сторон, извне и изнутри. И вот это постоянное существование около смерти еще в большей степени будит в нем жажду жизни и, если хотите, жажду ощущений. Помните, как он говорит о том, что ему хочется быть чистым. Что же такое Сиплый? Предатель в потенции? Предатель по неизбежности? Нет. И это очень важно иметь в виду, ибо внешне рисунок его роли напоминает Иуду. На такое сопоставление наталкивает нас и финал, когда он остается один, притиснутый к стене или провалу, и затем идет, вернее, ползет один, отделенный от уходящего на победную смерть отряда. С гибелью Вожака Сиплый чувствует себя потерянным, он чувствует иную силу там, у Комиссара. Он не сегодня-завтра должен погибнуть, так как съедаем изнутри страшным ядом. А ему хочется жить, теперь более, чем когда-либо. Эту жизнь в «неограниченной революции», в неограниченной свободе, он понимает по-своему: он хочет грабить, да, грабить, так как считает, что завоевал себе право на это; он хочет не подчиняться, так как считает, что прошла пора, когда он должен был подчиняться (он сам не понимает, насколько подчинен Вожаку). Он не может подчиниться дисциплине полка, возглавляемого Комиссаром, и уходит. Уходит, чтобы предать. Но сам он отчасти потрясен, когда видит, что сделал. Он вооружился против Комиссара и Командира, он погубил всех, но когда он говорит иноземному офицеру: «Плюю! — никому не подвластен!» — это искренне.

Сиплый не сознательный предатель, а жертва той неразберихи, которая образовалась в его путаном, сбитом с толку мозгу под влиянием всех данных событий. Конечно, гораздо легче играть просто предателя, но мне думается, что только в такой концепции, когда его предательство является результатом всех процессов, в нем происходящих, и выплывает не как сознательный акт воли, а [как] бессознательный результат его метаний, путаницы и сдвинувшейся психики, что только в этой концепции наиболее интересно и наиболее правильно решается путь этого человека.

Внешне Сиплый необычайно спокоен, но внутри весь кипит. Внешне он Сиплый, но внутри его жажда жизни горит как раскаленный металл, тот металл, которого лишен его голос. Только при этом условии фигура Сиплого вырастает в подлинно трагическую, какой она, по существу, и должна быть, несмотря на частые реакции смеха, которые неизбежно будут сопровождать этот образ на пути его следования в спектакле.

В ином плане рисуется Алексей. Кто такой Алексей? Мне представляется, что, будучи крестьянином, он до флотской службы работал на фабрике. Вспомните те песни, которые он научился играть на гармошке, — это не деревенские песни, а городские, фабричные. И, мне думается, несмотря на то, что крестьянская стихия в нем очень сильна, общение с городским пролетариатом оставило [в его характере] определенные следы.

Самое трудное и самое интересное, с моей точки зрения, показать в живом образе Алексея процесс перерождения анархической стихии в организованную силу, переход от анархического движения, от хаоса, к классовому, организованному восприятию мира и жизни.

Укажу бегло на некоторые любопытные моменты его отношения к Комиссару: первое знакомство — наступление на Комиссара, затем: «Давайте, товарищ, женимся!» — и дальше: «Отчего такая баба, и не моя? — Доберусь я до тебя». Наконец, в связи с перерождением, которое назревает как в его социальном облике, так и в его человеческой психике, он подходит к пределам настоящей, большой, трагической любви к Комиссару, олицетворяющему для него [новое] жизненное, человеческое начало.

Алексей — это, конечно, не балагур. Алексей — человек в большом смысле слова. Это о нем сказал Горький: «Человек — это звучит гордо». И то, с чего Алексей начинает, и то, к чему он приходит, подтверждает [подобную мысль].

Подумаем теперь о социальных корнях [характеров] Командира и Бодмана. Командир — это потомок господствующего класса дореволюционной России, и не только господствующего класса, но и его господствующей касты, то есть дворянства. Если он, воплотивший в себе все навыки этого класса, смог, несмотря на то, что большевики расстреляли его семью, оставаться в действующей армии, то это могло произойти только по двум стимулам: или по стимулу — отомстить и предать, или по стимулу внутренне ощущаемой правды новой жизни. Мы знаем, что такие процессы естественны потому, что в передовых слоях каждого класса происходит определенный отбор людей, опередивших свою эпоху, осознавших неизбежную гибель своего класса и [непреложность] победы нового класса. Здесь, конечно, такой картины нет. Здесь есть подсознательное ощущение некоей правды, которую принесла с собой Революция.

Мог ли стать Командир предателем?

Да, если бы партия, в лице Комиссара, не сумела найти ключа к нему, он мог бы сделаться предателем. Но он не сделался им. Ему свойственна бравада. Она является для него маской, прикрывающей сложные процессы, происходящие в его сознании и не дающие ему покоя. Командир сам себя

готов заклеить за то, что он, семью которого расстреляли большевики, пришел на службу к ним, вместе с ними работает и помогает им побеждать. Он сам себя за это ненавидит. И тем не менее все-таки идет с большевиками.

Эти неизбежные шаги, которые он волей-неволей делает, все больше и больше закрепляют его новое сознание, его чувство правды [и верной] ориентировки. Этого безукоризненного вояку, приписывающего все доблести морякам, убеждают действия Комиссара, рождение новой дисциплины. На вопрос Комиссара, как он относится к Советской власти, Командир отвечает: «Пока спокойно». Когда Комиссар говорит ему: «Вчера вы показали себя отлично», — он отвечает: «Профессионально, не больше». Эти отдельные абрисы образа создают любопытную фигуру одного из людей, идущих в пролетарскую революцию из другой среды, из другого класса.

Что касается Бопмана, то это образ большой простоты и выразительности. Бопман, конечно, мещанин. Алексей, говорящий про себя, что он мещанин, просто балагурит, это — розыгрыш, это — маскировка. А вот бопман действительно мещанин. Правда, он не только мещанин, он своеобразный поэт, музыкант, если хотите, художник. Для него нет убедительней мотива, чем мотивы флотских побудок, для него нет убедительней мелодии, чем мелодия его корабля, для него нет убедительней службы, чем служба на флоте. Он — религиозный человек. В разговоре с пастором это обнаруживается текстуально, но его религиозность сказывается и в его поведении. «Отче наш, иже еси...» — это религия Бопмана, привычная и подсознательная, а его сознательная и постоянная религия — служба на корабле. Его бог — это море, корабль, правильность службы и организованное начало. Он не живет вне организованности, и поэтому его мещанские корни сменяются и превращаются в своеобразный культ порядка. Когда я говорю о том, что он мещанин, то я имею в виду, что он мещанин потому, что создает себе культ из порядка вещей. Для него пока почти что безразлично, какой порядок. Но порядок — это бог, и этому богу он служит не за страх, а за совесть. Когда Комиссар ему говорит: «Теперь я вижу, что вы бопман», — он уже чувствует, что в лице Комиссара [пришел] порядок, какой — он осмысливает позже (в общих бедах, в плену), и, хотя колеблется, но готов принять его.

Вайнонен — конечно, чрезвычайно любопытная фигура. Хитрый, тихий. Он коммунист, и знает, что не должно быть так, как было, что должно быть иначе, и он даже знает примерно, как должно быть, но пути к этому «иначе» он не знает. И отсюда целый ряд его колебаний, отсюда в разговоре с Комиссаром в рискованные минуты он увильивает от ответов: «Я не очень говорю по-русски». И [произносит] русские пословицы,

значит — знает русский язык. [Мнимое незнание] это [его] своеобразное прикрытие. Он умен. Он коммунист по всем своим потенциям, честный коммунист, но не дальновидный. Внутренний поединок, который возникает между ним и Сиплым, кончается его поражением. Это [также] образ большой человеческой теплоты и большой чистоты. Вспомните, например, как он выходит защищать Комиссара. Но он не видит еще своего настоящего пути, не может еще осмыслить происходящее; отсюда его сомнение и нерешительность, благодаря которым он и гибнет.

Несколько особняком стоят образы двух офицеров, пришедших из плена. Один из них глухой. Это трагический образ, человек, который благодарит, думая, что его освободили и даровали [ему] жизнь, в то время когда его посылают на смерть. И другой — кто он такой? Белый офицер? Нет, он не был в белых перчатках. Он пришел сейчас из плена и совершенно не может разобраться в создавшейся ситуации, не может понять того, что перед ним происходит, и трагически ощущает это неумение понять и постичь.

Новый вожак. Образ, который появляется после гибели Вожака. Этот образ чрезвычайно интересно дан в пьесе. Он появляется в одну из самых трагических минут [действия]. На нем лежит обязанность, разрядив атмосферу, [вместе с тем] подчеркнуть серьезность создавшейся ситуации. Актеру надо показать в этом образе, что «вольным» анархистам — одесситам — приходит конец и что жизнь предъявляет к ним уже более строгие, более суровые, более решительные требования, выдвинутые ведущим классом и партией. Образ большой свежести, полный юмористического и иронического, я бы сказал, восприятия жизни.

И, наконец, Комиссар. Это самая трудная роль в пьесе. Трудность заключается главным образом в том, что Комиссар в пьесе олицетворяет партию.

Автор говорит о нем ну, скажем: «непоколебимый вроде железа». Да, автор это утверждает, и правильно утверждает. В одном лице сосредоточена сила партии, ее умение разбираться во всех сложных ситуациях совершающейся жизни и в ходе борьбы, [умение] превратить центробежную силу в центростремительную, привести хаос в гармонию, воспитать нового человека, и все это [в спектакле должно возникнуть] при помощи самых сжатых, скупых средств воплощения. Я бы сказал, что этот образ в значительной мере решается пантомимически, ибо главное должно заключаться не в том, что Комиссар говорит, а в том, что она видит, в том, как она оценивает, в том, какие внутренние процессы в ней совершаются. Ее слова и даже поступки яляются лишь небольшой долей выражения тех внутренних процессов, которые в ней происхо-

дят. Это, конечно, необычайно трудно, как труден и целый ряд данных автором образов, которые являются новыми, не повторяющимися [прежние, а] впервые возникающими в нашей драматургии.

И, наконец, корифеи — старшины. Они являются лирическим началом пьесы. Я говорил, что они должны стать революционным лирическим выразителем всей массы, как действующей на сцене, так и сидящей в зрительном зале. Это задача необычайно трудная. Ее можно решить только в том случае, если [удастся] найти ту абсолютную и предельную искренность и простоту, которые являются главными изобразительными средствами [для воплощения] этих персонажей в спектакле.

Когда мы говорим применительно к нашим работам вообще и применительно к этой работе в частности — «здесь необходима простота», то [думается] о простоте, возникающей в результате огромной работы, о простоте абсолютно четкой, ясной, кристаллической, доходящей непосредственно до восприятия зрителя, о той простоте, которая, конечно, немислима без предельной искренности, ибо только [при этом условии] она ведет непосредственно в ворота трагедии.

Я не буду сегодня говорить более конкретно ни о плане постановки, ни о том, какую огромную роль здесь будет играть хор, [то есть] все массовые сцены в их большом количестве и разнообразии, и о том, как я буду их строить. Что мы тут призовем на помощь? ³ Все, что может быть вмещено в театре: всю силу эмоции, звука, музыки, декоративного оформления, цвета и т. д. и т. п. Я думаю, что мои намерения в этом отношении достаточно ясны из всего того, что уже сказано.

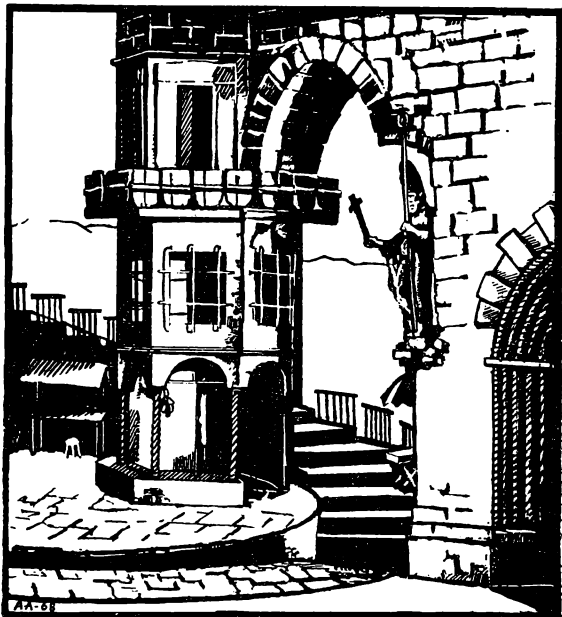
«КАРМЕН»

ДОКЛАД ТРУППЕ
ЛЕНИНГРАДСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ОПЕРЫ И БАЛЕТА

[июнь] 1934 г.

Рисунки А. Афонина
с макета В. Ходасевич

Фрагмент декорации.
I действие.



[...] Что такое опера, как музыкальный театр?.. Это [не] инсценированный концерт в костюмах и гриме, каким часто оперный спектакль предстает перед зрителем. Это в то же самое время [не] натуралистическое представление, где актеры играют как бы натуралистически... забывают одно очень важное обстоятельство, что опера — это музыкальный театр и что в опере нужно не только играть, но и по-настоящему петь, и не только петь, но передавать в зрительный зал все свои эмоциональные и прочие данные через музыку. Примером такого театра в какой-то степени мог служить театр Лапицкого¹.

[...]

Театр — есть действие. Я ставлю этот вопрос в технологическом смысле. Это действие в «словесном» драматическом театре вскрывается через текст. Пьеса является той основой, при помощи которой в драматическом театре режиссер и актеры вскрывают действенную сущность спектакля (в частности, конечно, взаимодействие между [его персонажами]). В музыкальном театре [этот принцип] остается в силе, но кроме того, мы имеем еще один элемент, через который раскрывается действие, — это музыка. Специфика музыкального театра заключается главным образом в этом. Музыка является той базой, основой, из которой возникает весь оперный спектакль во всех деталях, в синтезе всех своих компонентов.

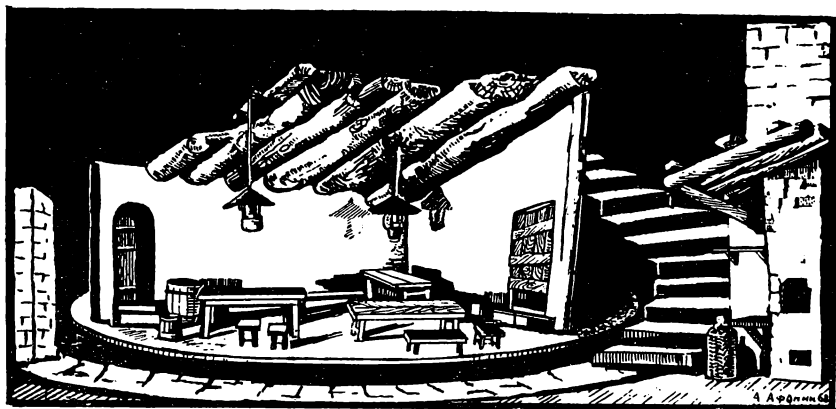
[В свою очередь] основной элемент в любом театре — актер, им осуществляется театральное действие. Следовательно,

[центр] музыкального театра — это поющий актер. Иногда приходится слышать странный вопрос: что важнее для оперного артиста — играть или петь? Мне кажется, что этот вопрос равносильен тому, если бы спросили, что важнее — дышать или жить? По-видимому, одно без другого невозможно. Чтобы жить, нужно дышать; чтобы дышать, нужно жить. [Между тем некоторые этот закон опровергают, и, по их мнению] оказывается, что можно дышать, не живя, то есть петь, не играя. Одна из самых примитивных задач, которую мы должны выполнить, заключается просто в естественном восстановлении равновесия [в этом отношении]. В музыкальном театре нужно стремиться к тому, чтобы создалось то необходимое [соответствие] между пением и игрой, между актером и певцом, вне которого, конечно, немисливо никакое настоящее театральное оперное представление. Мы знаем отдельных актеров, которые являются поющими актерами, но театр — явление коллективное, и одна ласточка весны не делает. В театре необычайно важны взаимоотношения действующих лиц, потому что без этого не возникает коллективного действия, и потому совершенно естественно возникает необходимость в том, что мы называем сценическим ансамблем. Очень часто, когда на сцене [поют] квинтет или квартет, то вместо того, [чтобы происходило взаимодействие], возникает нечто другое; на сцене несколько человек глазами «едят» дирижера и на этом ограничивается все их сценическое [поведение]. Этого очень мало. Я говорю элементарные вещи, но о них пока приходится говорить. Мне думается, что [в оперном спектакле] совершенно необходимо [...] найти синтез звука и эмоции, речи и тонального звучания, жеста и музыкального текста, найти те соответствующие каждому отдельному действующему лицу [выразительные] возможности, [при помощи] которых только и можно создать спектакль музыкального театра. Будет ли это спектакль натуралистический? Ни под каким видом. Условный? Тоже нет. Он будет условным [лишь] постольку, поскольку условно каждое искусство и, в частности, опера, но он будет опираться на живые чувства живых людей, воспроизводящих в своем искусстве, в синтезе и комплексе своего [творчества] — в эмоциях, движениях, в звуке и т. д. — живую действительную жизнь. Этот спектакль будет не натуралистическим, потому что он будет эту жизнь воспроизводить не как случайность. Он будет на основе частного [раскрывать] на сцене то общее, что свойственно данному явлению по существу. Найти образ подлинного актерского исполнения и подлинного театра — вот к чему мы будем с вами стремиться. Мы отбросим случайность, потому что случайность не дает представления о сущности. Мы знаем, что Наполеон страдал насморком; говорят, что одно из сражений, кажется, при Аустерлице, он проиграл потому, что у него был

сильный насморк; но если актер, играющий Наполеона, задумал бы строить образ на том, что полководец болеет насморком, то он не изобразил бы Наполеона, потому что людей, страдающих насморком, много, а Наполеон был один. Нужно брать не случайное явление, а брать его типическую основу и на этой основе выявлять и строить сценический образ.

Искусство отражает и преобразует жизнь. Строя спектакль, режиссер строит жизнь в новом творческом облике и т. д., и материалом для него служит вся жизнь — и современная и предшествующая эпоха, но помимо этого непосредственным материалом служит текст пьесы. Расшифровывая его, режиссер находит идею пьесы, ее движущие силы, ее взаимоотношения, ее ритмические и эмоциональные основы и т. д. Что касается музыкального спектакля, то здесь этим текстом является музыка. Для того чтобы найти сущность и идею музыкального спектакля, необходимо опираться на музыку, уйти в нее, попытаться раскрыть, расшифровать музыку. Дело в том, что если музыкальная вещь принадлежит настоящему композитору, то в самой музыке, ее партитуре, в гармониях, в оркестровке, во всем вы найдете заключенное в ней эмоциональное, пластическое и действенное начало, не говоря уже о ритмическом. Есть воспоминания о Глюке, который, работая над своей оперой «Орфей», у себя в комнате, за фортепиано, сочинял мелодию, затем бросал клавиатуру, перебежал в центр комнаты, переставлял какие-то стулья, двигал их и опять бежал к фортепиано сочинять. Оказывается, стулья изображали действующих людей, и он, создавая музыку, все время мизансценировал². Это показывает, что в самом письме композитора, в его клавиатуре, в его партитуре скрыт ряд действенных, эмоциональных и ритмических возможностей, нужно только суметь «прочитать» это. Задача, конечно, не легкая. Но выполнить ее совершенно необходимо. Отыгрыши, вступления, то, что мы называем музыкальным антрактом, — это сплошь и рядом настоящее [музыкальное действие]. Кончается пение, но не кончен тот эмоциональный или действенный ряд музыкальных фраз, который в связи с предыдущим моментом возник в пении, он продолжается, он имеет свое завершение в музыкальной форме, и в высшей степени нелогично, а иногда прямо безграмотно, когда, кончив петь, певец, ансамбль, хор считают, что [их роль] выполнена и дальше доигрывает оркестр. Точно так же то, что называют вступлением, несет определенную действенную эмоциональную основу «назревающей» арии. Конечно, то, что я говорю, становится справедливее, когда мы имеем дело с подлинным, настоящим музыкальным произведением, например, с «Кармен».

В чем сила «Кармен», которая заставляет ставить эту оперу на протяжении вот уже скоро семидесяти лет и делает ее неува-



Кабачок

даемой, неизменно маня зрителя и примиряя с ней [даже] такого пуританина, как Лев Толстой? В чем сила этой вещи? В гениальности Бизе? Конечно, Бизе, вероятно, гениальный композитор, но не только в этом. И в огромном таланте и обаянии Мериме, конечно, но опять-таки не только в этом. Мне кажется, обаяние «Кармен» заключается в замечательном синтезе музыки, темы и сюжета, в конгенальности авторов, в этом изумительном слиянии музыки, текста, действия, одинаково выражающих основную идею произведения. В чем же она? Обратимся к Мериме. В конце своей повести или, вернее, маленького романа, когда Хозе упрашивает Кармен вернуть ему любовь, она говорит: «Хозе, ты требуешь от меня невозможного. Я тебя больше не люблю, а ты меня еще любишь, и поэтому хочешь убить меня. Я бы могла солгать тебе, но мне лень это делать. Между нами все кончено. Как мой муж, ты вправе убить свою жену, но Кармен свободной родилась, свободной и умрет». Вот в этой свободе, в этой вольности, в жажде вольности, в этом нежелании надеть на себя какие-то цепи, сдавливающие ее свободный дух, гениально воплощенный и в самом романе и в замечательнейшей партитуре Бизе, мне кажется, и заключается то, что влечет нас к «Кармен», и будет влечь еще, может быть, столетия. Дух вольности, будоражащий, жизнетрепещущий, победный, свойствен каждому человеку — каждый человек по-своему его ощущает и переживает по-разному в разные эпохи, в разных странах, классах и т. д. Но манкость его всегда сильна и могуча. Любопытно, что «Кармен» написана Бизе в 1845 году. Меня интересует здесь не просто дата, а то, что опера написана за три года до второй французской революции. Я совсем не собираюсь приписывать революционность произведению Бизе — нужно сказать дру-

гое: Бизе отнюдь не был революционером, несмотря на то, что был радикальным человеком, но у него было предчувствие революции. Он знал, что вольность уже была необходима, вольность, которая является выражением всех сложных процессов, возникающих в структуре общества, в его социально-экономической структуре, и эту вольность ему захотелось воплотить. Интересно, кого же выбрал он как олицетворение вольного духа? Женщину-цыганку. Он, европеец, француз, не видел в своей среде такого человека, мужчину или женщину, который мог бы выразить эту стихию вольности, и нашел ее в цыганке... Занятно, что несколько раньше, в 1824 году, наш великий поэт А. С. Пушкин за год до восстания декабристов тоже обратился к теме вольности и тоже не нашел для выражения ее никого, кроме цыганки, и написал изумительную поэму «Цыганы» с образом Земфиры.

Мне думается, об этой поэме хорошо знал Мериме и, может быть, не без некоторого ее влияния и была им написана «Кармен». Я не утверждаю этого, но догадка вещь вполне законная. Там Хозе убивает Кармен, а здесь Алеко убивает Земфиру. Другой текст, но та же сущность: лучше смерть, чем неволя. Мне думается, что именно это чувство вольности, которое не хочет знать никаких пут, никаких законов, и определяет идею вещи, которую и нужно будет в нашем музыкальном спектакле соответственным образом передать — [сущность Кармен в непокорности, в жажде свободы, в гордом человеке].



Вход в кабачок

В большинстве случаев современный оперный театр до сих пор сохранил облик театров «Гранд-Опера», театров королевских и императорских. Это убожество таланта, мысли, фантазии. В спектаклях масса совершенно не знает, зачем выпущена на сцену, зачем находится на сцене; тенор в дуэте, объясняясь в любви, обычно становится на три метра от партнерши, поближе к рампе, и уверяет, что любит ее; происходит целый ряд таких наивных и смешных нелепостей, о которых не хочется говорить.

[...] Сцена заваливается шелками, бархатом, если их нет, то суррогатами, но обязательно, чтобы было попышнее, помпезнее.

[...] Нужно когда-нибудь прийти к тому, чтобы выбросить все тряпки с оперной сцены, взять хороший [пылесос] и высосать всю пыль, может быть, станет легче дышать. Ряд попыток к этому делается, и буду рад, если мне удастся их число умножить.

«Кармен» я любил в детстве, в юности, в студенческие годы, много раз смотрел, видел многих Кармен, вплоть до Марии Гай, но потом перестал ходить на эту оперу. А сейчас опять заинтересовался и опять пошел смотреть эту вещь в театр. Посмотрел и у вас, и мне стало так скучно, что я подумал, не сделал ли ошибку, берясь ее ставить.

Когда я смотрел сцену в кабачке (по Мериме, это тайный притон Лилас Пастья, в котором продают жареную рыбу, по Бизе, это тоже кабачок), я увидел роскошный зал, в котором давали представление варьете или мюзик-холл, увидел солдат, кавалеристов, которые, судя по их виду, не только никогда не сидели на лошадях, но даже их не видели, я увидел испанцев и испанок, [непохожих на тех, какие они в действительности], и мне стало страшно. А все потому, что всегда [театрам] кажется, якобы испанцы это какие-то необыкновенные люди, они не умеют ни ходить так, как ходим мы, нормальные люди, они не умеют ни танцевать, потому что если танцуют, то обязательно задирают ноги выше головы. А ведь испанский народный танец [совсем иной]. Мне приходилось их видеть, испанцы танцуют добрых 15 минут, не сходя с места, в результате на песке даже образуется ямочка в том месте, где происходил танец. У нас же считается — ежели ты испанка, то должна пятнадцать раз в секунду изогнуться в три погибели, иначе кто поверит, что ты испанка. Но на самом деле, испанцы очень спокойные люди, с громадным темпераментом внутри, но именно, как все люди с большим темпераментом, они редко дают ему проявляться.

В Кармен, как я уже говорил, сущность заключается в непокорности, в жажде свободы, в гордом человеке. Все остальное — детали.

Как известно, Бизе написал «Кармен», как комическую оперу, она и писалась для парижского театра «Опера-комик».

Особый характер этого жанра в том, что произведение состоит из отдельных музыкальных номеров. Бизе пошел в этой вещи на целый ряд компромиссов. Одним из таких компромиссов был речитатив. Этот речитатив мы из нашего спектакля уберем. Вместо речитатива нами вводится диалог, которым, надеюсь, мы сумеем овладеть и который позволит нам сделать сценарий «Кармен» в гораздо более подходящем до зрителя плане.

Совершенно естественно, что мы должны сделать новый перевод текста: и в силу того, что понадобился диалог, и потому, что целый ряд мест [либретто] звучит банально, и, кроме того, на старом тексте плохо работать, потому что у каждого актера свои навыки, с которыми пришлось бы долге и зря бороться. (Перевод, который предлагается вашему вниманию, принадлежит прекраснейшему поэту М. Кузмину. В нем есть места просто великолепные, есть и не совсем удачные, но их М. Кузмин исправляет.)

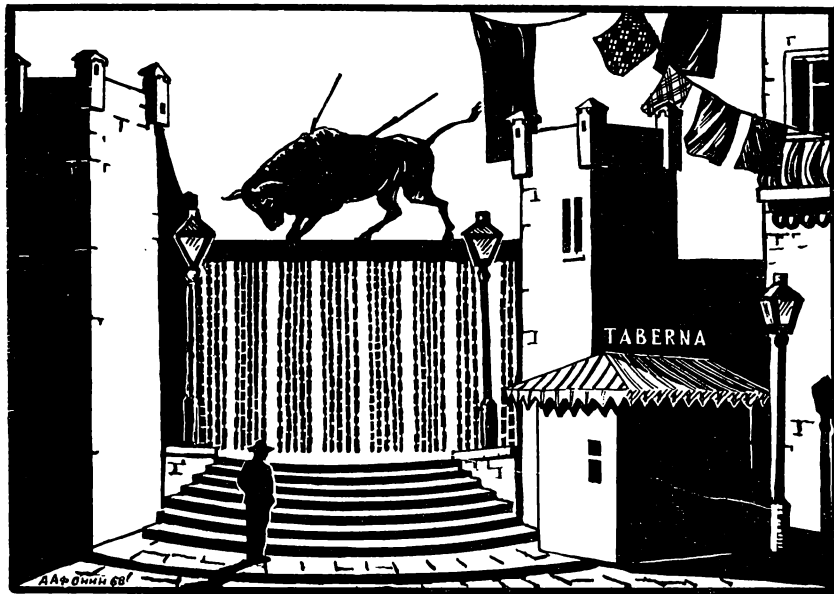
Я бы хотел сказать о персонажах нашего спектакля.

Хозе, по Мериме, — молодой малый, среднего роста, у него сильный, гордый взгляд, светлые волосы, голубые глаза, большой рот, отличные зубы. Хозе человек с громадным самолюбием, сумрачный, замкнутый; он хочет быть первым, и когда его ведут на расстрел, находит утешение в том, что он идет впереди других. Любил ли он Кармен? Бесконечно!.. Хозе анархист, он убил офицера, присоединился к контрабандистам, ревнует Кармен и, убив ее, раскаивается. По существу, он — мелкий буржуа. Я это говорю не только для того, чтобы [уточнить] его принадлежность к определенному социальному слою, а потому, что в этом есть стимул и большие направляющие нити для построения образа, для того, чтобы он был вернее и значительнее. Когда я говорю, что Хозе — мелкий буржуа, это значит, что я вижу в нем человека с мелкими собственническими инстинктами; Хозе почувствовал себя собственником Кармен. Это человек, который нарушил ряд прав, но который не позволяет никому нарушать прав своих.

О Кармен я уже говорил, но хочется сказать еще немного. Меня удивляет, почему у вас Кармен выходит с розами, когда, по Мериме, у Кармен был всегда в волосах жасмин [...].

Если бы мы сейчас открыли рояль и сыграли некоторые места клавира, относящиеся к Хозе и Кармен, то увидели бы огромную разницу [между этими партиями]. Бизе относится к Хозе несколько иронически. В ряде лирических мест у Хозе имеется нарочитая сентиментальность крестьянского сына; скромность, застенчивость, суровость и вместе с тем жадность, жажда — все это есть в фактуре его партии.

У Мериме нет Микаэлы, нет Эскамильо, данного в повести только в двух или трех строчках, а в действии не играющего существенной роли. Я не хочу скрывать, что, с моей точки зре-



Арена с быком

ния, произведение Бизе стало бы много значительней, если бы в нем не было Микаэлы и если бы Эскамильо был показан еще более «между прочим». Бизе платил дань целому ряду обстоятельств: вводя Микаэлу, он платил дань нравственности своей эпохи («нельзя же оскорблять нравственность, показывая на сцене [только] беспутную цыганку», в противовес ей нужно было вывести святую). А образом Эскамильо он платил дань «Опера-комик» — нужно было дать эффектный выход для баритона.

Микаэла — крестьянка, здоровая и крепкая, совершенно лишенная черт ангела, она в то же самое время очень религиозный человек, потому что все арии ее построены на религиозных мотивах; на этих мотивах мы и постараемся строить образ Микаэлы.

Эскамильо — тореро. Это прежде всего человек, очень владеющий собой. Человек смелый; если он подымает нож, то разит им без промаха. Можно видеть из описания Испании, каким совершенно исключительным успехом пользовались знаменитые тореро. Кармен увидела тореадора и в него влюбилась. Но любит ли ее Эскамильо? Он ею увлекается, конечно, и, мне думается, больше ничего. [Встреча с Эскамильо] — это эпизод

в жизни Кармен, сыгравший [в ее судьбе] роковую роль. Какой-то эпизод должен был произойти, на котором должны были столкнуться убеждения Кармен и Хозе. Столкновение произошло на эпизоде, связанном с Эскамилльо.

Цунига — [в этом образе] надо передать офицерство Испании со всем его чванством, самоуверенностью, презрением ко всему, ниже его стоящему. Неправильно показывать Цунигу весельчаком, несколько комичным — ведь это представитель власти. Но в то же время он петух и самоуверенный человек, поэтому та власть, воплостителем которой он является, в силу его личных качеств приобретает несколько комический и сатирический оттенок.

Моралес — это другой Хозе, которому не суждено развернуться в опере в центральное действующее лицо.

Что нам нужно сделать, чтобы поставить спектакль на настоящие рельсы? Нужно создать соответствующую атмосферу, соответствующие взаимоотношения между действующими лицами и окружающей их средой, а следовательно, создать и соответствующую среду. Что же это за среда? С одной стороны, это испанские офицеры, испанская знать, испанская молодежь, с другой стороны, контрабандисты, цыгане и работники фабрики... Мы постараемся взять в помощь нашей работе все, что имеется написанного и известного об Испании. [...] Контрабандисты — это люди, занятые делом, они работают, они вынуждены быть контрабандистами. Мы для этого воспользуемся музыкальным рисунком, в котором ясно звучит напряженная работа: контрабандисты [на сцене будут] заняты упаковкой вещей, чтобы их сплавить через границу.

Я полагаю, что Цунига будет убит Хозе во втором акте. Так написано у Мериме, и Бизе не сделал этого не потому, что не хотел, а потому, что писал вещь для «Опера-комик», а в спектакль этого театра нельзя было вводить лишнее убийство. А мы это сделаем, и таким образом оправдаем дальнейшую ситуацию и приблизимся к Мериме, видевшему, что из конфликта [Хозе и Цуниги] не могло быть иного выхода, кроме смерти.

Мы постараемся сделать так, чтобы дуэты, арии, все вокальные и игральные места, в которых занято мало актеров, происходили не на всей сцене, где затеряются одинокие фигуры, а в соответствующих «гнездах» действия. Так, например, я предполагаю, что местом первого действия будет внутреннее помещение, где напеваает свою песенку Кармен, а драка — потасовка между Кармен и другой работницей — будет происходить на самой фабрике; распахнутся окна и двери, и будут видны женщины, фабричные работницы, почти оголенные, потому что им жарко. Они не будут спускаться вниз, иначе получается нелепость — работницы, вместо того чтобы рабо-

тать, бегают по площади! Таким образом, в первом акте будет несколько мест действия не для того, чтобы [заинтересовать] публику, а потому, что это является органической необходимостью. Точно так же и второй акт. Кабачок Лилас Пастья — захудалая лавчонка, притон, куда заходят офицеры; и тут же группа поющих цыган им аккомпанируют на гитаре. Затем слышатся крики, все выходит на веранду, откуда видно, как толпа провожает Эскамилльо, их встречают, на веранде происходит обмен приветствиями, тут игра с Кармен и т. д. Затем все уходит, открывается дверь в какую-то комнату, в которой контрабандисты готовятяются к проносу товара. Квintет поют не сгрудившиеся группой запуганные люди, а контрабандисты в какой-то небольшой комнате, занятые делом; [тот же принцип] в 3 и 4 актах. В последнем акте вряд ли будет даваться цирк, этого не требуется, покажем одну из таверн, находящуюся возле цирка. Последнюю кульминационную сцену мы можем перенести куда-то в другое место. Так, по существу, у Мериме и так следует сделать в спектакле. Вот в сжатом схематичном виде общий план нашей работы по новой постановке оперы «Кармен».

Я буду требовать, чтобы хор перестал быть хором, чтобы хор превратился в живых действующих лиц, я хочу индивидуализировать работу хористов. Например, когда выходит Кармен в первом акте, отдельные хоровые места будут петься не всем хором, а один человек будет петь одну фразу, другой — другую и т. д.

От артистов балета я буду требовать забыть, якобы то, что они делали до сих пор, называется испанским танцем: испанские танцы на самом деле совсем другие. Я видел замечательную испанскую танцовщицу Аржантину, которая совершенно изумительно танцует, она так играет на кастаньетах, что ее записи на граммофонных пластинках передают весь характер танца. Она вся огонь, который каждую минуту может вспыхнуть, но вспыхивает редко, а когда вспыхивает, то с бешенством.

Буду требовать от актеров громадной музыкальности. При чем прошу понять, что когда я говорю слово музыкальность, это не значит, что вы должны правильно петь партию в смысле нот, темпа и ритма... Я буду требовать, чтобы движения, фразировка и взгляд были музыкальными.

Я надеюсь, что объединенными усилиями спектакль «Кармен» имеет все возможности стать музыкальным праздником, и мы будем виноваты, если этого не удастся сделать. Мне хочется показать оперу Бизе, как гимн вольности, который прорывается сквозь бездушное и безразличное общество, сквозь общественную среду, еще несущую в себе остатки феодальных навыков.

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

ДОКЛАД В КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ

Апрель 1934 г.

Эскиз костюма. Клеопатра



Классики оставляют такие проблемы, которые не умирают вместе с автором, а, переходя из века в век, приобретают новое содержание.

Благодаря этому их можно заставить звучать в каждую эпоху по-новому.

Особенно этим свойством отличается Шекспир — художник и философ одновременно.

Поэтому огромно количество часто диаметрально противоположных исследований, толкований, комментариев о Шекспире.

Каждая эпоха (и особенно господствующий класс данной эпохи, его идеологи и художники) стремилась направить могучий и блестящий каскад шекспировского творчества на свою мельницу.

Естественно, что мы, критически осваивая классическую культуру прошлого, хотим найти нити, соединяющие ее с нами, — перебросить тот психологический, эмоциональный, а следовательно, и социальный мост, который соединяет нас с Шекспиром через века и народы.

Для этого надо нащупать в том или ином его произведении то, что я назвал бы социальным узлом — ключ к психологическим и эмоциональным узлам произведения; выяснить, какие узлы могут сохранить значение в наши дни, какие отмерли.

В этом сущность правильного анализа произведения, путь к правильной современной его трактовке, ценность режиссерского замысла.

Часть этих узлов может звучать прямо, часть — по контрасту¹.

Не менее важно постараться раскрыть, почему Шекспир взял ту или иную проблему, обратился к той или иной теме, выяснить архитектонику данного произведения, ее органические и случайные элементы, и соответственно с этим найти нужную нам сценическую архитектонику спектакля.

Чтобы все это сделать применительно к трагедии «Антоний и Клеопатра», являющейся основой моей композиции «Египет-

ские ночи», придется кратко напомнить некоторые фактические данные и по Шекспиру, и по эпохе действия «Антония и Клеопатры», [определить] и приемы шекспировского письма.

Шекспир не только драматург, но и актер, режиссер, впоследствии — пайщик театра «Глобус», а затем директор Королевского театра с титулом камер-юнкера.

Большая часть деятельности Шекспира протекала при Елизавете, при дворе которой боролись две группы. Одна группа — группа Берлеев, поддерживающая целиком Елизавету в ее покровительстве зарождающемуся торговому капиталу, и другая — группа Эссекса, тоже принадлежавшая к аристократии, но заинтересованная в максимальных привилегиях по отношению к отмирающему феодализму и потому противоборствующая по отношению к Елизавете и Берлеям.

Шекспир в силу ряда обстоятельств, и социальных и личных, связался с группой Эссекса, которая поддерживала его.

Таким образом, Шекспир становится не только драматургом и актером, но и фактическим участником политической борьбы, на службу которой он часто отдает свой талант. Так, Эссексу посвящены некоторые его сонеты. По поводу обручения одного из членов группы Эссекса он пишет «Сон в летнюю ночь». Прославлению этой группы служит ряд персонажей в «Тщетных усилиях любви», в «Двенадцатой ночи», Антонио в «Шейлоке» и в значительной степени весь античный цикл: «Юлий Цезарь», «Кориолан» и «Антоний и Клеопатра».

Шекспир, как драматург, имеет большой успех и забывает всех конкурентов. Театр делает сборы, Шекспир восстанавливает пошатнувшееся благосостояние своего отца, своей семьи и свое. Покровительство Эссекса также чрезвычайно благоприятно отражается на его жизни.

Но вот в 1601 году раскрывается заговор Эссекса. Эссекс казнен, его единомышленники заключены в тюрьму.

Положение Шекспира заколебалось, он, правда, не подвергался прямым репрессиям, но его театр в целом берется под особое наблюдение и для осуществления наибольшего контроля за его деятельностью возникает проект сделать театр королевским.

Этот план находит свое осуществление уже по смерти Елизаветы, в 1603 году, после вступления на престол Иакова Первого.

Заметим, что «Антоний и Клеопатра» написаны примерно в 1606—1607 году. Полагаю, что этих данных достаточно и что из них мы можем сделать заключение, что творчество Шекспира отнюдь не было внеполитическим и независимым, а что, наоборот, и в личной его жизни и в его творчестве большую и существенную роль играла его политическая ориентация.

В связи с этим несколько соображений о приемах его письма. Шекспир, как и все авторы того времени, не мог в своих произ-

ведениях свободно [вы]ражать свои общественные и политические тенденции. Вопросы политики, религии и т. п. были запретными и опасными. Отсюда необходимость маскировки (и, судя по тому, что Шекспир никогда не привлекается к ответственности, маскировки чрезвычайно ловкой), отсюда частые обращения к другим странам и эпохам. Отсюда, а не только в силу моды на античность, обращение к римским сюжетам, к Плутарху. Здесь где-то надо искать и внутренние мотивы появления «Антония и Клеопатры», но, конечно, не только в этом.

Эссекс был казнен Елизаветой в 1601 году. Эссекс был фаворитом и возлюбленным «королевы-девственницы».

Шекспир глубоко переживал казнь Эссекса и разгром той феодальной аристократической группы, с которой он сросся и которая теряла свои привилегии. Так как Шекспир выражал самого себя через театр и драматургию и как философ, и как политик, и как художник, и как человек, у него несомненно была потребность дать пьесе, запечатляющую силу его чувства по отношению к своим погибшим единомышленникам и друзьям, особенно к Эссексу. Но писать такую пьесу, даже маскируясь, при Елизавете было опасно. Недаром лорд Брук, тоже написавший трагедию «Антоний и Клеопатра», испугавшись, собственноручно сжег ее. Осторожный Шекспир выживает. В 1603 году умирает Елизавета, воцаряется Иаков Первый. Шекспир еще выжидает, ориентируется. Он создает три великолепных трагедии — «Отелло», «Король Лир», «Макбет». Он закрепляет свои позиции — и театральные и политические. И вот после этого, замаскировавшись Римом, он выпускает «Антония и Клеопатру».

Конечно, выдвигая эту мою гипотезу, я не имею документальных оснований утверждать, что Антоний имеет сходство с Эссексом. Но утверждение, что в образе Антония Шекспир воплотил свои чувства и представления по отношению к группе Эссекса, и сугубо по отношению к Эссексу лично, я считаю не только абсолютно вероятным, но и объективно правильным.

Я полагаю, что Луначарский придерживался сходного мнения², полагаю, что есть все основания для построения следующей гипотезы: в значительной мере использовав для своих творений произведения современников (драматургов из групп академистов — Грина, Пиля, Марло и др.), по которым Шекспиром написан ряд пьес («Генрих IV», «Ричард III», «Комедия ошибок», «Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой» и др.), Шекспир обратился в поисках сюжета к другим источникам, заодно, быть может, в связи с общим увлечением античными сюжетами, — к Плутарху, к тому времени уже переведенному на английский язык.

И вот, прочтя у Плутарха «Жизнь Антония», он нашел в этой вещи отклик давно волновавших его чувств, а заодно и великолепную готовую, да притом еще модную, а следовательно, имевшую все шансы на успех у публики, о котором он неизменно заботился, — маскировку.

Так появились «Антоний и Клеопатра».

Говоря об этом, я отнюдь не склонен заниматься беспредметными исследованиями и гипотезами. Выяснение этого момента, а именно того, что Шекспир писал «Антония и Клеопатру» с желанием сознательно или подсознательно реабилитировать и прославить Эссекса и создать ему некий величественный памятник, — мне представляется чрезвычайно важным и ценным для моего подхода к «Антонию и Клеопатре», для моей режиссерской транскрипции.

Но если Шекспир нашел в образе Антония благодарный материал для сценического воплощения своего накопленного и сдерживаемого чувства к Эссексу, то это могло произойти потому, что, очевидно, эпоха, [показанная] Плутархом, эпоха жизни Антония, по своей социальной ситуации и взаимоотношениям в какой-то мере перекликалась для Шекспира с его временем — временем Эссекса и Елизаветы.

И действительно, переключка между эпохой Антония и Эссекса звучала явственно не только для творческого уха Шекспира, но и объективно имела огромное количество точек соприкосновения.

Подобно тому, как эпоха Шекспира была эпохой перехода феодального строя в строй торгового капитализма, так и эпоха Антония была эпохой превращения Римской республики в торговую империю Октавия Цезаря.

Подобно тому как во времена Елизаветы сосредоточение в руках королевы абсолютной власти совершалось в интересах нарождавшегося класса торговой буржуазии, точно так же



Эскиз костюма. Египтянин

в интересах римской торговой буржуазии шло собрание воедино Октавием Цезарем огромной Римской империи. И точно так же, как исторически должен был потерять почву под ногами и погибнуть в неравной борьбе Эссекс, должен был погибнуть в борьбе с Октавием и Антоний.

Нет надобности думать, что Шекспир строил такие параллели и на поставленную тему писал пьесу. [Но] несомненно, что Шекспир, как социально чувствующий и мыслящий философ и художник, в процессе писания «Антония и Клеопатры» эти параллели великолепно ощущал. Ощущал он также присутствие на престоле Иакова Первого, и отсюда, так же как и от гениального диапазона его мышления, несмотря на его личные антипатии к торговой буржуазии, образ Октавия дан в целом хотя и в ущербных, но в положительных, не чуждых благородства чертах.

Ну, а Клеопатра?

К этому я вернусь позднее, в процессе разбора «Антония и Клеопатры».

Прямое [осознание] политической силы театра приписывается Шекспиром даже Египту — Клеопатре. Оно осознается Шекспиром, конечно, и для своего времени. Он не хочет допустить [того], что Антоний (Эссекс) «будет пьяным шляться по подмосткам», он не хочет предоставить «честочным рифмам» и «вертлявым актеришкам» исказить образ Антония.

Он хочет его представить иным — таким, каким он его видит сам.

И надо отдать справедливость Шекспиру — он осуществляет это свое желание блестяще. Вся пьеса переполнена Антонием. Где он не действует сам, там действие все же концентрируется на нем. За исключением крохотных проходных сцен, нет ни одной, где бы не говорилось об Антонии. И как восторженно!

Шекспир с замечательным упорством и драматургическим умением, не доверяя только действиям Антония, которые тоже всюду показаны в благороднейшем и увлекательнейшем аспекте, при помощи других действующих лиц, в том числе и врагов Антония, проносит его через всю пьесу на великольном пьедестале героя-полубога, потомка Геракла.

И если тем не менее Антоний гибнет, низверженный и пораженный, то, во-первых, он гибнет как римлянин, от руки римлянина, то есть своей собственной, и, во-вторых, виной тому прекрасное богатство, щедрость и благородство его натуры, безмерность и сила его чувств в любви и жизни, любовь к риску, к игре со смертью, а также объективные обстоятельства — холодная расчетливость по-своему честного, но внутреннего бедного Октавия и коварное вероломство Клеопатры.

Кто такая Клеопатра, в первую очередь по Шекспиру?

Раньше всего, конечно, Шекспир столкнулся с Клеопатрой у Плутарха. Это ясно само собой. Меня здесь занимает вопрос,

был ли сразу в своих замыслах пьесы и даже в начале ее существования Шекспир заинтересован Клеопатрой наравне с Антонием. По-моему — нет. Я склонен даже предположить, что, быть может, в начале Шекспиром была задумана пьеса «Антоний», подобно тому, как были им написаны «Юлий Цезарь», «Кориолан» и др., и что название «Антоний и Клеопатра» явилось результатом уже написанной вещи.

Намек на подтверждение моей мысли в короткой нерасшифрованной фразе у Луначарского: «Восток Антония — это Эссексы и их подруги»³. «Подруги» — читай: подруга, Клеопатра.

Антоний родился у Шекспира в процессе единого устремления его творческого замысла и творческой воли.

Клеопатра родилась, на мой взгляд, в результате борьбы между первоначальным замыслом Шекспира и тем материалом, который он нашел у Плутарха и который в процессе работы овладел Шекспиром, как художником, настолько, что Шекспир в результате оказался побежденным образом Клеопатры.

Вот где, по-моему, нужно искать разгадки в высказываниях о Клеопатре почти всех комментаторов и исследователей Шекспира, вплоть до новейших.

«Двойственная натура», — пишет Зелинский⁴.

«Образ, построенный по методу внутреннего перерастания», — объясняет Гроссман-Рощин и, подобно Зелинскому, который считает, что во второй половине пьесы Клеопатра «очистилась» в пламени самоотверженной любви Антония», признает, что «между Клеопатрой до крушения и после окончательного поражения Антония — бездна, пропасть».

Дальше он же говорит: «Образ Клеопатры значительнее ее дел, значительнее и изолированно взятых конкретных черт»⁵.

А почему?

На этот вопрос я нигде не нашел ответа, а вместе с тем это вопрос чрезвычайно важный, так как от его решения зависит и раскрытие образа Клеопатры, и тайна той «пропасти», какая есть в этом образе у Шекспира, и, по-моему, тайна того успеха Клеопатры, а заодно и всей пьесы, который приходится констатировать в истории последних ее постановок, в том числе даже тогда, когда за эту роль взялась такая замечательная артистка, как Дузе.

В ответе на этот вопрос заключается и одна из причин, приведших меня к композиции «Египетских ночей».

Всеми замечено и отмечено, что до смерти Антония Клеопатра одна, после его смерти — другая.

До смерти Антония она, как неделикатно аттестует ее переводчик Соколовский, «престарелая, развратная лицемерка и интриганка»⁶.

Заметим, кстати, что к моменту начала пьесы, то есть именно в первой ее части, Клеопатре всего двадцать три года.

Гроссман-Рощин более деликатно замечает, что «Клеопатра дается в сниженном стиле»⁷.

Объяснение этому пытается дать Шюккинг, но, отмечая некоторые существенные черты [Клеопатры в трагедии], он бродит все же только вокруг [решения] вопроса⁸.

Я полагаю, что главная причина [неравноценности образа египетской царицы в первой и второй части трагедии] заключается в том, что в начале Клеопатра была задумана Шекспиром не как самостоятельная фигура, имеющая свою самоценность, а как, быть может, и важный, но вспомогательный персонаж, нужный Шекспиру для того, чтобы, воспользовавшись историческими данными Плутарха, оправдать поведение Антония, его падение и даже его военные поражения, которые дважды в пьесе объясняются коварной изменой Клеопатры.

Шекспир как драматург имеет ряд существенных недостатков, но одно его качество бесспорно: с несравнимым мастерством он умеет желательным ему образом воздействовать на своего зрителя и отлично владеет всеми нужными для этого драматургическими приемами.

Поэтому не случайно то, что в пьесе есть большое количество сцен, в которых о Клеопатре или совсем не упоминается, или упоминается только вскользь, и это именно в первой половине [трагедии], где египетская царица часто совсем выпадает из поля зрения зрителя. И уж, конечно, не случайно, что на протяжении всей пьесы никто, в том числе и Антоний, не говорит о ней ни одного доброго слова, и, наоборот, аттестаций противоположного порядка сколько угодно.

Уже в первом явлении пьесы, сейчас же по поднятии занавеса, Филон говорит:

Следи за ним — и ты увидишь сразу,
Как третий столп вселенной стал шутом
У этой потаскухи.

В том же плане говорят о ней и другие персонажи, и даже сам Антоний дважды обращается к ней с совершенно уничтожающими тирадами.

И, наконец, вопрос об изменах Клеопатры. Все они ставятся в вину Клеопатре и персонажами пьесы (Канидий, Скар), и зрителем, и, конечно, Шекспиром, а потому и Антонием. А между тем, когда Антоний в одном своем поступке дважды предаёт Клеопатру и как возлюбленную и как царицу, женясь на Октавии, — то эта измена не находит осуждения ни у кого из персонажей и даже возвеличивается Шекспиром как некий благородный поступок, предпринятый Антонием для важных и благородных государственных целей. Даже Клеопатра, узнав

об этой измене, обрушивает свой гнев не на Антония, а на гонца и Октавию.

Клеопатра служит Шекспиру для оправдания и объяснения действий и падения Антония и этой цели служит тот «сниженный стиль», о котором упоминает Гроссман-Рошин.

Но, быть может, Шекспир, который очень точно следовал за Плутархом в этой пьесе, и здесь был в плену у Плутарха?

Это не так. Уже Шюккинг отмечает, что у Плутарха образ Клеопатры гораздо интереснее, богаче и многограннее⁹.

Но, быть может, Шекспир именно как художник в сугубо отрицательном аспекте воспринял образ Клеопатры?

Тоже нет, иначе откуда могла появиться [в трагедии] Клеопатра [такая, какой она изображается] после смерти Антония, да и немногие [соответствующие, хотя] как бы случайные проблески в первой половине роли.

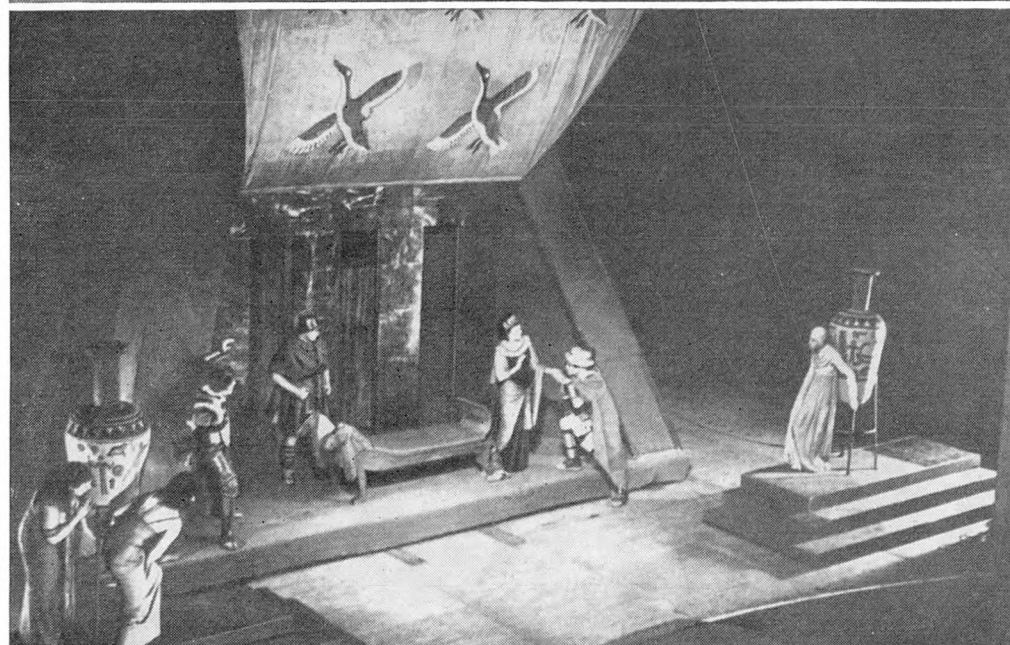
Тут несомненный скачок, но скачок не диалектический, который пытается заполнить «пропасть» Гроссман-Рошин, а драматургический, происшедший потому, что до тех пор пока Шекспиру нужно было оправдать и возвеличить Антония, он как средством для этого пользовался Клеопатрой, сопротивляясь Плутарху и обедняя его материал; после же смерти Антония исчезла причина этого сопротивления Шекспира Плутарху, и Шекспир, как гениальный художник и мастер, не только целиком вобрал в себя Плутарха, но и обогатил его всей силой своего поэтического, драматургического и философского таланта.

Исследователи приемов шекспировского письма не раз отмечали разорванность некоторых его образов, манеру его писать данную сцену или акт, учитывая все нужное для [данного] построения и не очень считаясь с дальнейшим, манеру наиболее простым способом разрубать некоторые узлы и разрешать возникающие трудности, а иногда он оставляет их неразрешенными, как это дважды имеет место хотя бы в «Антонии и Клеопатре», не только по отношению к Ире, которая неизвестно почему умирает от поцелуя Клеопатры, но даже и по отношению к такому существенному персонажу трагедии, как Энобарб, который тоже неожиданно умирает на сцене, как написали бы в хронике происшествий, «от невыясненной причины».

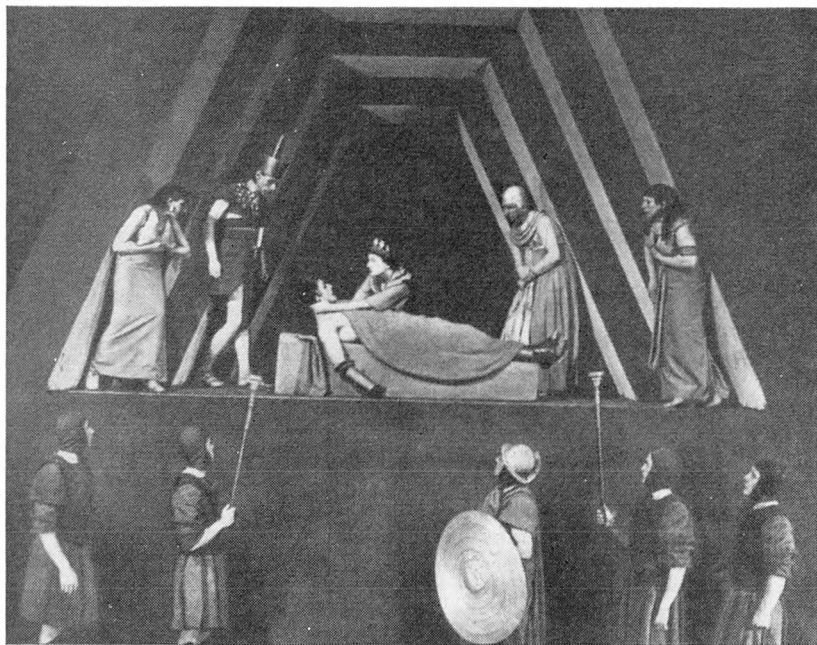
Этими же свойствами шекспировского письма объясняется и та «пропасть», над которой на протяжении столетий ломают себе головы комментаторы. Здесь у Шекспира не пропасть, а разрыв, драматургическая недоделанность, и перед актрисой, играющей роль Клеопатры, стоит необычайно трудная и сложная задача — заполнить своим творчеством пропасть между двумя Клеопатрами и таким образом превратить драматургический скачок в диалектический.



«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ» по А. С. Пушкину, Б. Шоу, В. Шекспиру,
1934 г. Художник В. Рындин. П. Н. Чаплыгин — Цезарь Октавий,
А. Г. Коонен — Клеопатра, Г. В. Петровский — Марк Антоний,
Внизу — сцена из третьего акта



«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ». Сцены из спектакля (картины седьмая и десятая)



«ЕГИПЕТСКИЕ ПОЧИ». Сцены из спектакля (картины двадцать первая — «Смерть Антония» и двадцать вторая — «Смерть Клеопатры»)



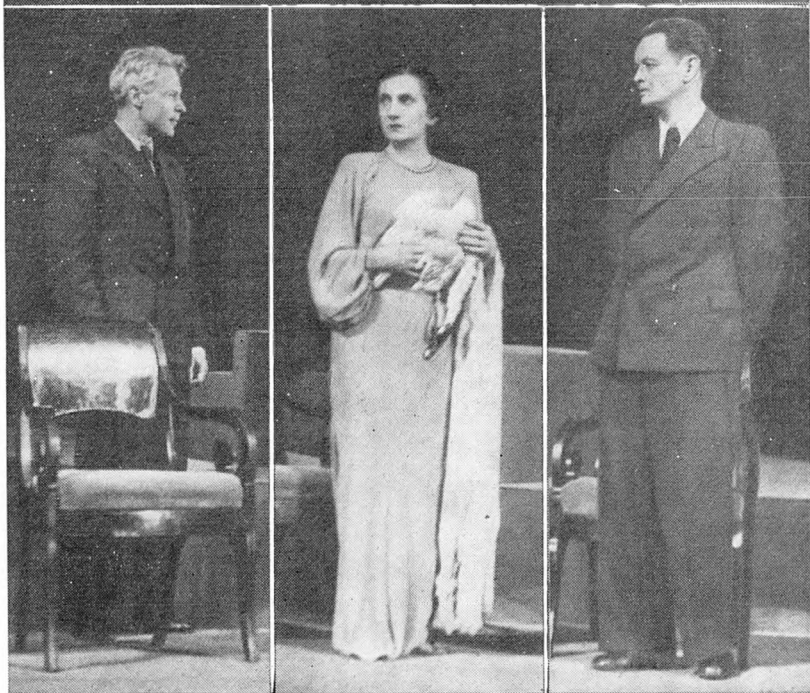
«МАДАМ БОВАРИ» Г. Флобера, 1940 г. Художники Е. Коваленко и В. Гривошеша. В. В. Черневский—Шарль Бовари, А. Г. Коопен—Эмма Бовари



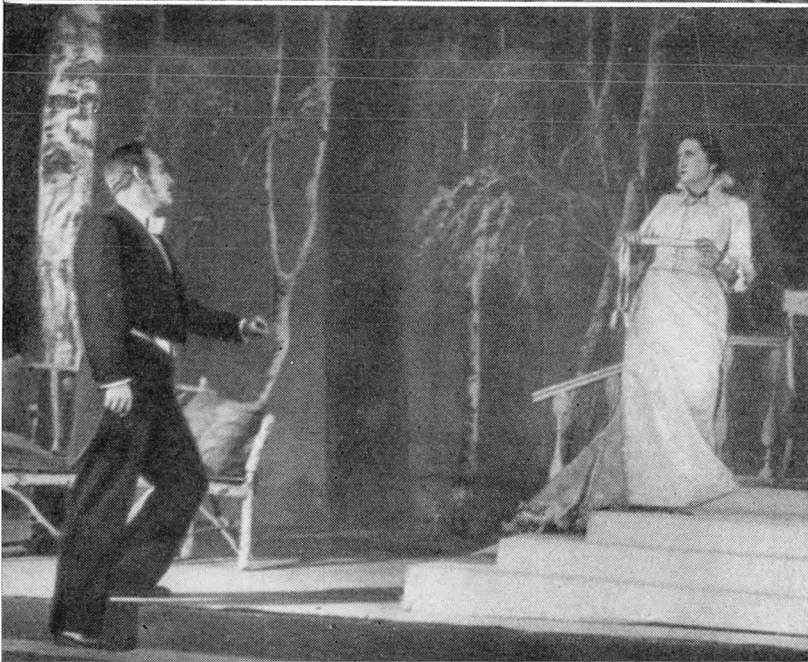
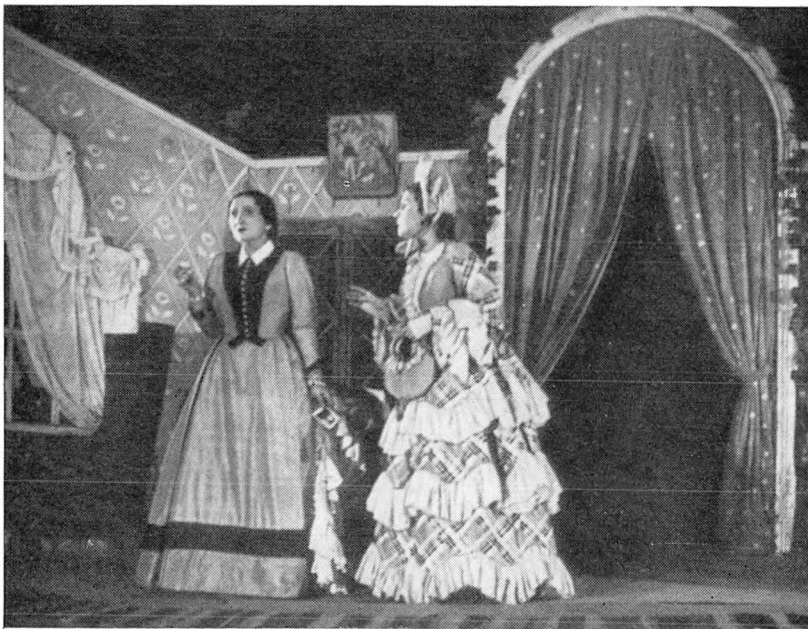
«МАДАМ БОВАРИ». Сцены из спектакля. Вверху слева: Фелените — В. А. Лейбович, Полит — М. З. Гольдин; внизу и справа: А. Г. Коонен — Эмма, Н. Н. Чаплыгин — Рудольф



«МАДАМ БОВАРИ». Сцены на спектакля. Слева: А. А. Нахимов — Лере, А. Г. Коопен — Эмма; справа: С. С. Ценни — Омэ. Внизу А. Г. Коопен — Эмма



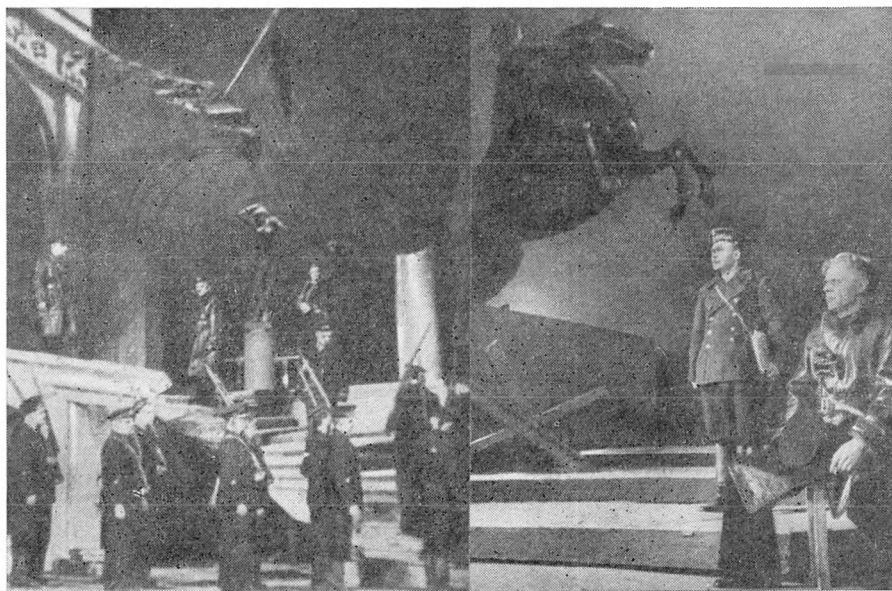
«ЧАЙКА» А. П. Чехова, 1944 г. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Б. А. Терентьев — Тригорин, А. Г. Коопен — Пина Заречная, В. Н. Ганшин — Тренлев. Вверху — сцена из первого акта



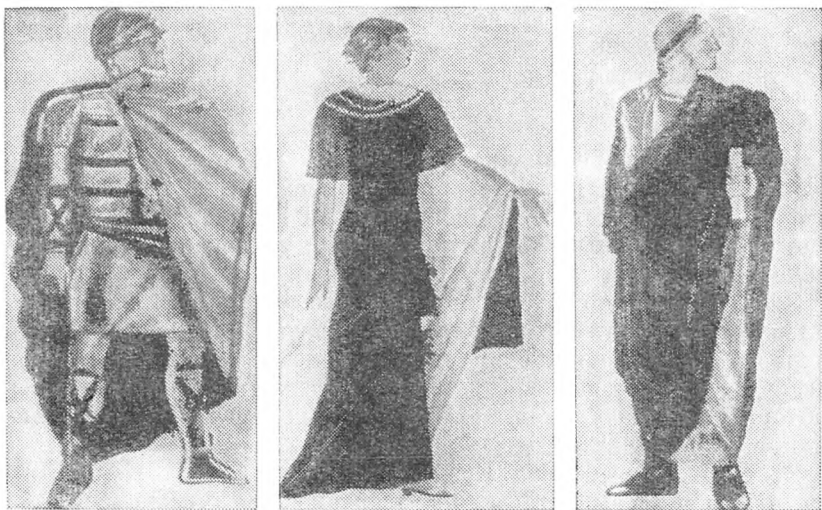
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ» А. Н. Островского, 1944 г. Художник В. Рьидин. Сцены из спектакля — первый акт: А. Г. Коонен — Отрадина, Е. Н. Штейн — Шелавина; четвертый акт: П. Н. Чаплыгин — Муров, А. Г. Коонен — Кручинина



«БЕЗ ВИШЫ ВИНОВАТЫЕ». В. В. Кенгсон — Незнамов,
А. Г. Коонен — Кручинина, Е. А. Уварова — Галчиха. Справа —
сцена из четвертого акта: Кручинина, Незнамов и Милвзорев
(И. Н. Александров)



«У СТЕН ЛЕНИНГРАДА» В. В. Вишневского, 1944 г. Художники
Е. Коваленко и В. Кривошеина. Сцены из спектакля. Б. А. Тер-
рентьев — капитан Спмбирцев. М. Е. Линин — Лошкарев,
М. П. Орлов — Михайлов, С. В. Бобров — Горобков, Г. И. Бударов —
Бондарев, А. А. Пахмюв — Халыпин



Эскизы костюмов. Антоний. Клеопатра. Агриппа

Сделать это можно, только перебросив мост от второй Клеопатры к первой, находя «при свете» второй Клеопатры те моменты, при помощи которых этот мост можно построить.

Только в этом, а не по Зелинскому — «в пламени самоотверженной любви Антония»¹⁰ — надлежит искать пути к построению образа Клеопатры.

Несомненно, Шекспира в «Антонии и Клеопатре» живейшим образом занимала политическая сторона борьбы, свидетелем которой он был и которая воплотилась у него в пьесе в борьбу в римских тогах между Антонием и Октавием.

В этом отношении «Антоний и Клеопатра» принадлежит к числу сугубо политических пьес Шекспира, хотя в ней из-за пронзающих действие любовных перипетий это не так обнажено, как в «Юлии Цезаре» или «Кориолане».

Политическая борьба внутри триумvirата — между Антонием, Лепидом и Октавием — является основным сюжетом пьесы, лишь многократно осложненным любовной трагедией. В этой осложненности — гений Шекспира, но, несмотря на эту осложненность, сюжет проступает достаточно четко, и его в своем образе резюмирует сам Октавий Цезарь.

Дело не в том, что, как образно выражается Октавий, «им был тесен этот необъятный мир», а в том, что интересы торговой буржуазии, проводником которых был империализм Октавия, требовали объединения западной и восточной части Римской империи, экономические интересы которых были тесно свя-

заны («тесен мир») и не могли быть полностью удовлетворены без их соединения.

Итак, сюжетной линией и основным социальным узлом для Шекспира была борьба между Антонием и Октавием (Луначарский)¹¹.

Но, вероятно, в значительной мере вне преднамеренного плана Шекспира, параллельно с этим сюжетом у него вырос другой, быть может, и неосознанный им до конца, но чрезвычайно существенный и сам по себе и с точки зрения приближения спектакля к нашему восприятию.

Этому второму сюжету отведено несоизмеримо мало места, он в тени, он еле-еле пробивается сквозь уплотненную ткань первого сюжета, но он существует, и в нем в значительной мере сосредоточен тот важный социальный узел, выявить и развить который я считаю одной из существенных задач своей композиции и постановки.

Этот сюжет — борьба Египта с Римом, борьба Клеопатры за независимость Египта, не увенчавшаяся успехом борьба против превращения Египта в римскую колонию, каковой он фактически становится после смерти Клеопатры в 31—32 годах.

Уже первый социальный узел — борьба Антония и Октавия — имеет некую перекличку с окружающей нас капиталистической современностью.

Муссолини, Гитлер и целый ряд больших и меньших «цезарей», в интересах (на этот раз) крупного империалистического капитала, повторяют и пытаются повторить в иных исторических условиях и иными средствами опыт Октавия.

И, подобно своему величественному прототипу, гибнут и сбрасываются со щитов истории выродившиеся и измельчавшие Антонины предыдущей стадии капитализма.

Эти в историческом аспекте «калифы на час» и система, которой они служат, несомненно, погибают, как погибла Римская империя, несмотря на историческую оправданность появления Октавия и «разумность» его действий.

Только на этот раз в борьбу Антониев и Цезарей вступила организовано новая сила (пролетариат), которая гибель империи превратит в новое возрождение человечества.

Шекспир не глядел, да и не мог глядеть так далеко. У него Цезарь является (и уже в этом исторический объективизм и философская широта Шекспира) полноценным победителем.

Недаром Луначарский называет Шекспира «человеком нерекрестка, то есть художественного, социального и философского синтеза»¹². В силу этого социального и философского синтеза Шекспир признает победу Цезаря.

И все же есть у Шекспира одна сила, одно лицо, которое не верит в конечность этой победы Цезаря, и, будучи фактически побежденным, издевается над Цезарем.

Это лицо — Клеопатра.

И еще раз Клеопатра, побежденная, торжествует победу над Цезарем-победителем. Это в инциденте со спрятанными драгоценностями, когда ее выдает Селевк.

Этот инцидент может быть трактован по-разному: либо Клеопатра сохранила драгоценности на случай, если она будет жить, и ее фактически выдал Селевк, либо она сама прибегла к обману, и Селевк был ее соучастником, для того чтобы, усыпив бдительность Цезаря, остаться одной и покончить с собой.

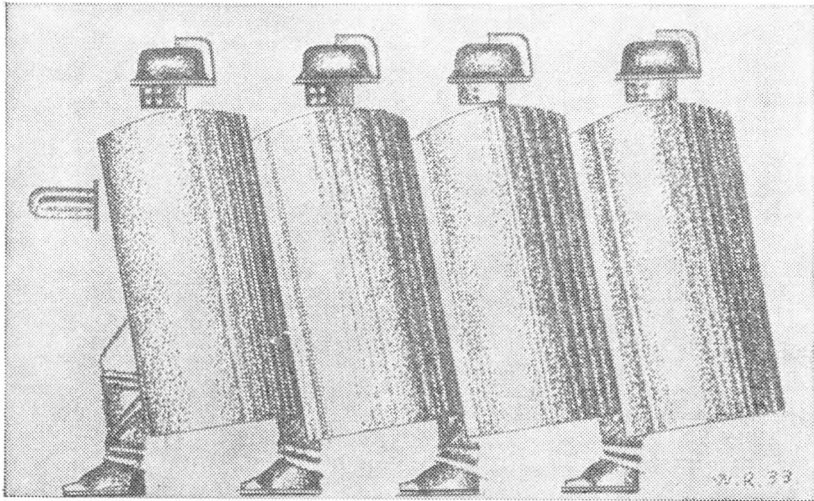
Зелинский, склоняясь ко второй трактовке, предоставляет это свободе и такту исполнительницы¹³.

Я полагаю, что единственно законна в подлинном образе Клеопатры только вторая трактовка, а что неясность у Шекспира здесь объясняется либо манерой шекспировского письма, либо рецидивом его отношений к Клеопатре в первой части трагедии и учетом возможного настроения зрителя.

При сценической интерпретации я считаю необходимым ввести в этот момент полную ясность, опираясь и на описание его у Плутарха.

Итак, Цезарь, несмотря на свою победу, и здесь оказался своеобразно побежденным Клеопатрой.

Трактовка этих моментов на основе личного торжества Клеопатры — перехитрила Цезаря, покончила с собой — неизбежна и законна. Но при дальнейшем более глубоком анализе образа Клеопатры ее издевка над Цезарем прорастает, мне кажется, другим, более значительным содержанием.



Эскиз костюмов. Римские воины

Любит ли Клеопатра Антония и если да — то почему она дважды, а, пожалуй, и трижды ему изменяет и его предает?

У ряда комментаторов ответ готовый и скорый: Клеопатра любит Антония, но мелкой, эгоистичной, себялюбивой любовью, даже не любовью, а пресыщенной похотью развратницы, которая недостойна «святого имени любви», и в силу этого же, то есть своего себялюбия, изменяет [ему] и предает его.

Другие склонны объяснить это более сложно, но в конечном итоге все так же.

Зелинский говорит, что Клеопатра советует Антонию сражаться на море, чтобы в случае поражения [бежать] на кораблях в Египет¹⁴.

Гроссман-Рощин, вскрывая неправильность этой мысли (зачем уезжать в море, чтоб потом [возвращаться] назад), все же не дает ответа¹⁵.

И все это потому, что не только эти наши отечественные, но и все комментаторы за Клеопатрой-женщиной проглядели Клеопатру-царицу, а без этого нельзя по-настоящему раскрыть образ Клеопатры вообще и в частности применительно к Шекспиру и сугубо заполнить пропасть [между] первой Клеопатрой [трагедии] и второй.

Клеопатра — женщина, любовница, возлюбленная; но в то же время (быть может, с «государственной» точки зрения и слабая) она — царица, то есть единственно возможная в данных исторических условиях представительница той господствующей в Египте социальной среды, в экономических интересах которой было сохранить независимость Египта и которая по-своему (быть может, чисто по-женски, а иногда и не по-женски) эту независимость отстаивала и за нее боролась.

Применительно к Антонию в Клеопатре борются два начала: подлинная и большая к нему любовь (что это так, мы увидим еще впоследствии, обратившись к «Цезарю и Клеопатре» Шоу) и столь же сильное и страстное [стремление] сохранить независимость Египта, [стремление], которое в ее сознании преломляется в страстное желание сохранить для себя и своих детей независимый египетский престол¹⁶.

Этому мы видим ряд доказательств и у Шекспира.

Клеопатра, как это видно из «Цезаря и Клеопатры» Шоу, любила Рим и Юлия Цезаря, ибо Юлий Цезарь ей покровительствовал, помог и не превратил Египет в колонию.

Юлий Цезарь привил ей вкус к римской культуре и, поскольку успел, обучил ее искусству «управлять», то есть совершать насилия и убийства по мере возможности не непосредственно, как сделала это «варварка» Клеопатра по отношению к Потину, а обходными путями, дипломатически, как подобает «цивилизованной» власти.

Но Рим Октавия Цезаря, превративший Египет в колонию, Клеопатра ненавидит — и именно как египетская царица ¹⁷.

Недаром перед тем, как покончить с собой, она велит подать себе корону и Изидины одежды — символ независимости своей и Египта — и умирает, как независимая египетская царица.

Из всего этого следует, что я, опираясь на эти данные, считаю себя не только вправе, но и обязанным (и в этом ключ моей режиссерской трактовки) вытащить из тени второй социальный и сюжетный узел в «Антонии и Клеопатре» — узел борьбы Клеопатры не только с Октавием Цезарем, но и с Антонием, борьбы ее за независимость Египта, против его колониального порабощения.

Возможно, что Шекспир в какой-то степени и сам робко осознавал эту тему.

Недаром при Елизавете Англия вела довольно активную экспансию, вызванную рождением торгового капитала; недаром именно Елизавета в 1600 году утвердила и даровала грамоту Ост-Индской торговой компании; недаром в это время уже проявлялась политика, которую мы сейчас называем колониализмом.

Так или иначе, но все эти соображения придают заключительной фразе Клеопатры о том, что Цезарь оказался «ослом безмозглым», еще особое дополнительное содержание.

И по сию пору, как мы знаем, Египет остается колонией, теперь английской, и по сию пору иными путями и средствами Египет борется за свою национальную независимость.

И вот, как это ни кажется, быть может, парадоксальным, в свое время, при иных исторических условиях, своеобразной представительницей этой борьбы была царица Клеопатра.

В этом плане слова Клеопатры, обращенные к змейке («как Цезаря великого зовешь ты ослом безмозглым»), в историческом аспекте звучат, как [ключ к] одной из «загадок» сфинкса.

Меньше всего хочу притягивать за волосы политические тенденции.

Мне важно показать, что вольно или невольно для Шекспира в пьесе завязан второй существенный социальный конфликт, сближающий ее с актуальными моментами нынешней эпохи капитализма, что возникла вторая сценическая важная тема, а также — что эта тема наилучшим, органическим образом помогает раскрыть «загадочный» у Шекспира образ Клеопатры и объяснить ряд моментов, перед которыми бессильно останавливаются или обходят их комментаторы.

Одной из наиболее существенных черт Клеопатры (я бы сказал — определяющих сценическое воплощение образа [египетской царицы]) является ее внутренняя борьба между огромной любовью к Антонию и страстным стремлением сохранить свое царство и свой престол.

В этой борьбе стрелка весов склоняется то в ту, то в другую сторону до тех пор, пока царство не проиграно и не гибнет Антоний¹⁸.

Здесь освобожденная от борьбы любовь Клеопатры к Антонию раскрывается во всей своей силе и во всю мощь встает под гениальным пером Шекспира в едином образе женщина, царица, человек. Потому так масштабна и впечатляюща [в трагедии] смерть Клеопатры.

Этой же борьбой объясняются и маленькие лжи и крупные измены Клеопатры. В эти мгновения перевешивают Египет и корона, как в другие — любовь к Антонию.

Эта вторая тема разработана у Шекспира слабо. Поэтому, по мере того как я вработывался в «Антония и Клеопатру», я должен был прийти к выводу, что для наиболее полного раскрытия важных для меня тем как в плане эпохальном и социальном, так и в плане подведения устойчивой базы для второй темы Клеопатры — одного шекспировского материала недостаточно.

✂ Мало противопоставить [без]гранную щедрость Антония разуму Октавия Цезаря, надо еще противопоставить Октавия Цезаря — Юлию Цезарю, чтобы до конца дать почувствовать, что разум и самоограничивающая трезвость Октавия происходят не от богатства, как у Юлия Цезаря, а от скудости.

Юлий Цезарь тоже трезв, но он философ, а Октавий — бухгалтер.

Юлий Цезарь тоже не пьет вина, но оттого, что он наполнен жизнью, а Октавий — боится опьянеть.

Юлий Цезарь тоже живет, как спартанец, не любит ни излишеств, ни пиршеств, как Антоний, а ест овсянку; но он не скопидом, как Октавий, он щедр, он — поэт, он — мечтатель, он хочет во славу Клеопатры основать новый город у истоков Нила.

Убожество и ограниченность первого накопления торговой буржуазии, воплощенные в Октавии, становятся наиболее рельефными не по сравнению с безудержностью и упадочным гедонизмом Антония, а по сравнению с самоограниченностью от богатства Юлия Цезаря.

Что для Клеопатры Антоний был не одним из вереницы возлюбленных, не в одной шеренге с тем же Юлием Цезарем, Помпеем и другими], с громадной убедительностью выясняется в «Цезаре и Клеопатре» Шоу.

Черты характера Клеопатры и образ ее действий, часто неясный у Шекспира, проясняются в свете своеобразного формирования Клеопатры-дикарки и ученицы Юлия Цезаря, показанного Шоу. Вот почему я и решил расширить рамки спектакля и ввести в него крепкую и нужную выжимку из пьесы Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра».

Шоу оказался для меня интересен и потому, что он с наибольшей четкостью вскрывает и колониальные тенденции Рима, о чем он сам же говорит в своем предисловии.

Вообще по изучении материала у меня создалось твердое убеждение, что Шоу, конечно, в характере своего таланта, написал свою пьесу «Цезарь и Клеопатра» [как] своеобразную драматическую увертюру к «Антонию и Клеопатре» Шекспира¹⁹.

Мотив введения «Египетских ночей» Пушкина.

Между действием «Цезаря и Клеопатры» Шоу и «Антония и Клеопатры» Шекспира происходит примерно семь лет, то есть примерно время от 48 до 41 г. до Р. Х.

Этот пробел великолепно (не только с точки зрения фактической, но и философской, поэтической) восполняется стихотворной поэмой Пушкина из его «Египетских ночей».

Не говорю уже о соблазне ввести в свою композицию пушкинские строфы, которые являются одной из величайших вершин его творчества.

Это включение оказалось для меня органически необходимым, так как, с одной стороны, Пушкин немногими строфами с необычайной яркостью рисует атмосферу Александрийского двора, и с другой — дает замечательное освещение тому «развратному» образу жизни, который, по преданиям, вели Клеопатра и Антоний.

Тоска и постоянная неудовлетворенность — вот внутренний мотив ее разврата²⁰. Не сродни ли он был Дон-Жуану?

А если мы сопоставим некоторые места из Шоу, ее признание о первой пробудившейся любви к Антонию, об отдаче себя, ибо не было другого выхода, пятьдесятдвухлетнему Юлию Цезарю, когда ей было только пятнадцать лет, то мы получаем чрезвычайно любопытную картину того, какой Клеопатра встретила Антония и почему она его полюбила не развратной похотью престарелой женщины, как «целомудренно» сюсюкают некоторые комментаторы, а настоящей, большой любовью, любовью на жизнь и смерть, как это замечательно [показывает] во второй части пьесы Шекспир, и при свете которой, учитывая указанную ранее борьбу за самостоятельность Египта, совершенно в новом аспекте выясняется и первая половина шекспировской Клеопатры и на более широкую и основательную базу становится весь эпохальный конфликт Рима и Рима, Рима и Египта, Юлия Цезаря, Клеопатры, Антония и Цезаря Октавия.

[...] ²¹.

«МАДАМ БОВАРИ»

РЕЖИССЕРСКИЕ ЗАМЕТКИ

[январь] 1946 г.

Эскиз костюма. Эмма Бовари.
3-й акт



Актерам приятно, уютно входить в пьесу, в обстановку [спектакля], на сцену — знакомую, обжитую, как будто входяшь после долгого отсутствия в свой дом, свою квартиру, где все так привычно и где так легко; и не без удовольствия попадаешь во власть старых привычек, навыков, вкусов.

Это чувство неплохое и им не надо пренебрегать при возобновлении удачной постановки пьесы, [удачно сыгранной] роли.

Оно полезно, потому что многое знаешь из того, что надо заново узнавать при начале новой постановки — при въезде в новую квартиру, новый дом: где порог, где лестница, где щетцель и т. д. — и от этого жизнь легче, проще.

Но рядом с этим при возобновлении опасно жить только привычным и воспоминаемым — здесь можно незаметно соскользнуть на игру «по памяти», без живого чувства, — на штамп. Сознание этой опасности должно не исчезать ни на минуту, если мы хотим дать заново полноценный спектакль и полноценные образы.

В дан[ном] случ[ае] нам должно помочь (и заодно придать спектаклю большую силу и новое звучание) то обстоя[тельство], что нас отделяют от спект[акля] четыре года — и каких! Война, эвакуация, эпоха морально-политич[еского] разоблач[ения] фашизма — все это сделало нас иными людьми, мы на все смотрим по-новому и во всем видим новое — и в событиях и в людях.

За эти четыре года прошла целая эпоха — падения Франции, ее страданий, муки, унижений — и больше, чем раньше, мы видим, что зародыши этого гнездились уже давно — и в болотце характера Шарля, безвольного, беспринципного, кот[орого] Омэ мог заставить сделать операцию, смог бы заставить и работать «на Гитлера»; и в Омэ — «все нипочем», даже челов[еческая] жизнь (Полит), лишь бы обеспечить личное процветание

и благополучие; фашист. И, конечно, Лере и Гильомен. И Леон. И Родольф: если для человека нет святого в любви, если он циничен, холоден и лжив, для него вообще нет святого — ни Родины, ни чести.

Все это и раньше почувств[овал] в нашем спект[акле] [И. Г.] Эренбург (его статья)¹. Теперь мы должны доработать и заново осмыслить спект[акль] и роли так, чтоб это стало ясным не только для такого умного, изощрен[ного] и знающ[его] Францию зрителя, как Эрен[бург], но и для каждого рядового зрителя. — Тогда наш спект[акль] получит еще новую социальн[ую] значимость; конечно, не за счет упрощ[ения] и примитивн[о]-плакат[ных] средств, а за счет психологического углубления и обогащения характеров, взаимоотношений и ситуаций.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ В ВТО

13 февраля 1946 г.

Мне очень не хотелось бы говорить, но если это полагается по статутам кабинета, то я подчиняюсь.

Я буду очень краток. Раньше всего мне хочется сказать, что мне, как, вероятно, и всем моим товарищам, было чрезвычайно интересно провести сегодня у вас этот вечер, и, конечно, отнюдь не потому, что нас, вульгарно выражаясь, хвалили. Мы за свою сложную жизнь привыкли к разным вещам, поэтому нас не удивит ни руганью, ни похвалами, так что поймите меня правильно. Этот вечер был чрезвычайно интересен, ибо мы увидели воочию (хотя мы это знали и прежде, часто чувствовали на спектаклях), что стоит жить и стоит работать. Большое внимание, ум, пытливость, серьезное и глубокое проникновение [в] сделанное нами помогает нам осмыслить нашу работу и укрепляет в нас чувство, что интересно и должно пытаться по мере наших скромных сил на театре сейчас — в нашу ответственную и важную в истории человечества эпоху — делать самое дорогое, самое лучшее, на что каждый из нас и все мы вместе способны. Укрепляет потому, что хотя во время работы имеешь всегда определенную цель, но далеко не всегда сам точно видишь ее осуществление. А именно это очень важно и существенно, это дает «кислород», необходимый художнику для вольного дыхания.

Поэтому, когда я говорю, что я благодарен товарищам, подвергнувшим разбору нашу работу, то это с моей стороны не слова вежливости, а выражение самых настоящих искренних чувств, которые, мне кажется, не должны остаться бездейственными. Эти чувства рождают энергию для творчества.

Сегодняшние доклады и выступления² были действительно

чрезвычайно интересны и в силу собственной ценности стоят того, чтобы быть зафиксированными. Поэтому мне кажется очень правильной мысль М. М. Морозова, [сказавшего], что следует на основе сегодняшних выступлений создать книгу о спектакле «Мадам Бовари». Мне кажется, что такая книга была бы очень интересна сама по себе и для дальнейших поколений, потому что серьезного рассмотрения явлений в области нашего искусства, рассмотрения коллегияльного раньше не бывало.

Теперь несколько слов по существу. Я не хотел бы заниматься возражениями, опровержениями. Я бы хотел остановиться на двух моментах.

Первый момент — это соотношение сатирического и лирико-драматического, лирико-трагического плана в романе Флобера. Мне кажется, что разделение на два плана уместно, законно при анализе произведения или в комментариях [к нему] историков литературы и критиков, но неуместно и незаконно при воплощении на сцене.

Мне кажется, что наша задача должна была заключаться и заключалась именно в том, чтобы найти единство этих отмеченных мировой критикой планов, найти синтез, который органически выражался бы в живых образах живых людей; вот почему многое, что есть в романе, [в театре] отпадает.

Английский художник Уистлер как-то написал в своих заметках о том, что художнику невозможно поместить на картине все, что видит его глаз, — он должен отобрать только необходимое, что создает для него картину. Поступить иначе — [было бы] равносильно [попытке пианиста] сразу положить руки на всю клавиатуру рояля³. От этого не [может родиться] мелодия, мелодия рождается оттого, что из всей массы звуков берутся только те, которые создают гармонию.

Очень возможно и даже наверное мы не использовали в своей работе всего Флобера и всего материала «Мадам Бовари». Но мне кажется, что мы поступили бы неправильно, если бы попытались это сделать. Ведь для театра пьеса, а роман тем более, является примерно тем же, чем для художника-живописца является природа. [...]

Я должен сказать, что меня самого очень беспокоил сатирический план романа, и одно время я хотел больше развить его в спектакле. М. Д. Эйхенгольд, вероятно, знает, что я пробовал на периферии сделать так⁴. Должен сказать, что спектакль этого не выдержал.

И я спрашиваю: что важнее не только с точки зрения эстетики, но и [с точки зрения] социальной — показать трагедию Эммы, обреченной на неизбежную гибель в [буржуазной] среде, либо показать отрицательные стороны этой среды. Мне кажется, что первое существеннее и важнее.

Или о быте. Ведь когда художник берет жизнь — а жизнь полна быта, — то быт является для него [...] как бы питательной средой искусства. Если же он берет быт как таковой, то служит натуралистическому искусству. И мне кажется — такой взгляд [на искусство] мы отразили в нашей работе, во всяком случае, мы к этому стремились.

И второе, что меня очень беспокоит и волнует и для чего я хочу найти не только теоретическое обоснование (мне этого мало, как непосредственно работающему в искусстве), но и какой-то прием, который помог бы мне практически его разрешить — это вопрос о многих театральных терминах. Мне кажется, что настал момент, когда они должны быть пересмотрены, однако это не значит, что должно быть непременно опрокинуто понимание того или иного термина; они должны быть уточнены, дополнены.

Чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что эстетика неотделима от этики. Даже самая элементарная мизансцена имеет не только эстетическое, но и этическое значение. Поэтому мне кажется, что с этой точки зрения должен быть пересмотрен целый ряд понятий.

Сейчас я остановлюсь только на понятии ансамбля. Мне очень дорого было сегодня услышать те хорошие слова, которые относились к ансамблю спектакля. Я должен сказать, что по сравнению с редакцией, которая была у нас до войны, «Мадам Бовари» — во многом новый спектакль, причем новый не протокольно, так как внешних изменений в нем нет, а в то же время изменено очень многое — и, может быть, все. Думаю, что это произошло не случайно, а явилось следствием прожитых четырех трудных и страшных лет, в течение которых мы не играли этот спектакль⁵. Опыт работы над ним и над целым рядом других натолкнули меня на осознание некоторых



Эскиз костюма. Эмма Бовари.
5-й акт

явлений нашей театральной эстетики и некоторых наших формулировок. Мы знаем великолепно определение того, что такое ансамбль. Мы знаем по этому поводу замечательные высказывания Островского, который буквально с исключительной мудростью, я бы сказал — гениальностью, дает определение целому ряду театральных явлений. И он говорит, что в ансамбле [спектакля] каждый актер должен занимать не больше и не меньше места, чем ему отведено в пьесе ⁶. Это блестяще, это прекрасно найдено, [и все же], по моему мнению, это нуждается в некоторых коррективах, которые можем внести [в мысль Островского] только мы — художники сегодняшнего дня.

Мне кажется, что подлинный ансамбль создается на театре только тогда, когда каждый актер занимает в спектакле не больше и не меньше места, чем нужно для выявления ведущей идеи спектакля. В этом, по-моему, заключается новая этическая сущность [данного] эстетического явления. И если наш спектакль сейчас получился иным, чем он был, то именно благодаря тому, что мы боролись за такое понимание ансамбля.

Поэтому мне было очень дорого и существенно услышать о том, что это в какой-то мере дошло до тех высококвалифицированных зрителей, которые сегодня говорили о нашей «Мадам Бовари».

В судьбе художника и в судьбе коллективного художника, каким является театр, часто происходят явления, которые вытекают с неизбежностью из его жизни.

Что ж греха таить. Конечно, Скриб — автор небольшой, но если бы [на нашей сцене] не было Скриба, то не было бы Расина. И не потому, что «Адриенна Лекуврер» для нас была ступенью к «Федре» — нет. Совсем не потому, а потому, что волей очень ловкого скрибовского драматургического письма Адриенна Лекуврер читает монолог Федры, и это привело театр к необходимости сделать «Федру».

Мы сейчас сделали «Мадам Бовари». И я знаю, что сейчас весь наш театр очень заинтересован тем (а я сам просто помешан на этом), что именно роман Флобера «Мадам Бовари» нашел князь Мышкин в комнате Настасьи Филипповны, когда пришел туда после ее смерти; и я, вероятно, так и не смогу успокоиться, пока «Идиот» не будет [показан] на сцене Камерного театра.

Вот какие иногда случайные звенья рождают те или иные творческие пути.

Пожелание М. М. Морозова, чтобы на сцене Камерного театра была показана настоящая античная трагедия, я принимаю от всей души и думаю, что оно осуществится. Уже много времени мы хотим это сделать и к этому стремимся, но пока еще не сделали. Я еще не вижу всего [необходимого для этого], еще не нашел тех ходов, которые продиктовали бы мне необ-

ходимость это сделать. Мы восстановим сейчас — хотя это и будет новый спектакль — «Федру»⁷. И прав М. М. Морозов, напоминая высказывания целого ряда людей о том, что мы вернули «Федру» античности. Об этом писали и у нас, и на родине Расина, и вообще на Западе, в частности, такой авторитетный французский знаток театра, как Жемье⁸. Я об этом говорю отнюдь не для того, чтобы воспроизвести лестное для нас мнение; но это показывает, что тяга к античности содержится в творческих замыслах и потенциях нашего театра. И я думаю, что подобно тому, как от «Адриенны Лекуврер» мы пришли к «Федре», так и от «Федры» мы придем к постановке античной трагедии. Во всяком случае, это то, чего мы хотим.

Также мы очень хотим сделать «Макбета». Мне, а также, вероятно, и нашему театру «Макбет» из всей огромной и прекрасной клавиатуры Шекспира более всего близок.

Я думаю, что «Макбет» не за горами, что мы сравнительно в недалеком будущем его покажем. В «Макбете» меня прельщает то, что это, с одной стороны, «очень Шекспир», а с другой стороны, в этой трагедии есть своеобразная античность. Но для осуществления такого плана спектакля нужно не только в какой-то прекрасный день включить в производственный план пьесу, а необходимо увидеть будущий спектакль внутренним оком.

Мы собирались десять лет ставить «Чайку» — и не ставили, потому что при всей моей любви к этой вещи мне не удавалось ее внутренне увидеть. Другой вопрос, правильно ли я ее увидел и хорош ли спектакль. Важно, что он стал работать тогда, когда в этом была абсолютная творческая потребность. Большие вещи на театре должны работать только так.

Позвольте еще раз сердечно поблагодарить всех участников нашего сегодняшнего собеседования и сказать, что мы будем очень рады в дальнейших наших работах встречаться с вами не только в период их завершения, но и в период созидания.

РЕЧЬ В СВЯЗИ С 125-ЛЕТИЕМ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г. ФЛОБЕРА

10 декабря 1946 г.

1821 год навсегда оставил яркий след в истории человеческой культуры. Он дал Франции Флобера, России — Некрасова и Достоевского.

Эти гиганты мировой литературы наряду с другими крупнейшими писателями России и Франции сыграли огромную роль в деле установления настоящего взаимопонимания и дружбы между нашими народами.

И сегодня, торжественно отмечая дату 125-летия со дня рождения Флобера, мы рады вспомнить о его дружеских встре-

чах с Тургеневым, о том, как в июле 1867 года в Бадене Тургенев восторженно рекомендовал Достоевскому ознакомиться с первым романом Флобера «Мадам Бовари»⁹, и о том, что в последних главах романа Достоевского «Идиот» князь Мышкин, придя в комнаты, в которых жила Настасья Филипповна, нашел у нее на столе раскрытую книгу — это был роман Флобера «Мадам Бовари».

В творчестве Флобера, для которого, по словам М. Горького, простое сердце было так же ценно, как Евангелие, — мы находим то замечательное сочетание подлинного реализма и романтики, не оторванной от жизни, а, наоборот, всеми своими корнями уходящей в нее, которое Максим Горький считал органическим качеством русской литературы¹⁰.

Быть может, поэтому нам так близко творчество Флобера, быть может, поэтому Камерный театр в 1939 году из классики остановил свой выбор на «Мадам Бовари».

Я не буду затруднять ваше внимание рассказом о том, как шла работа Алисы Коонен над сценическим вариантом романа, как шла наша репетиционная работа над спектаклем¹¹. Я также далек от мысли давать ему какую бы то ни было оценку, это уже сделали наша советская общественность и пресса. Я хочу лишь поделиться с вами одним моментом из биографии нашего спектакля, который мне кажется довольно любопытным.

После того как нами был задуман спектакль «Мадам Бовари» и уже произведена часть работы по его осуществлению, мы по приглашению Дальневосточной Красной Армии поехали на гастроли в Хабаровск и Владивосток. И вот, на Дальнем Востоке, за много тысяч километров и от Парижа и от Руана, где родился Флобер, суровой зимой, на сцене Дома Красной Армии состоялась премьера «Мадам Бовари». Одним из зрителей нашего первого спектакля был тогда командующий Дальневосточной Армией, ныне маршал Советского Союза товарищ Конов. Когда после спектакля он делился с нами своими впечатлениями, он, показывая на стоявших возле него артистов, исполнителей ролей Омэ, Гильомена, Лере и других, сказал: «Эти люди доведут Францию до катастрофы».

Не кажется ли вам, что в этих словах заключается замечательное признание величия Флобера, который, как это всегда бывает в наиболее выдающихся произведениях искусства, сумел силой своей гениальности прорвать сюжетную ткань романа и почти за столетие разглядеть ту, по его собственному выражению, «гангрену жизни»¹², которая привела к гибели не только Эмму Бовари, но и ввергла самое Францию в бездну величайших потрясений и страданий.

Мы рады сегодня, чувствуя Флобера, одного из лучших сынов своего народа, приветствовать великое возрождение прекрас-

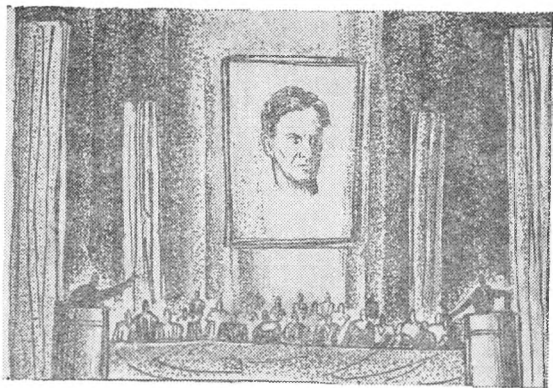
ной Франции, двухлетие договора с которой Советский Союз отмечает сегодня.

Мы, в частности Камерный театр, рады тому, что 125-летие со дня рождения Флобера мы можем отметить двухсотым спектаклем «Мадам Бовари», который состоится завтра. Если принять во внимание то обстоятельство, что в течение всех лет войны спектакль «Мадам Бовари» не мог идти на нашей сцене, так как война застигла Камерный театр в Ленинграде, и, возвращаясь в Москву, мы не смогли вывезти оттуда ни декораций, ни костюмов, а таким образом спектакль насчитывает лишь два года своей сценической жизни,— то двухсотое его представление красноречиво говорит о том, какой большой и настоящий интерес существует у советского зрителя к гению Флобера.

«КЛОП»

МАЯКОВСКИЙ
НА СЦЕНЕ
1940 г.

Оформление спектакля.
Рисунок Н. Мацедонского



Имя Маяковского, его произведения завоевали любовь и признание многомиллионного советского читателя. Его стихи и поэмы изучаются в школах, читаются с эстрады. И только Маяковский-драматург как будто сброшен со счетов современности. Его пьес нет в репертуаре ни одного из театров Союза, его меткое слово не звучит ни с одной сцены.

Справедливо ли это? Конечно, нет. Маяковский говорит во весь голос не только в своих стихах и поэмах, но и в драматических произведениях. Почетнейшая задача театра — дать сценическую жизнь шедеврам Маяковского, сделать их достоянием зрителей...

Маяковский назвал «Клопа» феерической комедией. Соответствует ли подзаголовок содержанию? Безусловно, да. По жанру «Клоп» — комедия, и в ней есть элементы феерии. Но исчерпывается ли этим все произведение? Конечно, нет. В пьесе кроме комедийного и феерического элементов наличествуют сатирические и даже в значительно большей степени, чем все остальные. Я бы назвал «Клопа» комедией феерической по форме и сатирической по существу... Одно из действующих лиц в пьесе говорит: «Мы никогда не отказываемся от зрелища, которое, будучи феерическим по внешности, таит под радужным оперением глубокий научный смысл». Эти слова могут служить неофициальным эпиграфом к комедии Маяковского. И, создавая спектакль, мы будем стремиться к тому, чтобы «Клоп», сохранив свою феерическую внешность, таил под этим радужным оперением глубокий смысл.

В литературоведческих кругах при упоминании о «Клопе» и «Бане» обычно принято ограничиваться скупой формулировкой: война с мещанством и бюрократизмом, проверка настоящего будущим¹. По форме этот ярлык соответствует содержанию. Да, действительно поэт воюет в своих пьесах с мещанством и бюрократизмом. Но из поля зрения литераторов выпадает вторая, не менее важная тема пьес Маяковского: поэт

всей силой своего таланта обрушивается на вульгаризаторов социалистических идеалов, на пошляков и упрощенцев, убого и тупо представлявших себе коммунизм «по своему росту и мерочке».

Не подлинное будущее, а сатира на его уродливое изображение в кривом зеркале обывательщины — такова вторая тема «Клопа», тесно переплетающаяся с основной — разоблачением мещанства. И это единство темы подчеркивает сам писатель:

«Мне самому трудно одного себя считать автором комедии. Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде».

Эти факты, незначительные в отдельности, прессовались и собирались мною в две центральные фигуры комедии: Присыпкин, переделавший для изящества свою фамилию в Пьера Скрипкина, — бывший рабочий, ныне жених, — и Олег Баян — подхалимничающий самородок из бывших домовладельцев.

Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная.

Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства»².

Оставляя в стороне интереснейшую проблему творческой истории создания пьесы, отмечу только авторское указание о том, что «Клоп» — комедия публицистическая, проблемная, тенденциозная. Ее проблемность заключается в разоблачении с е г о д н я ш н е г о мещанства. Маяковский и выполняет свою задачу, разоблачая не только действительность, но и мечты ненавистного ему обывательского мира. В этом ключ [к] сценической трактовке пьесы.

Обратимся для доказательства правильности нашего положения к анализу текста «Клопа». Начиная с четвертой картины, действие пьесы переносится на пятьдесят лет вперед, то есть, протокольно говоря, Маяковский действительно заглядывает в будущее, но не в то, что рисуется ему, Маяковскому, а в будущее, [каким оно будет] с точки зрения Баянов и Присыпкиных. Указание на это мы встретим в тексте пьесы. Вот авторская ремарка к пятой картине: «Огромный до потолка зал заседаний, вздымающийся амфитеатром. Вместо людских голосов — радиораструбы, рядом несколько висящих рук по образцу высовывающихся из автомобилей. Над каждым раструбом цветные электрические лампы, под самым потолком экраны. Посредине трибуна с микрофоном. По бокам трибуны распределители и регуляторы голосов и света».

Нас хотят уверить, что таким представлял себе Маяковский будущее. Чепуха! Только вульгаризаторы и враги утверждали, что при коммунизме человек будет заменен радиораструбом. Пренебрежение к человеку, к его нуждам, фетишизация машины

типичны для капиталистического мира, где машина превалирует над человеком. Об этом блестяще рассказывает нам в своих фильмах Чарли Чаплин³.

В период создания «Клопа» все внимание советской общественности было направлено на разрешение вопросов индустриализации нашего хозяйства. Но эта тема находила иногда неверное отражение в различных областях жизни, в том числе и в искусстве. Многочисленные «Танцы машин» в балете, «Бунт машин» в драме, аналогичные фильмы — все это фетишизировало машину. Часть наших художников не поняла, что при социализме машина подчиняется человеку, а не человек машине. Это великолепно учитывал Маяковский. В «Клопе» есть замечательное место, которое подтверждает наше положение. Во второй картине один из персонажей пьесы говорит [о Присыпкине]: «Не галстук к нему, а он к галстуку привязан. Даже не думает — головой пошевелить боится». Человек становится рабом вещи, и Маяковский издевается над этой типичнейшей чертой мещанина. Надо сознательно не видеть истинной сущности писателя, для того чтобы приписывать ему мещанское представление о коммунизме, где вещь, машина будут вытеснять человека.

Перейдем к следующей авторской ремарке. В шестой картине профессор «нажимает кнопку, стеклянная стена тихо расходитя. Посредине, на операционном столе, блестящий оцинкованный ящик человеческих размеров. У ящика краны, под кранами ведра... Перед ящиком на авансцене шесть фонтанных умывальников. На невидимой проволоке, как на воздухе, шесть полотенец». Неужели у Маяковского, человека широчайшего размаха и полета фантазии, представление о социализме сводится к примитивным краникам, ведрам и фонтанным умывальникам? Для посетителей парикмахерской Эльзевиры Ренессанс это вполне допустимо, но злостным поклепом является попытка поставить Маяковского в один ряд с его героями.

Еще больше убеждает нас в правильности нашей мысли ремарка к седьмой картине: «Середина сцены — треугольник сквера. В сквере три искусственных дерева. Первое дерево: на зеленых квадратах-листьях — огромные тарелки, на тарелках мандарины. Второе дерево — бумажные тарелки, на тарелках яблоки. Третье — зеленое, с елочными шишками — открытые флаконы духов». Деревья с фруктами и духами — это уже прямая ирония, издевка в лоб, прямо в лицо, без всяких фиговых листочков. Своими ремарками Маяковский резко подчеркивает сугубую условность изображенного им будущего.

Прошло пятьдесят лет, и старый профессор, которому по самому элементарному арифметическому подсчету во время свадьбы Присыпкина было не меньше восемнадцати-двадцати лет, не понимает, что такое самоубийство, ищет в словаре

объяснение слову «буза» и о любви судит просто: «От любви надо мосты строить и детей рожать». В то же время этот самый профессор [возмущается тем, что] Березкина [не помнит то, что было пятьдесят лет назад]: «Как? Пятьдесят лет назад? Это вчера!.. А как я помню цвет волос на хвосте мастодонта полмиллиона лет назад?» Получается очень странная раздвоенность у почтенного профессора. Хвост древнего мастодонта он помнит, а о любви и «бузе» забыл, хотя считает, что пятьдесят лет [назад] — это вчера. Ясно, что забывчивость профессора — условна. Это прием, к которому прибегает автор. Сам же профессор, безусловно, наш современник.

Сближение с сегодняшним днем продолжается и по другой линии. В восьмой картине, в диалоге с Присыпкиным, Березкина утверждает, что о розах в 1970 году упоминается только в учебниках садоводства, а грезы изучает только медицина; любовь исчезла точно так же, как и красота в искусстве, замененная танцем десяти тысяч рабочих и работниц, которые будут двигаться по площади, репетируя новую систему полевых работ. Да ведь это моднейший в 1920-м, а не в 1970 году танец машин; а гибель любви при социализме — излюбленный тезис злобствующего мещанства, твердившего про общность жен и карточную систему на женщин «без всякой любви».

Дело, конечно, происходит не в 1970-м, а в 1920 году. Именно таким в это время рисовался социализм мещанину и обывателю. Именно таким он воспринят героем пьесы Присыпкиным, попавшим в мещанское окружение. «Товарищи, я протестую!!! — говорит Присыпкин. — Я ж не для того размерз, чтоб вы меня теперь засушили». Эта опасность стоит перед театром, если мы поверим вульгаризаторам от литературы, поставившим знак равенства между автором и его героями.

Для нас ясно, что будущее в «Клопе» является прямым продолжением высказываний и образа мыслей Присыпкина. Все эпизоды будущего через пятьдесят лет — это сценический прием, вполне закономерный для феерической комедии театральный трюк. Вся же пьеса — удар огромной силы по мещанству во всех его проявлениях: и в его мерзкой действительности, и в его убогих мечтах...

Как же практически реализовать нашу режиссерскую экспозицию? Пожар, который происходит в четвертой картине, вполне возможен: его легко могли вызвать пьяные гости в парикмахерской, где пользуются керосинками и бензином. Присыпкин был не мертв, а мертвецки пьян, и все дальнейшее ему попросту приснилось. В этом кошмарном сне [Присыпкина] жизненные впечатления причудливо перемещались с речами Баяна, с собственными мыслями, с последними, сознательно воспринятыми обрывками действительности: начавшимся пожаром в доме Ренесанс.

РЕДАКЦИЯ: Н. Н. АСЕЕВА и О. М. БРИК.

" К Л О П "

феерическая комедия

в 3-х действиях, 9-ти картинах.

Работают:

- Александров.*
- ПРИСЫПКИН, Пьер Скрипкин, бывший рабочий, бывший портяк, ныне жем
 ЗОЯ БЕРЕЗКИНА - работница. *Гусева*
- из 2-й работ.* ЕЛЗЕВИРА ДАВИДОВНА РЕНЕСАНС - невеста, напарница, кассирша парик-
 мажера. *Штеин*
- РОЗАЛИЯ ПАВЛОВНА - мать парикмахера. *Ибрашимова*
- ДАВИД ОСИПОВИЧ - отец парикмахера. *Биков.*
- ОЛЕГ БАЯН - самородок, из домовладельцев. *Князев.*
- Перень с метлой. *Петровская.* - Репортер. - *Князев.*
- Перень с книгой. *Тарстенин.* - Сидячие. -
- Перень на кровати. *Александров.* - Проходящий. -
- Босой перень. *Машинист.* - 30 герло.
- Изобретатель. *Титинин.* - Фокстротирующая пара.
- Слесарь. *Новиков.* - Директор зоосада. *Новиков.*
- Ш а ф е р. - - - Служители. *Гусев*
- Бухгалтер. *Корнаков.* - Председатель городского. *Петрова*
- Посаженная. *Зрицкая* - Старик. *Кашин.*
- Брандмейстер. - - Старуха. *Ибрашимова.*
- Пожарные. - - - Дети. *Гусева*
- Служитель. - - - Стцы города. -
- Профессор. *Тарстенин* - Газетчики -
- Врачи. - - - Гости. -

Продюсер-газетчик, почтовый режиссер
Врачи
Архив. Князев. Зрицкая
Кашин. Князев

2
Весь вечер
он сидит
и смотрит
в окно

а)

Сверканье усиливается - потому что полк в целом

Броневые
раскрывают
и марши
становятся
приглушен-
ными
нетради-
ционно
своей
светлостью

становится видно, что бы стать, как гигантский хор - лицом к ли-
цам со зрителями.

Высшие ноты по алфавиту

Он первый старшина хора! У каждого из них была семья.
У каждого из них была женщина. Женщины любили этих
людей. Потом, сдвоев, они стали любить, также пылко,
других. Это жизнь. Она не умирает. У многих из них
были дети. Они здесь. У каждого было некое смутное:
будущее поколение. Они рисовались полтора десятилетия
тому назад еще не ясно. И вот оно пришло, это поколе-
ние, и плотно уселось здесь. - Здравствуй пришедшее по-
коление.

Бойцы не требовали, чтобы Вы были печальны после их
гибели/ полк погиб целиком/. Ни у кого из Вас не испор-
тился аппетит оттого, что во время великой гражданской
войны в землю легло несколько армий бойцов. Жизнь не
умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами
И это прекрасно. Будьте бодрей, - просит полк погибшая.

Гляди веселей, революция.

↓
Все
мажорные
ноты
гитара
испадания
элемент
сдвигающийся
на нкт.
(смерти)

Полк обращается, сказал я, к потомству. Он избавляет
Вас от всяких поминок. Он украшает свою гибель отрицани-
ем смерти и предлагает, - молча и величественно поду-
мать, постигнуть - что же в сущности для нас смерть.

так, началось с того, что...
Свет спадает, вечерние тени переосветят теплой воз-
дух. В тишине чья то безмерная человеческая тоска. Она
может быть выражена только музыкально. Полк огромным
полукольцом охватывает стадион и смотрит, как один, дру-
гой, третий из его бойцов начинает рассказывать историю
полка.

Образ Баяна заслуживает не меньшего внимания, чем образ Присыпкина. Об этом говорит и сам автор в цитированной выше [заметке]⁴. Баян не только обучает Присыпкина искусству красивой жизни, но идет гораздо дальше. Он не только подхихикивает, говоря о древнем, незапятнанном пролетарском происхождении жениха, но и является сознательным врагом того «молодого класса, который все по-своему понимает». Этому новому пониманию Баян противопоставляет свое.

В своей программной речи на свадьбе Баян говорит: «Я счастлив, я счастлив видеть изящное завершение на данном отрезке времени полного борьбы пути товарища Скрипкина. Правда, он потерял на этом пути один частный партийный билет, но зато приобрел много билетов государственного займа. Нам удалось согласовать и увязать их классовые и прочие противоречия, в чем нельзя не видеть вооруженному марксистским взглядом, так сказать, как в капле воды, будущее счастье человечества, именуемое в простонародье социализмом».

«Согласовать и увязать их классовые и прочие противоречия» — в этом Баян видит будущее счастье человечества. Сочетание «безвестного, но великого труда с поверженным, но очаровательным капиталом», предпочтение билетов госзайма партийному билету — это не болтовня хлебнувшего лишнее человека, а развернутая оппортунистическая контрреволюционная программа, которую проповедают по мере своих сил и возможностей Баяны, ловко играя на слабостях Присыпкинских.

Недаром в «Клопе» Маяковский продолжает войну с примиренческими баяновскими настроениями, появившимися в то время в нашей поэзии.

Совершенно естественно, что Присыпкиным, последнее время целиком находившимся под влиянием Баяна, и картины будущего воспринимаются с точки зрения его учителя, который и сам занимает соответствующее место в седьмой картине. Это он, вне всякого сомнения, является [там] репортером, восхищающимся деревьями-флаконами, это он же — распорядитель Зоосада, который [в девятой картине] говорит: «Товарищи негры, стойте попережку с англичанами красивыми цветными группами...»

Именно Баяну присуще такое вульгарное представление о красоте и будущем.

И другие люди, которые окружали Присыпкина в действительности, предстают ему в преломленном виде во сне. Слесарь из второй картины, который гневно говорит Присыпкину: «Из-за тебя, мразь волосатая, и такая баба убила!» — транспортируется в директора Зоопарка, разоблачающего «обывате-

лиуса-вульгариса». Шафер из третьей картины превращается в шатающегося под тяжестью пивных бутылок человека в седьмой картине, девушка из рабочего общежития, сочувственно относящаяся к перерождению Присыпкина в Пьера Скрипкина, это, конечно, та самая девушка из сновидений Присыпкина, которая в седьмой картине чувствует, как по воздуху разносятся «эти ужасные влюбленные микробы», бормочет стихи по книжице, а в двух пальцах у нее воображаемая роза, которую она «подносит к ноздрям и вдыхает». В таком же плане продавцы из первой картины участвуют в сновидениях Присыпкина как пожарные, врачи, охотники из зоопарка. Таким образом, пьеса получает свой единый стержень, единую целевую и смысловую установку.

Как сценически оформить спектакль? В парикмахерской Ренесанс, последнем месте, которое сохранилось в памяти Присыпкина, есть большие зеркала. Если предположить, что пьяный Присыпкин видит себя в зеркале в каком-то искривленном ракурсе, то и все происходящее за его спиной он воспринимает в таком же плане.

Отсюда возникает и решение всех последующих эпизодов: они как бы проходят перед героем пьесы в искаженном кривым зеркалом виде. Это и операционная, и бульвар, и прочие места «будущего».

Таков основной принцип внешнего оформления спектакля.

Мы считаем необходимым ввести в пьесу еще одно действующее лицо — ведущего. Это решение возникло у нас из желания донести до зрителя весь текст пьесы — не только реплики персонажей, но и чудесные ремарки, такие, например, как: «Пьер целует степенно и с чувством классового достоинства».

Кроме того, мы хотели вынести за пределы сна блестящую речь директора о людях, которые «свисали с веточек строк, стригли Толстого под Маркса... и... гадили в количествах, не могущих быть рассматриваемыми, как мелкая птичья неприятность».

Друзья Маяковского, Н. Асеев и О. Брик, в сотрудничестве с театром работают сейчас над текстом [этой] будущей роли и аналогичными вставками, которые, конечно, ни в коем случае не будут нарушать общей ткани пьесы.

Финал «Клопа» представляется нам следующим образом: Присыпкин увидел своих не в зрительном зале, а здесь же, рядом, на сцене. Задний занавес уходит вверх, и клетка с Присыпкиным оказывается в парикмахерской, где происходит свадьба. Он радостно кричит: «Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне!» И рамки клетки расширяются, включая в себя всех гостей семейства Ренесанс.

Затем начинается пожар, и спектакль оканчивается словами Маяковского:

Об этот
быт
распухший и сальный
долго
поэтам
язык оббивать ли?
Изобретатель!
даешь
порошок универсальный,
сразу
убивающий
клопов и обывателей⁵.

Таков общий замысел спектакля. Первые шаги к его реализации нами уже сделаны. На Дальнем Востоке мы несколько раз показывали «Клопа» в концертном исполнении. Тот прием, который встретила постановка [комедии Маяковского] у аудитории, убедил нас в правильности трактовки пьесы. Сейчас усиленным темпом коллектив театра работает над окончательной отделкой спектакля. Через несколько месяцев мы рассчитываем показать в Москве результаты нашей работы.

«ЧАЙКА»

ИЗ БЕСЕДЫ С УЧАСТНИКАМИ
ВСЕСОЮЗНОГО СОВЕЩАНИЯ
РЕЖИССЕРОВ И ХУДОЖНИКОВ

25 июля 1944 г.

Афиша спектакля

Чем нас, помимо всего, так привлекала «Чайка»? Чехов устами Треплева говорит, что «современный театр — это рутина», и когда в спектаклях «при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами... великие таланты, жрецы святого искусства, изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки... я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Он является основоположником нового искусства; это, конечно, вы знаете. Целый ряд западных драматургов говорят, что Чехов по-новому открыл театр; он сейчас ставится в Америке, Англии, везде, где бьется по-настоящему человеческая мысль. И мы, когда взялись за «Чайку», хотели пойти по стопам Чехова; мы хотели вместе с ним поискать те новые формы, о которых он мечтал. Нужно иметь в виду, что Чехов еще задолго до того, как написал «Чайку», писал в записках о том, что он не может бывать в театре, писал, что он не переносит современного театра, пыли кулис, заглости. Он говорил, что театр нужно лечить Шекспиром, потому что дуновением такого гиганта можно выдуть всякую плесень из театральных кулис¹. В то время, когда он писал «Чайку», он переписывался с Сувориним. «Если бы я был директором театра, я бы ставил Метерлинка и Ибсена»². Между тем он пишет по-своему, по-чеховски, гораздо лучше, глубже, реальнее, чем писали они.

Надо учитывать время, в котором мы живем. Мне приходилось уже говорить об этом в одной из статей. Дело в том, что если брать окружающий нас мир, в котором каждый предмет реален, то в этом мире есть телега и есть самолет; и телега реальна, и самолет реален; но телега влечется по земле и всеми своими четырьмя колесами пересчитывает все ухабы, собирает все пылинки, всю грязь; а самолет, опираясь на землю, крепко стоя на земле и возвращаясь к земле, уходит от земли, улетает

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МОСКОВСКИЙ НАМЕРНЫЙ ТЕАТР
К СОРОКАЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ А. П. ЧЕХОВА

20. 22, 25 июля 1944 года

А. Зорин

Чайка

РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДРА ТАЙРОВА

С ЧЕХОВСКОЮ КОМПОЗИЦИОЮ
АЛЕКСАНДРА ТАЙРОВА

ВЫСТАВКА В ПРИХОДНОЙ К. ЧУВАЛЕНКО
МОНТАЖ И КОМПОЗИЦИЯ Л. И. ЧЕРНЫШОВА

А. П. ЧЕХОВ
ПЕРВАЯ ПЕРСОНА: РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР ТАЙРОВ
Второй акт: П. П. ТРЕПЛЕВ, В. В. ТРЕПЛЕВА, А. А. ТРЕПЛЕВ
Третий акт: П. П. ТРЕПЛЕВ, В. В. ТРЕПЛЕВА, А. А. ТРЕПЛЕВ
Четвертый акт: П. П. ТРЕПЛЕВ, В. В. ТРЕПЛЕВА, А. А. ТРЕПЛЕВ

В ПЕРВОМ АКТЕ: РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР ТАЙРОВ
Второй акт: РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР ТАЙРОВ

Директор Театра: П. П. ТАЙРОВ
Секретарь: А. А. ТАЙРОВА

Москва, 1944 г.

в поднебесье. Вспомните песню о Соколе [М. Горького] и целый ряд таких вещей: это реализм крылатый, это реализм, зовущий вперед, вглядывающийся в будущее.

Вы знаете, какой прием встретила «Чайка». Чехова называли декадентом. «Чайка», написанная примерно около пятидесяти лет тому назад, была пьесой будущего; и не случайно, что она не шла [в Москве] почти сорок лет — последний раз в Художественном театре она шла в 1905 году; а сегодня, мне кажется, она звучит, как сейчас созданная пьеса, показывая, как [человек] побеждает все и идет в жизнь; [ведь] Нина Заречная будет настоящей актрисой. [«Чайка»] — пьеса большой веры в человека, в его будущее, в его звезду, в его возможности.

Когда мы брали «Чайку», нам хотелось вскрыть именно [эту] внутреннюю [ее] сущность.

В «Чайке» из пятидесяти шести страниц я удалил шестнадцать. Мне хотелось сосредоточить внимание театра и зрителей на основной проблеме [пьесы] — это проблема любви. Тут все любят [или не любят]: Маша любит Треплева, Треплев не любит Машу; Машу любит Медведенко, Маша не любит Медведенко; Аркадина любит Тригорина, Тригорин не любит Аркадину. Тут почти везде неразделенная любовь, и вот эта-то неразделенная любовь и создает тот гимн любви, который подымает вообще человеческое существо. Когда человек любит, он живет, он находит все. Дело в том, что [любовь] — это сила, которая обновляет всего человека и толкает его на жизнь, на подвиги. Любовь всяческая, [в том числе] любовь к родине, [имеет] один корень.

Любопытен конгломерат действующих лиц; там есть два писателя, и оба они драматурги; есть две актрисы — Аркадина, актриса славы и шика, и Нина Заречная — молодая, начинающая, готовящаяся стать подлинной артисткой. И там есть зрители, все любящие театр; с одной стороны — Шамраев, который живет воспоминаниями о прежнем театре, о том, как кричали «браво, Сильва!»; с другой стороны — Дорн, который искусство любит по-настоящему, и любит, и понимает; и Сорин, который тоже любит искусство и театр. Вот как Чехов построил свою пьесу. Из этого всего рождается очень большой, интересный вопрос — [в чем] существо театрального мастерства. Точно так же в «Без вины виноватых» Островским проводится резкая грань между актером и актрисой. Если Коринкина актриса, то Кручинина артистка; если Незнамов артист, то Миловзоров — актер. Это тоже — проблема подлинного искусства. Искусство обновляющее, ведущее вперед, искусство, которое человека подымает на новую ступень духовного развития, помогает рождению подлинного нового человека, и с другой стороны — актерство, которое, наоборот, убивает, уничтожает искусство.

...В «Чайке» большую роль играет музыка. Мы взяли Чайковского и взяли для того, чтобы при помощи Чайковского нам удалось еще больше вскрыть внутреннюю музыку и ритм чеховского произведения.

РЕЧЬ НА ОБСУЖДЕНИИ СПЕКТАКЛЯ В КАБИНЕТЕ ОСТРОВСКОГО И РУССКОЙ КЛАССИКИ ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА³
25 сентября 1944 г.

Я очень рад, что В. Б. Шкловский сейчас сказал фразу, по поводу которой как будто бы надо оговориться⁴ — что он [в «Чайке»] не узнал Камерного театра (хотя, правда, не так давно он был защитником еще одного нашего спектакля — «Мадам Бовари»). Театр, который неизменно будут «узнавать», — это театр, переставший по-настоящему искать новые пути, по-новому думать, по-новому чувствовать. А спектакль «Чайка» у нас и родился из чувства огромной неудовлетворенности тем, что происходит сейчас на театре вообще, в том числе и у нас, в Камерном театре.

Нет надобности прибегать к каким-нибудь декорирующим словам. Мы все отлично знаем, что сейчас в жизни нашей страны происходят очень глубокие процессы. В том числе глубокие процессы, естественно, происходят и в области искусства, и в сердце, и в сознании каждого художника, и в коллективном художнике, каким является театр.

Спектакль «Чайка» — одно из выявлений тех процессов, которые переживаем мы сейчас.

Должен сразу же оговорить: мы отнюдь не считаем, что спектаклем «Чайка» создали новый канон, по которому неотступно будем дальше работать. Нет, это не так. Я совсем не думаю, что та форма спектакля, в которую вылилась «Чайка» (это, конечно, спектакль, а не концерт), — специальная и строго продуманная театральная форма, что эта форма считается нами найденной для всего и навсегда. Отнюдь нет. Спектакль этот имеет очень далекие корни. Очень давно (это было на заре моей театральной работы — лет тридцать пять назад) я ставил «Дядю Ваню» Чехова, ставил в [Передвижном] театре, которым руководил П. П. Гайдебуров. И, работая над этой пьесой, я почувствовал (не знаю, ошибка это или нет, это другой вопрос), что чеховская пауза — это пауза всегда не бытовая (я отнюдь не говорю, что Чехов вообще писал вне быта), что чеховская пауза не может быть выражена способами сугубо жанровыми, натуралистическими, — называйте, как хотите.

Тогда-то мною и был сделан опыт постановки чеховского спектакля с музыкой Чайковского.

Я до сих пор — пользуюсь случаем это сказать сейчас — глубоко благодарен П. П. Гайдебурову, который дал возмож-

ность мне, тогда еще только начинающему режиссеру, свободно искать свои пути в театральном искусстве. В «Дяде Ване» я прямолинейно делал спектакль «под музыку»; музыка Чайковского не замолкала ни на один момент. В то время это возбудило активную полемику и в печати и среди работников театра ⁵.

Потом я отошел от Чехова надолго, пожалуй, даже забыл о своем «Дяде Ване». Несколько лет тому назад, во время поездки Камерного театра на Дальний Восток, мы сделали совершенно другой опыт, которого не видела Москва (полагаю, что мы в недалеком будущем в [новой] сценической редакции ознакомим Москву с этим опытом). Мы ставили «Клопа» Маяковского, который шел в концертном исполнении. Нам казалось (и реакция зрительного зала как бы подтверждала наше самочувствие), что в этой форме как-то по-иному доходил Маяковский до зрителя и слушателя, что его произведение, освобожденное от театральной мишуры и театральной условности — традиционной условности театра, — как-то вдруг зажило новой жизнью...

Но когда мы вернулись с Дальнего Востока в Москву, я очень захотел сделать спектакль «Клоп». Вместе с моими друзьями, художниками Е. Коваленко и В. Кривошеиной, упорно ломая макет за макетом, мы пробовали найти форму спектакля. И у нас ничего не выходило. Мы почувствовали невозможность вместить Маяковского в традиционную форму обычного театрального спектакля.

Прошло несколько лет. Я почти забыл и об этой пробе.

Попутно много лет подряд я неоднократно принимался за «Чайку», и каждый раз после долгих раздумий приходил, к сожалению, к выводу, что сделать ее так, как должно, не могу — и откладывал год за годом.

Только в этом году, как это иногда бывает, почти внезапно для самого себя, мне показалось, что я увидел «Чайку», увидел ее сценическое воплощение. Я был настолько неуверен в том, действительно ли это так, что когда мы собрали актеров и предложили им работать над спектаклем, то сразу же я сказал, что, возможно, никакого спектакля не будет, что это будет только нашей внутренней пробой. Кстати, постановки «Чайки» в репертуарном плане театра [не] было и [она] явилась так называемым внеплановым спектаклем.

Актеры с огромным энтузиазмом, за который я бесконечно им признателен, взялись за работу; и в какой-то день — не помню ни числа, ни названия этого дня — мы в нашем фойе показывали работу нашей небольшой режиссерской группе. Смотрел работу и П. П. Гайдебуров, рассказавший вам об этой репетиции. Это были наши первые зрители и судьи.

И нужно сказать, что в значительной степени благодаря их

восприятию и той бодрости, которую они в нас влили, мы стали работу продолжать. Чего нам хотелось?

Заранее говорю, я когда-то очень много полемизировал с Художественным театром, очень резко выступал против ряда его тенденций⁶, с очень многим в его работах был несогласен, и сейчас не могу сказать, что во всем согласен; но тем не менее ни на одну секунду у меня не было желания спектаклем «Чайка» полемизировать с Художественным театром. Не потому, что мы потеряли полемический пыл, а потому, что нам казалось — для того чтобы сделать «Чайку», нужно уйти не только от полемики, но и от всех комментариев, от представлений, которые рождались тем или иным театром, и вести разговор по душам с самим Чеховым, наедине друг с другом.

Кстати, мне не довелось видеть «Чайку» ни в Художественном, ни в Александринском театре, о чем я очень сожалею; но, с другой стороны, это облегчило мою работу в том отношении, что никаких конкретных ассоциаций [у меня не было, ничто] не лежало на мне грузом.

Нам хотелось найти Чехова.

Почему мы играем «Чайку» без гримов и костюмов, без общепринятой обстановки, оформления, декораций и т. д.? Для оригинальности? Мы [так] играем этот спектакль потому, что нам хотелось поставить лицом к лицу Чехова и зрителя. Нам хотелось показать Чехова таким, каким мы его ощущаем сегодня. Мне лично казалось, что в дальнейших своих пьесах Чехов делал большие компромиссы с самим собой, как художник, — компромиссы, неизбежные потому, что он стал работать с Художественным театром. И не потому, что это был именно Художественный театр, а потому, что вообще, работая с театром, он уже стал поддаваться приемам, находкам, отдельным шаблонам и штампам театра в своей творческой работе. А ведь «Чайку» Чехов не писал для какого-то [определенного] театра; в «Чайке» он первородно (если можно так сказать) выражал себя как новый драматург.

Нам никогда не приходило в голову, что, скажем, Чехов — это Треплев. Конечно, мы знаем, что Чехов — это и Тригорин, и Треплев, и Нина Заречная, и целый ряд других его персонажей. В этой пьесе есть большой внутренний разговор Чехова с самим собой, разговор необычайно интересный, полный всяческих противоречий, но очень глубокий и подлинный разговор художника с самим собой.

Вот почему нам не хотелось в этот разговор впускать людей в париках, с наклеенными усами, что-то имитирующих, как бы это ни было художественно сдержанно. Нам хотелось, чтобы артисты, люди сегодняшнего дня, со всей искренностью противостояли друг другу, выявляя внутренние противоречия, которые рождались в Чехове тогда, когда он писал «Чайку».

Театр, вообще любой театр — это ложь, возведенная в систему, возведенная в искусство. Театр всегда обманывает. Я как-то говорил шутя, что билет, который покупает зритель в театр, это символический договор об обмане: театр обязуется обмануть зрителя, зритель, настоящий хороший зритель, обязуется поддаваться обману и быть обманутым. Но обман театра не является уголовным преступлением, потому что это одновременно самообман.

И вот, обман искусства — он становится правдой в силу подлинности человеческих чувствований; подлинность человеческих чувствований создает правду, особую правду, которая рождается только на сцене и больше нигде, ни в одном другом искусстве.

Нам не хотелось обманывать зрителя гримом, костюмом, пейзажем, определенной бытовой обстановкой. Нам хотелось от этого уйти и попробовать воздействовать на зрителя непосредственной передачей чеховских идей, чеховского [разговора] с самим собой, чеховской поэзии, чеховской любви к человеку.

Мы не собирались играть трактат об искусстве. Мы чувствовали, что здесь Чехов создает чрезвычайно любопытную (я не уверен, но мне кажется, подобной нет в мировой драме), неповторимую ситуацию. Ведь здесь все действующие основные лица любят и нелюбимы. Здесь нет ни одной разделенной и удовлетворенной любви. Здесь одно из проявлений той неудовлетворенности, которая является ключом поэзии, двигателем мысли, многое объясняющим и в философии Чехова; и именно это нам хотелось передать в своем спектакле.

Здесь, конечно, есть и спор об искусстве. Любопытно, почему Треплев не поднимается до уровня большого, настоящего художника, почему он в результате оказывается банкротом. Он оказывается банкротом потому, что его любовь оказалась слишком над ним довлеющей, слишком личной, и он ничего, кроме своей любви, не видел и ничего другого писать не мог, а этого было очень и очень мало.

Он рассказывает в последнем акте о письмах Нины Заречной, о том, что она его не принимает, и о том, как он ее видел [на сцене]. Он был в плену личных чувствований, которые не давали возможности его философскому и поэтическому дарованию выйти на широкий простор.

С другой стороны, Тригорин оказался банальным и неинтересным писателем, несмотря на мастерство и наличие дарования, потому что он был всеяден. Он говорит, что должен писать и о науке, и о правах человека, и о массе других вопросов и проблем. Он любит природу, но пишет обо всем. «Меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами...». И тут и там — трагедия.

Но, несомненно, Треплев очень талантливый человек. Конечно, это не Блок. Но все-таки Треплев очень талантлив. И я думаю, что неверно говорить, якобы Нина Заречная не понимала Треплева, когда читала [написанный им] монолог. А что это [не] так, видно хотя бы из того, что она говорит в финале пьесы, [вспоминая прежде]. То, что она тогда не понимала, она теперь поняла. И это часто бывает с художниками, с актерами. Иногда актер создает образ, не совсем понимая, что именно творит, и осознает все, ранее им воплощенное, только в дальнейшем. И несомненно у Чехова одной из тем «Чайки» было не формирование профессиональной артистки — не это важно, — а рождение художника.

То, что мы сняли исторические костюмы и не перевели спектакль в определенную прошедшую эпоху, вызвано тем, что мы хотели дать зрителю «Чайку», как сегодняшнюю эмоцию, как живого Чехова.

Чехов писал несомненно пьесу будущего, и тем современнее должна она звучать сейчас.

Несколько слов о том, важно ли в первом диалоге Маши и Медведенко давать музыку. Кто-то опасался, что слова этому противоречат. Да, может быть, но ведь дело не в словах. Говорить они могут о чем угодно, а живут они тем, что Медведенко любит Машу и ею нелюбим, а Маша любит Треплева и им нелюбима.

Чехов писал не «арифметику», а создал огромное произведение, которое несет в себе элементы шекспировского понимания драматургии. Он, кстати, и говорит, что театр в том виде, в котором он был тогда, ему ненавистен, что театр нужно «освежать» Шекспиром⁷.

В той [работе], которую мы сделали, была попытка (я отнюдь не хочу ее квалифицировать и говорить, насколько она удалась или не удалась) показать чеховскую философию, Чехова-поэта, Чехова, близкого Пушкину и Шекспиру. Мы хотели показать сегодня, сегодняшнему зрителю Чехова, как живущего среди нас, хотя бы в силу [бессмертия] той огромной мысли, которая позволила «Чайке» через пятьдесят лет после того, как он ее написал, жить в наши дни, в другую эпоху.

Нам хотелось, воплощая «Чайку», образами действующих лиц, не навязывая зрителю их внешней характеристики, всей формой и атмосферой спектакля передать то, чем жил, из-за чего страдал и что любил Чехов.

Как это удалось — судить не можем. Могу только сказать, что работа эта для нас была необычайно трудная и радостная. Она заставила нас очень многое пересмотреть. Она обогатила наш внутренний творческий опыт и, очень может быть, — это скажется (совершенно не обязательно в той же форме) в наших дальнейших работах.

16 ноября 1944 г.

Друзья мои! Искусство тем и прекрасно — в этом его очарование и в этом его тайна (не будем бояться этого слова), что каждый художник вскрывает в своем произведении подлинные тайники своей души, своего восприятия жизни и автора.

Ставится вопрос: что нужно (как будто в этом проблема!) давать в спектакле на сцене: жизнь или автора?

По-моему, нельзя даже ставить так вопрос. И Кугель ставил вопрос неправильно, поскольку так ставил⁹.

Если правильно дан автор, то значит правильно показана жизнь, исходя из которой автор строил свое произведение. Если правильно дана жизнь, то, очевидно, правильно дан и автор, который претворил эту жизнь.

Здесь есть двуединство, потому что театр имеет дело с широкой действительностью, которая его окружает, которой он дышит, которой он живет; и вторая действительность заключается в творческом образе пьесы. Сущность театра, сущность нашей работы заключается как раз в том, чтобы дать в спектакле эту двуединую действительность. Если театр будет давать только автора, то это будет не творческая работа. Он будет только излагать автора вслух. Как бы ни был огромен автор, как бы ни было широко его произведение — жизнь еще больше, еще шире; и отсюда требование к нам — дать комплекс жизненных идей, вкусов, нравов, из которых автор почерпнул свои произведения. Это вопросы большие, серьезные, сложные. Поэтому-то и очень трудно сейчас на них останавливаться. Если же говорить, то надо говорить очень серьезно и очень глубоко; но тут для меня возникает вопрос, стоит ли сейчас [это делать]? Не слишком ли много [мы] говорим? Может быть, лучше побольше делать? Потому что для настоящего художника сделанная им вещь никогда не является завершением его творческого чувства. Это всегда только ступенька, только движение к чему-то дальнейшему, за что художник уцепится и к чему он никогда не может сразу подойти.

Чехов устами Треплева сказал в «Чайке» замечательную вещь: «Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

К. С. Станиславский, как это видно по режиссерскому экземпляру «Чайки», выбросил из пьесы целый ряд вещей, которые ему мешали. Иные два слова, по существу, могут сказать нам больше, чем десять других страниц; таковы слова Нины Заречной: «Я — чайка... Не то. Я — актриса». Стани-

славский их вычеркнул, и весь образ Нины Заречной из символического стал сразу бытовым¹⁰.

Вместе с тем, кто такой Чехов — реалист? И какой это реализм? Разве в жизни мы говорим: «Мы отдохнем! Мы увидим все небо в алмазах...» Так может говорить, скажут, сумасшедший или поэт. Да, поэт имеет право так говорить, и сила поэта заключается в том, что он берет человека из зрительного зала, настоящего, хорошего человека, и возбуждает в нем художника. И это главное, что нам сейчас нужно в театре. Разве можно сейчас ставить вопрос, как его ставит Н. В. Петров, какой будет профиль или какой должен быть профиль режиссера в новом советском театре после войны.

Н. В. П е т р о в. Нужно говорить.

—Я считаю, если мы сегодня точно обусловим будущий профиль режиссера, то мы ужьем развитие режиссерского искусства на целый ряд лет. Никаких заранее регламентированных профилей. Вся совокупность режиссерских и творческих исканий и создаст в дальнейшем профиль. Не нужно тащить жизнь на аркане к какому-то профилю! Не нужно этого! Мы очень много страдаем и очень много пострадали от этих профилей. Да будь они прокляты!

Г о л о с. Правильно.

Н. В. П е т р о в. Театр еще больше пострадал.

—Когда вы говорите, что нужно воспитывать нового актера, то это совершенно правильно. Но как должен воспитываться новый актер? Как?

Н. В. П е т р о в. Это интересно.

—Только на работе театра, на его экспериментальной работе, и на тех работах, которые выходят потом на зрителя.

[...] Я принадлежу к одному из тех людей, которых многократно обвиняли во всех «измах», в том числе в формализме и т. д.

Я заявляю совершенно точно: я счастлив, что я через все это прошел. Я счастлив потому, что если бы через это все не прошел, то вряд ли у меня была бы сейчас такая неистребимая жажда найти на сцене живого, подлинного человека.

Я тоскую по этому человеку. Я понимаю (и не в претензии на формулировку) такое слово [о режиссуре], как «диктатура». [На самом деле] это не диктатура: это четкая режиссерская идея, [задуманый] образ спектакля. Такую диктатуру я приветствую. Я тоскую по такой диктатуре. И если актер часто [образ спектакля] не несет, то потому, что нет [режиссерской] диктатуры. Роль режиссера неоднократно [вырастала]. Для дальнейшего пути советского театра необходим творческий режиссер, режиссер страстный, режиссер без компромисса, режиссер принципиальный, потому что только такой режиссер может повести за собой актера, может пробудить заснувшую

в нем потребность к смелому творчеству. Пусть это не сразу удастся. Пусть это не всегда удается. Это очень сложное искусство — театр, и очень трудно искусство актера.

Что значит играть на сцене? Очень трудно [на это] ответить. Я попытаюсь ответить кратко. Играть на сцене (и в этом реализм) — это значит реально жить в воображаемых обстоятельствах. Актеры, не умеющие реально жить [на сцене], [не обладающие] горячей фантазией и воображением, — не могут вообразить тех обстоятельств, в которых им приходится жить [в спектакле]. В этом большая сложность нашего искусства, которая, может быть, давно не [возникала] перед нами с такой остротой, как сейчас. Она требует на театре страстности и подвижности. Пусть мы трижды провалились, пусть мы трижды не делаем то, что должно казаться подлинным. Может быть, в этом и заключается правда. И если я чего-то не нашел в «Чайке», то я сейчас ищу в «Без вины виноватых». «Без вины виноватые» были задуманы до «Чайки», а сейчас я думаю, как бы я делал «Без вины виноватые» без «Чайки»? Вот игра противоречий, которые возникают в творчестве, не могут не возникнуть, а если противоречия не возникают, то кончается творчество, кончается искусство.

Я не хочу говорить о моем спектакле. Я хочу только сказать, что при обсуждении всех и всяческих проблем нам, как воздух, нужно сейчас говорить: шире дорогу для каждого смелого начинания! Шире дорогу для каждого смелого эксперимента!

Шире дорогу для переоценки ценностей, которые уже ветшают и которые должны уступить место новому!

Не должно быть у нас такого положения, которое заставило Чехова сорок лет тому назад сказать: вы, рутинеры, захватили все в искусстве и допускаете только то, что вам не противоречит.

Не должно быть такого положения! Не место в нашем искусстве ни рутинерам, ни захватившим власть!

«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

ДОКЛАД ГРУППЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

9 мая 1944 г.

Эскиз костюма. Незнамов

Я должен заранее извиниться перед вами по целому ряду поводов, и раньше всего по поводу того, что я, вероятно, буду говорить очень долго — это, к сожалению, почти неизбежно, потому что я в настоящее время «ушиблен» Островским. Это такая «тяжелая форма заболевания» для меня, [что] я с трудом могу сжаться до парламентских размеров выступления.

Во-вторых, я должен извиниться перед вами, потому что огромное количество материала, который во мне «отложился» за это время применительно к Островскому вообще и к «Без вины виноватым» в частности, до сих пор вряд ли вошло в моих раздумьях в стройную систему. Поэтому я боюсь, что временами мое сообщение будет несколько хаотично.

В-третьих, так как я очень занят очередной работой, у меня не было времени для того, чтобы ладно и складно привести все части беседы к соответствующему единству. За это все вы меня простите.

Обычно «Без вины виноватые» не причисляются к группе лучших произведений Островского. Одни литературоведы и театроведы полупокровительственно называют эту пьесу мелодрамой, другие считают, что это пьеса «à thèse», третьи полагают, что она носит следы творческой усталости Островского и в значительной степени является перепевом предшествующих произведений и что, таким образом, она находится в числе тех его пьес, которые якобы знаменуют некоторый спад Островского, как драматурга.

Мы могли бы, вообще говоря, оставить этот спор литературоведам, специалистам по Островскому, если бы то или иное решение вопроса не имело существеннейшего значения для нашей непосредственной творческой работы над спектаклем. В самом деле, ведь для того, чтобы осуществить постановку пьесы, нужно ее изучить, познать, нужно ее проанализировать с тем, чтобы на основе этого анализа создать новый, не только



драматургический, а и сценический, театральный образ произведения.

Этот образ явится результатом большой работы, а работа эта немислима и не может быть продуктивной без творческого анализа пьесы; самый же анализ пьесы, с которого, по существу, и надо было бы начинать, не может быть произведен без того, чтобы не создать себе первичный образ спектакля и пьесы. Ведь дело в том, что анализ не является первичной точкой работы; чтобы анализ дал желательный творческий результат, чтобы он не оказался случайным, чтобы он был по возможности правильным, — надо найти ту отправную точку зрения, с которой этот анализ следует произвести.

Гегель говорит:

«Лишь после того, как мы выясним это понятие, мы будем в состоянии изложить деление и, следовательно, план нашей науки, как целого. Ибо деление, если оно не производится только чисто внешним образом, как это происходит в нефилософском способе рассмотрения, должно найти свой принцип в понятии самого предмета ¹.

Вот этим «понятием предмета» для нас и должен явиться первичный образ спектакля, который, конечно, в свою очередь, является результатом творческого проникновения в произведение автора, и не только в данное его произведение, но и вообще в его творчество, в его творческую сущность в целом.

Мне и хочется подойти к такому анализу на основе творческого проникновения в сущность драматургии Островского (и не только его драматургии, но и его совершенно блестящих теоретических высказываний об искусстве вообще, о драматургии, о театре, об актере), на основе моей несколько поздней любви к Островскому, некоторой одержимости, в которой я пребываю в настоящее время по отношению к нему.

С этой точки зрения я вынужден отвергнуть трактовку «Без вины виноватых», как мелодрамы и как пьесы «à thèse», являющейся перепевом прежних произведений Островского и как бы эпигонствующей по отношению к его собственному творчеству. Естественно, что я в данном случае могу говорить об этом очень кратко, но это одно могло бы быть предметом особого доклада.

Как сложилось мнение о том, что «Без вины виноватые» мелодрама? Я думаю, здесь очень большую роль сыграло существующее в самой пьесе Островского упоминание о том, что Кручинина играла роль леди Мэкильсфильд — это роль из мелодрамы Гуцкова «Ричард Севедж»; и, кроме того, считают, что Островский, помимо того, что он был под влиянием этой вещи, находился еще и под большим влиянием французской мелодрамы, которая в 1839—1840 годах шла во французском театре в Петербурге.

Это мелодрама «Артур, или Шестнадцать лет спустя» (у Островского второе действие происходит через 17 лет после первого).

Я не буду сейчас останавливаться на этих мелодрамах. Это в данный момент не входит в мою задачу. По этому поводу есть интересная статья Кашина, в которой он, указывая, что Островский действительно находился под влиянием этих мелодрам, тем не менее не пошел по пути их авторов, что он внес в свое произведение большие человеческие чувства и их многообразие, [создал роли, для которых характерен] большой психологический рисунок². Мы знаем, что мелодрама отличается помимо четкого и яркого сюжета тем, что она изображает яркие страсти. Но эти страсти большей частью однотонны, не имеют обертонов, лишены богатого психологического контекста, и именно у Островского в «Без вины виноватых» этих признаков, определяющих жанр мелодрамы, нет. Наоборот, у него [дана] богатейшая психологическая канва всех переживаний действующих лиц. Образы отнюдь не однотонны, отнюдь не взяты одной краской, а очень многокрасочны.

Да, конечно, у Островского в пьесе есть медальон, в котором спрятаны волосы сына, есть потеря и обретение сына, но существо его пьесы, конечно, не в этом. В этом [заключен] частично лишь сюжет пьесы, но сюжет далеко не определяет всей вещи в целом. Он только является одним из скелетов этой вещи. Поэтому играть сюжет, играть «Без вины виноватые», как мелодраму, означало бы обеднить произведение Островского, подойти к нему крайне упрощенно, не вскрыть его сущность, его психологические богатства.

Островский в своих записках говорит: «Драматический писатель менее всего сочинитель; он не сочиняет, что было, — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело — показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе...»³.

Мне кажется, что эта короткая характеристика творчества драматурга и как нельзя лучше определяет данное произведение Островского, и проводит резкую грань между этим его произведением и мелодрамой.

Правда, мы знаем, что «Без вины виноватые» является одной из наиболее ходовых пьес Островского, что она в бесконечном количестве вариантов шла по всей раньше провинции, теперь периферии, и мы знаем также, что там, где спектакль ставился (особенно раньше) с нескольких репетиций (потому что у всех актеров, съезжавшихся на тот или иной сезон, были игранные роли, и для того, чтобы поставить спектакль, требовалось всего несколько репетиций), на первую линию вышпирал, очевидно, мелодраматический сюжет, что в свою очередь могло принести репутацию этой пьесе, как мелодраматической.

Что касается взгляда на нее, как на пьесу «à thèse», как на некую тенденциозную пьесу, задачей которой был протест против неправильного, несправедливого законодательства о незаконнорожденных детях, то мне кажется, что это только одна часть из того, чем жил Островский, когда писал эту пьесу. Но несомненно и такая задача у Островского была; несомненно, что вопрос о незаконнорожденных детях стоял тогда очень остро, и он в своем произведении обличал неправильное законодательство, которое коверкало жизнь целого ряда людей. Но при такой трактовке без вины виноватым должен быть признан только один Незнамов, а Кручинина в таком случае не только не должна считаться без вины виноватой, но должна считаться просто виновной.

Мы знаем, что такая трактовка в корне исковеркала бы всю сущность произведения Островского. Это было бы сведение живого социального полотна, [хотя и рассматриваемого] в плане обличительном, к официальному морализованию; [...] это означало бы, что пьесу пришлось бы причислить к историко-обличительным и тем самым в значительной степени отодвинуть ее в прошлое, особенно учитывая то, что в наше время нет законодательства, лишающего незаконнорожденных детей прав. Таким образом, это означало бы, что пьеса стала бы уже не актуальной и имеющей только ценность историко-обличительного документа.

Когда говорят о том, что «Без вины виноватые» являются перепевом прошлого творчества Островского, что в этой пьесе имеются повторы и приемов, и характеров, и темы, и идей, — то в какой-то степени это так и есть, потому что если мы внимательно посмотрим текст, то увидим, что здесь Островский касается всех своих излюбленных тем: здесь есть и тема власти денег, и тема бесприданницы, и тема волков и овец, и талантов и поклонников, и горячего сердца, и целый ряд других тем, которые уже были трактованы Островским в его предыдущих произведениях. Но мне кажется, что этого одного, а также и того, что некоторые персонажи этой пьесы имеют схожие черты с предыдущими персонажами Островского, чрезвычайно мало, чтобы можно было сказать, что эта пьеса является в творчестве Островского как бы не свежей, не первичной. Это было бы крайне неверно. Ведь это право художника возвращаться к своим излюбленным темам; это право художника — трактовать их в своем стиле, особенно в тех случаях, если этот повтор ведет к новому качеству и отдельных персонажей и всего произведения в целом, а здесь, мне кажется, мы имеем дело именно с таким явлением.

Применительно к мнению, что «Без вины виноватые» Островский создал, когда он уже исписался, когда у него уже не было свежести творчества, — лучшим опровержением его и луч-

шим свидетельством иного является свидетельство самого Островского.

Он сам пишет о «Без вины виноватых»: «...это чуть ли не пятидесятое мое оригинальное произведение, и очень дорогое для меня во многих отношениях: на отделку его потрачено много труда и энергии... Потом, это произведение создавалось необыкновенно удачно: мне неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам, на которые я, в мои лета, не смел рассчитывать. Повторения такого счастливого настроения: едва ли уж дождешься»⁴.

То есть Островский свидетельствует сам, что он писал «Без вины виноватые» с большой свежестью, даже не свойственной, по его мнению, его годам, с той свежестью, которой он больше не рассчитывает дожидаться.

Итак, мне кажется, что «Без вины виноватые» это не повтор творческий у Островского, не старческий спад, не перепевы, а лебединая песня; не мелодрама и не пьеса «à thèse», а большое социально-психологическое полотно о любви к человеку, о сущности человеческой жизни, о сущности искусства.

Мне кажется, что это большая драма — комедия, настоящая человеческая комедия в самом глубоком смысле этого слова.

В чем основные лейтмотивы пьесы? В тоске, большой человеческой тоске, которой одержимы почти все персонажи пьесы. Вспомним Кручинину: она «от тоски не знала, куда деться». Шмага говорит — «хуже тоски ничего быть не может». У Незнамова тоска по ласке матери, по настоящему искусству; он с горечью говорит — «я считаю свою профессию ремеслом». У Дудукина тоска об идеальном мире, о котором в его среде забыли и к которому возвращает искусство.

Лейтмотивом пьесы является и большая человеческая неудовлетворенность, протест против царящей несправедливости не только по отношению к незаконнорожденным, но и ко всем униженным и оскорбленным, и обличение этой несправедливости; ведь Островский считал, что обличительная черта есть основная неотъемлемая этическая сторона русской литературы⁵.

Лейтмотивом «Без вины виноватых» является также соотношение жизни и искусства; проблема искусства, как необходимого элемента духовной жизни человека; [и наконец] стремление человека к радости и счастью, которое выражено замечательной финальной фразой: «От радости не умирают».

Вот, мне кажется, основные лейтмотивы пьесы, превращающие ее в своеобразное этическое и эстетическое кредо Островского. Контрапункт этих лейтмотивов и создает, на мой взгляд, замечательную гуманистическую концепцию [спектакля],

целостный первичный драматургический образ, создает то, что, по замечательному выражению Бальзака, и составляет понятие «человеческой комедии».

Определив для себя целостный, первичный образ [драмы], можно, исходя из него и не боясь впасть в серьезные ошибки, приступить к анализу произведения, то есть к делению целого.

Каково же должно быть это деление?

[Нельзя] уподобиться ребенку, который, заинтересовавшись какой-то игрушкой, в результате, чтобы постичь, разбирает ее на части, а дальше уже собрать не может. Как же произвести такое деление, чтобы в результате не лишиться вещь ее целостности, а значит, и образа? Мы знаем, что основное деление дает сам автор — это деление на акты; автор дает еще и дополнительное деление на явления; но к ним следует относиться очень осторожно, потому что деление на явления исходит из предпосылок главным образом технических, основанных на внешнем признаке — на приходе или уходе того или другого действующего лица, что далеко не всегда совпадает с внутренним развитием действия.

В последнее десятилетие общепринятым является деление пьесы, по Станиславскому, на куски. Можем ли мы принять это деление? Я полагаю, что нет. Я не имею возможности сейчас говорить об этом подробно. Товарищи, с которыми мы

работаем, знают, что мы прибегаем к несколько иному роду деления пьесы, но все же очень коротко об этом необходимо сказать. Почему нами не может быть принято деление на куски? Оно не может быть принято потому, что у самого Станиславского, а тем паче и у всех промышляющих им, нет соответствующих признаков, по которым это деление должно производиться. Оно в значительной степени произвольно. Это — во-первых.

Во-вторых, потому, что самое понятие «кусок» порочно по



Эскиз костюма. Шмага

своему существу. Если вы вспомните этимологическое, логическое значение этого слова, то вы увидите, что кусок — это нечто изолированное, отрезанное, отдельное, и, деля [пьесу] на куски, легко попасть в положение ребенка, который разделит на куски ту или иную вещь, тот или иной предмет, но потом не сможет его собрать опять. То, что это так, подтверждается [...] самим гениальным художником Станиславским. Когда Станиславский пишет об анализе «Гамлета», он говорит: «Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представления о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом».

Это говорит сам Станиславский и добавляет: «В результате — новый тупик, новые разочарования» (мимо которых проходят очень и очень многие последователи Станиславского — скажу я в скобках. — А. Т.), «сомнения» (которых они не знают. — А. Т.), «временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всяких исканий»⁶.

Конечно, если разобрать собор на кирпичи, то вряд ли можно по этим кирпичам восстановить целое; но если разобрать этот собор на его основные целостные архитектурные звенья, то можно изучить его и без особого труда вернуться к целому.

[...Поэтому] нужны не куски, а звенья, составляющие в совокупности непрерывную цепь целого.



Эскиз костюма. Галчиха

Что же нам взять в качестве звена?

Мы считаем, что таким звеном является ситуация. Вы помните у Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»⁷. Этого же требует наш ум не только от драматического писателя, но и от художника театра.

Мне кажется, что предполагаемые обстоятельства для театра, для режиссера, для актера — это в первую очередь вся пьеса; творчество актера в качестве обязательной предпосылки имеет драматургическое произведение, пьесу [...]

Оно отличается от целого ряда иных творческих процессов, в частности, и тем, что творчество театра и творчество актера — это творчество на заданную тему, на те предлагаемые обстоятельства, которые представляет собой пьеса, которую дает нам автор. Но это, конечно, не мешает творческому процессу театра и актера оставаться самостоятельным и первичным, потому что существуют предполагаемые обстоятельства пьесы, которые могут быть соответствующим образом восприняты и трактованы; существует автор и его творчество в целом. Его стиль, который тоже входит в число этих предполагаемых обстоятельств; наконец, существует та жизнь, из которой и автор и театр черпают источник для своего творчества.

Островский говорит, что нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь. Тем самым Островский указывает на то, что у нас в театре принято называть двуединой действительностью, то есть, с одной стороны, действительность пьесы, а с другой стороны, действительность жизни, которые сливаются воедино и являются в совокупности материалом театра в его творчестве⁸.

Исходя из этого, мы и можем считать, что целостная совокупность предполагаемых обстоятельств, обуславливающая тот или иной способ действия для достижения определенной цели, и составляет ситуацию; ситуация заканчивается тогда, когда достигается цель или когда видоизменяются обстоятельства. То есть, иначе говоря, ситуация — это совокупность предполагаемых обстоятельств, обуславливающая то или иное поведение входящих в нее действующих лиц, направленное на достижение определенной цели (все равно, осознанной или неосознанной).

Ситуации могут быть самые различные — они могут быть, для примера, положительные или отрицательные, пассивные или активные, причем, пассивные для одного действующего лица или одной группы лиц, они могут быть в то же самое время активными для другого действующего лица или другой группы лиц. Ситуации могут быть экспозиционные и действенные, эмоциональные и рациональные. Конечно, об этом можно

теоретически говорить условно в том смысле, что отдельно они вряд ли существуют; всегда одно понятие входит в другое; эмоциональная ситуация в значительной степени бывает и рациональной, а рациональная ситуация (особенно в театре) почти всегда превращается в эмоциональную. Но так или иначе, каждая ситуация должна быть целостной — в этом ее основной признак, без которого теряется самое понятие ситуации.

Мне кажется, что деление пьесы на ситуации — деление верное, которое позволяет, с одной стороны, анализировать должным образом пьесу и, с другой стороны, не разрушает целого, а, наоборот, ведет к воссозданию нового целого, каким является образ спектакля.

Ситуация может быть единоустремленной, ситуация может протекать и очень извилистыми путями — она может иметь своеобразные колена, повороты, причем часто возможен и возврат к исходной позиционной ситуации, но этот возврат всегда бывает в некотором новом качестве.

Ситуации, на которые делится каждый акт, являются в каждом акте той или иной доминантной ситуацией, причем бывает так: доминантные ситуации акта могут быть доминантными ситуациями в поведении того или иного действующего лица в данном акте, и эти ситуации могут иногда не совпадать. Ситуация, являющаяся доминантной по отношению ко всему акту, является кульминационной ситуацией. Ситуация, являющаяся доминантной по отношению ко всей пьесе в целом, является кульминационной ситуацией всего произведения.

Я не буду в настоящее время более подробно останавливаться на этом вопросе, потому что это опять-таки завело бы нас очень далеко. Мы будем еще иметь возможность на этой работе (как и на предыдущих работах) еще и еще раз проверить правильность и плодотворность такого пути, внести в него те или иные коррективы, потому что я отнюдь не намерен считать этот путь окончательно найденным и зафиксированным. Сейчас мне хотелось, хотя бы очень кратко, подойти к разбору «Без вины виноватых» в плане деления на ситуации. Причем я заранее оговариваюсь, что я не смогу этого сделать с исчерпывающей полнотой. Я отнюдь не буду касаться всех ситуаций. Я буду частично останавливаться на некоторых для того, чтобы таким путем постараться, по мере возможности, выяснить структуру произведения, его нерв, его основные ходы, и для того, чтобы почерпнуть при этом разборе те или иные данные для характеристики (сегодня неизбежно краткой) тех или иных действующих лиц.

Само собой понятно, что более подробная характеристика действующих лиц, более подробные ситуации, более подробный

разбор всего течения действия будет нами определяться в длительном [репетиционном] процессе.

Предварительно я делю пьесу на двадцать восемь ситуаций. Я хочу обратить ваше внимание на очень, с моей точки зрения, любопытную и придающую громадную художественную ценность «Без вины виноватым» особенность структуры этого произведения с точки зрения доминантной ситуации.

Все действия построены Островским таким образом, что доминантная ситуация возникает в конце каждого действия и является кульминационной его ситуацией, в значительной мере определяющей все лицо данного действия, весь его основной тон, его основные устремления, и таким образом [в ней] — верный и необходимый ключ для раскрытия действия [в целом].

Я постараюсь быть очень кратким и скажу только, что последняя ситуация первого акта вся выливается в одну заключительную фразу: «Ну, теперь вы совсем свободны». Это ключ к первому акту, это его основная доминанта.

Второй акт построен таким же образом. Последняя доминантная ситуация: «Какое злодейство, какое злодейство! Я тоскую об сыне, убиваюсь; меня уверяют, что он умер; я обливаюсь слезами, бегу далеко... а он манит меня ручонками и кличет: мама, мама! Какое злодейство!» В [одном] этом восклицании (как это бывает часто у Островского) в двух словах, по существу, заключена и кульминационная ситуация акта и ключ ко всему акту.

Третий акт, несмотря на совершенно различную конфигурацию, является в значительной мере параллелью в отношении ко второму; второй акт выливается в восклицание Кручининой «Какое злодейство!», которое является результатом всего накопленного и узнанного на протяжении второго акта; третий заканчивается восклицанием Незнамова, которое является результатом всего узнанного и испытанного им на протяжении и всей пьесы и этого акта: «О, варвары! Что они делают с моим сердцем! Но уж кто-нибудь мне ответит за мои страдания: или они, или она!» Это — доминантная ситуация или, если хотите, формула третьего акта.

Наконец, последняя кульминация — кульминация четвертого акта — является кульминацией и всей пьесы в целом, вскрывает идейную сущность всего спектакля: «От радости не умирают».

Эти последние ситуации и их краткие формулы, данные самим Островским (очень краткие, но очень емкие, очень глубоко насыщенные и мобильные), дают нам ключ к тому, чтобы вскрыть пьесу с точки зрения большой человеческой комедии. Заметьте, что почти [каждая] доминантная ситуация является, по существу, не сюжетной, а эмоционально-идейной, которая,

таким образом, перекрывает собой все построение автора — и сюжет и [тенденцию].

Первый акт.

Он строится Островским необычайно любопытно. Его можно было бы условно назвать — «От надежды к безнадежности».

Первая ситуация — это диалог Аннушки и Кручининой; она крайне любопытна. Здесь имеется и широкое обличение, которое является органической чертой творчества Островского, и очень любопытно, что оно поручено Островским Аннушке. В устах молоденькой девушки из народа — это не назидание, это не нравоучение, чего Островский так счастливо избегает при помощи своих творческих приемов. Нет, это живые чувства живого, молодого, непосредственного человека, которые диктуются живыми чувствами, живым разумом, живой наблюдательностью. Аннушка говорит: «Да ведь я живой тоже человек, разве не вижу, что на свете-то делается!..» Отсюда, от ее живого восприятия действительности, отнюдь не навязчивой, отнюдь не нравоучительной, и питается та назидательная линия, которая здесь проходит.

[...] Здесь есть и моменты власти денег, о которых говорит Аннушка, возникает мотив бесприданницы; по существу, первый акт мог бы носить название «Бесприданница»; Паратов должен жениться на нелюбимой в силу своих жизненных обстоятельств и эгоистического желания жить «по-настоящему», как он это [«настоящее»] понимает; [то же] и Муров.

Здесь же впервые возникает и момент «виновности без вины». Очень любопытно, что, говоря о том, что Отрадина не может найти себе жениха, Аннушка спрашивает: «А что ваши родители померли, да вам ничего не оставили, так кто же этому виноват?» Отрадина — без вины виноватая.

Первая ситуация пьесы для Аннушки выражается в том, что она видит, что на свете делается. А для Отрадиной она в другом: для нее ситуация заключается в том, что она надеется. Замечательно, что Островский вводит здесь образ подвенечного платья. Он пользуется тем, что [для Шелавиной] шьют подвенечное платье, и его видела Отрадина; это переносится рикошетом на то платье, которое шьется для Отрадиной. Подвенечное платье как символ, как образ, олицетворяя стремление Отрадиной к счастью, к человеческой радости, проходит своеобразным лейтмотивом через весь первый акт.

[...] Во второй ситуации возникают взаимоотношения Отрадиной и Мурова, которые необычайно любопытны. Принято считать, что Муров — неинтересная роль, сухая; очень многие не справлялись с ней, и, вероятно, очень немногим удалось сделать из этой роли живой образ. А вместе с тем, мне кажется, у Островского есть огромное количество предпосылок, чтобы этот образ был по-настоящему живым.

Любит ли Муров Отрадину? Я утверждаю, что любит. Любит и сейчас, в тот момент, когда с нею порывает. Почему я позволяю себе так твердо делать эту догадку? А вот почему. На ком женится Муров? Если бы он бросил Отрадину и женился бы по любви, — тогда все было бы ясно, это означало бы, что он Отрадину разлюбил. Но он женится без любви. Я не хочу загромождать вас цитатами, но вы, наверно, отлично помните, как Шелавина характеризует себя и характеризует его. Она говорит, что у нее будет настоящий, какой ей нужно, муж; попробуй он только выйти из повиновения — она его, «милого дружка... и за дверь вытолкает». Когда Отрадина спрашивает у Шелавиной, любит ли она Мурова, та отвечает — нет. А он красивый — спрашивает Отрадина. Шелавина говорит, что нет. А чем он занимается? «Не знаю, право. Так болтается где-то, у начальника на посылках, должно быть».

[...] Если так относится Шелавина к Мурову, то естественно, что и Муров так же относится к Шелавиной. И тут еще есть одна замечательная деталь, которая показывает, что Муров не только не любит Шелавину, но что тут дело обстоит во много раз хуже. Шелавина (об этом мы узнаем от Аннушки) — женщина с подмоченной репутацией. Действие происходит в небольшом городке, все знают, кто такая Шелавина — женщина, бывшая уже на содержании и получившая таким путем свое богатство. И Муров женится на Шелавиной, невзирая на это. Он не только не любит ее, но, конечно, никак не уважает и считает для себя этот брак печальной необходимостью. Он женится потому, что иначе не может вырваться из когтей своей матери, какой-нибудь [женщины типа] Кабанихи, которая не дает ему ни гроша денег. Он женится не совсем так, но примерно так, как Ганя хотел жениться на Настасье Филипповне. Он продает себя, и если дело обстоит таким образом, если для него этот брак является вынужденным, то тогда нет оснований предполагать, что он вдруг взял и разлюбил Отрадину. Нет, он ее любит, и свидетельством этого являются все те повороты ситуаций, которые существуют у Островского.

Вспомните, что Муров несколько раз зондирует почву. Он несколько раз начинает разговор с Отрадиной. Вначале, когда она говорит ему о том, что «уж и теперь мне намекают: «Скороти, барышня, Григорий Львович женится на вас». Лучше бы не прятаться, а эти толки прекратить», — он отвечает очень острожно (несмотря на то, что пришел с определенным решением): «Это пока невозможно», «маменька не согласится; да и согласится ли она хоть когда-нибудь, я не знаю». Он говорит, что мать «не даст мне и гроша, пока я не женюсь по ее выбору». Когда он видит реакции Отрадиной, когда она говорит ему, что должна знать наверно его намерения, его мысли, что иначе ей жить нельзя, он немедленно ретируется... «Ну, что

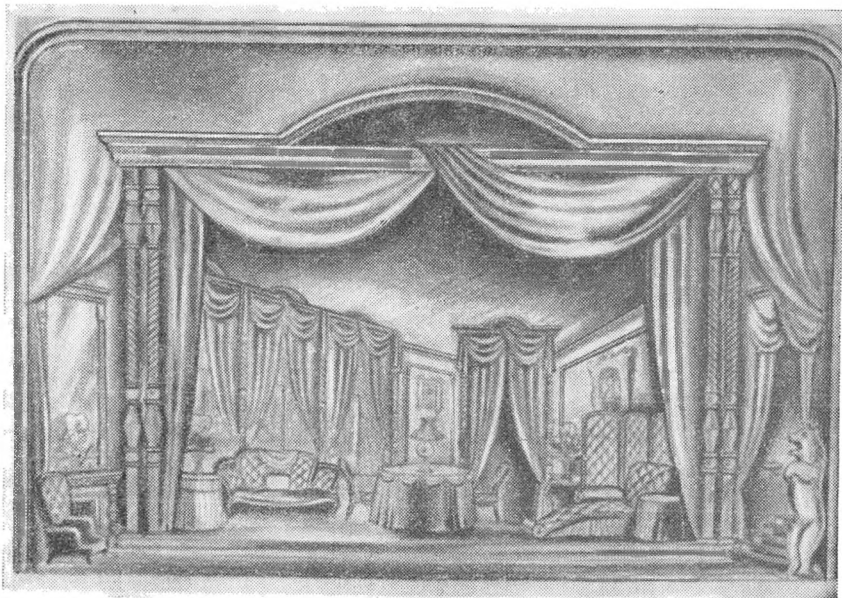
же... Могу ли я, в состоянии ли я?..» и т. д. Он ретируется не потому, что боится, но ему тяжело наносить удар Отрадиной, которую он все же еще любит.

Затем Отрадина говорит о сыне, он и этим пользуется для того, чтобы провести второй зондаж. Он говорит: «Ты очень любишь нашего Гришу?» Потом он говорит: «А что, Люба, если вдруг этот несчастный ребенок останется без отца?», «Что ты будешь делать с Гришей, если меня с вами не будет?» Опять — целый ряд проб. И тогда Отрадина говорит, чем для нее является сын, говорит, что она сделает [для него] решительно все, что у него будут игрушки, как у богатых детей, потому что он ни в чем не виноват. [Так опять] здесь возникает тематический мотив «без вины виноватых». Еще Незнамова нет. Он появится во втором действии, через семнадцать лет, но этот мотив уже возникает.

Очень любопытно, кстати, что Островский во всей этой пьесе (как он это делает и в своих других произведениях) особыми предпосылками создает внутреннюю динамику. В пьесе как будто мало внешнего действия (за что его часто укоряли), но Островский умеет создавать внутреннюю динамику в каждом действии: так, в первом акте это строится, с одной стороны, на том, что Отрадина уже с самого начала ждет, что должно произойти что-то особенное; она с утра оделась, причесалась; она ждет Мурова, причем ждет не просто — он сказал, что должен с нею серьезно поговорить. И она мечтает, ей кажется, что он с ней будет говорить о женитьбе. Эта ее мечта, [претворенная] в образ подвенечного платья, которое произвело на нее такое большое впечатление, и является тем основным динамическим моментом, который движет действие; с другой стороны, Муров приходит тоже не просто на очередной визит, а с тем, что он должен обязательно так или иначе проститься с Отрадиной. Но он не может этого сделать, потому что все время в диалоге, в поворотах диалогов происходят вещи, которые не позволяют ему это сказать. Это — замечательное встречное течение.

И от столкновения этих эмоциональных струй и рождается внутренняя динамика действия.

При этом очень любопытно, что Отрадина неоднократно возвращается к своей мечте. Вначале она говорит Аннушке: «У меня такой есть на примете» [имея в виду «доброе» человека, который женится на бесприданнице]. Потом она напоминает Мурову: «Тебе нужно о чем-то поговорить со мною». И уже значительно позже она говорит: «Лучше бы не прятаться, а эти толки прекратить». А еще дальше: «А вот что хорошо: она [Шелавина] обещает доставить мне два урока и постоянную работу. ...Я могу не тратить моего маленького капитала, могу побережь его для сына... а может быть, и на



Эскиз декорации. I акт

приданое». И просит: «Покажи меня своей матери». А еще дальше: «Неужели же бы ты бы не взял [деньги] от жены своей?»

Таким образом, тут все время идут возвраты к основному состоянию Отрадиной, к основной предпосылке [действия], но каждый раз в новом качестве, под влиянием тех новых эмоциональных наслоений, которые образуются в ее душе под влиянием всего сложного диалога с Муровым.

Муров, с другой стороны, знает, что свадьба его с Шелавиной необходима немедленно, что решительный момент объяснения наступил. И он говорит: «Мне и так не легко расставаться с тобой, а как ты еще расплачешься...» [...] Если вы проверите эту ситуацию, она построена таким образом, как строится целый ряд ситуаций и в следующих актах, имея своеобразное триединство.

Начинается ситуация. Идет диалог. Вначале активная роль Мурова, пассивная у Отрадиной. Потом роли меняются: актив[ность] переходит к Отрадиной. Это образует вторую фазу диалога. Потом опять роли меняются: актив[ным становится] Муров. Это образует третью стадию диалога. И вот при помощи перехода актив[ности] из одной стороны в другую создается тот ритм ситуации, который и должен определить ее настоящую внутреннюю насыщенность.

Муров ничем не отличается от целого ряда подобных людей. [...] Если вы вспомните хотя бы ситуацию Леона и Эммы Бовари, то вы увидите, что к Отрадиной в первом акте мог бы совершенно спокойно прийти или Флобер, или Островский, как это происходит в спектакле «Мадам Бовари», и сказать ей, у которой, несмотря [ни на что], все же не кончаются иллюзии, и она во что-то верит: «Что делать? Какой буржуа в расцвете своей юности не считал себя способным на высокие чувства? Какой маленький клерк не мнил себя поэтом?»

А ведь, несомненно, что, когда Муров и Отрадина сходились, это была настоящая любовь, большая любовь. Не надо забывать, когда происходит действие, в какую эпоху. И не надо также забывать того, что Отрадина — дворянка, что ей было шестнадцать или восемнадцать лет, когда она сошлась с Муровым. Не надо забывать, что она для этого презрела все [нормы своего времени]: она сошлась с [любимым человеком] без брака, она родила незаконного сына. И это было в шестидесятых годах. Это предполагает большую любовь и большую смелость со стороны Отрадиной. Но это, конечно, предполагает и настоящую любовь со стороны Мурова, потому что он тоже сходил не с горничной, что считалось совершенно естественным и никак не наказуемым. Он сходил с благородной девицей, с дворянкой, и он, несомненно, хотел и, вероятно, по-своему мечтал жениться на ней. Но вступила [в силу] власть жизни, такой, какой она была, власть денег, которая все это исковеркала и которая, конечно, применительно к Мурову нашла очень податливого (ибо он был кость от кости этого общества) человека, который легко пошел на сделки со своей совестью для того, чтобы достичь собственного благополучия.

Я так долго останавливаюсь на этом моменте потому, что, мне кажется, без этого нельзя по-настоящему подойти к роли Мурова, без этого нельзя его играть. [Надо показать] в Мурове, что он, с одной стороны, вынужден расстаться с Отрадиной, а, с другой стороны, [делает это] по своей воле; «хладный ум» заставляет его понять, что иначе для него нет настоящего будущего, как он себе его представляет. С другой же стороны, он это делает не просто, не легко, это не прописной мерзавец, который походя берет и бросает девушку, мать своего ребенка. Нет, подлость эта страстная, а не холодная, не подлость прописного мерзавца, а подлость человека, которая заключается в том, что он бросает любимую женщину, с которой ему трудно расстаться; но все же он ее приносит в жертву; любовь, совесть и все приносит в жертву своему общепринятому будущему, своей общепринятой карьере. Если все это раскрыть в Мурове, тогда имеется возможность дальше играть его в последующих актах. Ведь дальше, по ходу пьесы, он говорит: «Старая страсть запылала во мне», «Я ведь не юноша... если я говорю, что

запылала, так, значит, действительно запылала...» И хотя перед Муровым возникает угроза большого скандала, который может произойти, если обнаружится, что у него в этом городе был незаконный сын (а он должен куда-то баллотироваться) — тем не менее старая страсть в нем все же запылала; когда он увидел Отрадину снова после семнадцати лет, в блеске, в ореоле славы, в новом качестве, его потянуло снова к этой женщине, и если это показать, тогда его можно и стоит играть. Тогда этот образ будет интересен. Тогда есть внутренний конфликт, внутренняя борьба, внутренняя коллизия, тогда это не черным вымалеванный мерзавец, а живой человек, горячий, но подлый, какими бывают люди. И это как раз и возможно вскрыть при помощи того анализа, при помощи того проникновения в целостную ситуацию, которое позволяет проследить Мурова во всех его противоборствах. И это вряд ли можно сделать, если разбить его роль на куски, если взять отдельно каждый кусок его поведения. Целостная же ситуация нам [о нем] говорит с большой убедительностью.

В дальнейших ситуациях замечательно хорошо, умело и ярко вскрывается Шелавина; вскрывается она также и в репликах, в рассказах Аннушки. Очень любопытно (и в этом ключ ко всему тому, как играть образы Островского [вообще], и в частности в этой пьесе), что Аннушка много рассказывает о Шелавиной, но есть ли это рассказы? Я утверждаю — нет. Вообще, несмотря на огромное количество монологов в этой пьесе, я утверждаю, что здесь нет рассказов, хотя как будто в значительной мере эта пьеса построена на них.

Дудукин рассказывает о Незнамове, Аннушка рассказывает о Шелавиной, Шелавина рассказывает о Мурове. Кручинина рассказывает о своем сыне, о своем прошлом. Все это как будто рассказы. Но это — не рассказы. Аннушка рассказывает о Шелавиной, потому что она любит и жалеет Отрадину и хочет открыть несправедливость, [сказать] о той западне, в которую Отрадина попала. Шелавина рассказывает о Мурове не для того, чтобы о нем рассказать, а потому, что Муров для нее является трамплином для ее блестящей жизни в Петербурге. Кручинина рассказывает о своем прошлом не потому, что она хочет рассказать Дудукину, которого она видит всего второй или третий раз, а потому, что она не может не говорить, потому, что весь ее эмоциональный мир после того, как она вновь появилась в этом городе, оказался встревоженным, и она не может молчать. Тогда — это будет не рассказ, а живые чувства живых людей, передаваемые через слово — слово Островского, о котором я еще собираюсь впоследствии поговорить.

Дальнейшая ситуация, которая может быть условно названа «Жених», — когда Шелавина характеризует Мурова и говорит: «А теперь я и в барышах: управляющий даром, да он же

и муж, человек молодой, ловкий». И позже: «Но если он обманет меня, так ему же хуже. Со мной шутки плохи». И этим она раскрывает глаза Отрадиной. Перед Отрадиной раскрывается бездна. Ситуация, полная ужаса, потому что это не только потерянный жених, а это — растоптанные иллюзии, растоптанная вера в человека, а это — святость чувства. [Обманул] Муров, муж, человек, возлюбленный, отец ее ребенка — это страшно, как смерть. И когда Отрадина говорит Мурову: «Уходите» — это смерть.

Я не уверен в том, что Отрадина могла бы жить дальше, но все же это еще не полная смерть, она еще будет жить, потому что есть сын и этого забыть она не может, несмотря на разразившуюся катастрофу. И она (что очень любопытно) говорит Мурову: «Уходите», — но она не говорит еще: «Уходите навсегда». Она не говорит «навсегда» не потому, что она трезво взвешивает обстоятельства, а потому, что в ней живет мать своего ребенка, и это ей не позволяет сказать последнего слова. Еще нет решения. Она ему [пока] не говорит — «вы свободны». [Решение придет] только после того, как приходит Архиповна.

Эта роль тоже является шедевром драматургического творчества Островского, потому что, по существу, Архиповна — это вестник. Очень любопытно, что оба раза у Островского она появляется в финале действия (и в первом и во втором) и приносит весть в первом [случае] о том, что умирает сын, во втором — что сын не умер. Нужно поистине обладать даром Островского для того, чтобы из вестника сделать живую, великодушную, сочную фигуру повивальной бабки, женщины, которая за деньги держит на воспитании детей и потом теряет себя, нищенствует, превращается в попрошайку, полубезумную и т. д.

Когда Архиповна в конце первого акта говорит, что ребенок не проживет и нескольких часов, — вот только тогда Отрадина говорит Мурову: «Ну, теперь вы совсем свободны». Это фраза без вытянутой руки и указывания на дверь — «выходите вон»; это фраза не гнева; это фраза смерти: «теперь вы совсем свободны» — жизнь оборвана, жизнь кончилась, жизнь перестала существовать. Любовь обманута, вера поругана, иллюзия растоптана, ребенок умирает, жить незачем; избавление только в смерти. «Теперь вы совсем свободны» — я не буду стоять на вашем пути, меня не будет. Закончена жизнь, закончен сюжет.

[...] Я считаю, что вряд ли Отрадина осталась бы жить, если б не то, что она внезапно захворала, если бы дифтерит — физическая болезнь не парализовала бы ее временно и тем ослабила ее душевную тревогу («я прохворала месяца полтора»). Потом три года она с тегкой прожила в уединении, потом долго странствовала, жила за границей; стала богата и независима,

но от тоски не знала, куда деться; подумала, подумала и пошла в актрисы.

Тут и вскрывается новая ветвь пьесы. Вы заметьте: Отрадина пошла в актрисы довольно поздно. Если считать, что ей было примерно лет восемнадцать, а, может быть, и шестнадцать, когда она сошлась с Муровым, то в момент разрыва с ним ей было двадцать два года. Затем она болела, три года прожила в деревне, долго странствовала, была за границей, то есть прошло примерно еще пять-восемь лет. Значит, она только под тридцать пошла на сцену, прожив большую жизнь, пожиная сперва слезы, а потом лавры.

Почему же она пошла в актрисы? Женщина, пережившая большую душевную драму, большую травму, потерявшая свою личную жизнь, в ту пору — где она могла приложить свои силы? Мы знаем, что в актрисы и в актеры часто шли так, в частности, люди — выходцы из интеллигенции.

Но этого было бы мало. Мне кажется, что она пошла в актрисы не только потому, что она пережила душевную травму, но и потому, что она была рождена быть актрисой. Вспомните, в первом действии она говорит Мурову, когда просит познакомиться ее с его матерью: «Я здесь заглохла»; но «если захочу, могу блеснуть и умом, и своими знаниями, и очаровать старуху». Фраза, брошенная мимоходом, но в ней есть очень любопытный смысл. Она говорит, что «если она захочет», то есть приложит какие-то свои внутренние силы и старания, то может очаровать старуху.

Вспомните момент, когда Шелавина показывает ей фотографию Мурова. Ей очень плохо, но когда та ее спрашивает, что с ней такое, она говорит: «Ничего... накололась на булавки» — и Шелавина ей верит. Правда, она говорит — ты плохо себя чувствуешь, ты захворала; [значит], в ней заметно горячее чувство. Но в ней есть и способность владеть собой. Она позже скажет: «Я ведь странная женщина: чувство совершенно владеет мною, захватывает меня всю, и я часто дохожу до галлюцинаций».

Все эти мысли играют чрезвычайно важную роль.

Я прочту вам небольшой кусочек из высказываний Островского. Он говорит: «Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и, вместе с тем, крепкую впечатлительность»⁹. Любопытно, что эта запись, то, что я вам сейчас огласил, относится к запискам Островского о театральных школах — к 1882 году, а «Без вины виноватые» написаны в 1883 году, так что это рядом.

Я не буду читать дальше, так как это понадобится нам в дальнейшем, но вот уже [определен] тот признак, по которому Кручинина в результате своей травмы и тоски пошла именно в актрисы.

Прежде чем перейти к дальнейшему разбору пьесы, необходимо вспомнить следующее. Пьеса кончается заключительным тостом Дудукина, который является своего рода эпиграфом ко всем остальным трем актам. Разрешите мне его прочесть целиком.

«Господа, я предлагаю выпить за здоровье артистки, которая оживила заглохшее стоячее болото нашей захолустной жизни. Господа, я реторики не знаю, я буду говорить просто. У нас, людей интеллигентных, в провинции только два занятия: карты и клубная болтовня. Так почтим же талант, который заставил нас забыть наше обычное времяпрепровождение. Мы спим, господа, так будем же благодарны избранным людям, которые изредка пробуждают нас и напоминают нам о том идеальном мире, о котором забыли. Талант и сам по себе дорог, но в соединении с другими качествами: с умом, с сердечной добротой, с душевной чистотой, он представляется нам уже таким явлением, перед которым мы должны преклоняться. Господа, выпьем за редкий талант и за хорошую женщину, Елену Ивановну!»

Это говорит, конечно, не только Дудукин, а это в значительной мере говорит сам Островский. Позднее я буду иметь возможность привести некоторые выдержки из записок Островского, и вы убедитесь, что это именно так. А сейчас для нас существенно то, что Островский говорит о Кручининой не только как о женщине, обладающей умом, сердечной добротой, душевной теплотой, но и как об артистке, как об избранном человеке, как о редком таланте, которому дано оживать стоячее болото жизни, пробуждать людей, напоминать об идеальном мире и перед которым нужно преклоняться. В этом не только характеристика Кручининой, как женщины, матери и артистки; в этом не только характеристика Дудукина. Кстати, мне представляется, что Дудукин гораздо глубже той болтовни, которая часто ему как бы сопутствует в процессе его поведения в пьесе. Если Дудукин говорит о том, что Кручинина оживляет стоячее болото жизни, — значит, он чувствует это стоячее болото, значит, он не удовлетворен этим стоячим болотом; если он говорит, что она напоминает людям об идеальном мире, — значит, он такого мира хочет, перед ним преклоняется. Значит, и у Дудукина есть свой идеал, своя тоска. Значит, не надо доверяться тому, что он говорит про себя: «Ничего такого возвышенного во мне нет, а грехов много... Обыкновенный старичок, дюжинный». Нет, это его светская манера разговора, а по существу, он гораздо глубже. Это Дудукин в каком-то ином аспекте пришел в Художественный театр под фамилией Стаховича, это Дудукин в каком-то ином аспекте создал русский балет за границей под фамилией Дягилева, это Дудукин (в проекции) — тот человек, который все же

неудовлетворен жизнью, который ищет какого-то идеала, стремится к нему, любит и чувствует искусство, хотя сам не отягощен талантами, и поэтому его жизнь гораздо легче, чем жизнь художника, ибо быть художником — это не только радостно, но и горько и трудно. Он избавлен от этой горечи. Но он понимает, что такое искусство. Он чувствует, что это такое. Когда он говорит Кручининой — для того, чтобы представлять чувства, нужно их ощущать, — он говорит с пониманием дела, от любви к [творчеству].

Но не только в этом дело. В монологе Дудукина — ключ ко всей пьесе, к ее трем актам, к атмосфере, к взаимоотношениям действующих лиц и Кручининой. Без этого ключа, как бы великолепно ни играть пьесу, как бы прекрасно ни справляться с этими ролями и передавать страдания, радость матери и [драму] подзаборника, судьбу без вины виноватых — не будет открыта сущность пьесы, человеческий гуманизм Островского, его вера в высокую, очищающую, оживляющую и поднимающую роль искусства и таланта.

Под этим углом зрения должны быть выверены все образы и поведение всех действующих лиц, в частности, их поведение по отношению к Кручининой, в котором нет и не должно быть места безразличию. Все подняты ею, все пробуждены либо к добру, любви, преклонению, радости (причем каждый [проявляет это], как умеет и как может — Мухобоев, тот от восторга запил, Незнамов почувствовал новое веяние жизни, Дудукин почувствовал идеальный мир, к которому надо стремиться), либо к вражде, к злобе, к отталкиванию, [к сопротивлению], чтобы не потерять под влиянием [пробужденного талантом] идеального мира своих маленьких житейских благ, как не хотят терять их Коринкина, Миловзоров и некоторые другие.

Это рождает не только атмосферу пьесы, но и страстность и ритм спектакля в целом, концентрированность [заключенных в нем] мыслей и чувств. Ведь очень любопытно, что Островский не дает протекать всем основным трем актам в состоянии [статическом и ведет действие] ...от спокойствия к движению. Самый факт приезда прекрасной актрисы, редкой гостьи — в небольшой город, ее гастроль и все чувства, которые в связи с этим рождаются у действующих лиц, сразу ставят три акта пьесы на позицию [все] большей и большей взволнованности.

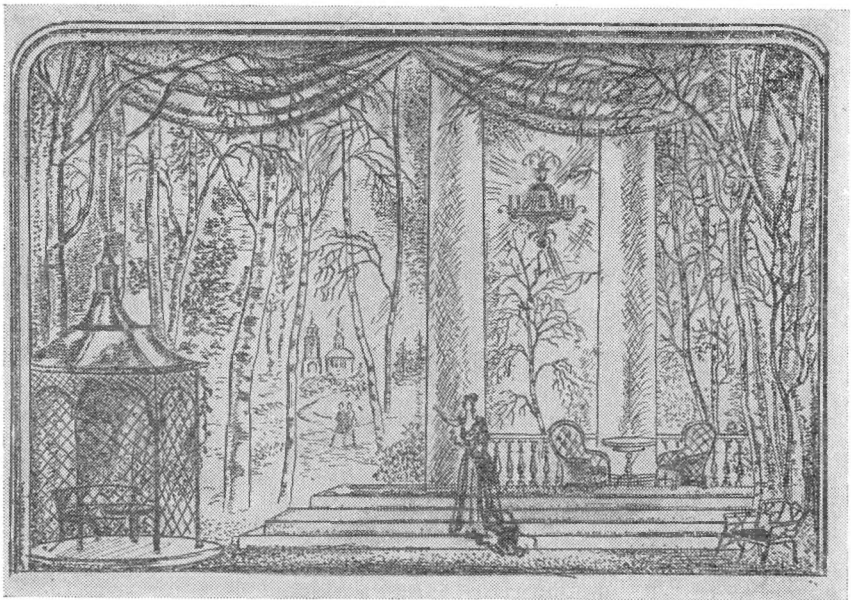
Здесь опять-таки нет места спокойствию, нет места простому, гладкокровному течению действия, нет места обыденному поведению действующих лиц. Нет, поведение их не обыденно, ибо у каждого из них появился новый стимул, вызванный приездом и спектаклями Кручининой. Без этого нельзя играть пьесу; без этого чувства получится изложение сюжета пьесы «à thèse», но не получится «человеческой комедии», [если не будет] той взволнованности человеческих душ и умов,

которая родилась в определенных кругах города под влиянием Кручининой. С самого начала, с первой ситуации второго акта (седьмой по счету), уже когда Иван убирает комнату, он убирает ее по-особенному, потому что это комната Кручининой. Так же и Дудукин по-особенному, не легко и развязно, как он обращается потом с Коринкиной, а как бы на цыпочках, волнуясь, входит и осведомляется, встала ли Кручинина, примет ли она его. И дальше говорит с любовной заботой: «Я ей чаю привез... икры... она любит очень». И забота о том, как она приехала («На пристяжке караковая?») — все это потому, что она — знаменитая актриса. И Иван говорит: «Да-с, которые господа видели, так ужасно как ихнюю игру одобряют, даже вне себя приходят».

[...]

Начинается длиннейшая сцена [второго акта] — сцена Дудукина и Кручининой, которая сразу заставляет задуматься, остановиться, взять карандаш и полагать, что спасение этой сцены заключается в вымарках.

Каюсь, я тоже начал с карандаша. Но чем я больше вчитывался в сцену, тем все дальше и дальше я отодвигал карандаш, и если какие-нибудь вымарки будут, то они будут крайне незначительны по отношению к сцене в целом. Почему? Потому



Эскиз декорации. IV акт

что настолько глубокие и серьезные внутренние нити ведут этот замечательный диалог, эту великолепнейшую ситуацию, которая здесь разыгрывается Кручининой и Дудукиным, что если подойти верно, то, мне кажется, этот [диалог] может быть одной из замечательнейших сцен спектакля.

Между прочим, я не полагаю, что Дудукин догадывается о том, что у Кручининой была связь с Муровым, и о том, что Незнамов является сыном Кручининой. Я думаю, что это очень предвосхитило бы события и по другому руслу повело бы Островского. Я полагаю, что Дудукин чувствует — что-то здесь есть, что-то происходит, но у него нет оформившейся догадки. Он не может ничего не почувствовать, когда в результате его рассказа о Незнамове Кручинина задумывается и задает вопрос о возрасте Незнамова, а когда Дудукин спрашивает, почему ее это интересует, она отвечает: «Так, некоторое совпадение...»

И опять-таки, означает ли эта фраза, что Кручинина уже догадывается — может быть, Незнамов ее сын? Думается, нет: ее действительно только поражают некоторые совпадения. Она поехала к губернатору и по свойственной ей доброте, и потому, что у Незнамова особый паспорт. Но сейчас, когда она узнала, сколько ему лет, [она уловила] некоторые совпадения, [волнующие ее], потому что она непрерывно все эти годы думала о своем сыне; мечта о сыне, которого она объективно считала умершим, тем не менее не покидала ее.

Эта мечта о сыне, которую Кручинина пронесет через семнадцать лет жизни, не просто мечта женщины-матери о сыне, а это еще и необычайно богатая творчески и эмоционально [память] артистки, актрисы, которая позволяет ей со всей свежестью хранить воображаемый образ сына. Я подчеркиваю слово «воображаемый», ибо воображение, как мы все отлично знаем, есть одно из самых основных свойств сценического, актерского таланта; воображение — это элемент, без которого художник, артист не существует. И уже одно то, что Кручинина богата воображением [...] говорит о том, что это действительно настоящая, замечательная актриса. [...]

[...]Кручининой, как я уже отмечал, хочется говорить. Поэтому то, что она рассказывает, не есть рассказ, — это неизбежное, необходимое самовыявление. Она пользуется присутствием Дудукина, потому что есть живой человек, перед которым она, не стесняясь, может вылить свою душу, а сделать это она должна, потому что она не только живет на сцене жизнью изображаемых ею героинь, но она живет также двойной жизнью всегда: жизнью Кручининой-женщины, обыденной жизнью каждого дня, и жизнью Кручининой-матери, артистки, которая путем своего воображения вызывает в себе дорогой ей образ сына. [...]

А что такое воображение в актерском искусстве? Вы отлично понимаете, что я не берусь сейчас одной фразой определить сущность актерского искусства, но, мне кажется, что, если мы скажем — играть на сцене это значит реально жить в воображаемом мире, то мы в достаточной степени приблизимся к правильному определению того, чем по своему существу является актерское [творчество]. И здесь разрешите мне сделать одно из необходимых отвлечений, которое чрезвычайно для нас существенно.

Мне хочется вам прочесть выдержку из записи Островского о театральных школах, которую я бы золотыми буквами выгравировал на сцене актерского фойе, выдержку, которую я бы назвал четырьмя заповедями Островского. На одной странице текста укладывается целиком (но без погрешностей, которые в ней есть) вся система Островского. [Здесь выражены взгляды], благодаря которым творчество Островского и его теоретические построения становятся нам бесконечно дорогими и близкими: [мысли], которые должны быть катехизисом нашего [понимания] актерской игры. Островский говорит: «Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкие чувства слуха и зрения и, вместе с тем, крепкую впечатлительность. При таких способностях (это значит, воображение. — *А. Т.*) у человека, с самого раннего детства, остаются в душе и всегда могут быть вызваны памятью все наружные выражения почти каждого душевного состояния и движения; он помнит и бурные, решительные проявления страстных порывов: гнева, ненависти, мести, угрозы, ужаса, сильного горя, — и тихие, плавные выражения благосостояния, счастья, кроткой нежности (творческая память. — *А. Т.*). Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента: и сухой звук угрозы, и певучесть жалобы, и мольбы, и крик ужаса, и шопот страсти. Кроме того, в душе человека, так счастливо одаренного, создаются особыми психическими процессами, посредством аналогий (! — *А. Т.*), такие представления, которые называются творческими. Человек с артистическими способностями, — по некоторым данным: описаниям, изваяниям, картинам, — может вообразить себе во всех внешних проявлениях и жизнь чуждой ему народности и веков минувших. Но весь этот запас, весь этот богатый материал, хранящийся в памяти или созданный художественными соображениями, еще не делает актера; чтоб быть артистом — мало знать, помнить и воображать, — надобно уметь»¹⁰.

Четыре заповеди — знать, помнить, воображать и уметь. [Вспомните для сравнения] монолог Кручининой, и вы увидите, как Островский-теоретик воплощает [их в творении] Островского-драматурга.

Подробнее он останавливается на четвертой заповеди, [звучит]

чашей у Островского] скромно — «уметь». «Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста и тона, чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлексивно (то есть автоматическая реакция на раздражение.— А. Т.) следовал соответственный жест, соответственный тон. Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно-то только и доставляет поднимающее, чарующее душу эстетическое наслаждение (монолог Дудукина.— А. Т.). Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет, что у актера и форму, и самый размер внешнего выражения дает принятое им на себя и ставшее обязательным для каждого его жеста и звука обличье»¹¹.

Ну что же можно сказать? Разве только то, что человек предвосхитил психологию так лет на пятьдесят вперед. Тут есть и элементы целостной психологии, о которой мы с вами беседовали некоторое время тому назад, и подчеркивание Островским [необходимой] целостности художественного образа и целостности спектакля; [мысль о том, что] при помощи целостности актерского образа можно найти обязательное, а не случайное, для каждого жеста и звука. А ведь это то, о чем мы с вами в Камерном театре говорим уже добрых пятнадцать лет, и чем, мы полагаем, отличается или должна отличаться наша работа от работы некоторых других направлений в школе, в театре. Мне кажется, что сущность актерского творчества заключается в том, что эмоция актера на сцене не является подражанием той или иной настоящей эмоции, а является подлинной, всамделишной, реальной эмоцией, отличающейся от жизненной эмоции только тем, что она является рефлексорной, зарождаясь как реакция на представление, возникающее в мозгу актера, то есть как результат его творческой фантазии, направленной на осуществление данной сценической ситуации¹².

Я позволю себе пояснить это примером. Представьте себе человека, который лег спать и погасил у себя в комнате свет. Заснуть он не может. Он не спит и даже не дремлет. Он находится в бодрствующем состоянии. И вдруг он слышит какой-то шорох. Больше, больше, ему кажется, что кто-то открывает дверь, входит в комнату. У человека начинает биться сердце. Все физические признаки эмоции страха, ужаса налицо: он холодеет, выступает пот, потом он зажигает свет. В комнате никого нет. В комнату никто не входил. Не было реального возбудителя, но была эмоция страха, но было представление о том, что кто-то входит, и это представление было настолько живым, воображение было настолько рефлексорным, что оно дало все признаки, сопутствующие страху.

Вот этим отличается эмоция актера от эмоции, рождающейся у человека в жизни при том или ином жизненном обстоятельстве; эмоция актера является подлинной, полноценной и вызывающей те же физические, вернее, физиологические признаки, но основана на воображении, на фантазии, на представлении. Следовательно, чем больше актер владеет фантазией, воображением, тем легче он может в себе [эмоции] возбуждать; чем ярче будут у него представления, рожденные воображением, тем искреннее, полнее, полнокровнее он будет жить и переживать на сцене. Когда Дудукин отвечает Кручининой на слова о том, что чувства совершенно владеют ею, захватывают ее всю, и она часто доходит до галлюцинаций, — «Надобно лечиться», — она возражает ему: «Я не хочу лечиться; мне приятна моя болезнь». И она говорит о горечи своих воспоминаний и в то же время о том, что в самой этой горечи есть приятное для нее.

Мне кажется, что здесь у Островского с гениальным провидением дана другая сторона сущности актерского творчества и эмоции актера. Ведь если мы говорим, что эмоция актера является живой и подлинной, лишь возникая в процессе представления о том или ином событии или моменте, но неся с собой все те же психические или физиологические последствия [что и эмоция человека вообще], то может быть поставлен вопрос: в таком случае актерская эмоция опасна, страшна, вредна, она может разрушить нервную систему. Но в том-то и дело, что чем глубже и чем сильнее испытывает актер на сцене ту или иную эмоцию — страдание, ужас, гнев и т. д., — тем полнее то удовлетворение, то внутреннее наслаждение, которое он же, как художник, испытывает от удачно протекающего творческого процесса. Об этом наслаждении говорят слова Кручинной: «в этой горечи есть приятное для меня», «я не хочу лечиться, мне приятна моя болезнь». В этом и заключается противоядие по отношению к тому яду, который рождается в [актерском] организме от того, что он бывает охвачен подлинными эмоциями. Недаром Кручинина говорит:

«Я еще вам благодарна, что вы вызвали во мне воспоминания о прошлом...»

Мне думается, что здесь не тенденциозно, без указующего перста, без теоретизирования Островский раскрывает замечательные глубины и подлинного театрального искусства и своего понимания этого искусства, ибо действительно во многом [именно] воображение определяет и отличает настоящего художника от ремесленника. Вспомните детей. У них воображение, как правило, развито необычайно и прикреплено очень крепко к объекту, настолько [крепко], что если ребенок играет в какой-нибудь комнате и всецело занят своей игрой, вы можете делать там все, что угодно: разговаривать, смеяться, даже

смеяться над ним и называть его, — если он увлечен своей игрой, он не откликнется, не отвлечется.

Что же здесь происходит?

Ребенок во власти [воображения]. А актер должен уметь вызывать в себе процесс воображения. У ребенка в комнате стул. Он садится на этот стул, скачет. Что происходит? Что же, ребенок не знает, что он на стуле? Нет, он отлично [это] знает, но он себя воображает скачущим, наездником, и от этого стул для него становится лошадью, он при помощи своего воображения наделяет объект недостающими ему качествами, как это должен делать артист на сцене, — иногда по отношению к неодушевленным предметам, а иногда, к сожалению, и по отношению к одушевленным предметам. Это при помощи воображения я [кажусь себе] наездником, наделяю стул свойствами лошади или другими свойствами: если я воображаю себя капитаном на пароходе, тот же стул станет для меня капитанским мостиком.

Воображение является главной, необходимой предпосылкой настоящего актерского творчества. Реально жить в воображаемом мире — это и значит по-настоящему играть на сцене.

Если бы нам удалось то, к чему мы стремимся давно и упорно, но не всегда, к сожалению, успешно, ибо это не так просто; [если бы мы смогли] действительно подойти к работе над «Без вины виноватыми», пробудив в себе те качества, о которых мы сейчас говорим; [если бы мы сумели] вынуть пробку, которая обычно затыкает наши души и не дает возможности всем дремлющим там силам обнаружиться; [если бы мы освободились] от препон, от тормозов и действительно дали волю своему воображению, — то на основе всего этого, подойдя к данным в пьесе Островского ситуациям и перипетиям человеческой трагедии, мы смогли бы достичь серьезных, немаловажных результатов и применительно к данной пьесе и применительно к нашему искусству вообще.

[...] Наконец, наступает ситуация, когда входит Незнамов со Шмагой и на сцене — три действующих лица: Кручинина, Незнамов, Шмага. Кто они все? Все без вины виноватые. Все униженные и оскорбленные. Кручинина говорит: «И обид, и оскорблений, и всякого горя я видела в жизни довольно; мне не привыкать стать». Незнамов говорит: «Я уж ходил по этапу чуть не ребенком, и без всякой вины с моей стороны», «я ничто, я меньше всякой величины».

Что происходит? Каковы их взаимоотношения? Относятся ли они безразлично друг к другу? Конечно, нет. Я уже говорил, что для Кручинины Незнамов — без вины виноватый, не сын еще, а без вины виноватый [человек].

[...]

И Шмага, при участии которого происходит третий тур этого трио, — Шмага тоже униженный и оскорбленный. Говорилось о том, что значит слово «шмага» — «битый»; это очень существенно. Но существенно также и то, что Шмага любит искусство, что Шмага настоящий художник, что Шмага неудовлетворенный человек, что Шмага тоскует по настоящему искусству, и так как он его не находит, пьет. Он — не пропойца, он — не запойный человек. Нет, он пьет от тоски, свою тоску заливает вином.

[Когда] Шмага говорит о том, что он бедный артист, что существование [ему подобных] не обеспечено, и неизвестно, кто делает сбор — «вы или мы», то он не дерзит; он [на самом деле] думает так, чувствует смутно, вероятно, подсознательно, что искусство театра — это искусство коллективное, и как бы ни был прекрасен один актер — это не все. [...] Так как он боится быть осмеянным, он надевает на себя гаерскую маску. Гаерство Шмаги — это не грубость, а маска. За этим гаерством скрывается чуткая, нежная, оскорбленная душа человека и актера. Недаром Незнамов говорит про него, что у него есть нецененные достоинства.

[...]

Обычно считается, что Незнамов — циник, которому ничего не дорого, грубиян. Это неверно! Если у Шмаги гаерство напускное, то у Незнамова напускной маской является его цинизм. На самом деле Незнамов — человек с молодой, откровенно трогательной душой. Вспомните, что он говорит в монологе последнего акта — это, может быть, самые ценные слова из этого монолога: «А знают ли они, как иногда этот несчастный, напрасно обруганный и оскорбленный, обливает слезами маменькин подарок? Где, мол, ты ликуешь теперь, откликнись! Урони хоть одну слезу на меня!» — Вот сущность Незнамова. Его подлинная суть — не день, когда он днем для самозащиты надевает на себя маску грубияна и циника, а ночь, когда в тиши оттаивает его сердце и он становится прекрасным ребенком со своей мечтой о материнской ласке, о счастье человеческой жизни.

Только в таком плане [надо играть] Незнамова, и если он будет [в спектакле] настоящим человеком, талантливым человеком, то зритель будет радоваться не только тому, что мать нашла сына, а сын — мать, но и тому, что два художника нашли друг друга, что Кручинина сделает из Незнамова настоящего, великолепного актера.

[...] ¹³

Мне хочется сказать еще несколько слов о том, что такое тот реализм, в плане которого должна быть осуществлена пьеса Островского. Прошлый раз, когда мы беседовали ¹⁴,

я говорил, что это романтический реализм. Но это мало сказать. Надо вскрыть, показать содержание [этого понятия]. Я не берусь сегодня из-за позднего времени заниматься тем, чтобы это сделать. Я хочу только напомнить некоторые высказывания Островского о реализме в искусстве. Вот что пишет Островский: «При художественном исполнении слышатся часто не только единодушные аплодисменты, а и крики из верхних рядов: «это верно», «так точно». Слова: «это верно», «так точно» — только наивны, а совсем не смешны; то же самое говорит партер своим «браво», то же самое «это верно», «так точно» повторяют в душе своей все образованные люди. Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голою обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях от того, что художник поднимает их на ту высоту (вспомните тост Дудукина. — *А. Т.*), с которой явления представляются именно такими. Радость быть на такой высоте и есть восторг, и есть художественное наслаждение (вот это и есть романтический реализм. — *А. Т.*); оно только и нужно, только и дорого и культурно и для отдельных лиц, и для целых поколений и наций...» (вспомните пушкинское «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». — *А. Т.*)¹⁵. «Цель искусства должна... состоять еще в чем-то другом, чем одно только формальное подражание существующему, которое во всяком случае может создать лишь технические кунштютки, а не произведение искусства». [...] «В целом можно вообще сказать, что при одном лишь подражании искусство не выдерживает конкуренции с природой и получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слоном»¹⁶.

Если вы воспримете все эти высказывания людей, которым мы можем верить, если вы вспомните, о чем мы говорили с вами неоднократно, — тогда, я думаю, вам будут ясны те предпосылки, которые ведут к нашему реализму. Это реализм не подражательный; это реализм не ползающий; это не телега, которая тащится по земле и никак не может оторваться от нее. Нет, это реализм романтический, крылатый; это реализм — самолет, который немислим вне взлета в небеса. Крылатый, романтический реализм — это и есть тот реализм, которого мы стараемся добиться и который, как мне кажется, как нельзя более близок Островскому.

Я очень многое упускаю из того, что хотелось сказать, и мы еще будем с вами в процессе работы разговаривать о том,

что такое образ, об отборе признаков, приспособлений [для раскрытия] черт характера, потому что именно отбор часто знаменует, определяет и отличает настоящего, большого художника от банального ремесленника.

В связи с этим мне бы хотелось в заключение прочесть вам еще одну цитату — это уже цитата из Достоевского:

«Писатели в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно, — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности. Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. Они и до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколесин, но только не знали еще, что они именно так называются»¹⁷.

Итак, не вдаваясь в более серьезные объяснения, мы скажем, что в действительности типичность лиц как бы немножко разбавляется водой, и все эти жоржи дандены и подколесины, существуя, снуют и появляются перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии. [...]

Слова Достоевского мне хотелось сегодня привести в заключение для того, чтобы сказать — образы, которые мы будем пытаться создавать в «Без вины виноватых», должны быть обобщенными. [...] Пускай они концентрируют те замечательные черты людей, которые мы сможем почерпнуть как из произведения Островского, замечательного самого по себе, так и из жизни. [...]

«У СТЕН ЛЕНИНГРАДА»

ДОКЛАД ТРУППЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА
17 ноября 1944 г.

Фрагмент декорации. Рисунок А. Афонина

[...] В пьесе «У стен Ленинграда» есть целый ряд весьма серьезных трудностей. Эти трудности идут по двум линиям. С одной стороны, наряду с целым рядом людей, которые с полным сознанием долга, долга чести и совести, отстаивают свою страну, свободу и независимость, [среди действующих лиц] есть группа персонажей, противодействующих этой естественной, законной потребности каждого человека. Противодействуют по разным причинам, в силу разных обстоятельств, но противодействуют. Это группа довольно сильная. [В нее входят] Фетисов, Халявин и Мымриков. И возникает опасность, и очень существенная, как бы в спектакле в целом, в восприятии его не рождалось представление, якобы в изображаемом отряде моряков, а значит и вообще на фронте защитников Ленинграда и вообще на фронте (ведь театр обобщает явления) в период Великой Отечественной войны были две силы, и исход войны зависел не только от нашей борьбы с фашизмом, но и от нашей борьбы с [внутренней] второй силой. Если бы это было так, то мы бы не выиграли войну. Если бы это было так, то у нас не было бы того единого патриотического подъема, порыва, который действительно двигал горы. Следовательно, если бы [спектакль создавал] такое впечатление, то в нем было бы искривлено представление о нашей борьбе с фашизмом. Эта серьезнейшая опасность, которая стоит на нашем пути, должна быть преодолена в первую очередь для того, чтобы в том произведении, которое мы создадим, правильно и творчески убедительно отразилась борьба нашего народа.

Как же это сделать? Есть способ сравнительно легкий. Это обесцветить роли враждебной группы, [существующей] внутри отряда моряков [в пьесе]. Обесцветить образы Фетисова, Халявина, Мымрикова и таким путем снівеллировать их влияние, их значение [в событиях]. Правильно это было бы? Неправильно. Неправильно потому, что задача наша заключается именно в том, чтобы показать [победоносную силу



советского народа], несмотря на наличие отдельных людей, идущих в силу ряда обстоятельств и побуждений против огромной, всеобъединяющей волны патриотизма, поднявшейся в нашей стране [во время] Отечественной войны. Показать, что против этих людей, им навстречу шла такая огромная и плодотворная [волна] подлинного народного [патриотического] настроения нашей страны, которая сравнительно легко уничтожила все противобор[ствующие] отдельные элементы. Я повторяю — отдельные элементы. Такие люди были. Мы это знаем. [Но] мы также знаем, что они не играли решающей роли. Почему? Потому что им противостояла вся громада советского народа. Следовательно, задача наша заключается не в том, чтобы их обесцветить и таким путем сделать как бы несуществующим то, что фактически существовало и имело некоторое значение. Задача заключается в том, чтобы им противопоставить такую громаду, такую силу, в которой бы даже самые яркие потуги повернуть назад колесо нашей борьбы с фашизмом оказались бы тщетными, [были бы] опрокинуты. Как это можно сделать? Можно это сделать при помощи пяти-шести проходящих через всю пьесу положительных персонажей. [Однако, удастся ли таким путем] добиться нужных результатов? Нет. А как же мы их добьемся? [В том случае, если воплотим в спектакле] не пять-шесть [подлинных героев], а настоящий живой и подлинный коллектив матросской бригады. Создание на сцене живого и подлинного матросского коллектива, который самим фактом своего существования, самим фактом внутреннего объединения, самим фактом прорвавшейся в нем огромной народной силы заранее и неизбежно обрекает на неудачу и небытие всех тех, кто пробует ему противостоять. [...] Только таким путем мы можем добиться нужных нам результатов, добиться правильной передачи происходящих в действительности событий ¹. Я знаю, что во всех театрах, в нашем, вероятно, меньше, чем в других, существует этакое циничное ходовое представление или [мнение], якобы руководство театра, режиссура, приступая к той или иной постановке, всегда начинает уверять актеров в том, что каждую маленькую роль, будь это роль в одну или три строчки, [надо сделать важной]. Я считаю, что так говорят дураки, а умные люди, понимающие, что значит сейчас искусство и какую ему надлежит играть роль, понимающие по-настоящему, что такое артистический коллектив, так не могут ни говорить, ни думать. Во всяком случае, с моей точки зрения, мы не можем так ни думать, ни говорить.

[...] Мы знаем, что Островский и потом Ленский, когда писали о кризисе, постигшем в свое время Малый театр, как на одну из основных причин указывали именно на то, что театр потерял ансамбль, отдельные актеры хорошо играют ту

или иную роль, все же остальные находятся на недостаточной высоте. Это был кризис Малого театра. Мы знаем, что в пору своего расцвета, наоборот, Малый театр делал то же самое, что позднее в качестве [твердой] системы работы ввел в жизнь и практику Художественный театр, [то есть боролся за ансамбль]. И как бы ни относились мы к работе Художественного театра, соглашаясь с ней или не соглашаясь, отстаивая [его систему или], противоборствуя [ей], каждый должен признать, что уже в одном этом историческая заслуга Художественного театра перед русским, а значит, и советским театром — огромна. Этой традиции стали потом следовать все театры, этой традиции сейчас следует, заново возвращаясь к своим [принципам], и Малый театр. Считаешь вполне законным, когда, открывая ту или иную газету, как я, например, открыл сегодня утром «Вечернюю Москву», читаешь состав «Горе от ума» в Художественном театре и видишь, например, что графиню, у которой буквально в роли — две фразы, играет нар[одная] арт[истка] Коренева, и т. д. и т. д. У нас же, к сожалению, иногда подымается разговор даже о том, что тот или иной актер или актриса назначены в группу гостей в «Без вины виноватых». Люди не понимают того, что надлежит понимать, не понимают, что с такими взглядами нельзя работать ни в одном настоящем доме искусства, и в Камерном театре в частности. Или нужно научиться думать иначе и стать художником, или нужно уходить из театра, ибо театр своих позиций в этом отношении менять не будет, а будет их неустанно укреплять. То, что делает Художественный театр, возобновляя «Горе от ума», совершенно естественно обязан делать каждый театр, ставя современные пьесы, ибо ответственность при постановке современной пьесы большая, чем при постановке пьесы классической. Почему? Во-первых, потому, что современные пьесы говорят о том, что непосредственно касается сегодня всей жизни нашей страны, а, следовательно, о том, в чем каждый зритель страстно и кровно заинтересован. Во-вторых, и потому, что, к сожалению, с точки зрения художественной большинство современных пьес пока что значительно уступает тем манускриптам, которые мы берем у классиков. Следовательно, для того, чтобы поднять на должную высоту спектакли — [постановки] современных пьес, нужно затрачивать большее количество артистических усилий, чем на то, чтобы [воплотить] классическое произведение, ибо если в классическом произведении мы имеем целый ряд больших трудностей, вызванных сложностью материала, то эта сложность в то же самое время помогает преодолеть эти трудности, создавая возможность [изображения] богатства взаимоотношений. На советском материале, к сожалению, пока что мы редко имеем такую сложность, [чаще] мы имеем некоторую односложность,

некоторую, как принято говорить, схематичность. В большинстве случаев [главной при воплощении советских пьес бывает именно] задача преодоления схемы. Это удастся сделать только одним единственным способом: путем творчества, творческого воображения, творческой фантазии всего коллектива в целом, режиссуры и каждого актера; живой, полнокровный, трехмерный, состоящий из костей, мяса, нервов человек-актер [должен] уничтожить схематичность персонажа. [...]

Для этого нужно быть художником, для этого нужна полная отдача себя, для этого нужна большая, пытливая, серьезная, взволнованная, [выполняемая] с горячим жаром и с горячей охотой работа. И только в этом заключается путь к преодолению схематичности [в драматургии]. Затем, упомянув о гостях в «Без вины виноватых» и говоря о ролях, состоящих из двух-трех слов, я хотел бы, чтобы вы меня правильно поняли. Нужно играть [хорошо каждую] роль, об этом говорить не приходится, но не [только] об этом я говорю, я говорю [и] о другом, еще об одной творческой стороне Камерного театра. Позвольте вам напомнить, что Камерный театр возник из спектакля, в котором ни один актер не говорил вообще ни одного слова. Это была пантомима «Покрывало Пьеретты». За весь спектакль не раздавалось не только ни слова, но даже ни одного вдоха.

Я не буду сейчас углубляться в [историю]. Когда-то я считал пантомиму панацеей от всех театральных бед, от всех актерских штампов, от всей той мещанской неурядицы, которая в то время господствовала на сцене, от бесформенности и т. д. Сейчас, после тридцатилетней работы, я не считаю пантомиму панацеей, но я считаю, что пантомима — это огромное, равноправное с другими искусство; искусство, которое имеет все права существовать в спектакле наряду со словом. Отличительная особенность настоящих спектаклей Камерного театра заключается в том, что в этих спектаклях Камерного театра говорят не только слова, написанные автором, но и рождающиеся в процессе действия пантомимы, которые передают сущность произведения, сущность образа, его духовную жизнь, и если мы не ставим сейчас пантомимы как отдельный спектакль, то с тем большей настойчивостью мы стремимся и будем стремиться вводить пантомиму в спектакль, как один из равноправных элементов.

Нельзя смотреть на сцену гостей в «Без вины виноватых», как на массовую сцену. Это не массовая сцена, а та пантомима, которая должна идти в развитие, дополнение, расширение действия, которое будет происходить на сцене. В такой же степени или по размерам, требуемым спектаклем «У стен Ленинграда», в еще большей степени пантомима войдет органическим элементом [в это сценическое произведение]¹.

Позвольте вам напомнить о спектакле, о котором необходимо сегодня говорить — об «Оптимистической трагедии». Несомненно, в постановке «У стен Ленинграда» мы в значительной степени должны будем [исходить из] опыта, который дала нам работа над «Оптимистической трагедией». В «Оптимистической трагедии» было [не] меньшее количество противоборствующих [положительному лагерю] сил: там были и Вожак, и Сиплый, и Рябой, однако спектакль в целом производил должное и нужное впечатление. Почему? Потому, что им противостояли не только Алексей, Комиссар, а, быть может, вместе с ними и даже, быть может, в большей степени, чем они — [матросы], матросская громада; в этом был ключ разрешения спектакля, [это составляло] его настоящий образ [и рождало] верный и политический, и одновременно художественный результат. И только этот путь, проверенный и единственный, стоит перед нами сейчас, когда мы приступаем к постановке пьесы «У стен Ленинграда». Если нам удастся при помощи напряжения всех артистических сил добиться того, что мы создадим на сцене подлинный живой [матросский коллектив], то спектакль нам удастся, если мы этого не сумеем сделать, то как бы великолепно ни играли Фетисов, Халявин, Мымриков и др., — спектакль не выйдет. [Усилиями] театра, его актерских сил надо создать ту громаду, которая будет жить и действовать, как единый большой коллектив, причем большой не по количеству, а по качеству. У нас будет небольшая группа матросов, но эта небольшая группа должна стать большой по внутренней наполненности их жизни и действия.

Если работа будет ладиться, тогда, я надеюсь, нам удастся сделать вторую часть «Оптимистической трагедии» (по существу, это так и должно быть) — этой еще неосуществленной трилогии, третьей частью которой будет действие, происходящее уже после войны. Спектакль «У стен Ленинграда» должен быть органическим и естественным продолжением «Оптимистической трагедии». Что я этим хочу сказать?

[...]

Это тоже оптимистическая трагедия, трагедия потому, что действие происходит в очень серьезные, трагические минуты жизни нашей страны, в решительные и трагические три дня декабря в Ленинграде; трагедия потому, что перед [героями пьесы] стоит враг, чуждый всему человеческому, — фашизм, и борьба идет не на жизнь, а на смерть. И даже в наших рядах находились люди, которые либо путались под ногами, либо малодушествовали, либо активно стремились помешать нашей борьбе. Это все — трагическое, и эту трагедию мы должны показать.

[...]

Сила и смысл [трагической ситуации пьесы] заключаются в том, что никто из ее героев в самые трудные минуты не теряет веру. Вера — вот что главное у всех персонажей, начиная от тех, кто проходит через всю пьесу, и кончая теми, кто [в ней лишь] появляется. Вера, как бы ни трудно было положение. Нам нужно не бодрчество, а вера, которая дается сосредоточенностью, а сосредоточенность дается серьезностью, а серьезность — углубленностью. Это совсем не пьеса, [построенная на] крике «ура». Нет, это пьеса, которая должна воплотить людей, которые знают, что сейчас не время бахвалиться. [...] Серьезность положения, когда не нужно кричать, когда приказания отдаются тихо и строго, произносятся как клятва, когда все идет по настоящему глубокому чувству, не требующему [повышения голоса] и т. д. Вот что должно быть [показано] в пьесе. Хочу еще раз напомнить, что здесь, [хотя это] может показаться странным, наряду с опытом, приобретенным в «Оптимистической трагедии», [должен сказаться] тот опыт, который мы приобрели в «Чайке».

Реализм на сцене — это причинность действия. Если причинность действия закономерна и обоснована, значит, действие реально. Так вот эту причинность и нужно искать в действии пьесы «У стен Ленинграда». Словом, если мы сумеем, опираясь на материал автора, дать то, что каждый из нас ощущает в настоящее время, тогда мы достигнем результата.

[...]

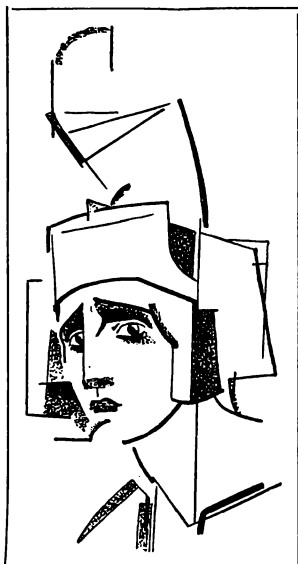
Вы помните, я давно утверждал это, и сейчас с новым убеждением повторяю: театр — своеобразное, особое искусство. Известно, что каждый художник, писатель, поэт, живописец, композитор и т. д. берет материал из окружающей его действительности и, отбирая, создает [художественное] произведение. Театр тоже художник, коллектив художников, и он должен также брать свой материал из действительности. [Пьеса, играемая театром], это действительность, уже возведенная в некий художественный образ. [...] Но если театр ограничивается [только ею], он превращается не в настоящее творческое существо, а в некоего передатчика. Театр только тогда становится настоящим творческим художественным коллективом, когда, [воспринимая] действительность пьесы, он глубоко запускает свои щупальцы в окружающую жизнь и, соединяя воедино действительность пьесы и действительность жизни, соединяя воедино [опыт драматурга] и свое собственное познание жизни, свой опыт, создает сценическое произведение. Поэтому я обращаюсь к вам [с призывом], чтобы вы не [довольствовались] теми материалами, которые имеются в пьесе, а искали в себе, извлекали из себя тот человеческий опыт, который вам дала Отечественная война, из [событий] которой

извлечена и данная пьеса. Весь свой опыт Отечественной войны, все возникающие у вас отношения — любовь к Родине, ненависть к фашизму, — все должно быть здесь воплощено, причем я утверждаю, что накопленный нами опыт одинаково приложим и к так называемым положительным, и к так называемым отрицательным ролям. Во всем должна сегодня чувствоваться страстность. Вспомните первые годы войны, вспомните 1941 год, вспомните эвакуацию, вспомните, как значительная часть нашей территории была отрезана и наши товарищи, братья, люди находились в неволе. Вспомните, что вы с вами избежали этой неволи. Вспомните Сталинград, вспомните Одессу, вспомните лагерь в Люблине, вспомните душегубки, вспомните все. Вспомните, соберите [все] в своей душе, не забудьте ничего, не простите ничего, верьте в нашу победу и передайте это все на сцене через пьесу, при помощи пьесы. Расширяя ее, мы создадим на сцене современную сценическую симфонию об Отечественной войне. Эта симфония будет в трех частях, в трех днях. Первый день будет называться «Священная война, все как один на защиту Ленинграда». Второй день — «Клятва». Третий — «Скорее смерть испугает нас, чем мы испугаемся смерти». Если при помощи всех выразительных средств, доступных современному театру, нам удастся создать эту именно симфонию, тогда, я полагаю, нам удастся выйти из этой работы победителями. А если мы одержим победу, это будет серьезная победа. Потому что это будет победа не только творческая, но и человеческая. Это будет победа очень и очень нужная. Это будет еще одной большой и серьезной попыткой хоть в малой степени, самым дорогим, что у нас есть, то есть кровью сердца, творчеством, воздать должное тем замечательным людям, благодаря отваге и героизму которых мы сейчас сидим в этом зале и говорим о творческих планах и задачах. Им мы обязаны этим. Давайте, как святыню, это [сознание] беречь...

«ФЕДРА»

ДОКЛАД ТРУППЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА
20 марта 1946 г.

Эскиз грима. Федра



Мы приступаем к осуществлению на нашей сцене расиновской «Федры». Это будет уже наша вторая работа над произведением Расина, и тем не менее я полагаю, все мы, и в частности я, ощущаем огромную ответственность. Эта ответственность возникает потому, что «Федра» — одно из гениальнейших произведений, созданных человеческим гением, одно из глубочайших философских, этических и поэтических произведений, которые когда-либо создавались в мировой драматургии. Ответственность ощущается нами еще и потому, что мы сейчас заново подходим к осуществлению на сцене большой и подлинной классической трагедии, трагедии, которая, как жанр, является вершиной драматургического искусства; трагедии, которая призвана выражать все самые высокие стремления человека, и выражать их в наиболее сконденсированной и величественной форме. Больше чем к какому-нибудь иному жанру литературы — к трагедии применимы слова Пушкина:

Служенье муз не терпит суеты,
Прекрасное должно быть величаво...

И вот задача создания прекрасного и величавого — задача огромная и очень трудная — сейчас заново встает перед нами.

Я говорю — заново, и в этом слове третья причина той ответственности, которую мы ощущаем.

Всем нам известно, что двадцать пять лет тому назад «Федра» уже была осуществлена на нашей сцене. Всем нам известно, что этот спектакль сыграл исключительную роль в истории нашего театра. Всем нам известно, что он был принят тогдашней театральной общественностью чрезвычайно взволнованно, вызвал огромное количество откликов, сначала в нашей стране, а затем и на Западе; мы во время наших гастролей показывали «Федру» в ряде столичных городов Европы, в том числе и на родине Расина — в Париже¹.

Что же сейчас, возвращаясь к работе над «Федрой», намерены мы в той или иной мере восстановить спектакль, хотя бы

и в обновленном виде, либо у нас иные задачи? Я бы сказал, что у нас задачи иные. Мы не собираемся реставрировать «Федру», [шедшую на нашей сцене прежде]. Мы хотим поставить «Федру» заново, мы хотим взглянуть на это произведение иными глазами, не так, как мы глядели на него четверть века назад: мы хотим, чтобы тот человеческий, душевный, творческий и мировоззренческий опыт, которым мы обогатились за это время, мог найти свое воплощение в новом звучании трагедии.

В связи с этим, вероятно, мы постараемся (и я думаю, что нам это должно удалиться) найти в «Федре» некоторые новые краски, а быть может, и новую основу, новую базу, на которой «Федра» должна зазвучать еще сильнее, еще значительнее, чем это было в былые дни, несмотря на то, что та, старая наша «Федра» остается одним из наиболее выражающих Камерный театр спектаклей.

В чем будет то новое, что, с моей точки зрения, должно придать всему спектаклю характер новой постановки?

Это новое будет заключаться главным образом в том, что мы освободим наш подход [к пьесе] от некоторой абстракции, которая не была нам чужда во время первой нашей работы над «Федрой».

Эта абстракция выражалась в том, что мы полагали тогда основной нашей задачей — вскрыть страсти, какие были заключены в данной трагедии. Мы вскрывали эти страсти вне зависимости от предлагаемых, предполагаемых обстоятельств.

Мы из формулы Пушкина, которая говорит: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах», — взяли для себя в качестве путеводаителя первую часть — истину страстей, не игнорируя, конечно, но и не придавая большого, определяющего значения второй части формулы — «предполагаемым обстоятельствам». Иначе говоря, мы в значительной степени воплощали в нашем спектакле тему «Федры», проходя мимо ее сюжета. Это не значит, что сюжет в нашем спектакле отсутствовал. Он не мог отсутствовать полностью, поскольку он наличествовал в произведении Расина; но сюжет и его развитие не были [для нас тогда] определяющими в выявлении темы. Тему мы выявляли самое в себе. Это было основной нашей задачей.

Сейчас мы будем стремиться тему «Федры», которую, мне кажется, и тогда мы в достаточной степени правильно увидели и ощущали в расиновской трагедии, [раскрыть через все развитие сюжета].

Сюжет в данном случае [...] должен быть тем питающим началом, которое позволит нам дать тему «Федры» в полном ее раскрытии. Причины и следствия, на основании которых возникали страсти и приводили то или иное действо-

щее лицо к определенным поступкам, раньше не играли для [нас] существенной роли. Сейчас они явятся определяющими моментами для выявления чувств и страстей [героев Расина].

Мне кажется, что в силу этого спектакль, теряя ту некоторую абстрагированность, которая была ему свойственна раньше, должен обогатиться значительно больше психологической логикой, психологической последовательностью и, в силу этого, стать более человеческим, более гуманистичным, более отвечающим тому восприятию искусства, которое свойственно нашей эпохе.

Соответственно с этим изменена и внешняя форма спектакля. Те из вас, кто знает и помнит — либо по своим личным впечатлениям, либо по литературе — наш первый спектакль, знает, что определяющим принципом при построении сценической площадки в постановке «Федры» [1922 года] являлся, с одной стороны, принцип передачи при помощи сценической [конструкции] того крена, в котором пребывают все герои трагедии на протяжении всего развития [действия], того сдвига, который происходит в их жизни; это продиктовало определенную концепцию взаимоотношений сценических площадок, и наша сцена напоминала собой палубу корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы.

Вторым принципом, который был положен в построение макета, был принцип такого разрешения пространства, в котором действия героев на сцене [выражались бы] с наибольшей силой и наиболее полно доходили бы до зрителя. Сейчас в нашем макете вы видите отход от абстракции, перед вами — терраса дворца, а не палуба корабля во время крушения, хотя беспокойный ритм сценических площадок и предвещает сдвиги психики действующих лиц, которые имеют место [в пьесе] и мимо которых, конечно, мы не пройдем, а, наоборот, [сделаем их] своего рода лейтмотивом во всем построении спектакля.

Место действия конкретизируется, как конкретизируется и сюжет.

Соответственно с этим конкретизируется и внешний облик героев. Костюм становится более конкретным исторически, реалистически... выявляющим каждый данный образ. Это то, чем отличается построение нового спектакля от нашей старой «Федры».

И тем не менее один принцип остается в силе — это принцип, в силу которого мы уходим от традиции, принятой во французском театре, для которого и писалась расиновская «Федра», — [мы отказываемся от] перенесения действия из античности во французскую современность.

Я не хочу этим сказать, что во французском театре [постановка] трагедии Расина проходила мимо античного сюжета; но



Эскиз программы

французский театр обычно следовал за Расином, модернизовавшим «Федру»; в этой модернизации отразилась национальная сущность французского искусства и его поэтики. Герои Расина и Корнеля во французском театре были больше французскими [людьми], чем героями античного мира. Это сказывалось и в сценическом [их]

воспроизведении. Это находило свое [отражение] и в тексте. Если вы познакомитесь с французским текстом «Федры», то увидите, что действующие лица обращаются друг к другу на «вы», что, собственно, не свойственно античности. Было принято одно время считать, что Расин «припудрил» античную «Федру». Это, конечно, неверно, потому что существо расиновской «Федры» остается еврипидовским, но внешняя оболочка была несколько офранужена. Расин в предисловии к своей пьесе

Теориям Шекспира
в Пер. Д. Д.
А. Я. Таирова

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ТЕЗЕЙ *К. К.*
 ФЕДРА *В. В. В.*
 ИПОЛИТ *И. И. И.*
 АРИКИЯ *А. А. А.*
 ТЕРАМЕН *Т. Т. Т.*
 ЭНОНА *Э. Э. Э.*
 ИСМЕНА *И. И. И.*
 ПАНОПА *П. П. П.*
 СТРАЖ *С. С. С.*

СТРАЖИ *С. С. С.*

СВОБОДНЫЙ ПЕРЕВОД
 ДЛЯ СЦЕНЫ
 ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

ПОСТАНОВКА *А. Я. Таирова*
 ХУДОЖНИК *А. Я. Таирова*

Программа с автографами исполнителей
и с надписью А. Я. Таирова

пишет: «Вот еще одна трагедия, сюжет которой заимствован у Еврипида». Тем не менее он всю мифологию латинизировал. [Так], он не сохранил имен богов, которые упоминаются в трагедии в их эллинском звучании, а придал им латинское звучание, более близкое французской культуре, французскому пониманию мифа.

Это дало повод некоторым комментаторам считать, что Расин больше шел за Сенекой, который тоже написал трагедию «Федра» во время царствования Нерона в пятидесятых годах после Рождества Христова и который придал [своей «Федре»] латинские звучания и черты, свойственные Риму, римскому восприятию мифологии и тому периоду его истории, который известен под именем периода нероновского.

Мы не идем по этому пути, и в этом мы остаемся верны своей первой трактовке. Мы возвращаем «Федру» Элладе. Вместе с нами [в свое время] возвратил «Федру» Элладе и наш переводчик «Федры» Валерий Брюсов, который делал перевод по просьбе Камерного театра. Он заменил римскую мифологию эллинской, он вернул богам их эллинские наименования. Он ушел от французского «вы» и этим приблизил трагедию к ее первоисточнику.

Миф о Федре и Ипполите — давнего происхождения. Его рождение относится примерно к периоду лет за пятьсот [до нашей эры], а может быть, и больше, потому что уже в 428 году [до нашей эры] «Федра» (или, вернее, «Ипполит», как назвал свою трагедию Еврипид) была поставлена в Афинах, причем поставлена уже во второй редакции — Еврипида.

Существуют две редакции [этой трагедии]. Первая известна в истории классической драматургии под названием «Ипполит осеняющий». Она родилась в результате того, что когда Ипполит узнал о страсти своей мачехи, то в стыде и в горести он осенил себя плащом, закрывая таким образом свое смущение, стыд, свое лицо.

Эта первая редакция «Ипполита» не увидела света, не была представлена на сцене, потому что Еврипид вложил в уста Федры признание в любви к Ипполиту. Это показалось эллинскому восприятию настолько немислимимым, настолько кошунственным, аморальным, ужасающим, что Еврипид не решился поставить на сцене эту свою редакцию [трагедии]. Он переработал пьесу, и в переработанном виде, известном в истории литературы под названием «Ипполит венчающий», «Федра» увидела, как бы мы сейчас сказали, свет ramпы.

Сейчас разрешите мне перейти к разбору «Федры», [...] проанализировать это произведение с точки зрения того, как мы привыкли работать сейчас. Как и другие пьесы, которые мы ставим, я предварительно разбил «Федру» на ситуации. Это тем более необходимо, что при их анализе мы сможем выявить

и сюжет «Федры», и ее тему, и ее идею, которые сейчас в [новой] редакции спектакля должны быть воплощены в едином сценическом образе. Это тем более необходимо сделать [и потому], что нам предстоит очень трудная работа не только по существу; [мы обязаны думать] о тех аналогиях, которые могут возникнуть у зрителей, видевших наш первый спектакль или имеющих о нем представление по литературе. А литература по «Федре» и по нашему первому спектаклю очень обильна. [...]

Если говорить о сюжете «Федры», то коротко его можно было бы определить так: неразделенная любовь мачехи к пасынку. Но это, конечно, очень обеднило бы [его содержание]. На самом деле сюжет гораздо шире и в каких-то своих частях он даже своеобразно перекликается с нашей современностью. Это то, что мне бросилось в глаза, когда я заново перечитывал сейчас «Федру», и что меня все время преследует.

В «Федре» возникает сюжетная ситуация, которая возникает сейчас в нашей жизни, в целом ряде житейских фактов.

[...]

Я нарочно так подробно останавливался на сюжете для того, чтобы вы увидели, что сюжет сам по себе чрезвычайно многогранно и интересно разработан, что в этом сюжете существует целый ряд своеобразных очень сильных поворотов, видоизменяющих его течение; [...] в процессе работы над спектаклем [сюжет] должен явиться той базой, на которой по-настоящему только и могут во всей полноте, во всей глубине, во всей психологической правде возникнуть те страсти, которыми обуравемы действующие лица.



Эскиз костюма. Тезей



Эскиз костюма. Исмена



Эскиз костюма. Федра



Эскиз костюма. Федра

Тема трагедии — это гибельность страсти. Страсть, которая переходит все границы, страсть, которая поглощает всего человека, отнимает у него разум, волю, способность к мышлению и действию, [такая] страсть гибельна для человека.

И наконец идея трагедии заключается в том, что нарушение гармонии ведет к катастрофе. Нарушение мировой гармонии ведет к катастрофе; нарушение гармонии, которая царит, как идеал, в душе человека — [гармонии] эмоционального мира и [разума] тоже ведет к катастрофе. [...]

Я пользуюсь случаем, чтобы сказать, что в самой конструкции трагедии соблюдена необычайная и очень интересная гармония. Мы видим здесь три пары: Федра — Энона; Арикия — Исмена; Ипполит — Терамен. Во всех этих как бы сдвоенных персонажах воплощаются разные стороны одного и того же человека: его внутренняя эмоциональная жизнь и его разум, которым в данный момент, под влиянием страсти, человек не владеет по-настоящему. Сочетание Эноны и Федры является классическим и для всех пар, которые существуют в данной трагедии, и вообще для классических [пар] в мировой литературе.

Еще Иннокентий Анненский указывал, что, по существу, Энона и Федра — это две стороны одного и того же человека, одной и той же женской души ², и если Шекспир в «Гамлете» в одном человеке соединил два лежащих в нем начала, [...] раздвоив его душу, то здесь Расин, наоборот, раздваивает тела, оставляя в обоих одну человеческую душу, которая вступает, таким образом, в активный сценический персонифицированный диалог, как бы по существу с самой собой.

[...]

[В трагедии] происходит столкновение двух понятий морали: того естественного понятия, которое несет в своей душе Федра, и того внешнего понятия, которое исповедует Энона, заботящаяся больше всего о добром имени Федры.

[...]

[Когда Федра в третий раз решает умереть], Энона пытается отговорить ее от смерти и убеждает, что даже богам свойственны страсти и боги бывают роковой страстью побеждены. Это является верой Эноны. И тут два мироощущения, персонифицированные в двух разных образах, но по существу являющиеся противоположными гранями одного и того же явления, выявляют себя: с одной стороны — «подчинись природе смертной» и с другой стороны — [чувство долга, испытываемое Федрой]. [...]

Мне кажется, что сжатый... анализ трагедии и ее ситуаций показывает исключительную гармоничность ее построения, исключительную силу тех страстей, которыми обуреваемы герои трагедии, исключительную строгость и стройность всей сюжетной архитектоники трагедии. И наша задача заключается в том, чтобы, используя все то, что дает Расин, опереться на блестяще нарисованные образы и характеры и, вскрывая их психологическую ткань, выявить поведение [людей] на сцене таким образом, чтобы оно было предельно убедительным в истине страстей, в правдоподобии чувств в предполагаемых обстоятельствах.

Если нам удастся это сделать, то тогда наш спектакль приобретет те новые качества, которых частично он был лишен при первой нашей постановке трагедии Расина, и заживет полнокровной жизнью — жизнью реалистических чувств, реалистических страстей, реалистического поведения действующих лиц на сцене, — поведения, которое приведет к соответствующим катаклизмам. Возвышаясь до предельного напряжения страстей, мы придем в спектакле к освобождению, к облегчению, к тому, что известно под словом катарсис.

А катарсис этой трагедии заключается в том, что в лице Федры, для которой освобождением является смерть, дана исключительная этическая требовательность человека к самому себе, свойственная, возможная только у настоящего героя. Если человек не мог себе простить не только преступления, но даже тайного влечения к преступному вожделению и к преступному чувству, то значит это чистый человек, светлый человек: Федра такова, несмотря на все греховные силы, которые бушуют в ее душе и часто низвергают ее в самые низины падения.

Недаром греческое слово «Федра» в переводе на русский язык означает «светлая».

Светлая Федра, несмотря на всю темноту порывов и страстей ее мятущейся женской души. И если нам удастся в нашей трагедии передать очищающий ураган, который проходит через человека, не только повергая его в бездну падений, но и возвышая душу и доводя чувства до максимальной чистоты и светлого проникновения, светлой отдачи своей жизни, то тогда, я полагаю, трагедия Расина прозвучит так, как должна она прозвучать в наши дни.

Я в прошлом году написал книжку по просьбе ВОКСа, которая должна выйти на иностранных языках (в Англии, Америке, Франции), и там я пытался определить то новое чувствование трагедии, которое свойственно нам, сегодняшним советским художникам.

Я говорил там, что оптимистическая трагедия, которая появилась в нашем репертуаре, является своего рода определяющим моментом нашего восприятия трагедии вообще.

Я говорил, что трагическая гибель, трагический катаклизм, трагическая катастрофа, гибель героев для нас является не заключительным моментом трагедии, а ступенью, ведущей к новому очищению и к новому утверждению подлинной жизни.

Такова была гибель Комиссара в пьесе Вс. Вишневского. Здесь, конечно, совершенно другая сфера, другая эпоха, другие люди, другие чувства, но и здесь трагедия, если мы к ней сейчас подойдем правильно, должна в результате стать внутренне оптимистической трагедией, потому что она утверждает веру в человека, в его чистоту, в стремление человека перебороть в себе всякую порочность, возникающую в человеческой душе, преодолеть порочность, пусть тяжелой ценой, ценой смерти.

Мне осталось в немногих словах сейчас коснуться того, о чем нужно будет много говорить и над чем надо будет много работать, но о чем сейчас я скажу только несколько слов.

Я должен сказать, что сейчас театр и актеры вообще разучились играть трагедию. Почему — говорить об этом сейчас не буду. Есть и совершенно очевидная причина — трагедии мало идут на наших сценах, особенно античные, то есть трагедии в наиболее чистом виде, наиболее полноценном в своем выявлении. Играть трагедии — это не просто. Играть трагедии — это нелегко. Не потому, что в трагедии действуют какие-то особые люди, титаны, а потому, что в трагедии действуют люди, в душе которых коренятся, живут, выявляются большие и подлинные страсти. Вот найти эти страсти, найти их в полноценной интенсивности, найти их в полной искренности, в полной реалистической оправданности всех переживаний — это задача, несомненно, чрезвычайно трудная с эмоциональной точки зрения. Но не только эта трудность стоит перед нами. Перед нами стоит еще вторая трудность, кото-

рая, быть может, не легче первой. Уже [неоднократно в наших беседах] я говорил о том, что форма является органической необходимостью искусства, что искусство, содержание искусства, может быть передано воспринимающему только через форму. Если это относится к каждому спектаклю вообще, потому что для каждого спектакля должна быть найдена адекватная содержанию форма, то сугубо это относится к трагедии. Для трагедии, в частности, для античной трагедии должна быть найдена адекватная форма. Форма, без которой трагедия, даже если она будет полна самых искренних и сильных переживаний, никогда до зрителя полностью в гармонии, в гармонической завершенности, дойти не сможет.

Форма античной трагедии требует чувствования актером своего тела, умения владеть им, умения передать содержание не только при помощи слова, но и посредством жеста и всех других выразительных средств. Это задача необычайно трудная. Жест трагедии очень не похож на наш сегодняшний повседневный жест. Костюм, в котором действуют и живут персонажи эллинской трагедии, ничего не имеет общего с пиджачным костюмом, эллинский жест ничего не имеет общего с городским жестом. Это особенная структура жеста, это — особенное чувствование своего тела — тела свободного, раскрепощенного, не прикрытого, а открытого, дышащего всеми порами, свободного тела, которое должно быть так же прекрасно и гармонично в своей выразительности, как должна быть прекрасна и гармонична в своей выразительности человеческая душа. И тут перед нами стоит очень трудная задача, которую мы можем одолеть только в том случае, если отнесемся к ней чрезвычайно внимательно, пытливо.

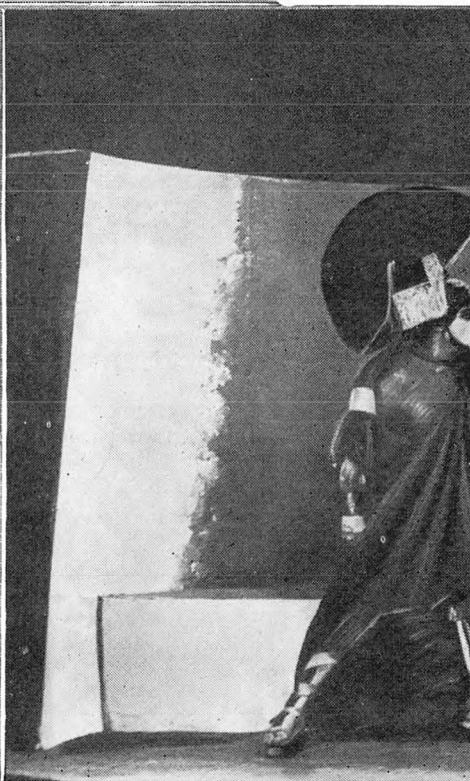
Мы знаем: для того, чтобы играть ту или иную пьесу, нам мало знать только пьесу. Мы должны обогатить пьесу своим собственным опытом, тем опытом, который накопили от нашего соприкосновения с жизнью.

Применительно к расиновской трагедии нам нужно обогатить свой опыт погружением в эпоху, которая родила эту трагедию, нам нужно изучить эту эпоху, нам нужно почувствовать этих людей, нам нужно увидеть этих людей, нам нужно понять их структуру — и душевную и физическую.

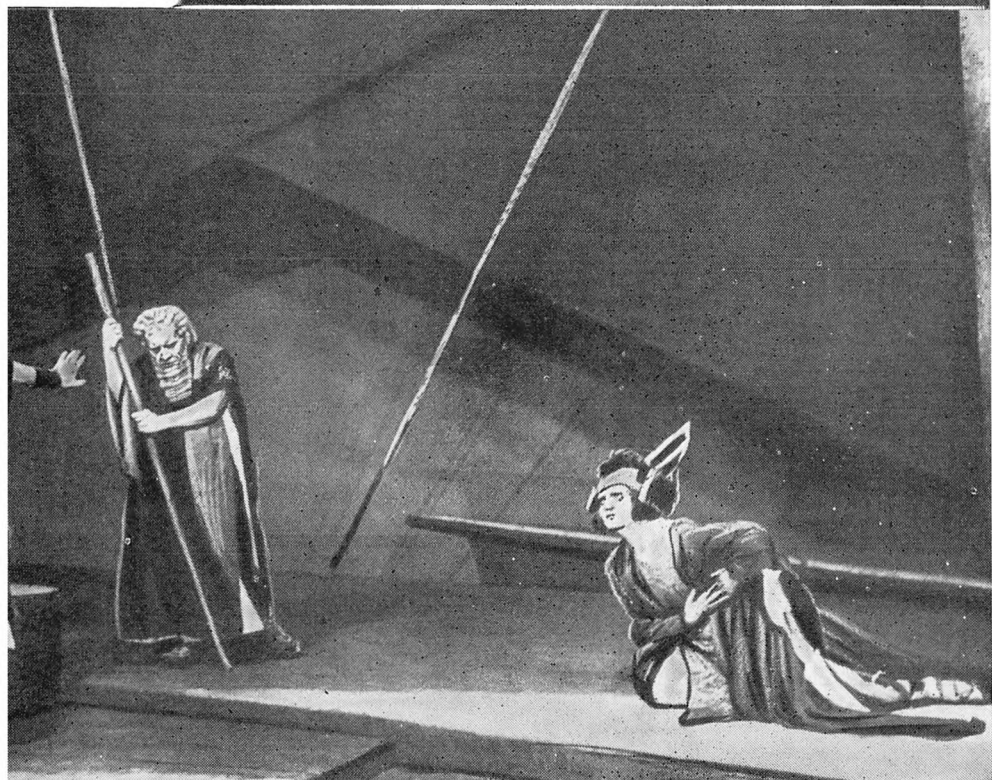
Трагедия наполняет человека большими и сильными чувствами. Сильные и большие чувства наполняют не только душу человеческую, но и тело человеческое. Тело становится напоенным, особенно выразительным. Человеческое тело, наполненное трагическими переживаниями, как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли, ибо трагедия, по существу, и возникает в каком-то первичном и конечном итоге, как результат стремления человека, его души, оторваться от земли и невозможности этого отрыва благодаря человеческой



«ФЕДРА» Ж. Расина, 1924 г. Художник А. Веснин. А. Г. Коопен — Федра

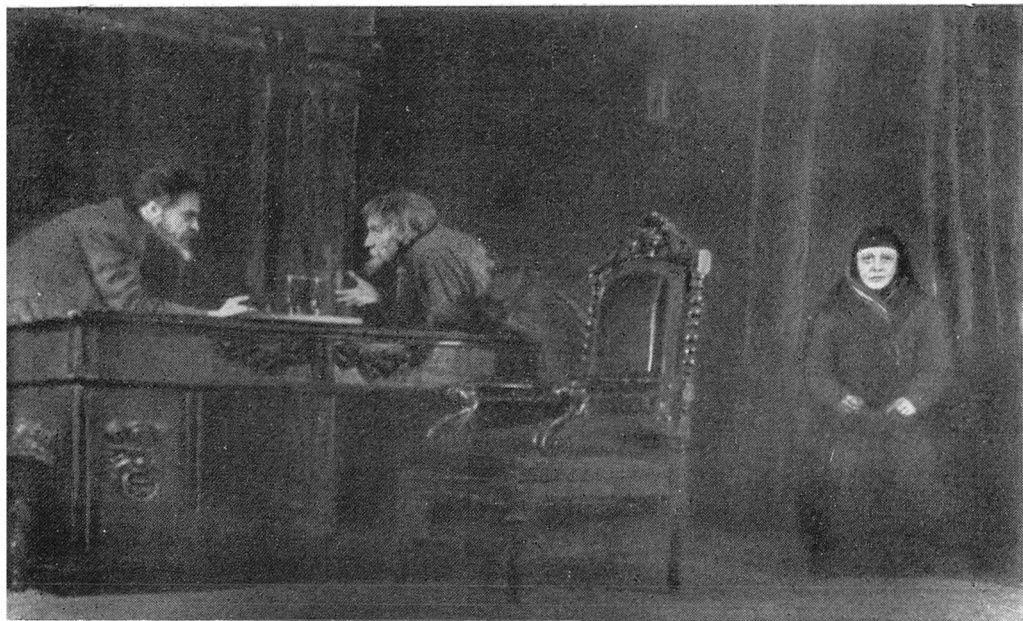


«ФЕДРА». На развороте слева сверху А. Г. Коонен—Федра, внизу: А. В. Позоева—Энона, А. Г. Коонен — Федра; справа сверху— сцена обвинения Цполлита, внизу: К. В. Эггерт—Тезей, П. П. Аркадин — Терамен, А. Г. Коонен — Федра

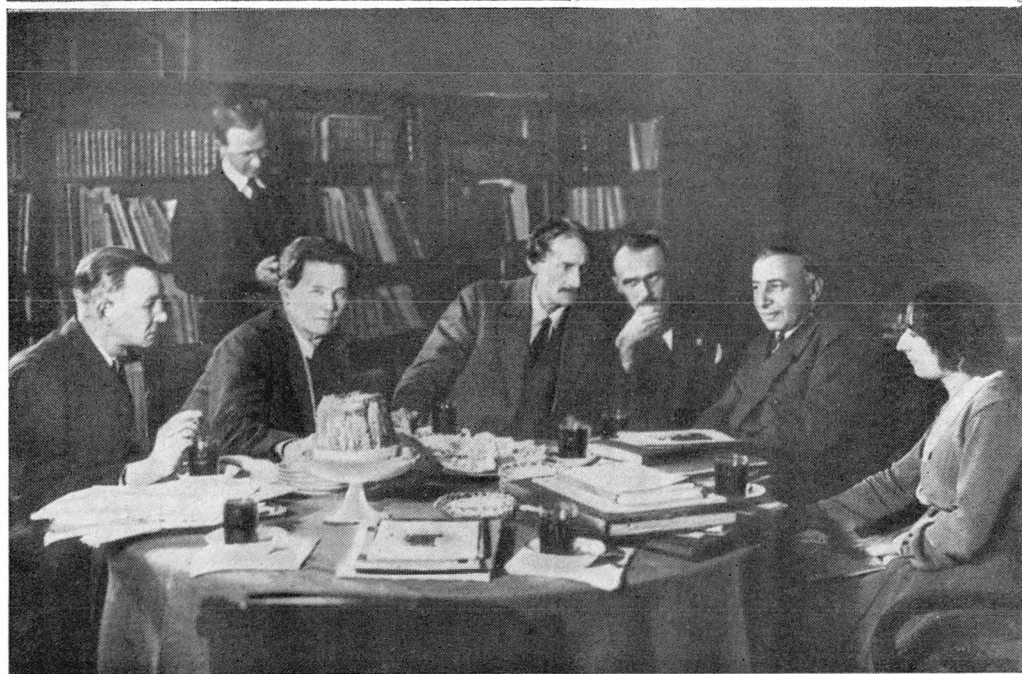
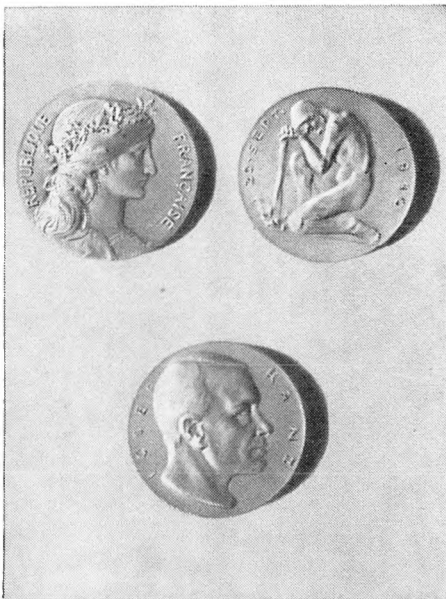




«СТАРИК» М. Горького, 1946 г. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Сцены из первого, второго и третьего актов. Б. А. Терентьев — Мастаков, М. А. Подгурская — Татьяна



Г. П. Бударов—Степаныч, Л. А. Врублевская—Софья Марковна,
Н. М. Новлянский — Харитонов, П. П. Александров —Яков,
П. П. Гайдебуров — Старик, В. В. Бельская — Девща



Вверху—М. И. Калинин вручает А. Я. Таубову орден Ленина, 1945 г. Медали, полученные Камерным театром от Французского посольства (1940 г.) и Кёльнского университета (1925 г.), и медаль Кёльнского университета, врученная А. Я. Таубову в 1925 г. Внизу — А. Барбюс в Камерном театре. 1933 г.

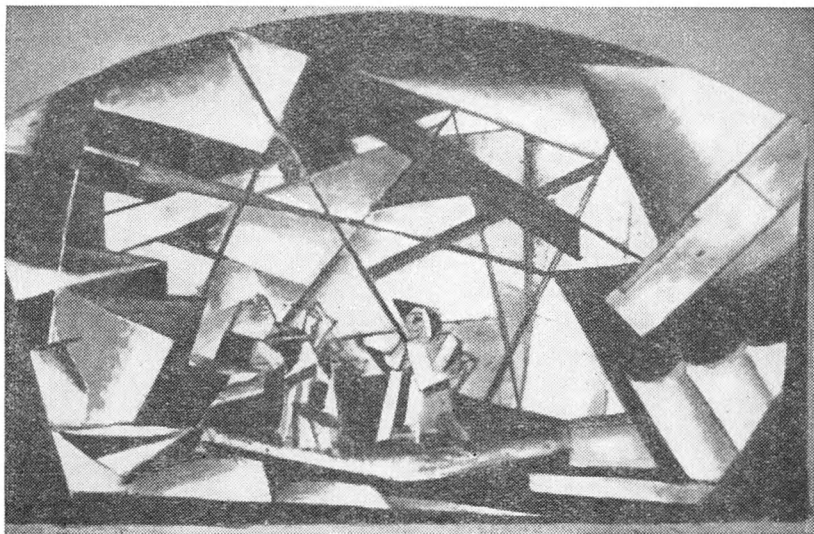
плоти. Недаром Анненский определяет трагедию как стремление человека освободиться от уз своего физического существования, обуравующих его физических страстей³.

Это рождает особый жест, это рождает особую тяжесть жеста. Здесь неприменима ни балетная пластика, ни пластика модернистская. Здесь мы должны вспомнить Айседору Дункан. Мы должны вспомнить о том новом и прекрасном, что внесла Дункан в движение человека, о том, что она внесла в чувствование человеком своего тела. Дункан сбросила с тела все оковы, она раскрепостила тело и, наблюдая природу, наблюдая движение морских волн, чувствуя ритм этого движения, вбирая его в себя, передавая его своему телу, изучая античность, изучая античную скульптуру, вернула человеку тот характер движения, который был ему свойствен на заре его блестящего утра.

[...]

Изучать античность, изучать античную скульптуру, изучать античные вазы является совершенно необходимым для всех тех, кто будет работать над этим спектаклем. Изучать не только для того, чтобы копировать, а прежде всего для того, чтобы понять сущность, которую почувствовала и с таким совершенством передала Дункан.

Еще одна трудность стоит перед нами. Мы говорим о том, что ритм играет огромную роль в жизни каждого отдельного



Эскиз декорации

человека, ритм данной эпохи. И ритм эпохи, переданный величайшим поэтом в замечательных стихах, конечно, должен нам дать чрезвычайно много и обогатить нашу работу. Но для этого нам нужно вникнуть в него, в стихотворную и поэтическую стихию Расина, почувствовать, откуда она исходит, раскрыть ее тайны. Только таким путем мы можем добиться и соответствующих результатов, и той художественной гармонии, к которой мы будем стремиться.

[...] Должен вам сказать, что декорации, которые вы видите в макете, будут подвергаться во время действия некоторым изменениям. Эти изменения будут касаться корабля, на котором будут меняться паруса. Паруса будут меняться и по форме и по цвету, и их задача — путем определенного воздействия формой и цветом — выявлять внутреннюю сущность отдельных актов.

Изменение цвета на сцене — это очень интересный принцип театра, существовавший в давней древности. Еще до эллинского театра, в индусском, который значительно старше эллинского, сцена в глубине заканчивалась завесой из тонкой материи, и ее цвет должен был гармонировать с основным чувством пьесы. [...]

Не следуя точно этому рецепту, мы меняем паруса на корабле, меняем их очертания и окраску, и намерены, используя древний опыт театра, добиться соответственного воздействия на зрителя, ощущения гармонии между эмоцией действующих лиц и всей атмосферы спектакля. [...]

«СТАРИК»

ДОКЛАД ТРУППЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА
[весна] 1946 г.

П. Гайдебуров — Старик.
Рисунок А. Галеркина

Горьковский «Старик» имеет два варианта, которые отличаются друг от друга, главным образом разрешением финала пьесы¹.

В истории драматургии известно много случаев, когда автор по тем или иным причинам писал свою пьесу не в одном, а в нескольких вариантах.

[...]

Горький дал два варианта пьесы «Старик», причем второй вариант от первого отличается немногим — главным образом финалом.

Вероятно, именно в силу того, что различие не очень большое и не чрезвычайно разительное, и возникает при чтении второго варианта вопрос: а что, является ли он окончательным?

Мы знаем фактически, что это так, но тем не менее внутренне что-то в нас противится осознанию этого.

Чрезвычайно важно для раскрытия всей концепции «Старика» выяснить, почему у нас возникает такой вопрос, — что мешает нам воспринять второй вариант, как окончательный?

Разгадку этого нужно искать в высказываниях самого Горького. К американскому изданию своей пьесы Горький написал предисловие². Там он довольно подробно говорит о своем понимании драматургии и [искусства] драматурга. Он пишет:

«Действующие лица в драме, независимо от желания драматурга, должны поступать в соответствии с законами их индивидуальной природы и социального окружения. Они должны следовать велениям их собственной судьбы, а не какой-либо другой, произвольно навязанной им автором...»

В этом же предисловии Горький говорит о «Старике»: «Пьеса, предлагаемая сейчас читателям, кажется мне несколько более интересной, чем другие, написанные мною. Но и она не вполне свободна от дидактических тенденций»³.

Мне кажется, что в этом заключается разгадка того, почему мы и [после издания] второго варианта [«Старика»] задаем себе вопрос, окончательный ли этот вариант?



Горький в «Старике» нарушил им же установленные правила драматургии, принес их в жертву дидактизму, то есть тому недостатку своих пьес, который констатирует он сам.

В чем я вижу [в «Старике»] выявление этого дидактизма?

Захаровна считает необходимым уничтожить старика, она приходит к Софье Марковне с созревшим у нее планом отравить его мышьяком. Она поступает так, повинуясь живущим в ней законам естественного права, и если бы Горький, согласно своим тезисам, предоставил ей развиваться и действовать, не вмешиваясь в ее поступки, а только помогая их выявлению, то, несомненно, она отравила бы старика.

Но Горький хотел сказать, что Старик не уничтожен, [...] что он разбит, дискредитирован, но не убит, а существует, уползая в щель, и там, в подполье, ждет и будет ждать своего часа для того, чтобы снова выползти и творить свое мрачное дело.

Если бы Захаровна отравила Старика, то тогда пьеса была бы завершена и в центре ее стоял бы конфликт Захаровны и Старика — конфликт между естественным и формальным правом.

Старик исповедует и проповедует формальное право: совершил преступление, может быть, и кажущееся — ты должен понести наказание.

Захаровна исповедует естественное право: ты мешаешь людям жить, грозится разрушить наш очаг, нашу семью (в широком понимании этого слова), нашу родину — и ты должен быть уничтожен!

Этот конфликт, конечно, придал бы всей пьесе характер большой трагедии, построенной на столкновении двух мировоззрений; но тем не менее пьеса пошла бы не только по заветам самого Горького, но и по заветам Чехова, который говорил:

«Если в первом действии висит ружье, то в последнем действии оно должно выстрелить»⁴. У Горького ружье висит, оно заряжено, но не стреляет. Это является самой большой трудностью, созданной самим Горьким, для воплощения его пьесы на театре.

[...]

Во имя дидактической цели Горький пожертвовал той свободой в судьбах и развитии судеб действующих лиц, в частности Захаровны, которую он сам принципиально утверждает.

Это обстоятельство, по существу, отражается очень трудным образом на раскрытии пьесы при ее осуществлении, лишает ее подлинно трагического содержания, потому что из пьесы вынимается самый основной и существеннейший конфликт.

Устранение основного конфликта тем самым нарушает всю архитектонику вещи в целом — это создает основную трудность постановки спектакля, между тем, не меняя варианта, созданного Горьким, надо все-таки дать зрителю ощущение

наличия данного конфликта, его права на существование, его действительного начала.

Из потенциальной героини, которой [является в пьесе] Захаровна, как бы [олицетворяющая] естественное право, народное сознание, народный разум, по мере сил, имеющихся в распоряжении театра, средствами, имеющимися в его палитре, надо сделать героиню, быть может, и не до конца действительную, не доводящую своего действия до завершающего его исхода, но тем не менее действующую целеустремленно.

Если бы в пьесе не существовали наряду с этим невыявленным потенциальным конфликтом другие конфликты, то положение театра было бы весьма печальным. Но мы знаем, что помимо этого конфликта в пьесе существует еще ряд других конфликтов, которые и держат развитие пьесы в должном напряжении. Какие же это конфликты?

Мастаков и Старик, Старик и Софья Марковна, Мастаков и Харитонов, Мастаков и Павел, Яков и Татьяна, Татьяна и Старик. И еще дополнительные, не выявленные до конца конфликты: в первую очередь — Захаровна и Старик; затем Харитонов, Яков, Павел — Старик; Степан — Старик; Харитонов — Каменщик.

Вот те конфликты, которые в пьесе имеются и которые даны либо в полном развитии, [...] либо в зародыше, в потенциальном плане. Задача театра вывести их из этого зародышевого состояния и заставить их также действовать в процессе развития всей пьесы.

В связи с заключенными в пьесе конфликтами можно прийти к одному большому конфликту действующих в пьесе групп, сил.

Одна группа — это Мастаков, Захаровна, Татьяна, Софья Марковна; другая, противостоящая ей, — Старик, девица, Харитонов, Павел, Яков.

Эти две группы находятся в постоянном и непрерывном конфликте.

Если тенденции первой группы можно схематически определить как тенденции естественного права, гуманитарного начала, доброго (в высоком смысле этого слова) отношения к человеку и людям, тенденции создания жизни, то тенденции, заложенные во второй группе, можно определить как тенденции формального права, личного права, эгоистически-житейского, потребительского, мещанского начала, начала разрушения и расхищения.

Эти противостоящие понятия, выраженные в характерах и судьбах действующих лиц, приходят на протяжении всей пьесы к ряду столкновений и являются той основной пружиной, которая движет вперед все действие пьесы.

Если бы мы захотели [хотя бы] в достаточной степени элементарно определить, в чем заключается сюжет пьесы, то мы

могли бы определить его таким образом: «Мечь Старика», или, вернее, «Старик ищет возмездия», или, с моей точки зрения, еще более верно: «Старик ищет воздаяния себе самому».

Тему пьесы я определил бы замечательным выражением, высказанным Долорес Ибаррури. Она сказала: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях»⁵. Это тема пьесы, которая определяет тот выход, к которому приходит Мастаков.

Он предпочитает смерть, [предпочитает] умереть стоя, в буквальном смысле этого слова (ибо [в финале] стоя берет ружье и стреляет себе в рот), чем жить рабом Старика, который, не выдав его тайны, возьмет власть над ним и будет иметь возможность постоянно держать его на коленях перед собой; ведь даже если Мастаков раскроет свое прошлое сам, все равно ему предстоит жить на коленях, ибо на колени его поставит формальное общественное мнение Харитоновых, Павла, Якова и всех тех, которые считают, что если человек бежал с каторги, совершив определенное нарушение формального права, то он должен понести за это соответственное наказание. Общественно Мастаков будет унижен, он не сможет жить, стоя во весь рост.

Вы помните, что Харитонов аргументирует это положение, он говорит о том, что ежели одному это разрешить, тогда захотят и другие, тогда вообще воцарится хаос, тогда нельзя будет вести нормальную жизнь, не будет известно, кто прав, кто виноват, формальные нормы сдвинутся с места и, по мнению Харитонова, наступит хаос.

И, наконец, идея пьесы, с моей точки зрения, заключается в том, что насилием, устранением, порабощением человека можно погубить, разрушить, но нельзя победить.

Невыявленная до конца идея, заключенная в пьесе «Старик», была высказана Горьким много лет спустя после написания пьесы в словах: «Если враг не сдастся, — его уничтожают»⁶. Горький пришел к ней сам тогда, когда фашизм стал угрожать человечеству и, в частности, нашей стране.

Воплотителем этой идеи могла бы быть Захаровна, ибо она именно так думает, но Горький не дал ей довести до конца свою миссию в пьесе. Она не совершила того действия, которое сделало бы ее героиней.

Таким образом, перед нами, с одной стороны, тенденция разрушения, которая персонифицируется главным образом в Старике, и тенденция созидания, которая персонифицируется главным образом в Мастакове. И сдача позиций Мастаковым — условная, трагическая сдача, сдача путем смерти, таящая в себе все же элементы победы — моральной, внутренней, духовной победы.

По существу говоря, как я постараюсь показать это в дальнейшем, Старик, мне кажется, стремится не к тому, чтобы «поплыть большими кораблями». Это он говорит девице, потому

что другого она не поймет. Он стремится также не к тому, чтобы разоблачить Мастакова. Он стремится к тому, что мы бы назвали политическим термином сегодняшнего дня — словом «оккупация». Он стремится к оккупации.

Он стремится оккупировать дом Мастакова, его землю, быть может, в результате, даже выдать девицу за Павла, вообще стать оккупантом и хозяином в этом доме. В этом он нашел бы и устройство своей жизни, и свое удовлетворение.

Это удовлетворение он нашел бы именно не в откупе и не в разоблачении, а в господстве над людьми, в господстве над этим домом, этим очагом, в [подчиненности] других, которых он сверг в рабство, владея их тайной.

Если брать пьесу (а это так и следует делать) такой, какова она есть, то иногда совсем не насильственно, не по-варочному, не притянута, в ней можно фактически увидеть (несмотря на драматургические, архитектурные недостатки) очень большое, огромное, чрезвычайно важное достоинство. Ее можно продлить проекционно в наши дни, [раскрыв], что все те злые начала, которые персонифицированы в Старике, а именно тенденции насилия, порабощения, устройства своего благополучия на [подчинении] других — характеризуют тенденции фашистской идеологии.

Бездаром в том же своем предисловии [к пьесе] Горький пишет: «В «Старике» я старался показать, каким отталкивающим может быть человек, погруженный в свое собственное страдание (тут лично я ставлю знак вопроса и восклицания, ибо, по-моему, не только в этом дело. — А. Т.)... который стал верить, что он вправе мучить других за то, что он страдал. Если такой человек убедил самого себя, что таково его право, что он — избранное орудие мести, он теряет всякое право на человеческое уважение. Это все равно, как если бы кто-нибудь поджигал дома и целые города только потому, что ему холодно»⁷.

Разве это не психология фашизма?

Разве знаменитое «[право на] жизненное пространство», провозглашенное фашизмом, во имя которого они считали возможным уничтожение целых городов, психологически не координируется с чувством Старика, который готов спалить целый город, чтобы погреться, если ему холодно?

Конечно, это так, конечно, здесь полная психологическая и идеологическая параллель.

И несмотря на то, что финал «Старика» архитектурно ослабляет пружину пьесы, не приводит ее к финалу большой трагедии, он драматургически правдив, важен, нужен сегодня, потому что уже по опыту мы знаем — несмотря на то, что фашизм разбит на поле брани, он тем не менее уполз в щель, как, по ремарке Горького, делает Старик в конце пьесы.

Мы знаем и продолжение — из этой щели он понемногу начинает высовываться. Для этого достаточно следить за тем, что происходит сейчас во всем мире и, в частности, на Нюрнбергском процессе.

Поэтому тот финал, который дан Горьким, может быть, драматургически и театрально недостаточно выигрышен, но идеологически мобилизует, вооружает, взывает к бдительности, возбуждает в нас эмоции и чувства, которые сейчас нужны для того, чтобы мы не успокаивались, для того, чтобы мы понимали — опасность не миновала.

Во всем этом заключаются трудности и интерес сложности и значения той работы, которую нам предстоит начать.

Опасность не миновала, она подстерегает, спрятавшись в подполье и выползая из щелей, — вот та идея, которая заложена в этой пророческой песне...

Горький, как драматург, чрезвычайно любопытен, любопытен потому, что, несмотря на кажущийся хаос, который как будто наличествует в архитектонике «Старика» и [вообще] в его драматургии, на самом деле трудно найти драматурга менее хаотичного и более логичного в построении каждой своей пьесы, чем Горький.

В этом отношении он, мне кажется, может считаться классическим образцом. [...]

...Горький сам в предисловии к «Старику» пишет: «Прежде чем сесть и писать, я создаю из моих образов своего рода остов, тщательно комбинируя отношения между различными эпизодами, чтобы обеспечить правильное развитие интриги».

И это не слова, это то, что он делает на самом деле. Любопытно, кстати, что, говоря о таком правильном построении интриги, Горький ссылается на два примера, по его мнению, [очевидно], идеальные, наиболее показательные именно с этой точки зрения.

Он ссылается на пьесу «Ирландский герой» Синга и «Ужин шуток» Сема Бенелли (обе эти пьесы были в репертуаре Камерного театра).

Нам близки те архитектурные законы, по которым Горький строил свою пьесу.

Итак, какова архитектурная композиция пьесы Горького «Старик»?

Пьеса, как вы знаете, состоит из четырех актов. И каждый из этих актов несет свою специальную функцию в развитии пьесы в целом.

Первый акт может быть назван условно «Предгрозьем», или «Тень», или фразой, которую в конце действия произносит Мастаков: «Ну — отрезано...»

Если вы вспомните весь этот акт [целиком], вы увидите — он построен на том, что все не спокойно, несмотря на видимое

благополучие; несмотря на то, что пьеса начинается как бы с большого, мажорного аккорда торжества по поводу окончания стройки, начинается с праздника, — тем не менее все время на действующих лицах и, в частности, на Мастакове лежит некая тень, мешающая ощутить полностью этот праздник.

Природу этой тени по отношению к Мастакову мы узнаем. Она заключается в том, что Мастаков уже где-то возле собора или церкви видел Старика. Он уже понимает, увидев его, что появление Старика здесь не может быть случайным. Фигура еще не появившегося [на сцене] Старика уже бросает свою тень на все происходящее действие, бросает свою тень на все ощущения Мастакова. А рикошетом эта тень падает на целый ряд других действующих лиц и, в частности, на близкую Мастакову Татьяну, которая чувствует себя не в своей тарелке, и на целый ряд других лиц — на враждебных Мастакову Харитонову и Павлу, которые догадываются, что тут что-то есть, не зная, в чем [именно] дело, и начинают поэтому как-то беспокоиться; и сущность этого беспокойства, которое проходит красной нитью через весь акт, через поведение всех персонажей, заключается в том, что Мастаков наряду со всеми происходящими в первом акте событиями, ситуациями, фактически участвуя в них, в то же время решает для себя основной вопрос — как ему быть; скрывать ли дальше тайну, либо открыть ее. Еще не появился Старик, еще не предъявил своего счета, еще он ничего не требует, но Мастаков уже это требование ощущает и чувствует, что пришел момент, когда он должен выбрать какой-то твердый путь.

В результате всех своих колебаний и переживаний он решает написать записку Софье Марковне и отправляет ей записку. Он решает открыть свою тайну. Не существенно то, что пока он решает открыть ее только Софье Марковне; существенно, что он решает ее вообще открыть. Вот почему он говорит: «Ну — отрезано...»

Он отлично понимает, что после этого, придет ли Старик или не придет, все равно для него должна начаться какая-то другая полоса жизни.

С этой длившейся после каторги в течение двадцати лет полосой его созидательного труда — в какой-то степени покончено и отрезано.

Второй акт тоже является завершенным в себе, но так же, как и первый, несмотря на эту завершенность, абсолютно органически связан со всем дальше развивающимся действием.

Он условно может быть назван «Преследование» или «Охота». Охотится или преследует Яков — Таню, Харитонов — Мастакова, Старик — Мастакова. Все они сталкиваются лицом к лицу.

И в этом преследовании, в этой охоте... заключается сущность и внутренняя архитектоника, пружина, доминанта второго акта.

Третий акт может быть назван примерно так: «Торг» или «Борьба». Начинается торг, начинается борьба, сталкиваются две идеологии — идеалистическая идеология Софьи Марковны и Мастакова и реалистическая — Захаровны.

[Сталкиваются также] идеология насилия, воплотителем которой является Старик и его тень — девица, и идеология преодоления насилия силой, представительницей чего является Захаровна. Сталкиваются судьбы.

Судья неправедный — Старик (Захаровна первая говорит о нем, что он «совсем, как судья...») — и судья праведный, воплощающий в своей психике естественное, натуральное право, — Захаровна.

В результате происходящего «торга», происходящей борьбы в конце акта идут разрывы: Мастакова и Старика, Софьи Марковны и Старика, Софьи Марковны и Захаровны, Павла и Татьяны, Павла и Мастакова, то есть мы видим совершенно логическую, жизненную концепцию, которая определяет и ведет весь третий акт.

И, наконец, четвертый акт, который может быть охарактеризован понятием катастрофы, сдачи физической и фактической, таящей в себе элементы внутренней моральной победы [Мастакова] и ухода Старика в щель.

Разрушение — но без торжества разрушителя; гибель жертвы — но без торжества агрессора, и уход агрессора в щель.

Вот как поактно, по законам железной драматической и психологической логики строит Горький свою пьесу.

Пьеса «Старик» разбита мною на сорок две ситуации.

Первая ситуация — одиночество Мастакова, когда Мастаков говорит свою речь рабочим; все же, несмотря на то, что он хорошо знает среду, с которой имеет дело, и любит часто говорить о том, что он [сам] мужик, а строительные рабочие — это большей частью были те же мужики, то есть родные и близкие ему люди, тем не менее [того] настоящего, подлинного взаимопонимания, которое даже не нуждается в словах, между Мастаковым и рабочими нет.

Рабочих Харитонов называет стадом. У него ясное отношение к рабочей силе.

Для Мастакова это не стадо. Но тем не менее подлинного взаимопонимания нет.

Это видно и по высказываниям старого каменщика и особенно по тому выразительному жесту, которым заканчивает сцену молодой каменщик, явно издевательски становясь на колени и отвешивая Мастакову земные поклоны.

Одиночество является одним из существеннейших и доминирующих элементов психики Мастакова.

Нам важно обратить внимание на этот элемент потому, что именно одиночество, которое дальше укрепляется и утверждается, выявляется во взаимоотношениях Мастакова с самыми близкими ему людьми, даже в его взаимоотношениях с Таней, даже в его взаимоотношениях с Софьей Марковной, которая по-настоящему его не понимает, не понимает и тогда, когда он в первом акте говорит ей о том, что ему необходимо с ней, наконец, раз и навсегда серьезно объясниться. Он говорит о том, что ему необходимо раскрыть ей свою тайну. Она принимает это как любовное объяснение...

Благодаря тому, что Мастаков ни в ком не находит до конца понимающего его человека, он в результате кончает выстрелом в рот. Если бы у него не было [чувства] одиночества, если бы не было в нем этого червя, который подтачивает его силы — силы человека в достаточной степени крепкого, энергичного, инициативного, созидательного, — то натура Мастакова была бы значительнее и цельнее. А тогда, может быть, он нашел бы иной выход.

Мастаков уже в самом начале [пьесы] чувствует, что наступил критический момент его жизни, и проявление тревоги звучит уже в одной из первых его фраз: «Да, люди умирают, а дела их остаются для будущих людей».

Он уже как бы предчувствует, видит свой конец и, как это свойственно человеку, пробует найти для себя внутренний импульс, который помог бы ему все же продолжать жить.

Он — не стяжатель, он — строитель.

Он говорит: «Работа всегда дороже денег». Он строит для того, «чтобы наши дети жили умнее, счастливее нас». Он уверен, что талант в землю нельзя зарывать.

И даже в этих своих стремлениях — все дальше, все больше, все интенсивнее строить для будущих поколений — он не находит настоящего и полного отзвука в группе строительных рабочих, ибо каменщик, одобряя в общем его деятельность, все же говорит ему: «Кто торопится, за тем бес охотится».

Состояние одиночества Мастакова выявляется, как основной лейтмотив, как доминанта первой ситуации.

Во второй ситуации, которую условно можно назвать «Купец и лентяйка», мы видим, что даже близкий ему человек, его не родная дочь Таня, его до конца тоже не понимает, и когда они остаются вдвоем, то мы видим и здесь не двух людей, которые живут единым духом; [перед нами] два человека, которые хотя и живут вместе, но каждый сам по себе.

Здесь Мастаков говорит, что он купец, а она — лентяйка. Таня — не лентяйка в буквальном смысле этого слова; она лентяйка, потому что она не знает, во имя чего живет и как ей жить; она не находит себе места в жизни.

Это очень взыскательная натура, которая ищет каких-то своих идеалов, представляющихся ей в несколько сложном порядке ([отсюда] ее мечтательная песня: «Он прискачет на белом коне»).

Она ждет кого-то, какого-то человека, который должен прийти извне, взять ее и повести куда-то, а пока что она не может найти себя. Она не может определить себя, и в силу этого она нерешительна.

[...] Третья ситуация — «Первый сигнал». Любопытно, что он доходит раньше всего до Захаровны (это нужно иметь в виду при рассмотрении дальнейшего развития образа ее действия), в разговоре Степаныча и Захаровны.

Степаныч говорит ей:

— Тут все темный какой-то шляется, про хозяина выспрашивает, кто он, откуда...

— А чего ему надо?— спрашивает Захаровна.

— Не рассказывает.

Это первое появление Старика, который еще невидимо входит в действие.

Четвертая ситуация — «Волки и волчата». Степаныч говорит Захаровне о Павле: «Вынянчила ты волчонка».— Здесь намечается деление на волков и людей, деление, которое потом находит свое развитие во всем дальнейшем ходе пьесы.

Каждая данная ситуация не проходит бесследно для всего дальнейшего течения пьесы, а носит в себе зародыш того, что потом развивается.

Пятая ситуация. Опять второй тревожный звонок (это идет любопытным синкопическим ходом в пьесе); опять в первом акте, в диалоге между Степанычем и каменщиком, Степаныч говорит каменщику: «Тут один, какой-то, тоже все спрашивает».

Опять появление тени.

Тут же попутно каменщик характеризует Мастакова: «Хороший купец, хорош, деятель», что является тоже чрезвычайно важным для построения образа Мастакова.

Шестая ситуация может быть названа «Несчастный, милости прошу, помощи».

Это диалог между Мастаковым и Софьей Марковной, диалог взаимонепонимания, диалог, который опять-таки подчеркивает одиночество и Мастакова и Софьи Марковны.

Несмотря на то, что между ними завязываются какие-то отношения, могущие, может быть, вылиться в союз подлинного взаимопонимания, по целому ряду причин — и в силу того, что они происходят из разных кругов, и в силу того, что они придерживаются разного образа жизни, и [благодаря тому] что над Мастаковым довлеет его тайна, — настоящего, подлинного контакта между ними не образуется.

Это недопонимание обнаруживается с особой ясностью, когда Софья Марковна говорит: «Вы меня удивляете! Вы — такой спокойный, уверенный в себе человек», а Мастаков отвечает: «Это — видимость. Я человек несчастный». [...]

Седьмая ситуация чрезвычайно любопытна, ибо если в четвертой ситуации мы увидели, что среди действующих лиц есть волчата, то в седьмой мы встречаемся уже с волком матерым, у которого волчья сущность — его природа. Речь идет о Харитонове.

Харитонов, в полную противоположность Мастакову, все расценивает конкретно, и не просто конкретно — для него есть один измеритель ценности — это деньги; и когда он хочет сказать комплимент Софье Марковне, он говорит: «Вас всегда приятно видеть, как пятиотенный кредитный билет».

[...] Но Харитонов не однолинеен. Это волк, который стремится не только насытиться. Нет, он стремится найти свое наслаждение в жизни и говорит: «Я люблю — по жердочке, над омутом, чтобы подо мнойгнулось да качалось, чтобы каждую минуту...» Вот оно в чем — его удовольствие в жизни!

Если для Мастакова смысл жизни в строительстве, если Мастаков — деятель, то для Харитонова жизнь в риске. Харитонов — игрок, и, поскольку он игрок, он этим прикрывает свою волчью сущность. Совершенно естественно, что ему Мастаков говорит:

«Ты, паяц». И действительно, Харитонов паясничает для того, чтобы скрыть свое подлинное существо. [...] Это — прием, это — маскировка, к которой прибегают волки для того, чтобы походить на людей.

Восьмая ситуация показывает, что в этом доме, за исключением Захаровны, о которой особая речь, по существу, все живут врозь, хотя вместе — Таня и Павел, но и их интересы совершенно различны, противоположны. Таня говорит [ему]: «Какой злой! Почему ты всегда злишься?»

[...] Как будто дружны Павел и Яков, но эта дружба тоже кажущаяся, на самом деле между ними дружбы нет.

[...] Все — врозь, и поэтому совершенно естественно и органично, что Мастаков не находит никого близкого, с кем он мог бы поделиться тем, что его гнетет.

Десятая ситуация — это уже ситуация второго акта, о котором было сказано, что это акт преследования и охоты.

Это преследование, эта охота, это выслеживание начинается вначале как бы в виде шутки. В начале второго акта на сцене — Яков, Павел и Таня, и Яков предлагает поугаить каменщика.

Он подходит к каменщику и говорит ему о том, что он про него что-то знает. Он исходит из убеждения, что у каждого есть что-нибудь, что он скрывает. Неверие в человека, неверие

в людей, убеждение, что человек — жулик, — вот чем живет Яков.

И он действительно добивается того, что смущает каменщика, несмотря на то, что для этого, по-видимому, нет никаких оснований.

И в ироническом плане, в плане первой стадии преследования, еще носящего характер шутки, уже намечается основной колорит и лейтмотив акта. [...]

Одиннадцатая ситуация, где вскрывается пропасть [между] миропониманием Мастакова и Харитонов.

Мастаков говорит: «Строиться люблю — строение украшает землю. Земля у нас — бедная...»

Его желание — обогатить землю.

Харитонов отвечает: «Неправда! Ба-агатая земля! Грабят ее, грабят, а ограбить никто не может!»

Его стремление — ограбить, хищническое стремление, хищническая психология.

И вот эти две психологии сталкиваются.

Когда Харитонов заводит разговор о Софье Марковне (что, конечно, омерзительно для Мастакова) и говорит о ней, что она «из простых... Певца, что ли, какая-то... И вообще, — хороша Аннинька, а прошлое — дрянненько!»

Мастаков воспринимает это чрезвычайно болезненно и говорит: «Прошлое не должно касаться нас».

Харитонов отстаивает другую точку зрения: «Наше прошлое — не деготь на воротах, его не выскоблишь».

Совершенно понятно, как такую фразу воспринимает Мастаков.

Это для него еще одно напоминание, еще один сигнал, который движет весь его внутренний мир, обращенный сейчас на разрешение вопроса: «быть или не быть».

Двенадцатая ситуация. Рекогносцировка. Старик, который до сих пор жил или в представлении Мастакова, или в рассказе Степаныча, в его сообщениях и наблюдениях («кто-то ходит, кто-то выслеживает»), появляется на сцене. Он заявляется без большой уверенности. Он пробует, он зондирует, он выспрашивает.

[...] Он еще и еще раз проверяет все обстоятельства перед тем, как начать действовать.

[...] Мастаков живет здесь уже лет двадцать. Следовательно, двадцать лет прошло с той поры, как они расстались — Мастаков бежал с каторги, Старик остался на каторге.

Семь лет прошло с той поры, как Старик был освобожден после каторги, семь лет искал Старик Мастакова и на седьмом или восьмом году наконец нашел его.

Следовательно, приход Старика, то, что он нашел Мастакова, — это не случайное явление, это была задача, цель Ста-

рика, смысл жизни Старика, потому что Старик —...трутень, полищ, жизнь которого мыслима только тогда, когда он присасывается к какому-нибудь другому существу.

Он ищет Мастакова на протяжении семи лет, чтобы тот дострадал как бы из закона высшей справедливости.

Но этот закон высшей справедливости — это не вера Старика, это не его идеология. Это, как мы увидим далее, его софистика, его фразеология.

Старик, боясь сам того предприятия, которое он начал, всячески страшется, но Старик — трус, это основная черта его характера; Старик — не герой.

Крайне ошибочны были мнения, высказанные некоторыми в период появления пьесы, о том, что Старик — человек, несущий с собой определенную идеологию⁸. Старик — трус. Мы это увидим неоднократно в течение действия пьесы.

[...] Имея это в виду, мы определенным образом должны воспринимать его фразы: «Ишь, как застроились, псы! И небушка не видать. Все от бога отгораживаются, собаки окаянные. В кирпич да в камень душевную гнусь свою прячут, беззаконники...»

Как будто — фразы важные, идейные; он [как бы] восстает против того, что люди «отгораживаются от неба», беззаконники прячутся.

Но не по небу тоскует Старик. Он говорит о небе, ибо такова его «фразеология». А думает о тюрьмах. Тюрьмами он застроил бы землю и засадил бы туда всех людей для того, чтобы самому быть надсмотрщиком, командовать и распоряжаться. Вот его подлинная идеология. [...]

Пятнадцатая ситуация. Это первая встреча лицом к лицу Мастакова и Старика, это вопросы Харитоновы, которые остаются без ответа. Старик не дает на них ответа.

Четыре раза Мастаков на протяжении небольшого диалога спрашивает Старика: «Чего тебе надо?» И четыре раза не дает Старик ответа на этот вопрос.

Он не хочет [ничего] сказать, он ориентируется, он еще зондирует [почву], он уже держит жертву в руках, наслаждается предчувствием своего торжества, но еще этого не выявляет, не открывает своих карт. Ненависть воцаряется на сцене, ненависть Мастакова к Старику, Старика к Мастакову.

[...] «Разошлись наши пути», — говорит Мастаков Старику. «Сошлись», — отвечает Старик Мастакову.

И в этой контраверзе, в двуединстве — разошлись и сошлись — таится тот страшный конфликт, который приводит потом к роковому концу. [...]

В девятнадцатой ситуации идет торг. Мастаков требует, чтобы ушла девица. Старик ни в коем случае не хочет отпустить ее от себя.

Он говорит: «Она подобно земле — немая; хоть бей ее, хоть топчи — не закричит». Девушка при нем — как собака-ищейка, которую он не выпускает ни на минуту из сферы своего насильственного воздействия.

Девушка первая по нюху чувствует, что тут не все благополучно. Она говорит: «Дух хороший какой, будто ребячьим потом пахнет». Она почувствовала наличие еще какого-то существа здесь — это Софья Марковна. И сейчас же Старик говорит: «Сними колпак с лампы!»

Эта фраза идет непосредственно за репликой девушки. Чем продиктована эта фраза? Испугом [Старика].

А когда Мастаков спрашивает: Зачем? — выступает наружу маскировка, фразеология Старика. Он говорит: «Светлей будет. Это глупость — свет прикрывать».

Следовательно, фраза рождена не тем, что он не хочет тьмы, а тем, что он испугался и требует света, чтобы было безопаснее, прикрывая свой страх фразеологией.

[...] Здесь особенно [ясно] выясняется разрыв между подлинной сущностью Старика и его фразеологией.

Он говорит: «Я — высох до костей, а ты — распух в богатстве, на мягких стульях сидя». Зависть: он жадеен, он несправедлив, ибо он не говорит о том, что [надо жить] иначе, [чем живет Мастаков], а он говорит — ты сидишь, а я не сижу на мягких стульях.

[...] Дальше он говорит: «Христос за чужие грехи отстрадал, а ты за свой — не восхотел». И еще дальше: «Христос страдал, древний закон нарушив. Закон был око за око, а Христос повелел платить добром за зло».

Вот что он говорит Мастакову. Значит, можно подумать, что он проповедует этот закон — платить добром за зло.

А на самом деле, что он [чувствует]? «Ты у меня весь в горсти, как воробей».

Похоже это на христианский закон?

Он говорит, что Мастаков ему втрое заплатит; «за каждую слезу мою... по пуду золота не возьму», то есть он отнюдь не добром хочет платить за свои слезы.

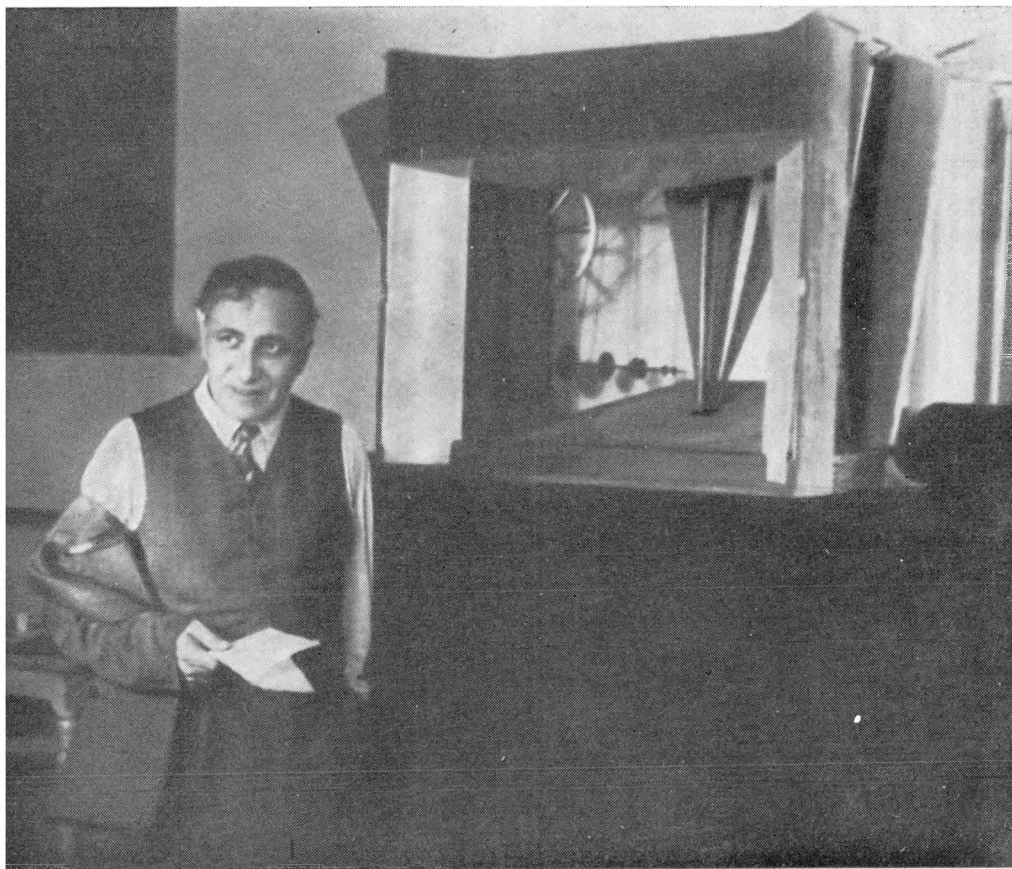
Он [утверждает] закон — «око за око», но требует за око — три ока, за зуб — три зуба». Вот его подлинная сущность, вот его подлинная идеология, а все остальное — фразеология, маскировка, прикрывающая его подлинную идеологию.

Он говорит, этот новоявленный адепт Христа:

...«Коли я — в горе, так ему — вдвое!»

Вот его подлинная сущность.

[...] Отсюда становится понятной следующая ситуация — двадцатая — которую можно назвать «Поединок» — диалог между Стариком и Софьей Марковной. Софья Марковна начинает дело верно, она требует, чтобы ушла девушка, и то, что



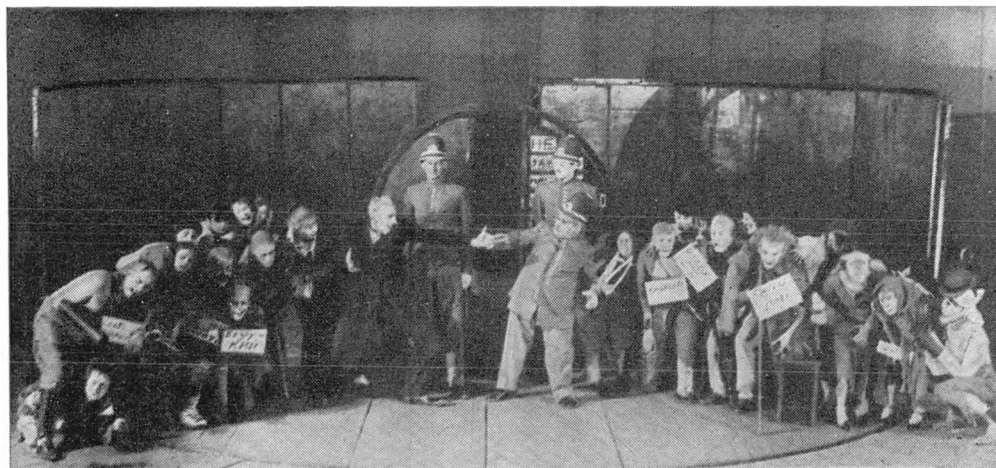
А. Я. Ципров. Начало 1930-х годов



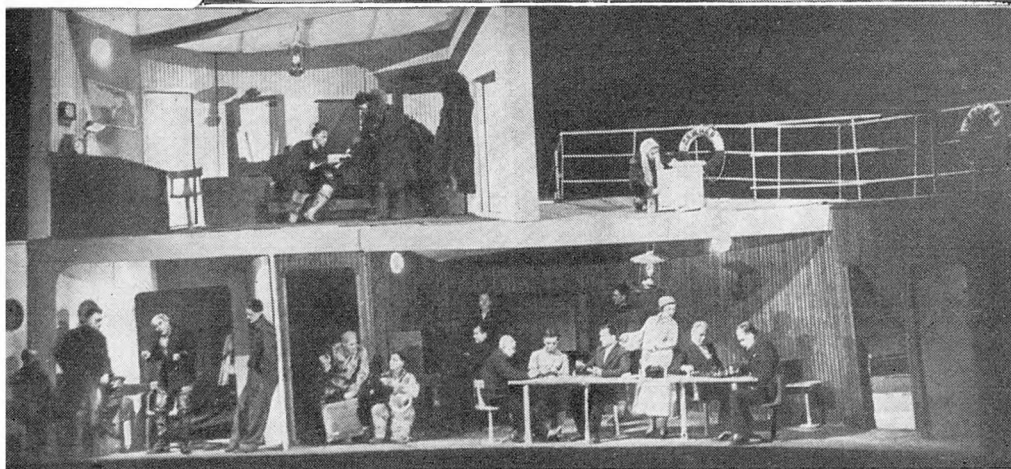
А. Я. Таиров на пути в Южную Америку. 1930 г. ● Диплом «Grand prix» и медаль (справа сверху) Парижской выставки декорационного искусства и современной индустрии, полученные театром. 1925 г. ● Диплом III Международной выставки декорационного искусства. 1927 г. ● А. Г. Коопен и А. Я. Таиров в Венеции. 1930 г.



«НАТАЛЬЯ ТАРПОВА» С. А. Семенова, 1929 г. Художники В. и Г. Стенберг. Вверху слева А. Г. Коонен—Наталья Тарпова, справа Н. Н. Чапагин—Габрух. Внизу — сцена из первого акта



«ОПЕРА НИЩИХ» Б. Брехта, 1930 г. Художники В. и Г. Штенберг.
А. Н. Имберг — Люси, дочь начальника полиции- Ю. О. Хмельницкий — Мак, предводитель уличных бандитов ● Вверху — сцена из второго акта



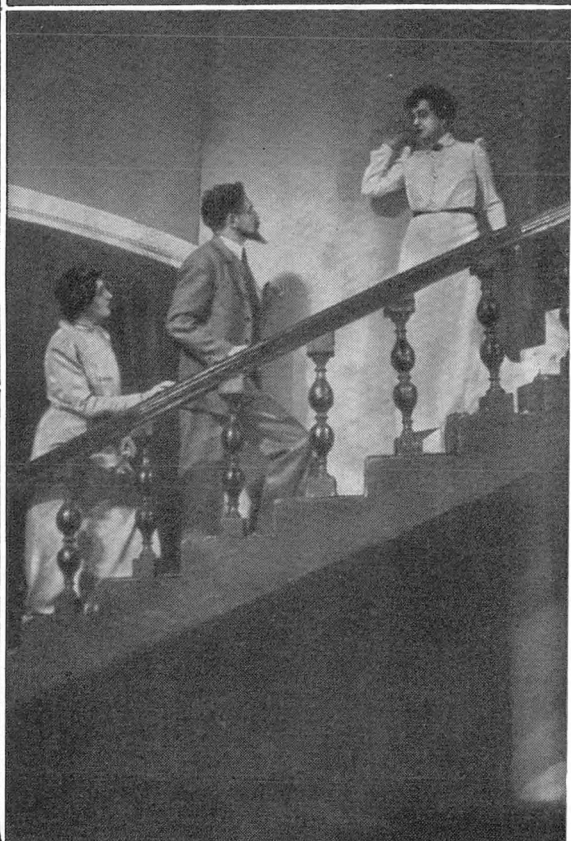
«НЕ СДАДИМСЯ» С. А. Семенова, 1935 г. Художник В. Татлин, Г. В. Петровский — профессор Оттон, А. В. Вернер — Ида, Т. Ф. Волошин — Капитан, Н. М. Новлянский — Лев Капитонович. Внизу — сцена из первого акта



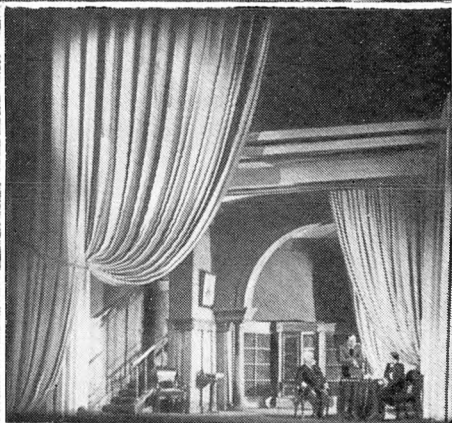
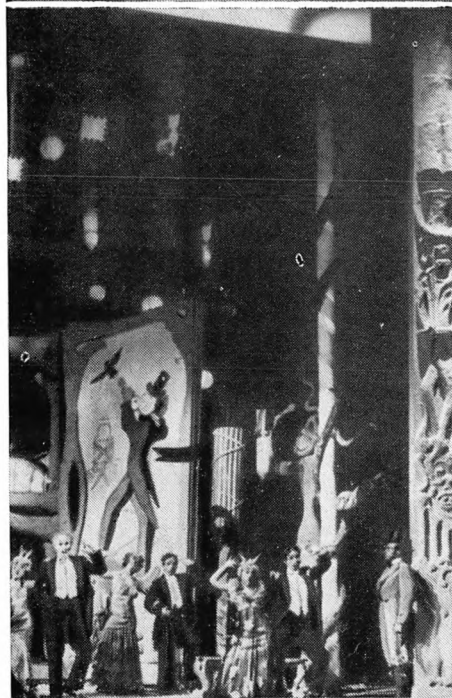
«ДУМА О БРИТАНКЕ» Ю. И. Яновского, 1937 г. Художники
Е. Коваленко и В. Кривошеина. Вверху — сцена из первого акта;
внизу — А. Я. Таиров, В. Н. Ганшин, Ю. И. Яновский и Е. А. Лашина
на репетиции спектакля



«АЛЬКАСАР» Г. Д. Мдивани, 1937 г. Художник В. Щуко. Л. В. Иванов — Рехина, О. Г. Супротивная — Микаэла. Внизу — сцена из первого действия



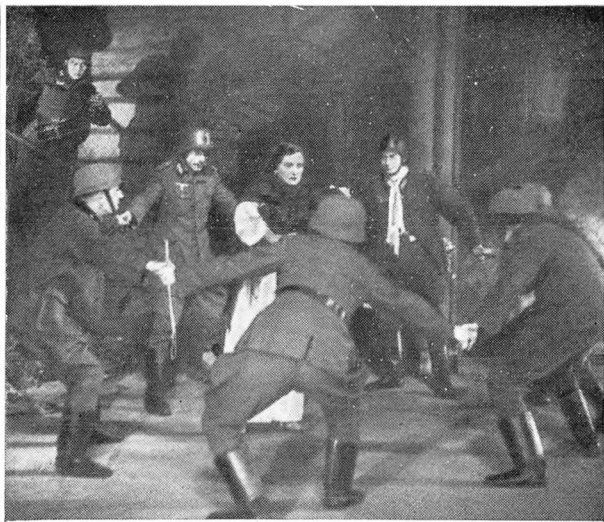
«ДЕТИ СОЛНЦА» М. Горького, 1937 г. Художник В. Щуко, А. Г. Коонен — Лиза. Сцены из спектакля. В. Н. Ганнин — Протасов, К. А. Торбева — Елена, Г. А. Янниковский — Вагин, Г. И. Бударов — Чепурной, А. Н. Имберг — Меланья.



«СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ» П. Л. Жаткина и Г. Ю. Вечоры, 1939 г. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Вверху и справа — сцены из первого и второго действий ● «ЧЕРТОВ МОСТ» А. Н. Толстого, 1939 г. Художник Альберто. Внизу слева — сцена из третьего действия; справа — Г. И. Бударов — Гарри, С. С. Князев — Майк



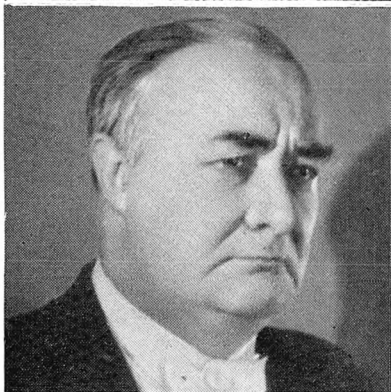
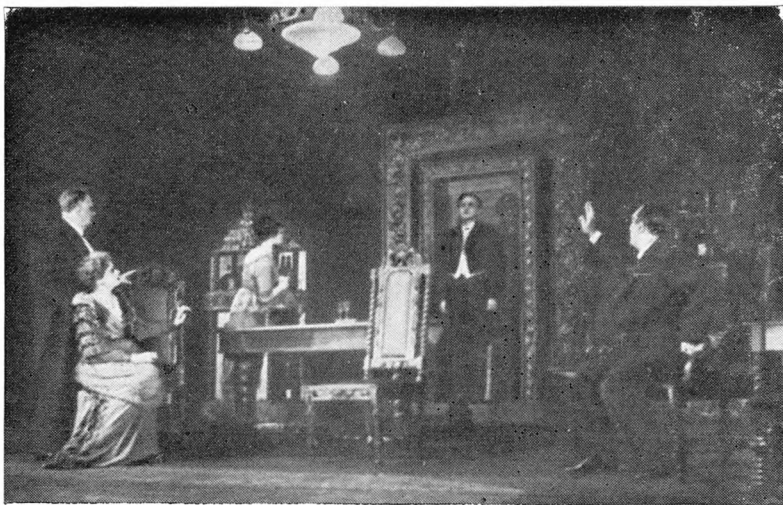
«АДМИРАЛ НАХИМОВ» И. В. Луковского, 1941 г. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Н. Н. Чаплыгин — лейтенант Брунов, Г. В. Петровский — Нахимов. Внизу — сцена из четвертого акта («Бой»)



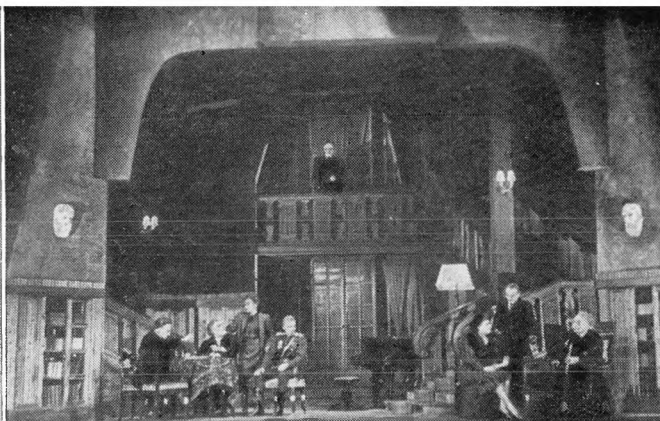
«ПОКА НЕ ОСТАНОВИТСЯ СЕРДЦЕ» К. Г. Паустовского, 1943 г.
Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Сцены из спектакля.
Вверху слева В. А. Терентьев — Ушаков. Внизу справа
А. Г. Коонен — Анна Мартынова, В центре В. В. Кеннигсон — Еврей



В. В. Вишневский и А. Я. Таиров на торжественном вечере, посвященном 30-летию Камерного театра. 1945 г. ● «РАСКРЫЮ ЛЮСЬ МОРЕ ШИРОКО» В. В. Вишневского. 1943 г. Художники Е. Коваленко и В. Кривошвенна. Внизу — сцена из первого акта («Молдаванка»)



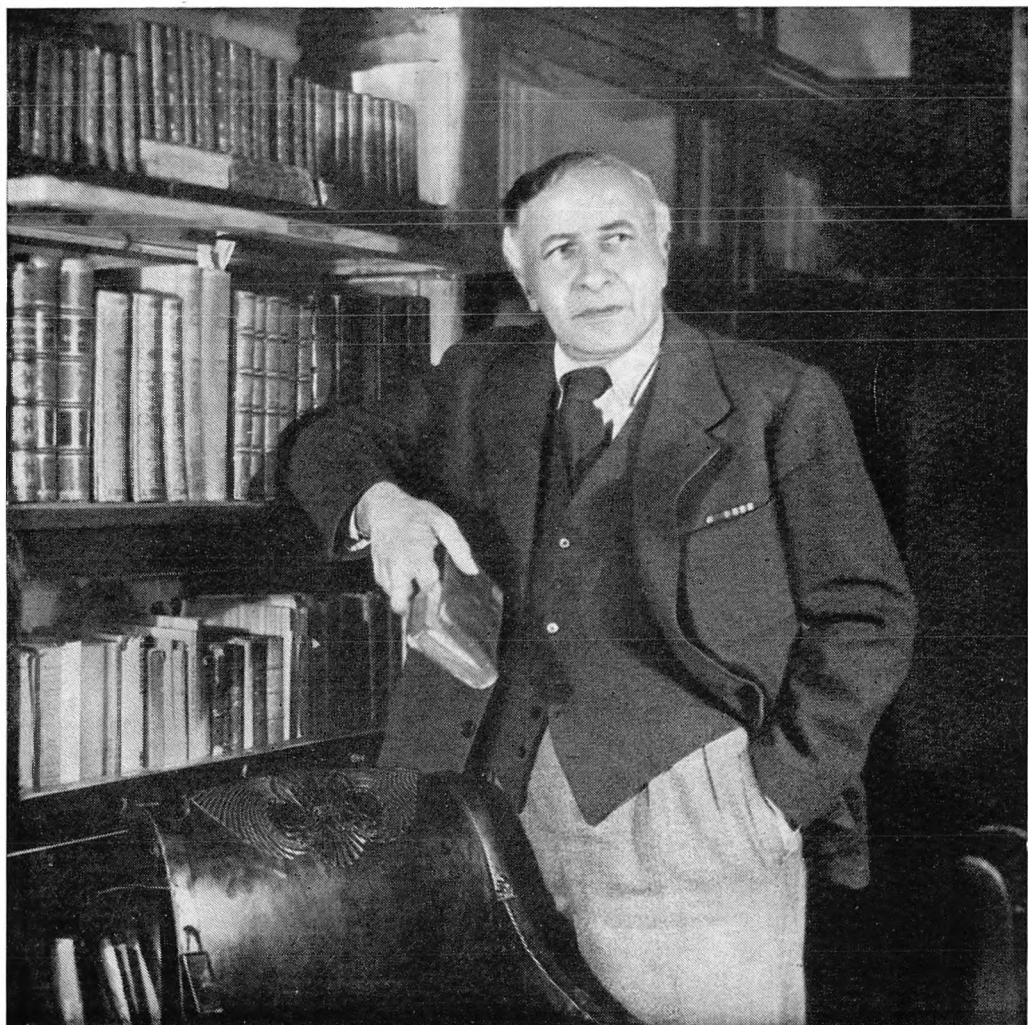
«ОН ПРИШЕЛ» Д.-Б. Пристли, 1945 г. Художник Е. Коваленко.
С. С. Ценин — Артур Берлинг, А. Л. Миклашевская — Сибилл
Берлинг, П. П. Гайдебуров — инспектор Гуль, Г. А. Яшковский —
Эрик Берлинг. Вверху — сцена из третьего акта.



«ЖИЗНЬ В ЦИТАДЕЛИ» А. М. Якобсона, 1947 г. Художник Е. Коваленко. Вверху — слева А. Л. Миклашевская — Анна; Справа — сцены из третьего и четвертого актов ● «СУДЬБА РЕДЖИНАЛЬДА ДЕВИСА» В. М. Коженикова и И. Л. Прута, 1947 г. Художник Е. Коваленко. Внизу — сцена из спектакля



«ЛЕВ НА ПЛОЩАДИ» И. Г. Эренбурга, 1948 г. Художник Р. Фальк.
 Сцены из спектакля. А. Г. Коопен — Женщина, С. С. Ценин — мэр
 города г-н Валуа, В. Н. Ганшин — Джемс Лоу



А. Я. Тауров. 1940-е годы

не удалось Мастакову, удается Софье Марковне. Старик поражен ее неожиданным появлением, он испуган и выполняет ее волю.

Он сдается, и когда Софья Марковна говорит: «Скажите вашей спутнице, чтобы она ушла», — он, помолчав (очень существенная ремарка), говорит: «Видь, Марина, за дверь... Недалеко, смотри!»

И тут же, будучи испуган, моментально также говорит:

«Только, госпожа, меня испугать нельзя». [Это опять] маскировка — прикрытие испуга, ибо, если бы его нельзя было испугать, он не сказал бы девице, чтобы она вышла.

Я так упорно настаиваю на грусности Старика, ибо, по-моему, это ключ к его раскрытию, к пониманию того, что Старик не является представителем [некой идеи], а прикрывается ею для того, чтобы творить свое подлое дело разрушения, насилия и мерзости.

И первая непоправимая ошибка, которую сразу после ухода девицы делает Софья Марковна, [состоит в том, что] она спрашивает: «Вам чего надо?» — вместо того, чтобы сказать: «Сделай то-то».

И как только она это спросила, Старик (Горький это сам подчеркивает в ремарке «оправившись») почувствовал в вопросе ее слабость, [понял], что она не знает выхода из положения, не знает, как быть, и отвечает ей тоже вопросом: «А — как вы думаете, барыня, чего?»

Дальше Софья Марковна проигрывает ставку за ставкой, когда начинает говорить Старика, что у Мастакова обида, горе, что у него [была] тяжелая жизнь, она прибегает, как мы сказали бы теперь, к соглашательской тактике.

Старик сразу опять в седле, и он говорит совершенно уничтожающе: «Думал, у тебя другие слова есть, — потяжеле...»

Человек, исповедывающий насилие, может подчиниться только тяжелым аргументам — силе, и, поскольку эта сила не противостоит ему в Софье Марковне, постольку он чувствует себя вновь на коне.

...И когда она спрашивает, что же надо сделать, чтобы смягчить его, и говорит ему, отчаявшись: «Вы — мерзавец!» — Старик говорит: «А что я мерзавец — говорили мне это. И это для меня хорош чин, и с ним доживу».

Вот где происходит полное саморазоблачение Старика.

Дальше он говорит: «Волка клювкой не накормишь». Он — самый страшный из всех в пьесе волков. «Давно обрыдли, опротивели мне люди, а такие вот чистенькие — особо противны».

Явное человеконенавистничество, явный предтеча фашизма. И когда Софья Марковна говорит в отчаянии: «Ведь есть же в душе у вас что-нибудь человеческое», — он отвечает, улыбаясь:

«Обязательно есть. Ищи! Нет, не можешь ты найти, не найдешь».

Второй раз он говорит: «Я—восемь лет... все на тебя работал, да на голубчика твоего».

Это ложь, ибо он совершил преступление, и притом подлое, и совершенно не работал на них.

«А ведь какой птицей влетела... Я думал — ну, конечно! Эта сомнет меня». — И дальше он смеется и говорит: «Устал я, Гусев, отдохнуть надо мне, иди, укажи, где. В кухне у вас старушка больно зла — мешает мне».

Он своим нюхом чувствует, что единственный противник, который мешает ему, — это Захаровна.

[...]

Четвертый акт начинается двадцать шестой ситуацией, когда уже атмосфера сгущается почти до предела и тревога, зарождавшаяся еще в первом акте, здесь живет уже в гораздо большем напряжении, в гораздо большем градусе, со страшной интенсивностью.

Происходит необычайно любопытный диалог, во время которого Захаровна рассказывает о своем прошлом, о том, что она любила трех. Таня поправляет: «Троих». Она отвечает: «Ну, ладно, троёх, и так можно сказать, от этого не прибудет, не убавится». И она рассказывает об этих людях. Почему вдруг она об этом говорит, что это — только желание Горького дать ее биографию, показать ее прошлое? По моему убеждению, это не так. Думаю, что ключ к этому рассказу и ключ к этой сцене заключается в том, что Захаровна иносказательно, пользуясь эпизоды своей жизни, с одной стороны, зондирует почву у девицы, а с другой стороны, хочет воздействовать на девицу, желая ее привлечь окончательно на свою сторону в том замысле, который таит в себе Захаровна.

На вопрос Тани: «А кто у тебя первый был?» — Захаровна отвечает: «Землемер, межевщик. Гладенький такой, как мышь. А у меня двое братьев было, строгие. Как он меня, девушку, испортил, повели они его рыбу лучить, да и утопили».

Вот отсюда вся психология Захаровны. Таня задумчиво:

«Как ты говоришь... не страшно...»

Захаровна. Чего?

Таня. О страшном говоришь, а — не страшно.

Захаровна. Я не о страшном, а про любовь».

Какая здесь совершенно исключительная и любопытная контраверза: она говорит про любовь, а то, что его утопили, — это закон, это естественное право; он ее испортил, его утопили, это то, что нормально, то, что должно быть по ее мироощущению.

И вот это простое «деловое» отношение [Захаровны] к возмездью, прямое отношение — как оно рознится с хитросплетен-

ниями Старика, не являющегося цельной натурой, у него нет естественного взгляда (с точки зрения естественного права) на взаимоотношения людей, на соотношение преступления и наказания, и он вынужден строить целый ряд весьма сложных хитросплетений, приходит к софистике, к тому, что я называю фразеологией, для того, чтобы каким-то образом оправдать те тенденции, которые в нем живут, [существуют] в его характере, укрепились в нем в силу целого ряда обстоятельств жизни — тенденции к насилию, к угнетению, абсолютное, безраздельное человеконенавистничество.

[...]

Тридцать первая ситуация — Мастаков мечется. Последние попытки. Что же будет? — спрашивает Мастаков Старика. Опять-таки очень любопытная горьковская ремарка, на которую следует обратить внимание: Старик отвечает, не глядя на него:

«Сотряс я твою жизнь, Гусев, во прах сотряс, а?»

М а с т а к о в. Чему радуешься, подумай!

С т а р и к. Ты — года гнездо каменное строил себе, а я — в один день все твое строение нарушил!.. Кто сильнее?»

Психология разрушителя. Строить — это долго. Строить — это трудно. Строить — это требует таланта, требует ума; строить — это требует многого. А вот разрушить — для этого, говоря современным языком, достаточно одной атомной бомбы.

Психология, уничтожающая жизнь, сотрясающая ее, отрицающая ее.

[...]

Когда Старик чувствует уже уверенность, он, [как Харитонов], тоже хочет походить по мостикам, и чтобы мостики шатались. Это греет его выщербленную, выветрившуюся душу, это греет его охладевшую плоть. Ему нужен азарт.

Когда он приходит к уверенности, когда чувствует себя хозяином, все препятствия он воспринимает не страшась, а наслаждаясь, ибо [есть] то, что щекочет его, что дает ему импульс борьбы — чувство хозяина, чувство того, что он [может] держать всех крепко на цепи.

Это так же, как какой-нибудь дрессировщик, держа револьвер, направленный на зверя, может наслаждаться и радоваться тому, что зверь окрысился и пытается на него прыгнуть, — ему уже это больше не страшно.

Здесь, в зле, Старик вырастает до своеобразного торжества. Это, если можно так сказать, пляска зла. Он радуется, он почти танцует, он в восторге от того, как все обернулось и он держит все в своих руках.

Это апофеоз Старика. [...] Апофеоз, за которым дальше следует его катастрофа. Это вершина, с которой потом стремглав Старик скатился в пропасть. И чем более высокой точки

ему удалось достичь, тем больней и разительней будет его падение. [...]

Софья Марковна и тянется к Мастакову и всячески хочет ему добра, хочет его защитить, хочет его вызволить из беды; а все-таки настоящей любви, той любви, которая движет горы, той любви, которая по-настоящему способна спасти человека, любви, которая не знает преград, обладает особым свойством — особой чуткостью, когда любящий человек интуитивно знает, что ему надо делать, — этой любви у Софьи Марковны нет.

Она не знает, что ей надо делать. В ней не заговаривает властно [инстинкт], который должен был бы заговорить, если бы она любила по-настоящему, полностью, безраздельно, до конца. А она совершает огромную ошибку.

Если мы говорили об ошибке Софьи Марковны, которую она совершила в своем столкновении со Стариком, то здесь ошибка еще более страшная, но вытекающая не из злой воли Софьи Марковны, не из злого ее отношения к людям, не из злого отношения к Мастакову, а вытекающая из того, что хотя она даже трогательно относится к Мастакову, но в ней нет того, что искусственно не создашь, — нет настоящей, большой любви. Совершенно очевидно, что в том состоянии, в котором находится Мастак и которое видит Софья Марковна, человека оставлять нельзя.

Любящий человек никогда не оставит [любимого], какие бы деловые шаги ни надо было предпринять [для него же]. Любящий человек всегда почувствует (даже если это будет противно логике); что пусть лучше те или иные нужные для человека практические мероприятия пострадают, но прежде всего надо быть неотлучно с ним. Вот этого нет у Софьи Марковны, и ее уход — это, по существу, уже выстрел по Мастакову. Но она уходит.

Она уходит с лучшими намерениями; тут нужно уметь отличить субъективное от объективного. Намерения у Софьи Марковны лучшие, человеческие, но объективно ее поведение является для Мастакова смертоубийственным.

Что бы должна была сделать женщина, если бы она по-настоящему любила, тогда, когда ушел Харитонов? Она должна была бы обнять Мастакова, насильно, против его воли увезти его с собой, не говоря ничего. Ее поведение было бы красноречивее всяких слов.

Но так как этого чувства по-настоящему нет, то выступают слова. И Софья Марковна говорит ему: «Ну, довольно! Завтра утром вы приедете в город». Завтра утром! Впереди ночь, страшная ночь, а Софья Марковна говорит «завтра». «Завтра вы приедете в город, завтра же сделаем заявление прокурору».

И дальше, когда Мастаков говорит о том, что ему стыдно перед ней, она отвечает: «Довольно же! Надо больше верить в людей».

Эта проповедь, хотя бы и произнесенная с наилучшими чувствами, — проповедь, которая в то время для человека все равно, что для мертвого.

Возникает совершенно ненужный в данное время, хотя, быть может, очень страстный спор.

Софья Марковна говорит: «Надо больше верить в людей». Мастаков отвечает: «Я знаю их лучше вас».

С о ф ь я М а р к о в н а. Они добрее, чем вы думаете...

М а с т а к о в. Все меряют жизнь своим горем, все к чужому глухи. Все живут обидами, и каждый ищет — кому отомстить за обиду свою».

Вот к чему приходит Мастаков после того, как он в первом акте говорил, что нужно работать для будущих поколений, нужно строить для людей, надо, чтобы люди были добрее, лучше, счастливее и т. д.

Здесь он говорит: «Каждый ищет — кому отомстить за обиду свою».

Здесь он, конечно, чувствует у своей глотки сжимающую костлявую руку Старика, здесь он чувствует, как Павел ушел от него, но приняв протянутой им, Мастаковым, руки, здесь он видит перед собой это безликое, мещанское, страшное множество людей, эту лжеобщественность, которая стоит перед ним, безжалостная и беспощадная, и он, Мастаков, теряет веру в человека. А если он потерял веру в человека, то ему больше жить незачем.

И последующий выстрел является уже только фактом, завершающим тот большой психологический путь, тот надлом, кризис, катастрофу, происшедшие в психике, в душе Мастакова.

Вот живут люди и вдруг — потоп! На этом сюжете построен «Старик».

Все, что было скрыто, выходит наружу, а люди предстают в совсем особых, до этого невидимых для окружающих качествах и чертах.

Вот плывет пароход, на пароходе пассажиры, все хорошо себя чувствуют, все веселятся, все милы, все вежливы, уступают друг другу место.

Но вот крушение, и вдруг самые сильные мужчины для того, чтобы спастись самим, кидают в воду стариков, расталкивают детей и женщин. Пробуждаются дремавшие чувства. И тут, по существу, происходит то же самое.

Вот живут люди, что-то строят, люди с разным отношением к действительности, с разным отношением к земле. Одни говорят — земля бедная, ее надо обогатить, другой говорит, что земля богатая, надо ее грабить, и сколько ее ни грабят, она

не истощается. Происходит кораблекрушение — и все выходит наружу.

И вот тот шаг, который делает Софья Марковна... она говорит Мاستакову: «Дайте руку. А мысли эти — прочь! Слушайте — если с вами что-нибудь случится...» — То есть она даже понимает — что-то может случиться, даже говорит об этом. И все же — уезжает. Она говорит: «Если с вами что-нибудь случится... мне будет очень больно! Я привыкла уважать вас и — люблю немножко». Я думаю, что это так. Это правда, в которой таится несчастье. И это та правда, спасительнее которой, может быть, оказалась бы в данном случае ложь, ибо если бы Софья Марковна сказала Мастакову: «Если с вами что-нибудь случится, я не проживу ни одной секунды без вас», — может быть, этого самоубийства и не случилось бы.

Но нет настоящей любви. Она его любит [только] немножко. И, во-вторых, есть вообще перевес жизни интеллектуальной над эмоциональной жизнью в самом характере этой женщины. Даже Старик говорит, что за Мастаковым она на каторгу не пойдет.

Это не некрасовская русская женщина. Она все будет делать, чтобы его из каторги выволить, она будет вести процесс, платить адвокатам, но на каторгу она за ним не пойдет. [...]

Мы разделили пьесу на ситуации. Ситуация — это совокупность обстоятельств, определяющих поведение действующих в данно[м положении] персонажей.

Ситуация заканчивается либо тогда, когда исчерпываются обстоятельства, либо тогда, когда входят новые обстоятельства, изменяющие поведение действующих лиц. Вхождение этих новых обстоятельств [...] создает тот стержень, который красной нитью проходит через всю пьесу и последовательно приводит к тому или иному завершению.

Вспомним пушкинское определение: «Истина чувств в предполагаемых обстоятельствах». Предполагаемые обстоятельства, то есть те, которые определяют поведение действующих лиц и являются основой каждой ситуации, а их движение является тем двигателем, который направляет и развивает действие.

Старик — это лакмусовая бумажка, которая показывает нам изнанку жизни.

Совершенно не зря Горький начинает пьесу с новой стройки — стройки во имя людей, во имя будущих поколений, а последний акт переносит на черный двор.

Не зря он говорит {о месте действия}, что здесь — черное крыльцо кухни. Старик уползает в щель, в дыру.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК

16 июля 1940 г.

«Предлагаемые обстоятельства» — для театра, режиссера, актера — это не только сюжет пьесы, ее перипетии и возникающие на ее протяжении взаимоотношения и цели, это даже не только идея пьесы во всей своей совокупности, это также — эпоха пьесы и автора, а также его стиль и форма самой пьесы — вне этого нельзя добиться ни «истины страстей», ни «правдоподобия чувствований».

Недоучет этого — один из основных пороков системы Станиславского, практики МХАТа и еще с ним.

Чувства у актера на сцене возникают иначе, чем у человека в жизни. В жизни — чувства возникают непосредственно в прямой зависимости от тех или иных обстоятельств. На сцене — чувства возникают опосредствованно — через представление (воображение) актера о тех или иных предлагаемых обстоятельствах. Следовательно — для актера, с точки зрения его творческого процесса, — предлагаемые обстоятельства есть представляемые обстоятельства. Пример из жизни — чувство, возникающее от того, что я представляю себе, что ко мне в комнату (я лежу) прокрадывается грабитель. Чувство страха, искреннее, сильное, до сердцебиения, возникает не от обстоятельства (грабителя нет и в помине), а от представления об этом ¹.

Подобно тому как мысль и слово идут почти параллельно, но так все же, что мысль опережает слово, точно так же — у актера: представление и чувства идут почти параллельно (автоматически), но так, что представление несколько опережает чувство.

Живость и яркость чувства зависят от живости и яркости представления. Отсюда необходимость воспитания:

- а) воображения, питающего представление,
- б) чувства, как реакции на представление, и
- в) координации представления и чувства, автоматической их сцепки и взаимодействия.

Подобно тому как у писателя или поэта мысль питает (рождает) слово, так и у актера представление питает (рождает) чувство.

20 июля 1940 г.

Масштаб роли, верное ее использование актером, в значительной мере зависит от отбора и характера приспособлений и раздражителей. Так, например, когда играешь Каина, можно, как это было во МХАТе ², в качестве приспособления, вскрывающего (в данном случае — вернее — иллюстрирующего) первобытность Каина, все время почесываться,

[...] но *это* приспособление, конечно, жанровое, мелкотравчатое, мелко-масштабное, которое не только не вскрывает *первобытности* (конечно, не только психической, но и физической) Каина, а, наоборот, снимает ее, переводя спектакль из плана трагедии в план жанровой пьесы.

— Значит ли это, что можно «вообще» отрицать такое приспособление, как почесывание? Нисколько. Но «каждому овощу свое время» и место.

Бывают случаи, когда при *отборе* приспособлений (акте обязательном для актера всегда, в любой роли) надо выбрать именно такое, — жанровое, тривиальное приспособление: пример — Присыпки в «Клопе» Маяковского, где именно такое «вульгарное» приспособление придает образу необходимую для каждого подлинного произведения искусства *обобщенность*.

— В отборе приспособлений (и также раздражителей) в значительной мере сказывается вкус и, главное, — *фантазия* (воображение) актера.

— Средний, не плохой, но *ординарный актер* — потому главным образом и ординарный, что пользуется он *ординарными* приспособлениями, в то время как индивидуальный, своеобразный актер отличается именно тем, что он пользуется не банальными, а своеобразными, часто почти невероятными, *неправдоподобными* приспособлениями, или *своеобразно* пользуется обыкновенными.

— Масштаб в искусстве решает многое, и прежде всего жанр: про замечательную статуэтку Бенвенуто Челлини мы говорим — миниатюра; [...] про Мойсея Микеланджело мы говорим, что это монументальная скульптура. То же и в театре — трагедия (монументальная форма) отличается от других жанров и *масштабом*.

О творческом состоянии. Я неоднократно утверждал, что творческое состояние — результат творческой воли, *обязательно* направленной на *определенный* (один или более) объект (идею, задачу, цель).

Творческое состояние — это самообилизация всего психофизического существа художника, которая может длиться час (результат — эпиграмма, сонет и пр.), либо годы ([результат] — «Евгений Онегин», «Мадам Бовари»). Все эти годы вы живете, вообще говоря, обычной, нормальной жизнью, с вами могут происходить события или даже потрясения, вы можете влюбиться или пережить измену, — и все это в полную меру; и все же всегда и неизменно, в подсознании, иногда маскируясь, отступая, иногда во весь рост выступая вперед, ваше творческое состояние будет неуклонно делать свое дело — замечать нужное, отлагать его в памяти, фантазировать, фиксировать и перерабатывать материалы, бережно обиховывать процесс его созревания и преобразования, и т. д.

— Вот сейчас я занят одновременно книгой «Мадам Бовари», «Золотом»³ и «Клопом»; и что бы я ни делал, какие бы консилиумы ни устраивали в связи с моей болезнью врачи, как бы не подличали и не лебезили люди, все равно, растет и зреет та или иная композиция, деталь, жест, мысль, строка — это и есть творческое состояние.

— Правдоподобие в актерском искусстве заключается не в том, чтоб делать на сцене то, что сделал бы *каждый* (кроме, конечно, тех случаев, где эта «каждость» является существом образа), а в том, чтобы сделать то, что сделал бы — *не каждый*, но что тем не менее органически вошло бы в существо образа.

26 июля 1940 г.

— Опять перечитал «Маскарад». Примериваюсь. Совершенно очевидно, что Арбенин и Неизвестный — одно лицо; так сказать — один в двух лицах: двойственность человеческой души — двойник.

— Раздвоенность человеческого существа, его двуликость.

— В связи с этим многое в постановке «Маскарада» приобретает особый смысл и своеобразие. Очень интересно в мизансценах четвертого акта — диалог Арбенина и Неизвестного — развить эту мысль: вначале [они] враждебные и взаимоотталкивающиеся — затем сближение, они рядом, они вместе, они слиты — один человек, но два дыхания, два ритма, два рта — и затем снова отталкивание.

— И если пьеса начинается с Арбенина — победителя при поверженном Неизвестном, то заканчивается победой Неизвестного и поражением Арбенина — в этом и победа Лермонтова.

[1940]

...Итак, искусство и природу улучшает или, вернее, немного изменяет, оставаясь по-прежнему все той же природой.

Шекспир — «Зимняя сказка». Поликсен. Четвертый акт.

[Июнь 1943 г.]

Искусство актера — это искусство реально воплощенной фантазии. Отсюда актеру необходимы в первую голову два качества:

- а) фантазия,
- б) умение воплощать ее в реальный образ.

Самообман и *обман* (зрителя) рождают на театре правдивость — правдоподобие.

Чем сильнее самообман, чем искуснее (убедительнее) обман, тем правдивее, реальнее сценическое искусство.

Сценическая правда есть оборотная сторона обмана.

Сценический обман предполагает *преднамеренность*.

Обман с заранее обдуманном намерением — почти шантаж — актер каждый раз выдает себя за другое лицо — уголовно наказуемое деяние, тяжесть которого смягчается только тем, что это заранее знает и обманываемый (зритель) — не только знает, но и хочет этого и даже платит за это деньги, а также тем, что это искусство.

Театральный билет — это договор об обмане. Театр обязуется обманывать, а зритель — верить (то есть быть обманутым, поддаться обману).

Для соблюдения договора требуется, что [бы] обе стороны выполняли свои обязательства хорошо и добровольно, охотно; поэтому, может быть, прав французский критик, что критик всегда должен покупать билет и притом за свои (а не редакции) деньги.

Работа над ролью. Периоды:

- а) познания — пьеса, режиссерская экспозиция, материалы;
- б) первичного образа,
- в) пробы ошибок,
- г) накопления и анализа,
- д) отбора,
- е) формирования образа,
- ж) развития образа.

[1943—1944]

Реализм. Понятие многообразное, как многообразен реальный мир, который служит основой и предметом его воплощения.

Если даже брать мир веществен[ных] реальностей, то и тогда:

Телега. Земля. Колеса. Прикована колесами к земле. — Ползучий реализм.

Самолет. Не только колеса, но и крылья — крылатый реал[изм], хотя и отталкивается [от земли], и возвращ[ается] на землю.

Драматург и театр. Две крайних точки зрения:

- а) Драматургия — материал, годится для уникальных спектаклей.

б) Пишу — ни для какого театра, для [создания на сцене] уникальных (классич[еских]) произведений.

Но, как правило, современники-драматурги и театр должны работать совместно.

Иначе: Леонов — его «сценичн[ое]» часто не совпадает со «сценично-стью» тех или иных театров.

И драматург подминается под театр, обезличивается. Например, Леонов под Островского или Чехова.

Вспомним Чехова «Чайку»: Александр[инский], затем молодой Х [удожественный] т[еатр].

Театры, ставя пьесы с далекой им фактурой, обезличиваются. Театры, правда, нивелировались, потеряли свою индивидуальность, и авторам не ясно — для какого же театра писать. Это наша вина. С этим надо покончить. Наш опыт — Паустовский, Штурм⁴.

Театр и автор вступают в некое «тайнство брака» — супружество, и ни тому, ни другому не может быть безразлично, с кем он вступает в брак. Другое дело, что брак может быть по любви [и] по расчету, по общности интересов либо по выбору, предначертанию родителей — сиречь Комитета [по делам искусства]. Но счастливый брак — только по любви или по внутреннему, то есть творческому единению.

Вишневский — после «Опт[имистической трагедии]» — «[Раскинулось] море [широко]». Хоть и врозь, но вместе.

[1944 г.]

«В самой этой горечи есть приятное»⁵
Островский

1. Чем сильнее и глубже испытывает актер на сцене страдание, тем полнее то наслаждение (удовлетворение), которое испытывает он (художник) от удачно протекающего творческого процесса (творческое наслаждение). И это наслаждение является противоядием по отношению к тому яду, который выделяет в организм страдание. Творческое наслаждение (удовлетворение) нейтрализует вред, который неминуемо сказался [бы] на нервах актера, если бы он испытывал только страдание, не нейтрализуемое физиологическим наслаждением. Без этого двуединого процесса (борьбы противоположностей) нет искусства.

2. Актер может играть с воображаемым объектом, то есть восполнять своим *воображением* все свойства и качества объекта, как то: вес, объем, плотность и пр. (при игре с тяжестями — погрузка и т. д.). Точно так же он может при наличии неполноценного объекта восполнять своим воображением те или иные недостающие качества объекта, например, остроу деревянного кинжала. Здесь действует не вера в то, что кинжал настоящий, а в то, что деревянный кинжал острый и что им можно заколоться или заколоть, — это результат хорошо развитого воображения.

Дети, играя, знают, что стул не лошадь, они и не верят в то, что это лошадь, а воображают, что и на стуле можно путешествовать и скакать, как на лошади, то есть воображением восполняют недостающие качества объекта.

Еще вернее: ребенок не стул *воображает* лошадью, а себя *скачущим* — отсюда стул наделяется им свойствами лошади. Но стоит ребенку *вообразить* себя капитаном, плывущим по волнам, как тот же стул будет наделян им свойствами капитанского мостика и т. д.

3. Ребенок, с упоением и дрожью рассказывающий о *воображаемом* происшествии, — актер, художник; а человек, с ужасом восстанавливающий картину убийства, — только взволнованный свидетель.

Хлестаков в своем знаменитом монологе вранья — актер, художник, сочинитель, так как он предается *вымыслу*. Без вымысла, воображения — нет искусства.

[1944 — начало 1945]

Масса. Толпа — не объединена одним чувством, идеей или волей, поэтому распадается на отдел[ьные] лица, группы и т. д. Пример — базар (Сорочинская [ярмарка] и т. п.). Неорганизованность, хаотичность, как характерная черта.

Группа — большей частью индивидуализированная.

Такая постановка массы возможна, но не как принцип, а как *прием*.

Масса. Объединенность, организованность, исходящая из внутрен[него] чувства общности и единства и требующая соответственного внешнего выражения — формы.

[Примечание]. Павлов — письмо к сов[етской] молодежи: «Мы все впряжены в одно общее дело, и каждый двигает его по мере своих сил и возможностей. У нас зачастую и не разберешь, что «мое», а что «твое», но от этого наше общее дело только выигрывает»⁶.

Индивидуальность не поглощается, а, наоборот, предельно выражает себя, но в коллективе и *через* коллектив — отсюда форма — коллектив.

Античные трагедии — хор, демонстрации, привет вождю — взметнувшиеся букеты [неразб.], голосование и пр[очие] *выражения общей воли, идеи, чувства*.

Масса — коллектив — противопоставляется вымуштрованным движениям *толпы* или стадным движениям страха и пр.

Это не масса, а толпа.

Масса — основа, фундамент, опора — для выявления *ее* чувств — корифеем, героем, вождем.

Масса — как непосредственно действующая и разрешающая конфликты сила; расчленение на группы — индивидуализированные по заданиям, но объединенные единой целью — восстание, революция и пр.

Или расчленение на группы — антагонистические, враждебные, последующие и разные цели, и разные задачи; их построение.

Пример — «Оптимистическая [трагедия]».

Кинетическое чувство. Актер должен уметь себя видеть (без зеркала), слышать (без звука).

Поговорка — «не увидишь, как своих ушей» — для актера не действительна.

Должен «видеть свои уши, себя, улыбку, движение, все, даже с закрытыми глазами», — упражнять это — *видеть* себя в лесу, на веранде, в комнате, на горе, в море, на снежной вершине — видеть, а не представлять.

Слышать свой голос, мелодику речи, интонацию, ритм, f[orte], p[iano], cresc[endo] и т. д.

Упражнять — слышание (про себя, без шевеления губ) монологов, стихотворения, прозы, басни и т. д.

В актере должны быть заложены потенции психолога, скульптора, музыканта, композитора, поэта.

[1945]

Сосредоточенность. На берегу у моря, у глиняных обрывов голый мальчонка двух с половиной лет усаживал кошку на колесо опрокинутой у обрыва тачки, а сам взбирался по откосу повыше, чтобы вертеть колесо. Песок [под] ножками сползал, он падал, но затем начал вбираться снова. Кошка убежала, но ее догонял, ловил и все начинал снова.

Остановился, заинтересовался я, Аллиса, еще прохожие. Мы не только смотрели, смеялись, но и заговаривали с ним, но мальчик никому не

отвечал, ни на кого не отвлекался, никого не стеснялся, и продолжал свое — *важное* для него занятие.

Сценический талант. Это в первую очередь *способность верить* в «предлагаемые обстоятельства» как в действительность (реальность)

Воля и цель. — Всегда и во всем.

Цель осознанная и неосознанная.

Даже отрицание цели и воли — «я не хочу жить с целью» — есть *цель и воля (хочу — жить без цели).*

Воля и цель отличают человека вообще — и нашей эпохи в частности.

Объект — во всем и всегда.

— Даже во время занятий артикуляцией, артикулируя, надо, чтобы обрашались к плохо слышащему.

Объект внешний — неодушевленный — дверь.

Пример: речь Гаева к шкафу («Вишневый сад»).

Объект внешний — воображаемый (от воспоминания к воображаемому видению):

Монолог Отелло — «Простите вы...»

Мнимый объект: Боже мой, какие звуки, пламень в душу мне проник... («Орлеанская дева»).

Пушкин и правда физических действий.

а) Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах и т. д.

б) «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман».

Гамлет (и каждый герой) нам дорог не тем, что он ежедневно пьет, одевается, спит, ест, а тем, например, что он все же преодолевает себя и убивает, казнит отцеубийцу.

И актер, играющий Гамлета, добьется передачи его правды в момент истины страсти, правдоподобия чувствований в момент мести за убийство отца, невзирая на то, что у него будет бутафорский кинжал и его физическое действие (удар кинжалом) будет только «нас возвышающим обманом»; это вернее, чем «тьма низких истин», даже если он будет есть весьма логично, последовательно и даже настоящую пищу.

Мало того — всей суммой ежедневно или ежеминутно правильно и логично совершаемых на сцене физических действий не создашь истины страстей.

Играть на сцене — это значит реально жить в *воображаемом* мире.

Необходимо всегда знать, *почему* ты пришел на сцену (причина), *с чем* — в каком состоянии, и *зачем* — цель.

Какими способами и путями идти к достижению цели, зависит от предполагаемых обстоятельств, то есть от ситуации.

Совокупность обстоятельств, определяющих поведение человека или группы лиц на дан[ном] этапе развития действия, составляют ситуацию, кот[орая] в свою очередь определяет развитие сценического действия.

Совокупность предполагаемых обстоятельств, обуславливающих тот или иной способ действия для достижения цели, и составляет ситуацию.

Ситуация заканчивается, когда достигается цель либо видоизменяются обстоятельства.

Специфика творчества актера заключается в том, что это творчество на заданную тему.

Реален актер и его действия, условна ситуация, причины и цели.

Основное в движении, в его выразительности — не поза, а ее тембр, то есть то, что вкладывает в позу чувство актера, его эмоция; ее ритм, окраска, чувство образа, эпохи и т. п.

Штамп — вскрыть *природу* штампа, как основного и неизбежного врага *каждой* новой работы.

- а) Штамп преемственный,
- б) » благоприобретенный,
- в) » постоянный,
- г) » временный и т. д.

Блестящие *новые* находки для одной роли могут стать мешающими штампами в работе над другой. Штамп — сознат[ельный] или бессознат[ельный]. Использование уже найден[ных] условн[ых] рефлексов.

Самая эффект[ивная] борьба со всякими штампами — обретение и фиксация новых условных рефлексов.

В процессе работы над спектаклем неизбежно совершается на разных ее этапах потеря одних усл[овных] рефлексов и замена их (обретение) новыми, надо стремиться — еще более обогащающими работу. Этим объясняется то, что каждая новая стадия работы вначале обязательно дает снижение; напр[имер], первая читка без тетрадок; начало мизансценирования; переход на сцену, костюм и грим и т. п.

«Ищи в злом доброго и наоборот» — ошибочный тезис, не способный помочь актеру вскрыть образ и создать его.

Так же как нельзя изолированно брать те или иные явления, так же нельзя изолированно искать качества. Добро в зависимости от обстоятельств (предлагаем[ых] обстоятельств) может легко оказаться пороком, а зло — добродетелью; вспомним — «добрыми намерениями вымощена дорога в ад». (Продумать! А. Т.)

Пример наиболее простой:

к злой женщине вбежал, спасаясь от преследователей, диверсант. Она совершает добрый поступок, прячет его и спасает от смерти.

Спасенный оказался диверсантом; и через день во время прохода военного поезда он взорвал мост. Погибли тысячи людей, и фронт не получил подкреплений, дрогнул — и это в свою очередь повлекло новые жертвы и т. д.

Внимание!!!

Не путать обобщенность с безличностью.

Образ обобщенный не есть обезличенный, безличный, безликий.

Обобщенность — плюс.

Обезличенность — минус.

«Некто в сером»⁷ — не обобщен[ный], а обезличен[ный] образ, и в этом его дефектность.

Задача театра, актера — обобщен[ному] образу сообщить *личное* — в этом ключ к макбетовск[им] ведьмам, в этом успех «Инспектора» Пристли в К[амерном] т[еатре], в этом удача [образа] Подколесина Гоголя.

Подколесин — образ обобщен[ный], но то, что он выпрыгнул в окно, — сугубо личное.

Эмоция актера. Эмоция актера на сцене является *рефлекторной эмоцией*, зарождающейся как реакция на *представления*, возникающие в мозгу, как результат творческой фантазии, направленной на осуществление данного сценич[еского] образа.

Реализм — есть *понятие* не сценическое, а *идейное*, содержание и внешнее выражение, (стиль) которого видоизменяется в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху. Социалистический реализм питается определяющей его идеей. С этой точки зрения соц[иалистический] реализм — это реализм воинствующий, стремящийся не только объяснить мир, но и изменить его (марксист[ская] формула).

Работая над ролью, надо *искать*:

- а) типичные черты дан[ного] персонажа,
- б) его индивид[уальные], личные качества (то есть [то], чем данный персонаж отличается от других людей того же типа);

без первого образ будет эпизодическим, случайным, мелким; без второго — неживым, «объективным», абстрактным;

в) чем данная роль *отличается* от друг [их], близких к ней (смежных) ролей дан[ного] актера.

— Реализм ГМКТ отличается от реализма МХАТа и др [угих театров] тем, что наш реализм не считает нужным обманывать зрителя суррогатом жизни, [не пытается] стать ее эрзацем, заменителем, не воспроизводит жизнь в обстановке и характерах, не подражает ей, а *творит* ее заново в живых образах, в истине страстей, чувств, логики и психологии созданных персонажей. Установка же должна давать лишь то необходимое, что помогает их выявлению и восприятию.

Пока есть три неизблемых закона:

- 1) Станиславский — о мышечн[ом] освобод[ении].
- 2) Павлов — об условных рефлексах.
- 3) Пушкин — «Истина страстей, правдоподобие чувств в предполагаемых обстоятельствах».

Щепкин?

Островский?

Театр *commedia dell'arte* не только театр масок, но и театр *злободневный*, в этом в значительной мере была [причина] его популярности и его успеха.

Наша эпоха.

Когда передовая идея, мысль является зодчим жизни, когда впервые жизнь строится по плану — на основе науки, философии, *мысли* — искусство должно быть не только эмоциональным, но и *мыслящим*.

Режиссер должен не только вносить мысль в свое искусство, но и владеть искусством мыслить.

Происхождение искусства.

а) Реакция человека на реальный (вещный) материальный мир. (Гром, солнце и т. д.) Чувства — страх, восхищение.

б) Идея высшей силы.

в) Ее веществен[ная] реализация. Олимп, Зевс, Кришна, Перун и т. п.

Их статуи создаются с целью их умиловить, затем — пропагандировать их силу и необход[имость] их умиловить в глазах народа. Мистерии — божествен[ная] тема; цель — пропаганда.

Тоже — иконы, итальянцы, Рублев и др.

Страшный суд, пьета, тайная вечеря, богослужение.

Эмоции (реакции) страха — родили религию. Радости — пляс, песни, праздник, искусство, театр.

Храмы и амфитеатры — строились одновременно и были родоначальниками архитектуры.

Жрец — жрец искусства.

Построение мизансцен — мизансцена — выражение вовне поведения людей в дан[ной] ситуации.

Выразительности мизансцена достигает тогда, когда даже без слов она ясно передает ситуацию.

С выпуском премьеры — работа не кончается. Иногда — только начинается.

До тех пор пока пьесы строились на основном (одном или двух) героях, через кот[орых] выражалась идея пьесы, режиссер был не столь очевидно необходим (роль и необходимость его могла быть относительной). Но при многогеройном и многофигурном, многолинейном, полифоническом построении пьес (Гоголь, Островский, Горький, Чехов), когда идея выясняется как результат сложного контрапункта параллельных и пересекающихся линий ряда индивидуальных судеб, когда от правильного построения

их взаимоотношений и места каждого в общем течении пьесы — то есть от соразмерности отдельных частей (ансамбля) — зависит, предстанет идея пьесы перед зрителем в полном и чистом виде или в ущербном и искривленном, — необходимость режиссера становится не только абсолютно очевидной, но и с точки зрения театра, как идейно-эстетического явления, решающей.

Сверхзадача — (идея) — не результат, [а] первоисточник, побудитель, возбудитель, основной двигатель творческого процесса.

Не совокупность отдельн[ых] задач определяет «сверхзадачу», а, наоборот, «сверхзадача» (идея) определяет собой отдельные задачи.

Режиссер должен знать, во имя чего (идея) он ставит пьесу; значит, раньше всего, он должен эту идею почувствовать, осознать, определить, с тем, чтобы затем — обязательно (во избежание абстракции) выявить эту идею через тему пьесы, ее сюжет, ситуации, взаимоотношения действующих лиц и т. д. (Мысли, навеянные внезапным открытием для меня сюжета «Федры».)

Высокая миссия искусства.

Театр — служение.

Служение — идее, обществу, Родине, человеку.

Храм — храм искусства.

Жрец — жрец искусства.

Искусство — подвиг — подвижничество.

Изгнать торгашей из храма.

«Щ е п к и н: Если ты пришел работать в театр, то либо священнодействуй (!), либо убираться вон»⁸.

Борьба — с каботинством, с цинизмом, с пигилизмом — священная обязанность режиссера.

Отношение к сов[етским] пьесам:

— пьеса плохая,

— роли плохие.

Критика — до принятия пьесы в работу.

После — увлеченность.

Федотова, Станиславский — распределение ролей (кажется, «Вишневого сада»⁹).

Важно не только качество роли, но и качество актера.

Пантомима.

Пантомима — родоначальница театр[ального] искусства.

Пантомима, как самостоятель[ный] жанр в прошлом и настоящем (балет).

Пантомима, как органический элемент любой формы театрального искусства.

Говоря о пант[омиме], разумею не вставные сцены (номера), не интермедии, к которым часто и неумеренно прибегают режиссеры, не арлекинаду, которая, по правильн[ому] замечанию Чаплина, является лишь одним из проявлений пантомимы, как искусства, а органическое проникновение пантомимы в самую ткань всего спектакля в целом и каждой роли в отдельности.

«Я не представляю себе подлинно способного актера сцены или кино, — говорит Чаплин, — который не владел бы в совершенстве искус[ством] пантомимы. Если разобрать игру таких знаменит[ых] артистов, как Ирвинг, Коклен, Бернар, Дузе и др[угих], то можно увидеть все то же искус[ство] пантом[имы], заложенное в самой основе их мастерства»¹⁰. Значение, органичность и необходимость пантомимы, особенно в моменты наивысших напряж[ений] действия, всегда понимал и рус[ский] театр. Я не говорю уже о народн[ом] т[еатре] (Петрушке и т. д.), достаточно

указать, что даже такой мастер слова и драматургии, как Гоголь, последнее слово в своем «Ревизоре» предоставляет знаменитой «немой сцене».

Реализм — широк и необъятен, но его просторы начинаются там, где кончается подражательность.

За Станиславского:

Против «промышляющих» им, против его канонизаторов.

Только эпигоны стремятся к «канонизации» и прячутся за нее, как за баррикаду — от новых веяний, поисков, находок.

Будем любить театр, как Станисл[авский].

Будем самокритичны, как Станисл[авский].

Будем смелы и бесстрашны, как Станисл[авский].

Будем фанатичны и непримиримы, как Станисл[авский].

Театр при своем зарождении был психическим и духовным самовыявлением и духовн[ой] пищей человека.

Капитализм превратил его в забаву.

Задача актеров сов[етской] эпохи не только вернуть театру его первородство, его изначальную сущность, но и поднять его на еще более высокую ступень не только выразителя, но и преобразователя человеческой психики.

Задача — уничтожение остатков капитализма в человек[еской] психике.

Борьба за моральное, политическое уничтожение фашизма и за новый гуманизм.

Июль 1946 г.

Шекспир — Макбет (сц[ена] III, дейст[вие] 1).

«Но ужас *истинный* не так велик, как *ложный* страх — *дитя воображенья*» — к возникновению сценической эмоции, рождаемой фантазией — *воображением*.

Величие и ничтожность; или сила и беспомощность режиссерского искусства (работа и спектакль).

Три профессии:

революционера,

защитника,

актера-режиссера — выбрал последнюю, но в ней скрещиваются все три.

Каждой своей театральной работой опрокидывать отжившее; обвинять и защищать — к этому я стремился.

ПИСЬМА

Н. И. ПОДВОЙСКОМУ

20 сентября 1927 г. [Москва]

Глубокоуважаемый Николай Ильич.

Согласно нашему телефонному сговору, сообщая Вам:

1. Цель организации художественного совета заключается в том, чтобы теснее увязать работу Камерного театра с запросами нового широкого зрителя, теми задачами, которые ставит перед собой в культурной области советская общественность¹.

2. В состав художественного совета нами намечены: гг. А. В. Луначарский, Н. И. Подвойский, Ф. Ф. Раскольников, О. Ю. Шмидт, Л. Л. Оболенский, М. Е. Кольцов, В. Ф. Апшарин, Н. Н. Евреинов (от ВЦСПС), Ю. М. Славинский (от Рабис), П. С. Коган (от ГАХН), С. М. Городецкий и кроме того представители от МГСПС, ЦК Комсомола, Военно-инженерной школы имени Коминтерна (наша подшефная часть), Союза металлистов и Пролетстуда.

Кроме того, от театра в состав художественного совета войдут: директор театра А. Таиров, зав. худ[ожественно]-пост[ановочной] частью Л. Л. Лукьянов, от молодняка театра Н. Соколовский и М. Федосимов. От труппы — И. И. Аркадин, А. Г. Коонен, зав. муз[ыкальной] частью А. К. Метнер, художник театра В. Ф. Рындин, зав. хореографической частью Н. А. Глан, консультант по литературно-художественной части Э. Е. Понс, представитель месткома и производственного совещания².

3. Ваше привлечение в состав совета вызвано тем, что Вы являетесь давнишним и горячим поборником и проводником искусства физкультуры и широких массовых представлений на открытом воздухе (стадион). Камерный же театр, как Вы, вероятно, знаете, первый еще в 1916 г. ввел в свою школу, а затем и в свое сценическое искусство разносторонние элементы физкультуры и вообще ставит в зависимость общее развитие актерского мастерства от развития его психо-физического материала, кроме того, мы давно уже стремимся найти формы, нужные для подлинного массового представления не только в стенах театра, но и вне его стен. Естественно, что нам был бы очень нужен и ценен в целом ряде вопросов Ваш авторитетный совет, и поэтому мы очень хотели бы видеть Вас членом нашего художественного совета.

4. Материальные и технические возможности нашего театра, конечно, не слишком велики, но, с другой стороны, их хватает все же для большой интенсивной работы, причем они обнаруживают несомненную тенденцию к росту.

Вот, кажется, все, о чем Вы просили Вас информировать, и мне хочется думать, что, ознакомившись с этой информацией, Вы сочтете для себя возможным принять наше приглашение.

Считаю нужным добавить, что совет этот будет собираться примерно три раза в сезон для решения существенно важных и определяющих направление театра вопросов. Я был бы очень рад, если бы Вы выбрали время в ближайшие дни посмотреть наши спектакли. Сообщаю Вам репертуар: среда 21-го и вторник 27-го «Любовь под вязами»; четверг 22-го, пятница 23-го и воскресенье 25-го — «День и ночь». Я был бы очень рад, если бы Вы мне сообщили, в какие из этих дней Вы можете быть в театре. Кроме того, 1 октября мы показываем нашу новую постановку «Антигону». Я просил бы очень Вас освободить этот вечер для Камерного театра.

Жду Вашего ответа.

Мой адрес: Тверской бульвар, 23, тел. 5-70-45.

С. А. СЕМЕНОВУ

6 января 1929 г. [Москва]

Дорогой Сергей Александрович.

Я с большим волнением вскрывал полученный от Вас пакет с пьесой, с большим трепетом читал первый акт и, как видите, не откладывая, пишу Вам ¹.

Главное — на основании первого акта, мне кажется, можно почувствовать уверенность, что пьеса должна получиться и что основной прием, на котором мы остановились, — прием с трибуной, является чрезвычайно счастливой находкой и должен сообщить всей пьесе и спектаклю очень волнующее воздействие и выделить «Гарпову» из всех остальных попыток создания современной пьесы ².

Таким образом, Вы видите, что мое восприятие максимально положительное и я обеими руками благословляю Вас на дальнейший труд.

Это — в целом.

Что же касается более подробного анализа акта, то здесь у меня имеется большое количество весьма существенных мыслей, которые должны освободить пьесу от ряда драматургических недостатков, конечно, совершенно неизбежных в первой работе. Но писать об этом очень трудно, об этом можно только говорить уединившись, глаза в глаза.

Нам необходимо повидаться. Либо сейчас, чтобы Вам дальше писать, имея возможность учесть нашу беседу, либо твердо имея в виду, что Вы пишете сейчас не окончательную редакцию, повидаться после того, что Вы закончите всю пьесу в черне, с тем, чтобы после этого Вы могли ее окончательно доработать.

Выберите сами, как Вам лучше.

Сейчас письменно я могу указать Вам несколько моментов наиболее существенных и опасных. О языке я совсем не пишу, он, конечно, еще не выработан, Вы это пишете сами, да и вообще в этом вопросе Вам и книги в руки. Это больше Ваша специальность, чем моя, и я уверен, что в результате пьеса будет написана настоящим крепким и кованым языком ³.

Я же хочу сказать Вам следующее:

1. Во время первой речи на трибуне Габруха вряд ли допустимы голоса из темноты. Это помимо Вашей воли сообщит пьесе нечто «андреевское» ⁴, и этого следует безусловно избежать.

2. Также невозможны первые реплики Рябьева и Натальи Тарповой, т. к. помимо других важных соображений зритель еще не будет знать, что это именно Рябьев и именно Тарпова и поэтому желательного воздействия и впечатления получиться не может.

3. Недостаточно оправданным возникает свидание Софочки с Шарым ⁵, в то время как Габрух ушел в ванную; оставить этот диалог на этом же месте, конечно, необходимо, но нужно найти какие-то штрихи, которые оправдали бы всю эту ситуацию.

4. Маленькие монологи Софочки, когда она остается с бельем и др.,

надо видоизменить, так как они в настоящем виде носят условный, театральный характер.

5. Образ Тарповой пока что раскрывается внешне прямолинейно и поэтому теряет свою внутреннюю значительность, раздвоенность и глубину.

6. Монологи на трибуне сильнее диалогов, для которых еще не найдено соответствующее динамическое развитие.

Вот вкратце основное, конечно, то, что я пишу, — это очень концептивно и сухо, но иначе писать немислимо.

Зная Вас, я верю, что Вы не посетуете на меня за мою дружескую откровенность и поймете то основное беспокойство, какое есть во мне оттого, что я искренно люблю Вас, Вашу работу и нашу новую пьесу.

Ведь самым существенным является, конечно, то, что в целом я вижу в присланном Вами материале именно те большие возможности, на которые я рассчитывал во время нашей помолвки⁶. Ваш первый акт активно убедил меня, что нам не угрожает «плод любви несчастной», а что, наоборот, — рождается на свет настоящее и нужное большое произведение.

Теперь об остальных вопросах, затронутых Вами⁷. Бывая в театре Вы должны были увидеть, что, по существу, они находятся вне сферы моей компетенции и я единолично разрешать их не имею ни права, ни возможности. Эти дела ведет М. П. Сахновский под присмотром и ответственностью специально назначенного в театр моего заместителя М. М. Керженцевой.

Я могу только сказать, что я буду на Вашей стороне и внесу Ваши вопросы на ближайшее заседание дирекции, где они получат, я надеюсь, желательное для обеих сторон разрешение.

Доказательством может служить то, что я имел уже запрос о «Наталье Тарповой» от Киевского Украинского театра⁸ и ответил, что с нашей стороны препятствий к постановке не будет и вопрос надо согласовывать с Вами.

Для меня спорными являются два момента, это: 1) Ленинград⁹ и 2) количество актов¹⁰.

Второй момент может выясниться, когда пьеса будет написана Вами в окончательной редакции, и я думаю, что мы совместно найдем нужную форму соглашения, точно так же как и относительно Ленинграда, когда мы вместе с Вами обсудим это в личной беседе.

Пока не думайте об этом — все наладится, пишите пьесу.

Всей душой я вместе с Вами и вместе с Вами верю в нашу работу и по «Наталье Тарповой» и дальше.

С. А. СЕМЕНОВУ

3 апреля 1929 г. [Москва]

Дорогой Сергей Александрович.

Я получил Ваши новые три сцены и считаю, что они значительно улучшают пьесу. Что касается третьей сцены, то я целиком согласен с тем, что собрали нет, и полагаю, что последняя редакция наиболее правильна сценически и дает также плюсы применительно к пожеланиям худ[ожественного] совета¹.

Но все же на основании переговоров с Сутыриным² и другими, а также заседания худ[ожественного] совета 30 марта, где опять обсуждался вопрос о «Тарповой» и утверждалась резолюция комиссии (утверждена)³, все же считаю безусловно необходимым, чтобы вслед за первым монологом Габруха шел монолог Рябьева, тоже с трибуны — по моему, монолог о кирпичях⁴. В третьей же сцене вместо этого монолога Рябьеву надо дать монолог из Вашего романа (стр. 163) относительно мещанской атмосферы на фабрике (до конца 164 стр.). Я примерял это, получается.

по-моему, очень хорошо. Если с Вашей стороны нет возражений, а мне кажется для них нет оснований, то так надо сделать и от этого выиграет и третья сцена.

С нетерпением жду Ваших дальнейших исправлений. Не задерживайте их. На завтрашний день я приглашен в Репертком для обсуждения «Гарповой»⁵. Тогда напишу Вам еще, хотя и очень трудно все эти вопросы согласовывать письменно. Думаю, что окончательно договоримся с Вами при свидании, а пока я бы хотел иметь, как я Вам уже говорил, свободу действия для согласования всех вопросов с Реперткомом и для драматургического монтажа пьесы.

Когда Вы приедете?

Б. ШОУ

Июль 1932 г., Москва

Дорогой г-н Шоу.

Может быть, Вам будет не очень трудно вспомнить один из первых вечеров, проведенных в Москве, когда Вы смотрели в Московском Камерном театре спектакль «Опера нищих»¹.

В тот же самый вечер я показал Вам несколько фотографий сцен из моей постановки Вашей «Святой Иоанны», стараясь при помощи фото реабилитировать свою работу, которая получила такую недоброжелательную, фальсифицированную и ложную оценку части английской прессы. Я был очень огорчен тем, что не имел возможности показать Вам самый спектакль; он послужил бы нашим оправданием лучше, чем любые слова. Вы сами знаете, что официозные журналисты не брезгают пользоваться фальшивками и печатают в английских журналах не подлинные фото, а специально заготовленные монтажи, соответствующие их высоким представлениям об истине и искусстве².

Теперь я снова собираюсь предпринять большевистское и безнравственное покушение на Вас и Ваши произведения. Дело заключается в том, что у меня возникла мысль поставить две пьесы, которые, как мне кажется, очень близки друг другу своеобразным единством актерского * стиля и темы. Эти пьесы — «Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу и «Антоний и Клеопатра» Шекспира³.

В связи с этим я был бы весьма признателен, если бы Вы уделили мне частицу Вашего времени и дали ответ на некоторые интересующие меня вопросы.

Мне кажется, что Ваша пьеса, конечно, независимо от ее собственной большой ценности и оригинальности, объективно может быть рассматриваема как первая часть «Антония и Клеопатры». С моей точки зрения, и Ваша, и шекспировская «Клеопатры» имеют одни и те же характерные черты, и обе эти пьесы имеют в целом единую широкую линию развития.

Кроме того, обе пьесы роднит также и их тема — пробуждение любви Клеопатры к Антонию, показанное в Вашей пьесе. Ее мечты об Антонии, ее просьба к Цезарю прислать ей Антония и заключительное обещание Цезаря выполнить ее желание.

Таковы мои соображения, и мне хотелось бы знать, правильны ли они и находите ли Вы сами некую органическую взаимосвязь между Вашей и шекспировской Клеопатрами.

Сверх всего прочего, нескромное любопытство толкает меня спросить Вас, почему в наше время Вы избрали героями своей пьесы Цезаря и Клеопатру и каково, с Вашей точки зрения, значение образа Клеопатры для нашей современности. И еще — прошу Вас раскрыть авторское представление о [стиле] игры.

* Далее в тексте неразборчивое слово.

Я не спрашиваю Вас о Цезаре, т. к. в отношении этого персонажа я ничего менять не могу.

Надеюсь, Вы ничего не будете иметь против этих вопросов, т. к. мое любопытство, будучи нескромным, не является праздным и имеет целью найти наиболее правильный путь к решению моей задачи.

Ваша пьеса была поставлена в Москве в Малом театре перед революцией и, насколько я помню, интерпретировалась как сатира, что, как мне кажется, не совсем правильно и не соответствует Вашему замыслу⁴. Я не хочу сказать, что в ней нет сатирических элементов, но суть Вашего замысла, по-моему, имеет более глубокие корни, и именно это и было отражено Вами на титульном листе пьесы, которую Вы назвали «Историей в пяти актах».

И еще один вопрос — какие цели преследовал Шекспир в «Антонии и Клеопатре» и не связан ли в некоторых отношениях образ Клеопатры с образом королевы Елизаветы?

Я очень извиняюсь за причиненное беспокойство и буду крайне обязан Вам за быстрый ответ на мои вопросы, т. к. он весьма поможет мне в тяжелой, сложной и ответственной работе, предпринятой мною и всецело захватившей меня.

Зная Ваш большой интерес к нашей стране и нашей культуре, я надеюсь, Вы простите меня за причиненное беспокойство и как великий художник, которого мы все любим и высоко ценим, поможете мне осуществить мои замыслы.

Заранее благодарю Вас и остаюсь, дорогой сэр,
преданный Вам
А. Таиров.

И. М. МАЙСКОМУ

31 декабря 1935 г. [Москва]

Дорогой Иван Михайлович.

Очень Вам благодарен за Ваше письмо¹ и за доброе намерение нам помочь в лондонских гастролях, в чем я, правда, зная Вас, был глубоко уверен.

Я, конечно, воспользуюсь Вашим советом относительно ВОКС² и вообще с большой признательностью буду принимать все Ваши советы и сейчас и в период самих гастролей.

Как только выйдет из печати английский альбом и брошюра, что будет, очевидно, в первой половине января, мы сейчас же вышлем их Вам³.

Г-ну Баниэ я пишу о Вашем согласии принять его. Уверен, что после беседы с Вами он почувствует еще большее желание обставить гастроли наилучшим образом. В частности, я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы укрепили бы его в мнении, что для наших гастролей должен быть снят первоклассный театр, имеющий очень хорошее реноме и охотно посещаемый. Мне представляется также важным, чтобы театр, в котором мы будем играть, был выяснен возможно раньше.

Что касается репертуара, то примерно мы его намечаем следующим образом⁴: «Гроза» — Островского, «Любовь под вязами» — американского драматурга О'Нила, «Жирофле-Жирофля» — музыкальная эксцентриада Леока, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского и «Египетские ночи» Шоу — Пушкина — Шекспира. Две последние пьесы нуждаются в комментариях. Я знаю те соображения, которые могут быть выставлены против «Оптимистической трагедии», но я просил бы Вас иметь в виду то обстоятельство, что для заграничных гастролей мы все наши спектакли несколько перерабатываем и подвергаем купюрам. Соответственно с этим в «Оптимистической трагедии» я предполагаю купюровать

выступление перед занавесом так называемых «ведущих» и еще кой-какие сцены, в том числе сцены со священником. В таком виде этот спектакль будет по своей теме спектаклем исторического плана, что может быть подчеркнуто и соответственно освещено и в том либретто на английском языке, которое будет приложено к программе.

Я говорил на эту тему с Максимом Максимовичем ⁵, который в таком плане считает целесообразным включение «Оптимистической трагедии» в репертуар с тем, что она пойдет не в начале гастролей. Поддерживает включение этого спектакля в репертуар также и м-м Чильстон. Ее беспокоили только выступления перед занавесом.

При таком положении вещей я считал бы крайне важным привезти «Оптимистическую трагедию», так как, во-первых, нам нужна в репертуаре наша советская пьеса, во-вторых, она представляет, по общему утверждению, большую художественную ценность и считается одним из лучших спектаклей на советском театре и, в-третьих, так как нам в гастролях нужен, мне думается, не только хороший успех, но и успех, если хотите, некоей художественной сенсации, могущей привести в движение интеллигентские и художественные слои Лондона ⁶.

С последней точки зрения целесообразно показать и «Египетские ночи», тоже, конечно, с соответственными купюрами. Это может иметь такое же значение, как во время наших первых гастролей в Париже имела для французов «Федра», решившая, по существу, художественную значимость наших гастролей ⁷.

Кроме того, я предполагаю взять с собой про запас еще «Адриенну Лекуврер», так как постановка «Египетских ночей» далеко не на всякой сцене сможет уместиться.

Вопрос о челюскинской пьесе «Не сдадимся» пока трудно разрешить ⁸, в частности и потому, что ее еще не видел Максим Максимович.

Я буду очень рад узнать Ваши соображения по всем этим пьесам и буду очень благодарен Вам за Вашу помощь в этом вопросе.

Простите пожалуйста, что я несколько задержал свой ответ. Это объясняется тем, что, когда получилось Ваше письмо, я был вне Москвы — я уезжал в Ростов, где я ставлю в новом Ростовском театре «Оптимистическую трагедию» ⁹.

А. И. НАЗАРОВУ

[23 апреля 1938 г., Москва]

Глубокоуважаемый Алексей Иванович.

Не знаю, насколько это соответствует действительности, но я слышал, что в своем выступлении на совещании театрального управления ВКИ Вы в факте включения в репертуар Камерного театра «Госпожи Бовари» увидели нежелание с моей стороны учитывать ошибки прошлого и делать из них соответствующие выводы ¹.

Эти сведения меня очень взволновали, почему я тотчас же и пишу Вам.

Из нашей беседы около месяца тому назад я вынес твердое убеждение, что Вы, по озабоченности с нашим репертуаром, сочли работу над Флобером вполне возможной и целесообразной.

В самом деле — разве можно факт постановки «Госпожи Бовари» расценивать как нежелание с моей стороны считаться с ошибками прошлого. Ни в коем случае. Вся работа моя после «Богатырей» с очевидностью говорит об обратном, а именно: о последовательной и твердо проводимой реконструкции Камерного театра и его репертуара. Пример: до «Богатырей» в нашем текущем репертуаре было тринадцать пьес, из них — десять классических и иностранных и три советских; после «Богаты-

рей) — в нашем текущем репертуаре имеются двенадцать пьес — из них три классических и иностранных и девять советских.

На проблему советского репертуара, само собой разумеется, я смотрю отнюдь не с точки зрения количественной. Совершенно ясно, что просто механически включать в репертуар советские пьесы — это еще не значит способствовать росту нашей советской драматургии. Огромную часть своего времени я отдаю непосредственной работе с авторами, так как считаю это в настоящее время одной из главных задач художественного руководителя театра. Кого бы из наших авторов (Вс. Вишневский, Борис Левин, Г. Мдивани, Л. Шейнин, Ю. Яновский и др.²) Вы ни спросили, они скажут Вам о моей длительной и серьезнейшей работе с ними.

И сейчас все мои усилия направлены на создание дальнейшего советского репертуара. Так, в репертуарных планах на ближайшие два года из шести новых постановок в год намечено пять спектаклей советской тематики и только один, построенный на классическом материале. В 1938 году этим классическим спектаклем предполагается «Госпожа Бовари».

Почему я остановился именно на этом произведении?

1. Как Вы хорошо знаете, «Госпожа Бовари» неизменно вызвала огромный интерес не только во Франции, но и во всем мире. Так, известно, что это был один из любимых романов Толстого и что именно под влиянием «Госпожи Бовари» он написал «Анну Каренину»; первый перевод «Госпожи Бовари» на немецкий язык сделан дочерью Карла Маркса — Элеонорой; высокая оценка этого романа дана в высказываниях всех крупнейших литературных авторитетов, в том числе и Максима Горького; интерес к Флоберу в нашей стране в настоящее время очень велик. Об этом говорят и многочисленные издания его произведений, в частности, «Госпожи Бовари», и издание писем Флобера, последний том которых вышел только в этом месяце, и даже статья Б. Лавренева в сегодняшних «Известиях»³. Вот краткая выдержка из нее: «Разговор в новгородской деревушке о «Мадам Бовари», это не экзотика, не из ряда вон выходящий случай. Это простое и полное жизни свидетельство об огромном росте нашей страны и нашей культуры, свидетельство необычайного и невозможного нигде, кроме Советского Союза, расширения самого понятия — интеллигенция».

2. Постановке на сцене романа «Госпожа Бовари» можно придать большую социальную значимость, подчеркнув его антибуржуазную направленность, ту «буржуазофобию», за которую преследовала Флобера вся консервативная критика и из-за которой он, по выходе в свет этого романа, был привлечен к судебной ответственности «за оскорбление общественной морали, религии и добрых нравов».

3. Постановка «Госпожи Бовари» должна помочь Камерному театру укрепиться в реалистическом методе работы, так как этот роман является общепризнанным шедевром и образцом реалистической литературы.

4. Роман «Госпожа Бовари» исключительно драматургичен и сам как бы просится на сцену — недаром Флобер свои первоначальные планы романа называл сценариями.

Учитывая все вышеизложенные соображения, а также то, что для Камерного театра сделана соответственно этим заданиям специальная инсценировка романа, я уверен, что постановка «Госпожи Бовари» на сцене должна в настоящее время звучать с особой силой. Она явится поучительным и потрясающим противовесом полному раскрепощению женщины в нашей стране и будет пробуждать в нашем зрителе гордость за нашу родину, на которой нет места подобным трагедиям.

Эта важная тема — тема контраста в положении женщины в буржуазном и социалистическом обществе — будет четко выявлена на сцене Камерного театра, так как в дальнейшем нами будет поставлена новая пьеса о советской женщине. Я имею в виду пьесу К. Тренева, к работе над которой автор в настоящее время уже приступает⁴.

Простите, Алексей Иванович, что я затруднил Вас этим письмом, но я счел необходимым высказать Вам эти свои соображения в срочном порядке.

Одновременно прошу Вас в самые ближайшие дни принять меня и дать мне возможность коснуться всей совокупности вопросов, связанных с дальнейшей жизнью Камерного театра, тем более, что разрешение их чрезмерно затянулось и я чувствую настоятельную необходимость в беседе с Вами и в получении Ваших окончательных установок.

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

17 апреля 1940 г., [Хабаровск]

Дорогой мой Всеволод.

Ты не можешь себе представить, какую непосредственную радость я испытываю сейчас от того, что пишу тебе письмо¹, что могу хотя и «в заочном порядке» крепко обнять тебя, что знаю, — через двенадцатипятнадцать дней твои лукавые гляделки будут бегать по этим строкам, что ты в Москве на твердой суше, живой, здоровый, бодрый и крепкий. Такой, как я тебя люблю и вижу даже сейчас, невзирая на дистанцию в 9000 километров!

Тебе, должно быть, много икалось на Балтийском море, если не от дрейфа и качки, то от того, что мы с Алисой по многу раз в день вспоминали о тебе, нервничали, волновались, надеялись и ждали, с нетерпением ждали письма или телеграммы от тебя. До чертиков жалко, что сейчас не могу тебя крепко обнять, а должен довольствоваться почтой, кстати сказать, не в меру черепашейей.

Итак, строчка за строчкой: вот уже шесть месяцев, полгода, сто восемьдесят дней, эниое количество часов и минут, как мы обитаем в Хабаровске, на Дальнем — дальнем Востоке, к которому, невзирая на тьму бытовых, жилищных и прочих неприятностей, у меня нежное-нежное чувство². Здесь нет многих скорпионов нашей московской жизни — телефонов, банкетов, управлений, клубов, рабисов, юбилеев и поминок и еще ряда подобных же прелестей и, может быть, отчасти поэтому нам удалось в сравнительно короткий срок выпустить «Бовари»³ и закончить первую стадию работы над «Клопом» Маяковского. Работали мы и, в частности, я — запоем, так что временами даже, как после подлинного пьянства, кружится голова и «мальчики кровавые в глазах».

Нас с Алисой очень тронуло, что по приезде в Москву, после всех твоих передрыг, ты извлек «Бовари»⁴, это чудесный штрих к твоей биографии! «Бовари», которая идет на сцене, во многом и к лучшему отличается от того экземпляра, который у тебя. Я думаю, не будет преувеличением сказать, что работа удалась; в ней есть принципиальность и новизна, и, если некоторыми сценами я до сих пор еще не удовлетворен и буду их дорабатывать, то имеются и такие, которые я с радостью показал бы тебе сегодня же. Очень досадно, что я смогу это фактически осуществить еще только через пять с лишком месяцев, на открытии нашего сезона в Москве. Пока посылаю тебе местную прессу⁵. Это в качестве маленького аванса.

Очень увлекла меня работа над «Клопом». Мне кажется, я нашел настоящий ключ к этой вещи и вся пьеса зазвучала неожиданно и интересно⁶. Увидимся, — расскажу, покажу, посоветуюсь.

Вообще, тот некий творческий сплин, в котором я последнее время пребывал, как будто прошел, и на просторах Дальнего Востока, под его безапельляционно синим небом вновь «взыграло ретивое», и я могу снова вплотную мечтать, работать, думать, ставить, заворачивать — только давай! По-дружески советую тебе не упускать столь благоприятного момента, сесть немедленно за стол и на всех парах писать для меня пьесу.

А я для тебя ее поставлю. И это будет совсем неплохой дуэт — убей меня бог, если я ошибаюсь!

Страшно рад, что удачно продвигается работа над твоим новым фильмом⁷. Может, в самом деле, сделать тебе *сценнический его вариант*. Жду!!! По-моему, ты заслужил право на творческий отпуск и должен воспользоваться им немедленно. А то при нынешнем повальном сумасшествии всех «демократических» и фашистских стран, называемом на их языке «международным положением», — того и гляди не сегодня — завтра тебе опять придется затопать к какому-нибудь морю?! Sacramento!!

Напиши непременно, как складывается твое время без учета «непредвиденных обстоятельств».

Мы 3 мая выезжаем в Ворошилов и пробудем там до 30 мая включительно, оттуда во Владивосток, где мы играем до 25 июля. Таким образом, в Москве мы будем, примерно, 10 августа⁸. *Неужели же мы не увидимся в это время?!* Сезон мы откроем около 1 октября⁹. Ряд пьес — «Честь»¹⁰, «Сильнее смерти», «Очная»¹¹ и «Генконсул»¹² — к тому времени уже отслужит свою службу, и я надеюсь, что мы предстанем вновь перед Москвой в некоем новом качестве. Это тоже, как я тебе говорил, была одна из задач нашей дальневосточной поездки, и я надеюсь, что она будет полностью разрешена. В обновленном репертуаре по-прежнему ведущее место будет занимать «Оптимистическая». Рад, что ты имел отсюда хорошие сведения о спектакле.

Я получил письмо от *Оттена* (который в настоящее время является зав[едующим] литчастью Камерного театра и находится в Москве), что он подписал договор, если не ошибаюсь, не то с издательством «Искусство», не то [с] ВТО о *монографии (большой) об «Оптимистической трагедии*, которая должна выйти в серии лучших спектаклей советского театра¹³.

Так как меня нет в Москве, то я очень прошу тебя побеседовать с ним, помочь ему и вообще понаблюдать. Я напишу ему, чтобы он обратился к тебе без промедления.

А любопытный здесь край — и люди, и природа, и вся жизнь во многом совсем иные. Я был в Комсомольске. Занятно. Собираюсь поездить еще по разным местам. Но обо всем этом поговорим лично.

Алиса хочет тебе писать сама. Играет она чудесно. Жаль только — хворает много.

Пиши почаще, побольше. Некогда будет — телеграфируй. Без вестей от тебя как-то грустно, несмотря на радости успеха.

И когда думаешь о новой вещи — «Москва», то думай, черт, не о фильме, а о пьесе!¹⁴ А то последнее время у тебя какое-то фильмовое искривление мозга, и я всерьез ревную.

Ну, до свиданья, дорогой мой друг, мой хороший, хороший Вселод.

Еще раз горячо поздравляю тебя с победами. Ко всем наградам в придачу прими мое крепкое рукопожатие и нежный братский поцелуй. Мечтаю о дне, когда мы уютненько усядемся где-нибудь в мягком уголке и за стаканом вина будем наперерыв рассказывать друг другу о прожитом врозь годе и строить планы о дальнейших годах непременно вместе, о годах дружной творческой работы вдвоем, нет — втроем, нет — вчетвером, хотя Софья Касьяновна¹⁵ и не ответила мне ничего на мое «совершенно официальное» предложение о работе.

Ну, ничего. Свои люди — сочтемся и поработаем еще. Непременно! Горячо, горячо обнимаю тебя.

Всегда твой А. Т. Соф[ью] Кас[ьяновну] целую.

Уважаемая Ольга Николаевна!

Очень благодарен Вам за письмо¹, к сожалению, я не смог сразу Вам ответить, так как снова заболел и вот только сейчас понемногу начинаю приходить в себя. Мне очень понравился Ваш анализ пьесы Паустовского². Мне тоже кажется, что пьеса эта во многих отношениях выгодно отличается от целого ряда пьес об Отечественной войне и теми качествами, на которые указали Вы, и тем, что происходящие события показаны не в лоб, а через те внутренние сдвиги, которые производят они в психике наших людей. В этом отношении, несмотря на то, что эти вещи абсолютно разные, пьеса Паустовского имеет, несомненно, родственные черты с «Нашествием» Леонова. Обе эти вещи я воспринимаю как более современные трагедии и полагаю, что такой подход к Паустовскому безусловно освободит пьесу от некоторых мелодраматических нагромождений, которые, несомненно, можно узреть в рукописи. Что касается финала, то он, конечно, недоработан, как, увы, недоработана, к сожалению, по-настоящему и вся пьеса в целом, но и здесь я надеюсь на репетиционную работу и на магию театра, которая должна, если это по-настоящему удастся, восполнить имеющиеся пробелы и отработать по-настоящему всю вещь. А вот с тем, что в пьесе нет среднего советского человека в этой войне, я, пожалуй, не согласен. Ведь это все средние русские люди, даже Анна, несмотря на свою одаренность, все же не Сара Бернар, как говорит о ней Кларисса, а всего-навсего обыкновенная русская актриса, как говорит о себе она сама. В еще большей степени это относится к Люхицу, сходство которого с Калемом³, пожалуй, и ограничивается тем, что он тоже режет игрушки, а в остальном это средней культуры хороший русский мастер, конечно, из крестьян, и, мне кажется, что он в очень большой степени наряду с другими персонажами воплощает собой русский народ так же, как по-своему его воплощает и Ушаков, который кроме новеллы Грина, ей-богу, существует и в активной российской действительности, то же и Берман — средний оркестровый музыкант, и пьеса интересна именно тем, что все эти средние люди под влиянием сдвигов, происходящих в их сознании и чувствах, в связи с Отечественной войной, незаметно для себя становятся более интересными, крепкими, становятся способными на подвиг, на мечь и смерть за свою родину. Такова также и вязальщица. А то, что это средние люди, тем не менее каждый имеет свою индивидуальность, большей частью своеобразную и занятную, это не в мигус, а в плюс и для каждого образа в отдельности и для всей пьесы в целом. Во всяком случае, я очень надеюсь, что в спектакле пьеса приобретет тот нужный большой масштаб, который соединит сцену и зрителя и подымет всю постановку до уровня подлинной современной трагедии. Уже сейчас на репетициях это ощущается в достаточной степени сильно. Очень интересным и значительным, в корне лишенным каких бы то ни было мелодраматических оттенков, даже в сцене с мертвым ребенком, намечается образ Анны у Алисы Георгиевны, и остальные все роли разошлись очень хорошо. Я был бы очень рад, если бы вы могли так наладить свои дела и время, чтобы приехать к нам на премьеру. Говорю это не для фразы и не любезности ради, а на самом деле я очень и очень приветствовал бы это и очень усердно и усиленно приглашаю Вас это сделать.

Теперь о другом. Вы знаете уже, как не повезло мне с моими болезнями. В общей сложности вот скоро уже два месяца, как я хвораю, и за все это время мог работать с большими перебоими. Сейчас я надеюсь наверстать потерянное время, но, к сожалению, ни мне, ни Алисе Георгиевне, которой приходилось, помимо работы в театре, много возиться и со мной, не удалось, как мы хотели, приехать в декабре в Москву и выехать на

фронт. И это мы надеемся наверстать, но, очевидно, уже несколько позднее. Дня два тому назад я отправил Михаилу Борисовичу довольно подробное письмо⁴, главным образом по двум вопросам: о поездке на фронт нашей бригады и о возвращении театра в Москву. Так как мне хочется, чтобы Вы были в курсе этих дел и не хочется повторяться, то я посылаю Вам вместе с этим письмом копию моего письма к Михаилу Борисовичу. Полагаю, что Вы ясно представите себе все положение вещей и очень буду рассчитывать на Вашу помощь и в этих вопросах. Пишу Вам еще дополнительно то, что как-то не вместились в письмо к Михаилу Борисовичу. В силу ряда бытовых и климатических условий заболеваемость в среде нашей труппы принимает угрожающие размеры, нет почти ни одного полностью здорового человека. Я уже не говорю о том, что все не вылезает из гриппов, бронхитов и прочей прелести, но помимо этого ряд актеров страдает чрезвычайно серьезными желудочно-кишечными заболеваниями, вплоть до язвы в желудке (Терентьев, Новиков); плохо чувствуют себя все сердечники и, увы, не минула нас и особая мстная болезнь под названием бруцеллез, которая было совершенно скрутила нашего актера Боброва. Только сильный, здоровый организм и дружеский уход помог ему выкарабкаться. Вообще эвакуационных щей мы хлебнули вдоволь и, право, пора перевести нас на другой режим. Нельзя, мне кажется, в решении этого вопроса забывать того, что город, в котором мы находимся, по своим условиям и санитарно-гигиеническим, и климатическим, и всем прочим вряд ли может идти в какое-либо сравнение с городами, в которых временно пребывают другие московские театры, а также и то, что, как я писал Михаилу Борисовичу, мы пережили три эвакуации⁵. Ей-богу, хватит и пора в Москву!

Очень жалею, что мне не удалось повидеться с Александром Васильевичем⁶. Он не смог из-за отсутствия времени заехать в Барнаул, а я из-за болезни приехать к нему в Новосибирск. Там был Богатырев⁷, который говорил с Александром Васильевичем, правда, почти на ходу, так как поезд, с которым ехал Богатырев, опоздал и Александр Васильевич уже уезжал в Москву. Богатырев поставил перед Александром Васильевичем все вопросы, о которых я сейчас пишу и Вам, плюс еще один очень важный. Вы уже знаете, что состав труппы у нас донельзя ограниченный, мужчин всего двадцать, когда кто-либо заболевает, а это случается часто, то одному актеру приходится в одном и том же спектакле играть две роли. Малочисленность труппы лишает нас возможности отправить на фронт бригаду параллельно с работой на месте. Вообще труппу нам необходимо увеличить и в первую очередь, конечно, актерами высококвалифицированными и по-настоящему качественными. Есть ряд актеров, с которыми у нас достигнуто полное соглашение и которые очень хотят, а некоторые прямо стремятся работать в Камерном театре, вот мы и просим комитет помочь нам в этом. Актеры — это Скоробогатов и Крюгер из театра им. Пушкина, Леондор из Ростовского театра, Соболева из Саратовского театра, Васильчиков из Днепропетровского театра, Слонова из Театра сатиры. Это уже не первый раз, когда я обращаюсь с аналогичной просьбой к комитету, но до сих пор фактической помощи мы еще не получали. Речь шла раньше о Крамове из Харьковского театра, Врублевской и Бодрове из Тбилисского театра, Полякове из Воронежского театра и др., и всегда в результате оказывалось, что по тем или иным причинам перевести их нельзя⁸. Может быть, хотя бы на этот раз удастся помочь нам в этом отношении. Вы спрашивали меня о Герште, считаю его работу в Камерном театре очень желательной и говорил о переводе его к нам еще летом с Беспаловым, но, увы, ответ был все тот же: «Невозможно оголять Челябинск». Уходит, его направляют в Саратов, несмотря на предварительную мою заявку и на то, что это мой ученик.

Не посетуйте, пожалуйста, на мое столь длинное послание, отчасти Вы виноваты в этом сами, так как меня разохотило написать Вам Ваше дружественное письмо, но, главным образом, уж очень все это наболев-

шне вопросы и надо как-то их зафиксировать и разрешить. Я напишу также письмо Александру Васильевичу⁹, но оно далеко не будет столь подробным, и поэтому я очень прошу Вас, так как Вы сейчас будете целиком в курсе наших дел, в случае надобности более подробно, чем это сделаю я, изложить наши нужды Александру Васильевичу и сказать ему, что я по-прежнему твердо рассчитываю на его содействие и справедливую помощь.

Буду ждать от Вас ответа и притом возможно скорее. Буду ждать Вашего приезда на премьеру Паустовского примерно в конце января. Я буду Вам своевременно телеграфировать.

Алиса Георгиевна просит передать Вам ее самую сердечную признательность за присланные стихи¹⁰ и внимание.

А. Таиров.

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

[не ранее 23 января 1943 г., Барнаул]

Дорогой мой Всеволод!

Не повезло мне, почти два месяца болел самой нудной и пренеприятной болезнью — воспалением печени. Это значит лежать, переносить боли, ничего не есть и думать, о чем хочешь. Я думал часто о тебе, о Ленинграде, который я так люблю, о том, что с гораздо большим удовлетворением и, вероятно, пользой я был бы сейчас с тобой там, а не здесь в этом дурацком Барнауле¹. Но, увы, сие от нас не зависит. Очень и очень нравится мне, как я уже писал тебе об этом, «Раскинулось море широко»². Это по-настоящему душевная вещь, свежим ветром Балтики бодрит она душу и сердце, и делаю я ее с большим удовольствием. Полагаю выпустить премьеру к годовщине Красной Армии. Должен покаяться, смущает меня очень, что она пошла, в силу понятных причин, шататься по опереточным театрам³. Я этот жанр отнюдь не презираю, даже очень люблю, когда он блюдет себя, но очень боюсь его, когда он берется не за свое дело, а «Раскинулось море широко», несмотря на наличие песен и плясок, все же настоящая героическая комедия и соль ее не в «отсебятинах», не во вставных номерах, хотя бы это была папуллекательнейшая блестящая Пельцер, которую я искренне люблю как балерину. И вот, я очень боюсь, что до нашего еще приезда в Москву, а мы ведем сейчас усиленную переписку о нашем возвращении, там успеют обьяронить «Море» настолько, что придется действительно прибегнуть к волнам Балтики для того, чтобы смыть у зрителя ненужное, неверное представление о твоей вещи. А впрочем, может быть, это все ревность, но ревность в хорошем смысле этого слова, ревность не собственника, а художника, который не хочет, чтобы дорогая ему вещь была показана ненадлежащим образом.

Очень ты меня порадовал своей последней телеграммой⁴. Пиши, пиши, пиши непременно большую масштабную пьесу. Это необходимо, для нее созрело все: и время, и зритель, и актеры, и мы с тобой как художники. Но тут уже всерьез я претендую на то, чтобы на Москву единственный экземпляр был у меня и чтобы так же, как с «Оптимистической», я мог бы жить этой работой, вложить в нее всю душу, все свои силы, все новое прозрение и показать ее в полный рост. Очень хочу и очень надеюсь, что, быть может, мы будем уже в процессе сценического ее воплощения работать с тобой вместе. Это было бы самым замечательным. Итак, жду, несмотря на большие трудности и эвакуопреградности, пережитые мною за это время, несмотря на болезни я давно не чувствовал себя в такой большой творческой форме и полноте, и зрелости, и готовности, как сейчас, и очень хочу все это отдать тебе и твоей новой пьесе. Алиса присоединяется ко всем моим мыслям и также ждет и пьесы и тебя.

Эскизов Софьи Касьяновны и зарисовок я, к сожалению, не получил никаких, а очень мне было интересно посмотреть, что она сделала. Все же молодец она у тебя, молодец она у тебя, что приехала к тебе, что работает с тобой вместе, что работает по-настоящему и как человек и как художник. Рад за нее и за тебя. Пиши чаще. Обязательно напиши хотя бы в немногих словах, о чем пьеса. Я напишу тебе позднее о том, как будет выходить «Море». Разошлось оно у нас в смысле ролей великолепно⁶. Надеюсь, что оно раскинется по-настоящему широко и вольно и заставит шире раскрываться и сильнее биться сердца наших зрителей.

А. Таиров

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

[Март 1943 г., Барнаул]

Дорогой Всеволод!

Как я уже телеграфировал тебе, я на следующий же день после премьеры «Раскинулось море широко» свалился в связи с новым сильным припадком моей болезни. Так до сих пор и не мог тебе написать, не оправился еще и сейчас, поэтому, собственно говоря, не пишу, а диктую тебе письмо, лежа в кровати в достаточной степени обессиленный, разболевший, если не на весь мир, то, во всяком случае, на медицинских его представителей, в частности эвакуированных в неизвестный г. Барнаул. Болею я в общей сложности через три дня почти уже четыре месяца. Подумай только, треть года! За это время только отдельные небольшие периоды я мог работать, большую часть времени был прикован к кровати, причем все приступы, а их у меня было свыше семи, сопровождались очень тяжелыми и жестокими болями. Сам понимаешь, что проблема работы в связи с этим была для меня очень трудной. Вот поэтому я, не желая затягивать постановки твоей пьесы и желая то чтобы то ни стало показать ее в годовщину Красной Армии, работал над ней не один, а вместе с Богатыревым, который был моим сопостановщиком. Я руководил постановкой в буквальном смысле этого слова, т. е. дал весь план, провел всю работу с художниками, музыкантами, актерами, изрядное количество репетиций провел главным образом у себя на дому. В общем спектакль, как я уже тебе телеграфировал, в целом вышел очень удачный, веселый, заразительный, бодрый, безусловно военный и совсем не опереточный. Чудесную музыку написал Свиридов, мажорную, как ты этого хотел, и очень остроумную. Большинство исполнителей играет отлично, многие из них потомственные «вишневы», игравшие сто раз в «Оптимистической трагедии», как-то: Яниковский — командир из «Оптимистической», играющий здесь Кедрова, Нахмпов — боцман из «Оптимистической», в том же чине работающий и здесь. Отлично играет новый наш актер Кеннигсон Мишу. Менее удался Жора у Ганшина, хотя сейчас роль выправляется. К Москве будет еще один исполнитель, который на днях к нам приезжает. Судя по отзывам, совершенно блестящий. Хорошо разошлись женщины: Кису играет Имберг очень убедительно. Алисе не пришлось играть Елены по трем причинам: во-первых, потому что она была очень взволнована и захлопочена моей болезнью, во-вторых, потому что из-за моей болезни затаюлась и до сих пор еще не выпущена начатая задолго до «Моря» пьеса Паустовского, в которой она играет главную роль. Но главным образом потому, что у Елены несколько прекрасных ариозо и песен, написанных вполне очаровательно, но требующих певческого голоса, которого, увы, у Алисы нет. Я не считал возможным выбросить всю вокальную сторону роли, так как она очень и очень украшает образ, и поэтому предпочел другой выход — Елену играет Беленькая, актриса, которую ты, вероятно, помнишь по театру Охлошкова, где в «Аристократах» она играла Соньку. Она уже давно у нас. Поет отлично, играет несколько слабее, но полагаю, что в результате осилит и эту сторону роли.

Спектакль идет часто, с большим очень успехом, с овациями. Очень занятно выглядит внешне, художники: Кривошеина, Коваленко. И, тем не менее, конечно, к Москве я буду его еще дорабатывать. Лично. Это вызывается как тем, что условия сцены, нашей московской сцены, иные, чем здесь (здесь сцена очень маленькая, неудобная), так и тем, что я хочу разработать еще ряд сцен и добиться максимального результата, но это требование взыскательного художника. Зритель не требует никаких доделок, кричит ура и радуется повсю. Я недоволен все же, Всеволод, тем, что «Море», кажется, репетируется уже в Московском театре оперетты, и отнюдь не из ревности и отнюдь не из страха перед соревнованием, ибо, как ты знаешь, я не боюсь, а потому, что, к сожалению, наши опереточные театры еще не свободны ни от дурного вкуса, ни от некоего особого привкуса, благодаря чему параллелизм в репертуаре с опереточным театром не слишком увлекательный¹. Я не говорю уже о том, что от Главного управления по делам искусств я имел энное количество писем и телеграмм о том, зачем, мол, я ставлю «Раскинулось море», когда вещь идет во всех опереточных театрах. Управлению я ответил просто, — что ставлю потому, что считаю так нужно, что эта пьеса меня увлекает, что эта пьеса нашего дорогого и любимого автора и что зря ставят ее опереточные театры, которые с ней явно не справятся, не исковыркая ее. Но ежели наш приезд в Москву почему-либо запоздает и пьеса пойдет раньше в опереточном театре, то, конечно, это сильно испортит ее репутацию, а это обидно и, по-моему, со стороны твоих коллег в достаточной мере опрометчиво.

Спасибо, дорогой, за справку, которую ты навел насчет нашего театрального имущества. Если это тебя не затруднит, то проди свою помощь и узнай, во-первых, — сохранились ли железные части декораций к «Бовари»: круги, скелеты домов, винтовых лестниц, все было из железа, это для нас очень важно, и, во-вторых, как мой друг, автор театра, полномочный театром военно-морской чин, попробуй воздействовать и наладить дело так, чтобы ящики, в которых хранятся костюмы и мягкие части декораций, по мере возможности, остались в сохранности.

Сейчас мне грустно, Всеволод, на генеральную репетицию «Раскинулось море» я все же пересилил себя и пришел в театр, а вон сегодня идет генералка пьесы Паустовского «Пока не остановится сердце», а я лежу дома. Это очень мучительно. Конечно, немедленно вспоминаю, что в данную минуту, секунду происходят миллиарды вещей во сто раз более мучительные и страшные, смиряюсь и продолжаю диктовать письмо.

21-го рассчитываю выпустить спектакль и в конце месяца выехать в Москву для решения вопроса о том, когда, наконец, реэвакуирую театр. Пора уже! Это необходимо со всех точек зрения.

Алиса в театре, волнуется страшно, выпускает свою новую работу, тоже без меня. Шлет тебе и Соне самый нежный свой привет и пожелания. Я крепко целую тебя и жду писем. Жду новой пьесы. Пишешь ли ты ее или снова завертели так, что не до рукописи?²

Со страстью, волнением переживаем мы каждое утро, каждый вечер, каждый последний час все наши удачи и временные неудачи. Так хочется быть всюду самому, приложить свою руку, принять непосредственное участие в боях за нашу родину, за жизнь, за будущее. Так хочется увидеть тебя. Так хочется, чтобы ты, невзирая на военную страду, все же написал бы сейчас большую, большую пьесу. Так нужно это, так тоскует по ней душа, что я предпочитаю верить, что ты ее скоро напишешь.

Ну, обнимаю крепко, крепко, Соню целую. Пишите почаще письма оба. В начале апреля жду от тебя письма в Москву на адрес театра, а может, приедешь на побывку? Вот провели бы мы ночь бурную! Жду.

А. Таиров

18 ноября 1943 г., Москва

Дорогой мой Всеволод!

Как тебе не стыдно, о какой «небрежности» может быть речь? Если верна народная примета, то ты должен беспрерывно плакать — так часто, почти неотступно, я думаю о тебе даже тогда, когда фактически я занят как бы совсем другими делами. Ты не можешь себе представить, как сложно и трудно происходит освоение нами Москвы. Тебе известно, должно быть, что в нашем помещении играл филиал Малого театра², который отнесся к этому делу, как старый «хозяйчик», даже отопление они исправили только в тех местах, какие им были нужны, чтобы играть спектакли, так как никакой постановочной работы они в этом здании не производили. В результате, добрая половина помещения театра и, в частности, наша квартира, в течение двух лет совершенно не отапливались. Все помещение оказалось разрушенным, просыревшим, захламоленным до отчаяния. Если бы ты вошел в наши комнаты, в которых мы так часто сидели с тобой за доброй рюмкой старого коньяка или горячей чашкой черного кофе, то ты бы невольно ахнул, невзирая на то, что, конечно, на фоне всех бед, которые ты повидал, это не больше, чем ничтожный пустяк; и тем не менее, даже паркетные половицы встали дыбом. В результате, живем мы с Алисой в одной комнате, укрываемся всем теплым, что попадает под руки, и все же мерзнем. Всюду: в квартире и в театре холод, разруха, ремонт, стучи, брызги краски и т. д. Даже репетировать пока нигде и невозможно. Все это, конечно, не могло не отразиться на состоянии здоровья и моем и Алисы, а в дополнение бесконечные визиты, посещение инстанций, разговоры, согласования и выяснения, одним словом, все то, от чего я уже порядочно отвык на протяжении прошедших двух лет, — вот поэтому я тебе не писал. Это трудно было и физически, да и психологически, — откладывал письмо до лучших времен.

Теперь немного проясняется; несмотря на разруху, ремонт все же происходит, отопление чинится, испачканные стены окрашиваются, декорации уже доставлены с вокзалов и реставрируются, штат набирается, вообще «восстановительные работы» в полном разгаре. Я, в частности, пока еще только у себя в кабинете много очень работаю над «Раскинулось море широко», ввожу частично новых исполнителей и уже лично сам отшлифовываю спектакль. Открываемся мы, должно быть, около 5 декабря³. Естественно, волнуясь. До сих пор все театры, один за другим, на своих очередных московских дебютах валились довольно крепко⁴. Сейчас на глазах происходит довольно солидный провал открывшегося на днях Вахтанговского театра: и «Олеко Дундич», и «Фронт» шлепнулись весьма основательно⁵. Что-то будет с нами! Я настолько занят и днем и ночью, что не был еще ни в одном театре. Но наши актеры, которые бывают повсюду, говорят мне, что наши спектакли на несравнимо высоком уровне по сравнению с тем, что они просматривают. Хорошо, если это так! Я все же волнуясь, так как, как тебе это хорошо известно, и театр и я окружены не только друзьями. Правда, должен сказать, что за эти годы отношение к театру кардинально изменилось к лучшему, особенно в ЦК и МК. Это то, что бодрит и вселяет веру в конечную победу нашей правды.

Тебя, конечно, в первую очередь интересует сейчас вопрос о новой твоей пьесе⁶. Я работаю над ней все время, хотя к конкретным репетициям еще не приступали; отчасти в силу уже описанных условий, отчасти потому, что до последнего дня еще формирую мужской состав труппы, который сейчас у нас значительно расширился и окреп, в связи с чем я и хочу наилучшим образом распределить все роли. Во всяком случае, в ближайшее время приступаю уже к репетициям и буду строить работу так, чтобы премьера состоялась в годовщину Красной Армии. Уверен, что осилю это. Я целиком согласен с тобой в том, что публицистические

места пьесы должны быть максимально сокращены, что, честно говоря, я уже частично и сделал. Сейчас, после твоего письма, буду действовать еще смелее⁷. Все время считал я также, что и фигура Иванова и весь конфликт, на нем построенный, ни в коем случае не должны доминировать в спектакле⁸. Помимо Сибирцева, или, вернее, наряду с ним, я вижу одну из основных фигур спектакля — бодмана Лошкарева; через него выявляется мудрость, выдержка и стойкость нашего народа, через него и группу молодых краснофлотцев — Михайлова, Коробкова, Брюшкова, и многих персонально не поименованных, но на сцене обязательно должныствующих жить, бороться и побеждать. Моя задача будет состоять в том, чтобы построить крепкий матросский массив, самое сценическое существование которого с максимальной убедительностью опрокинуло бы ту арифметику, которую услужливые «специалисты» пытаются строить вокруг пьесы, говоря, что чуть ли не половина действующих лиц негодяи, трусы и предатели. Это глупая арифметика близоруких ищек, которая, конечно, должна быть снята со спектакля. Я еще не раз буду писать тебе о пьесе, сейчас же хотел бы, чтобы ты переслал мне незамедлительно те все поправки, сокращения, дополнения, которые сделаны тобою применительно к ленинградской постановке. И, конечно, Всеволод, я хочу, чтобы ты приехал сюда. Я хочу, чтобы, как во времена «Оптимистической» мы вместе переживали минуты и удачных находок, и репетиционного подъема, и выпуска спектакля. Я хочу также, чтобы ты посмотрел генеральную «Моря». Я хочу вообще, чтобы, поскольку ты к моей большой радости вернулся, наконец, снова к драматургии, чтобы ты активно вошел в мою и Камерного театра работу. И полагаю, что сейчас пришло для этого время. Перед Ленинградом ты не окажешься должником, и сейчас надо заботиться, чтобы не оказаться в долгу перед грядущим; а оно идет, идет быстрыми неуправляемыми шагами, и уже надо за него драться всерьез, с такой же горячностью, ожесточением и верой, как деремся мы в великую пору Отечественной войны. И если до сих пор нас разделяли тысячи километров и дрались мы по-разному, то сейчас наступает время, когда мы должны драться рядом, рука об руку, одним оружием.

Жду тебя с огромным нетерпением. Пиши.

Молись всем боевым и творческим музам, чтобы открытие Камерного театра, которое идет под знаком двух пьес — «Раскинулось море широко» и «Пока не остановится сердце», прошло на достойном уровне, и приезжай поскорей. Обнимаю тебя со всей любовью.

Твой А. Т.

Теперь два слова о Файбушевич⁹. И ты и Софья Касьяновна, конечно, понимаете, как я хочу сделать это и, полагаю, сделаю. Я прошу только потерпеть немного, пока откроется сезон и я смогу это надлежащим образом провести и оформить. Трудности состоят в том, что женский состав, конечно, не только полон, но сверх переполнен свободных единиц нет, а также и в том, что я хотел бы все же как-нибудь лично повидать и познакомиться с ней и не только зачислить ее в труппу, но и дать ей соответственную работу, а на ближайшее время расчеты в этом отношении плохи, так как без надлежащего голоса Елену играть в нашем спектакле нельзя, а узнав, что у нее надлежащего голоса нет, я взял уже другую, необходимую для этой цели актрису. Во всяком случае, прошу иметь в виду, что я обязательно хочу все сделать и что это дело, я надеюсь, мы в недалеком будущем наладим.

Теперь второе — не пишу отдельно Софье Касьяновне, но прошу тебя передать, что я очень хотел бы (конечно, никак не для использования) либо в фотографиях, либо в ее карандашных набросках, ознакомиться с тем, что она сделала для постановки «У стен Ленинграда»¹⁰. Вряд ли это окажется возможным как по времени, так и потому, что уже у меня имеется соответственная договоренность с нашими художниками,

но кто знает — я все же хотел бы по возможности скорее ознакомиться с тем, что ею сделано.

Алиса и я без всякой «небрежности», а тщательно, плотно и горячо обнимаем тебя и Сою. Очень тоскуем без вас, очень вас любим и очень, очень ждем встречи, о которой я не могу думать без большого волнения и радости.

Выкнь «горечь», дорогой друг, в наших отношениях ей не должно быть места! ¹¹

Всегда с тобой А. Т.

В. В. КАМЕНСКОМУ

5 февраля 1947 г. [Москва]

Вася, дорогой мой, любимый!

Ты должен сам чувствовать, как тяжело писать мне это письмо, какой мукой отзывается в моем уже достаточно истерзанном сердце каждое слово, способное причинить тебе боль, и поэтому [ты] должен принять все то, что я говорю, по-настоящему, по-хорошему, по-человечески, по-дружески.

Я знаю, что тебе очень тяжело будет читать его. Знай же и ты, что мне еще тяжелее его писать, но мы с тобой «старые гвардейцы» и обязаны говорить друг другу только правду. Это не всегда легко, в частности, сейчас мне, но было бы еще тяжелее, если бы нам с тобой сказали ее третья лица. Этого допустить я не могу, неизменно тебя любя и оберегая. А это с неизбежностью произошло бы, если бы я дал кому-нибудь прочитывать твою пьесу ¹.

Я-то понимаю все и никак тебя не виню. Я знаю твое состояние, я знаю, что шесть лет ты не был в Москве, что ты сидишь у себя на Каме поневоле, оторванный от всех весьма сложных перипетий, в каких мы живем каждый день. Я понимаю твое чудесное намерение написать именную пьесу, но здесь, в нашей шумной и воинствующей Москве, именины, как таковые, не принимаются, и от колхозной пьесы, даже к юбилейной дате Октября, требуется совсем иное.

Пьеса о колхозе по этим требованиям, весьма существенным и важным, должна вскрывать тот переворот в хозяйстве, технике и сознании людей, к которому привело обобщественное пользование землей. Эта пьеса должна показать, как выросла от этого производственная мощь села, его организованность, его общественное сознание, как люди стали по-иному мыслить, действовать и поступать. Именно действовать и поступать, а не говорить об этом, т. е. слова без дел мертвы, как мертвы без этих дел и люди. Конечно, эти люди могут заниматься и театром, и праздновать именины, и пить, и петь, и танцевать, и читать стихи, и любить, но все это может быть лишь производным от того основного нового — новой организации труда, нового коллективистического сознания, отчего они и стали другими. Иначе не спасут, не выручат никакие упоминания о решении ЦК, никакие хорошие и светлые слова, которыми порой так прекрасно заполнены твои страницы.

Да, бывает сейчас, что люди находят друг друга через тридцать лет, но все это должно происходить иначе. Я очень люблю кое в чем мелодраму и отдаю должное некоторым ее достоинствам, но, увы, дорогой мой, не здесь, не в твоей пьесе, не в колхозной действительности.

Могут приехать отец и мать, но до приезда они, конечно, наводили справки, как-то предупреждена об этом дочь, может быть, с самого начала действия идет речь о том, что есть какие-то новые добрые неожиданные вести о пропавших родителях, о том, как было бы чудесно, если бы именно сегодня, в день именин, они бы нашлись и т. д. и т. д. Тогда их приезд потерял бы мелодраматический характер и в то же время совсем не поте-

рля бы ничего, а даже приобрел в смысле своей красоты и трогательности.

Я остановился только на одном примере, но их можно было бы привести много. Где-то, в каком-то более уместном моменте, и не более одного раза, и более органично связано с действием может происходить и репетиция пьесы, но как-то в ином, более обоснованном и необходимом плане, может учитель оказаться драматургом, но он, как и все персонажи пьесы, непременно должен быть, помимо этого, или, вернее, в первую голову, показан в своей работе, в своей профессии, в живом соприкосновении с молодежью, которую он воспитывает в новом, социалистическом плане.

Вряд ли нужно, особенно в письме, говорить подробнее о том, почему, к моему большому несчастью, не произошло чуда, и я, вместе с частью своего сердца, должен вырвать на время, пока, я надеюсь, что только пока, мечту о работе с тобой и о твоей пьесе на сцене нашего — твоего театра.

А как ждал я этого чуда, как я надеялся на него. Как торопил тебя письмом и телеграммами ².

Я ждал его больше, чем ты. С репертуаром очень трудно, очень тяжело, и, несмотря на наличие некоторых пьес, я все отодвинул бы, чтобы работать с тобой над твоей.

Я понимаю, как в твоём положении тяжёл сейчас этот удар несвершившегося чуда, но поверь, что для меня, в моём положении, он ещё тяжелее.

Давай же обнимем друг друга крепко, по-братски и сообща подумаем о дальнейшем.

Я хочу, чтобы ты написал пьесу для Камерного театра. Страстно и настойчиво хочу. Будет ли то — эта твоя колхозная пьеса, но в корне переработанная (название пьесы я считаю гениально найденным), либо другая, но непременно современная, этого требует от нас жизнь, и такая пьеса должна родиться. И вот я делаю тебе предложение — написать для нас пьесу, по договору, который будет соответственно оплачен, но... здесь вступает в свои права проза театральной жизни и ее, для всех нас одинаковые, императивные требования. Вот они: договор предварительно, до подписания, должен быть утвержден Управлением по делам искусств. Без этого мы не имеем права подписать договор, и он не имеет никакой юридической, а значит и финансовой силы. Для утверждения договора мы обязаны представить авторскую заявку, либретто по актам, с характеристикой персонажей и развитием всего действия и событий, в нем совершающихся, а также не проклампированной, а вытекающей из действия и взаимоотношений персонажей, идеи пьесы. По утверждению либретто, мы имеем право подписать договор на сумму не свыше 30.000 руб. с выдачей 25% аванса. Таков закон, который не преидеши. Слово за тобой.

Я написал бы тебе подробнее о всех современных требованиях, но сейчас физически не в силах этого сделать, т. к. я накануне выпуска премьеры, очень трудной [...] и положение мое сейчас непереносимо тяжело, как велика и ответственность ³.

Да, я думаю, что ты из моего письма понимаешь, что нужна пьеса современная, поэтическая, но абсолютно правдивая или, как на всех совещаниях неизменно повторяют, — жизненная. Конечно, из среды, которую ты наилучше знаешь и с обязательным вскрытием характеров, дел и действий наших людей. Я хочу думать, что получу от тебя желаемый ответ.

С большим волнением и чувством огромного, прямо личного оскорбления читал я в твоём письме о всех твоих перипетиях ⁴. Что смогу, постараюсь сделать, в частности, обязательно буду говорить с Егoliniным ⁵, как только выпущу премьеру, и тогда сообщу тебе.

Твою милую домохозяйку театр, конечно, отправит обратно, оплатив ей все, что по закону возможно.

Поплю я с ней тебе обратно и пьесу, ~~не~~ перепечатавая ее, во-первых, потому, что не успеть это сделать так быстро, и, во-вторых, потому, что я не хотел бы, чтобы кроме нас с тобой кто-нибудь был посвящен в это наше дело.

Я знаю, Вася, что ты — молодец, настоящий мужчина и гвардеец, настоящий поэт и оптимист, и я верю, что ты примешь все написанное мною как разговор с самим собой.

Алиса, как и я, горячо и нежно, не только с неизменной, а с еще большей любовью обнимает тебя и верит, что «наш Христос» еще воскреснет и мы вместе в Москве за добрым стаканом вина отпразднуем твою премьеру в Камерном театре.

Обнимаю еще и еще раз, крепко, крепко, жду сведений.

Всегда твой А. Таиров

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

5 марта 1947 г. [Москва]

Дорогой Всеволод!

Пробовал звонить тебе, но, по обыкновению, не дозвонился. Пишу. Меня очень огорчило и последнее совещание¹ и твое письмо², и, мне кажется, было бы недостойно нашей дружбы, если бы я попытался это скрыть.

О читке пьесы Никитина и о «несогласовании» ее с тобой³.

Ты приписываешь Камерному театру привычки и инерцию, которых у театра нет. Боюсь, что в этом отношении неведомыми мне путями, наоборот, у тебя образовалась своеобразная инерция. На читку пьесы вызывается вся труппа. Это не просто и не может быть сделано в любой день и в любую минуту. К тому же Никитин уезжает из Москвы и откладывать читку поэтому было абсолютно невозможно. Это не инерция, а рабочая необходимость, которой мы все, работающие в театре, в одинаковой мере подчиняемся. А вот какой инерцией объясняется то, что, несмотря на мои неоднократные просьбы, продиктованные настояниями Никитина, о том, чтобы ты своевременно прочел его пьесу и встретился с ним, — этого никак нельзя было добиться в течение более чем двух недель, — подумай сам.

Ты написал мне сейчас несколько своих мыслей по поводу этой пьесы. Я после читки и обсуждения пьесы труппой, которое закончилось в седьмом часу, еще до 9 часов (с 12-ти часов!) возился с Никитиным и прочел ему твои соображения. Не правильнее было бы, чтобы он их услышал от тебя? Тем более, что он не намерен бросать работы, хотя его и очень сбивает то обстоятельство, что эта пьеса, сделанная им по госзаказу, принята комитетом без поправок и полностью оплачена. Считаешь ли ты подобную практику комитета, членом которого ты состоишь, правильной с государственной точки зрения? Или и это тоже является плодом моих «субъективно-ошибочных позиций»?

Я твердо надеялся, что после твоего возвращения из Барвихи, учитывая важность с партийной и государственной точки зрения правильности дальнейшей работы Камерного театра, мы, даже невзирая на твою обильную занятость, будем видеться часто и делово и творчески разрешать изо дня в день ряд стоящих перед нами задач. С этой целью я потребовал (несмотря на отсутствие у нас места и весьма сложное переселение, которое пришлось в связи с этим произвести), и мое требование было выполнено, и к твоему приезду была готова для тебя комната — рабочее место, о котором ты правильно говорил как о необходимом. Если я не ошибаюсь, ты в этой комнате не был еще ни разу. Ты отлично понимаешь, что я говорю об этом не в упрек, а потому, что такая неорганизованность и иррегулярность в работе твоей с театром лишает воз-

возможности авторов увидаться и побеседовать с тобой, на что они, не без основания, претендуют, а также не дает возможности наладить постоянную органическую связь, при которой все разговоры о «несогласовании» отпали раз и навсегда.

За эти последние дни, которые вряд ли и ты считаешь для меня очень легкими, мне паряду с усиленными поисками необходимых пьес (я читаю ежедневно две-три пьесы) приходится беседовать с авторами, и потенциальными, и «бывшими», как, например, со Штоком и Галичем⁴, что требует немалых сил и времени, и от которых я, не только по соображениям человечности, но и в заботе о выполнении постановления ЦК о драматургии⁵, не имею права уклоняться.

В театре всегда, и особенно сейчас, в разных областях, и, в частности, в репертуарной, бывают моменты срочные, не терпящие никакого отлагательства. Для примера: вчера мне принесли пьесу двух украинских драматургов в переводе И. Прута, которую я прочел и которая, с моей точки зрения, заслуживает внимания, в частности, в связи с необходимостью немедленного разрешения вопроса о постановке «Русского вопроса»⁶. С кем, как не с тобой, и в силу нашей дружбы, и в силу официального положения вещей, я должен в первую очередь решать это? И как я могу это сделать, если я не могу даже дозвониться до тебя?

Ты в своем последнем письме проводишь сравнение с военными операциями⁷. Объясни мне, как можно достичь необходимой оперативности в важнейших вопросах, когда мы с тобой видимся только на совещаниях или когда я, бросая все дела, приезжаю к тебе, а ты в это время говоришь по телефону, а в промежутках стараешься убедить меня в том, что у меня имеются навязчивые идеи, в то время как на самом деле они имеются не у меня, а у тебя. [...] Неужели твоя предвзятая и навязчивая мысль при этом настолько застилает твое зрение, что ты пишешь, что если бы мы с ним «вели оба большую операцию», то мы уложили бы в землю армию? Неужели ты не видишь, что соответственная операция уже ведется довольно давно, а армия, т. е. в данном случае — Камерный театр, его коллектив, его труппа, его живые творческие возможности, не только не уложена в землю, а, наоборот, существует, в достаточной степени спаянная и в полной боевой готовности ждущая надлежавшей пьесы, которой, к несчастью, ты нам пока не дал, для того чтобы по-настоящему выиграть сражение. Неужели, если у тебя не застилает зрение, ты не видишь этой боевой готовности нашей армии, которая выиграла своей работой и период Отечественной войны⁸, и «Чайку», и «Без вины виноватые», и «Старика», и «У стен Ленинграда», на свой запрос о которых ты так и не получил ответа ни в одной из реплик на последнем совещании⁹. Неужели крайне прискорбная, хотя и частная иди, вернее, частичная неудача с «Ольгой Нечаевой»¹⁰, каких было много за последний год во всех без исключения театрах, может тебя настолько дезориентировать, что на этом заседании ты, после очень значительного и взволнованного вступительного слова, считал правильным и политически, и тактически принять активное участие в том своеобразном перекрестном допросе, в который превратилось на нем мое выступление. А ты еще пишешь о моих «срывах»!

Ведь до этого ты сам высказывал мнение, что пьеса Галича талантлива, а в пьесе Штока есть талантливые места, что раз авторы хотя бы работали, их, в интересах роста нашей драматургии, нельзя просто отбрасывать, что они должны быть обсуждены на художественном совете и т. д. и т. д.¹¹. Почему же на заседании они вдруг превратились в «мальчишек», нагло подсовывающих какие-то эрзацы, за которые их надо чуть ли не четвертовать.

Поверь, дорогой Всеволод, что ничто не застилает моего зрения, Я вполне ясно вижу недостатки пьес, допускаю, что, может быть, той или иной пьесы не надо ставить совсем, а иную — позднее, после соответствующей работы и других постановок, но все это решается иначе,

и именно тому, чтобы это решалось иначе, не на закрытых заседаниях, а на открытом обсуждении и в работе с драматургами, и учит нас постановление ЦК партии ¹².

Я также вполне открытыми глазами смотрю и вижу и недостатки в нашей группе, и недостаточность нашей режиссуры, и личные свои. Но и это разрешается не так, а серьезно и планомерно, что я делал, делаю и буду делать, но не в порядке паники, скандальной атмосферы и СОС, а в порядке настойчивой работы и очередных творческих исканий театра.

Ты произвольно берешь наш репертуар и спрашиваешь, что общего между Кулишом и Первомайским, Чеховым и бр. Тур. А что общего между Горьким и Мережковским, Сургучевым и Трениным, Уайльдом и Корнейчуком, Метерлинком и Вс. Ивановым, а вместе с тем они все были в репертуаре МХАТ ¹³. Не подумай, что я утверждаю, что это хорошо. Наоборот — это плохо и очень плохо. Но почему в одном случае нужно кричать «караул», а в другом — «да здравствует». Не надо ни того, ни другого. Надо понимать, что на долгом пути театра бывают разные периоды, даже метания, правильные и неправильные линии — «зигзаги». Это надо понимать, но этим не надо ни утешаться, ни успокаиваться.

Вряд ли есть необходимость растолковывать мне, что «новая обстановка требует нового подхода» и т. д. Я это твердо и хорошо знаю. И ищу этого нового подхода. И, ища его, хотел и радовался тому, что буду искать его не один, а вместе с тобой. Так давай же это делать. Всерьез. На деле. Ведь если бы ты, вместо большой затраты времени на беседы с Пановой и Даром и на огромное количество письменных замечаний по поводу «Ольги Нечаевой», направленных и мне и им, творчески и конкретно встал в непосредственную работу над экземпляром пьесы, то, смею тебя заверить, ты потерял бы меньше времени, и спектакль сейчас шел бы на сцене, фактом своего существования опрокидывая ту словесную шумиху, которая сейчас имеется. Но для этого нужна организационная работа, к которой я тебя со всей страстью и призываю. Нужно разговаривать не со мной о Сельвинском ¹⁴, а с ним вместе со мной. То же относится и к Гинзбургу ¹⁵, и к Берггольцу, и к другим. Нельзя, неверно, несправедливо претендовать на то, что некоторые заказы (только заказы, а не постановки) были сделаны без тебя, когда тебя три с половиной месяца не было в Москве и когда даже мне не удалось, несмотря на мое настойчивое желание и твое твердое обещание, повидаться и поговорить с тобой в тот единственный день, когда ты был в Москве между Кремлевкой и Барвихой.

Ты присылаешь мне пьесу Давурина и говоришь, что «ее хвалят» ¹⁶. У нас ее читали два человека: С. С. Ценин, которого ты знаешь, и научный сотрудник Т. Бондаренко, театровед, кончившая ГИТИС. Их заключения, которые я тебе посылаю, определенно отрицательны. Тебе прихватывает пьесу Чичеров, и ты, не читая, посылаешь ее мне. Не целесообразнее ли, чтобы ты прислал мне лично пьесы, которые ты лично знаешь и считаешь подходящими для включения в наш репертуар?

Меня торопят и комитет, и коллектив, и Богатырев, и жизнь установить очередные постановки и приступить к работе, а твоего заключения по пьесам Алигер ¹⁷ и Вершигоры — Винера ¹⁸ я до сих пор не имею.

Нам необходимо установить в нашей работе и ее программу, и ее организационные принципы. И я очень и очень прошу тебя об этом. Установить это все можно, конечно, не путем переписки, что я, кстати, и не очень люблю. Необходимо, как я уже не раз говорил тебе, чтобы у тебя были какие-то определенные часы в неделю, когда ты твердо бываешь в театре и когда и я, и авторы могли бы тебя видеть и многое решить.

Принципиально у меня нет с тобой никаких разногласий, ни по курсу на пять лет, ни о том, что все должно быть продумано, ни о том,

что отбор авторов надо делать целеустремленно и принципиально четко. Так вот, давай его делать. Не по долгу «службы», я знаю, что ты не «служишь» и я не «служу». Мы вместе должны делать дело, не по долгу службы, а по долгу своей совести, дело нужное искусству, стране, народу, отвлекаясь от всяких личных соображений, приятней и неприятней и т. д. Это азбука. Я ее знал еще гимназистом. И, конечно, не забыл ее и сейчас в свои шестьдесят один год. Я иначе никогда не мыслил и мыслить не могу. Ты ссылаешься на Михоэлса и Альтмана. Давай встретимся, если хочешь, с ними. Я буду этому очень рад. Поговорим начистоту. И проверим совместно, кто чего не понимает. Я лично думаю, что понимаем мы одинаково и что все дело в настоящей большой совместной работе, в которую я верю, которой хочу, которая должна быть и будет.

КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Составители:

Р. М. Бражсон, Ю. А. Головащенко

1885, 24 июня (7 июля). Родился в г. Ромны, Полтавской губернии, в семье учителя.

[1893—1894]. Первые театральные впечатления (спектакль труппы братьев Адельгейм).

В период учебы в Киевской гимназии играет в любительских спектаклях. Первые роли: гимназист («Роковой дебют») и офицер (водевиль «Денщик подвел»).

1901. В Новоградволинске в любительском спектакле выступает в роли Незнамова («Без вины виноватые» А. Н. Островского).

1902. В Новоградволинске в любительском спектакле выступает в роли Карандышева («Бесприданница» А. Н. Островского).

1903. В Киеве в любительском спектакле выступает в роли Незнамова.

1904. Заканчивает Киевскую гимназию и поступает в Киевский университет на юридический факультет.

1904, июнь — июль. В Бердичеве и Житомире в труппе Драматического товарищества под руководством А. Н. Лепковской исполняет роли Незнакомца («Красный цветок» И. А. Щеглова), Трофимова («Вишневый сад» А. П. Чехова), Роберта («Честь» Г. Зудермана), Сыромятина («Потемки души» В. А. Трахтенберга).

1904, август — октябрь. В спектакле Драматического товарищества при участии артистов Линских исполняет роли Лео Германа («Два мира» М. Нордау) и Якова Самуэля («В новом гетто» Т. Герцля).

1904, октябрь. В Киеве на сцене Железнодорожного театра под управлением К. И. Соловцова в спектакле с участием драматических артистов и любителей выступает в роли Васьки Пепла («На дне» М. Горького).

1905, июль. В Новоградволинске в спектаклях Товарищества драматических артистов под управлением И. А. Акимова исполняет роли Карандышева, Плахова («Весенний поток» А. И. Косоголова) и др.

1905. Вступает в труппу М. М. Бородая в Киеве, где играет Лизандра («Сон в летнюю ночь» В. Шекспира) и Бургомистра («Ганнеле» Г. Гаупмана).

1905, октябрь. Участвует в организации всеобщей забастовки киевских театров. Подвергается аресту.

[1906]. Переводится в Петербургский университет.

1906, март. В труппе «Новой драмы» А. А. Паскаловой в киевском театре Соловцова исполняет роли Гермеса, Арминно, Скульптора, графа Альфреда («Эрос и Психея» Ю. Жулавского); в пьесе Г. Гауптмана «Эльга» выступает в роли Григория.

1906. В рукописных заметках о Театре В. Ф. Комиссаржевской высказывает свой взгляд на театральное искусство.

1906—1907. Вступает в труппу Театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Играет Голубую маску («Балаганчик» А. А. Блока), Нищего (Сестра Беатриса) М. Метерлинка), Шаняву («Вечная сказка» С. Пшибышевского); участвует также в «Жизни Человека» Л. Андреева.

1907. Вступает в труппу Первого Передвижного общедоступного драматического театра (руководитель — П. П. Гайдебуров) при Лиговском Народном доме в Петербурге. Исполняет роли: Андрея («Призраки жизни» С. Дальнего), Ивлена («Жертвенные» К. С. Петрова-Водкина), Дон-Жуана («Отвергнутый Дон-Жуан» С. Л. Рафаловича), Агишина («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева) и др.

1907, декабрь. На сцене Передвижного театра осуществляет свою первую режиссерскую работу — «Гамлет» В. Шекспира, где играет роль Лаэрта.

«Гамлет» — что можно сказать нового? И как трудно переделать старое, что уже стало традициями... И вот подите же! Обстановка Эльсинорского замка — совершенно своеобразная, непохожая на трафареты, и — красивая, стильная, одухотворенная XII веком суровой Дании. ...Я не знаю художника, но пою ему «славу», как и г. Таирову, ставившему пьесу. ...Монолог «Быть или не быть» Гамлет (П. П. Гайдебуров) проводит, сидя у трона, без трафаретных закатываний глаз, без ломаний рук и позировки... У Лаэрта (г. Таирова) сильные движения, благородный, но, видимо, не поставленный голос с благородным пафосом).

(С. В. «Шекспир и народ». — «Сегодня», П., 1907, 17 декабря, № 400, стр. 3)

1907—1908. В Передвижном театре исполняет роли: Борис Годунов («Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис» А. К. Толстого), Трофимов («Вишневый сад» А. П. Чехова), Ричард («Апостол сатаны» — «Ученик дьявола» Б. Шоу), Гемон («Антигона» Софокла), Баренд («Гибель «Надежды» Г. Гейерманса), Иоганн («Столпы общества» Г. Ибсена), Валер («Тартюф» Ж.-Б. Мольера), Эрос («Эрос и Психея» Ю. Жулавского), Флемминг («Воспитатель Флакман» О. Эрнста), Шейн («Блаженны алчущие» О. Миртова), пастор Гольм («Над пучиной» Г. Энгеля) и другие.

1908, [31 января]. Участвует в вечере молодой поэзии и музыки; читает «Клеопатру» А. А. Блока и «Стрибога» С. М. Городецкого (см. «Новаторы в консерватории». — «Биржевые ведомости», П., 1908, 1 февраля).

1908, 24 августа. Беседа о пьесе «Дядя Ваня» перед постановкой в Первом Передвижном театре (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 270).

«Интересный опыт был произведен на днях в Общедоступном театре гр. Паниной одним из режиссеров этого театра А. Я. Таировым при постановке чеховского «Дяди Вани». Исходя из теории Фр. Ницше о музыкальном происхождении драмы, А. Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания, объединенные к тому же у всех одним общим настро-

нием, неизбежно влекущим за собой истинный внутренний ансамбль, столь трудно достижимый обычными приемами ансамбля в нем же. Результаты опыт дал блестящие [...] более цельного, более глубокого впечатления от интерпретации Чехова мне никогда еще переживать не приходилось).

(А.— Музыка, как фактор внутреннего ансамбля в драме.— «Обозрение театров», II., 1908, 16 сентября, стр. 6)

«Автор этой заметки, безусловно, образованный и искренний театрал. Тем печальнее, что о таком факте, как искусственная прививка актеру настроения, вдохновения, — он говорит серьезно. Поистине у театралов теперь ум за разум заходит».

(Из «Примечания редакции». — Там же.)

1908, 20 сентября. В «Обозрении театров» № 522 (стр. 6—7) публикует письмо в редакцию под названием «Музыка и драма», отстаивая свой эксперимент.

1908, [21 сентября]. Премьера спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова в Передвижном театре, где исполняет роль Астрова.

1908 [ноябрь]. Беседа о пьесе «Эрос и Психея» перед постановкой в Первом Передвижном театре.

1908, декабрь. Премьера спектакля «Эрос и Психея» в Первом Передвижном театре, музыка М. М. Чернова. Играет Эроса.

1908. Участвует (как артист Передвижного театра) в спектаклях Труппы русских драматических артистов под управлением И. Е. Корнелия, играя Фридера («Семнадцатилетние» М. Дрейера) и Якова Энмана («Слушай, Израиль» О. И. Дымова).

1908—1909. Выступает в Передвижном театре в ролях: Гартман («Бедный Генрих» Г. Гауптмана), Борис («Гроза» А. Н. Островского), Лепгстанд («Женщина с моря» Г. Ибсена), пастор Бронк («Всех скорбящих» Г. Гейерманса).

1909, март. Готовится к постановке пьесы Л. Н. Андреева «Черные маски». (Пишет о пьесе в «Южном листке». — Елисаветград, 1909, 16 марта.)

1909—1910. Работает в труппе Русского городского театра в Риге (антреприза Н. Н. Михайловского), где ставит спектакли: «Анатэма» Л. Н. Андреева, «Ради счастья» С. Пшибышевского, «Северные богатыри» Г. Ибсена, «Сарданапал» Дж. Байрона, «Дядя Ваня» А. П. Чехова, «Апостол сатаны» («Ученик дьявола») Б. Шоу. Играет роли Сарданапала, Астрова, Анатэмы и другие.

1910, 29 января. К 50-летию со дня рождения А. П. Чехова произносит вступительное слово перед показом поставленного им спектакля «Дядя Ваня» в Русском театре в Риге.

1910—1911. Работает в Драматическом театре в Симбирске.

1911. Публикует статью «О музыке в драме» («Студия», М., № 3, стр. 6—8; № 7, стр. 8).

1911—1912. Работает в Новом драматическом театре А. К. Рейнеке (бывш. Панаевский) в Петербурге. Последнее актерское выступление на сцене — роль Мизгирия («Снегурочка» А. Н. Островского в постановке

Е. П. Карпова) *. Ставит «Изнанку жизни» Х. Бенавенте, художник С. Ю. Судейкин, музыка М. А. Кузмина; «Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана. Художник Б. И. Анисфельд **.

1913, март. Постановка «Вечного странника» О. И. Дымова в Театре А. К. Рейнеке.

«Молодой даровитый режиссер А. Я. Таиров вводит в постановку музыкальные моменты и этим идет навстречу моим намерениям, подчеркивая основной лирический тон, который составляет фон моей драмы».

(О. И. Дымов о спектакле «Вечный странник» в Театре Рейнеке.—«Биржевые ведомости», П., 1913, 25 марта)

1913. Окончив юридический факультет Петербургского университета, Таиров вступает в московскую адвокатуру.

1913. Приглашен работать в Свободный театр.

1913, ноябрь. Премьера пантомимы «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донаньи, поставленной Таировым в Свободном театре. Художник А. А. Арапов.

«В характере постановки на сцене Свободного театра... сказывается стремление к внутренней монументальности, к отяжелению этой вещи углубленными и утонченными переживаниями. ...Я вынужден отдать предпочтение приему гротеска, примененному в постановке «Шарф Колумбины» Вс. Мейерхольдом, приему углубления трагедии, по пути которого ошибочно пошел сильный и талантливый режиссер Свободного театра А. Я. Таиров».

(М. М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в Свободном театре.—«Маски», М., 1913—1914, № 2, стр. 47—56)

«Единодушно признано, что «Покрывало Пьеретты» есть первая постановка [Свободного театра], о которой можно серьезно говорить, которая действительно отражает творческое горение режиссера, а не бросает в лицо публике одно лишь стремление сделать «почуднее», сделать так, как до сих пор не было сделано».

(Борны И. «Покрывало Пьеретты» в Свободном театре.—«Актер», 1913, № 5, стр. 2—4)

1913, 9 ноября. Опубликована беседа с А. Я. Таировым «О мимодраме» (журнал «Актер», № 5, стр. 4).

1913, после ноября. Заметки о постановке «Покрывала Пьеретты». (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 309).

1913, декабрь. Опубликована беседа с А. Я. Таировым о его работе над «Желтой кофтой» Бенримо и Дж. Хазлтона («Театр. Ежедневная театральная газета», М., № 1417, стр. 8).

* В своей записной книжке (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 297, л. 1—41) А. Я. Таиров перечисляет сыгранные им роли: Григорий («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Дон Карлос («Дон Карлос» Ф. Шиллера), Роберт Чильтерн («Идеальный муж» О. Уайльда), Полковник («Крик жизни» А. Шницлера), Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Годда («Казнь» Г. Г. Ге), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского), Дульчин («Последняя жертва» А. Н. Островского), Андрей («Три сестры» А. П. Чехова), Раймонд («Неизвестная» А. Биссона) и др. Где именно сыграны эти роли — установить не удалось.

** В той же записной книжке Таиров перечисляет спектакли, очевидно, им поставленные: «Пуганица» Ю. Д. Беляева, «Свадьба Зобеиды» Г. Гофманстала, «Свше сил» В. Бьёрнсона, «Столпы общества» Г. Ибсена, «Три сестры» А. П. Чехова, «Честь» Зудермана, «Гаудеамус» Л. Н. Андреева, «Вечная сказка» С. Пшибышевского, «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера и др. Где именно поставил он эти пьесы, пока установить не удалось.

1913, 21 декабря. Премьера спектакля «Желтая кофта», поставленного в Свободном театре. Художник А. А. Арапов.

1914, 26 января. Опубликована статья «Инсценировки», в которой Таиров отстаивает самоовлеющую ценность театрального искусства («Театральная газета», № 4, стр. 4).

1914, 6 апреля. Опубликована статья «Наброски» о современном театральном искусстве («Рампа и жизнь», № 14, стр. 8—9).

1914. Опубликованы статьи «Пантомима» («Театральная газета», 6 апреля, № 14, стр. 6; «Театральная газета», 17 августа, № 33, стр. 3—4).

1914, лето. После закрытия Свободного театра вместе с А. Г. Кооном и группой молодых артистов организует Камерный театр.

1914, лето. Поездка в Лондон для работы в Британском музее над материалами к спектаклю «Сакунтала».

1914, 25 декабря. Пьесой Калидасы «Сакунтала» в переводе К. Д. Бальмонта открылся Московский Камерный театр. Спектакль поставлен А. Я. Таировым в декорациях П. В. Кузнецова; музыка В. Поля.

«Для открытия театра была поставлена... «Сакунтала». Этот спектакль был самым интересным событием московского театрального сезона — не столько по достижениям, сколько по смелости поставленных задач и намеченных путей сценической работы».

(З. Ашкинази. Камерный театр.—«Аполлон», 1914, № 10, стр. 74—77)

«Постановка г. Таирова в декорациях Павла Кузнецова была очень цельной. Было видно стремление все свести к одному общему плану, именно к старой индусской рукописной миниатюре. Примитивность декоративных средств, граничащая с современной условностью, была проведена с начала спектакля до конца».

(С. Игнатов. Камерный театр.—«Любовь к трем апельсинам», 1914, № 6—7, стр. 103)

1915, 27 января. Премьера «Веера» К. Гольдони в переводе П. Д. Бобрыкина. Художники: Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов.

1915, 23 марта. Премьера пантомимы М. А. Кузмина «Духов день в Толедо». Художник П. В. Кузнецов.

1915, 12 июля. В «Театральной газете» публикуются ответы Таирова на анкету «Сценарий и актер» («Театральная газета», № 28, стр. 12—13).

1915, 10 октября. Премьера «Женитьбы Фигаро» П. Бомарше в переводе И. С. Платона и И. Н. Худолева. Художник С. Ю. Судейкин; музыка А. Фортера.

1915, 17 декабря. Премьера «Сирано де Бержерак» Э. Ростана в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник. Художник В. А. Симов; музыка А. Фортера.

1915, 30 декабря. Премьера пьесы Т. Гедберг «Два мира» в переводе А. В. Ганзен. Художник И. С. Федотов.

1916, 18 января. В Камерном театре происходит диспут о современном театре. С речами выступают Ф. Сологуб, Вяч. Иванов.

1916, 8 февраля. В. Брюсов делает в Камерном театре доклад «Реальные задачи театра».

1916, 6 октября. Премьера пантомимы Э. Донаньи — А. Шницлера «Покрывало Пьеретты». Художник А. А. Арапов.

1916, 2 ноября. Премьера «Фамиры-Кифарэда» И. Ф. Анненского. Художник А. А. Экстер; музыка А. Фортера.

«Постановка... «Фамиры-Кифарэд», несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона. Я вовсе не хочу этим сказать, что спектакль оправдал все возлагавшиеся на него надежды — слишком своеобразен был замысел, слишком сложна драма Анненского сама по себе, слишком неблагоприятно для больших зрелищ в наше военное время, чтобы все вышло так, как предполагалось. Но именно ввиду перечисленных обстоятельств даже промахи спектакля интересны, а самый факт его значителен.

(Я. Тугендхольд. Письмо из Москвы. — «Аполлон», 1917, № 1, стр. 72—74)

1916, 14—15 декабря. Публикуется беседа в связи со второй годовщиной Камерного театра («Театр. Ежедневная театральная газета», № 1952, стр. 9—10).

1916, 18—19 декабря. Публикуется беседа «О новом Камерном театре» («Театр. Ежедневная театральная газета», № 1954, стр. 7—8).

1916, 29 декабря. Премьера «Соломенной шляпки» Э. Лабиса в переводе П. С. Федорова. Художник И. С. Федотов.

1917, 23 января. Премьера «Голубого ковра» Л. Н. Столицы. Художник А. Э. Миганаджан; музыка А. Фортера.

1917, 11—12 февраля. Опубликовано письмо Таирова («Петь нельзя же мучась») в связи с прекращением работы Камерного театра («Театр. Ежедневная театральная газета», № 1981, стр. 6).

1917, 2 апреля. Опубликовано статья «Телега театра» об ответственности театрального искусства перед народом, о долге деятелей театра — идти вместе с общественным движением («Театральная газета», М., № 13—14, стр. 14—16).

1917. В Москве выходит в свет брошюра «Прокламации художника» (издание М. Шлуглейта и А. Брон-Штэна).

1917, 8—9 октября. Беседа с А. Я. Таириным в связи с возобновлением работы Камерного театра («Театр. Ежедневная театральная газета», № 2063, стр. 5).

1917, 9 октября. Премьера «Саломеи» О. Уайльда. Художник А. А. Экстер; музыка И. Гютель.

«Живой иллюстрацией к одушевленной, немного парадоксальной, но искренней речи Таирова была «Саломея» с Коонен. Великолепное зрелище, ничего общего не имеющее с ребячески-беспомощной и аляповато-наивной постановкой «Саломеи» в Малом театре.

(А с к о л ь д. Камерный театр.—«Театр», М., 1917, 14 декабря, № 2075, стр. 3)

«Представление вышло натянутое, холодное, построенное на напыщенной декламации и полное претензий».

(С. Г л а г о л ь. В бесплодных поисках.—«Рампа и жизнь», 15 октября, № 41—42, стр. 8—9)

«От Камерного театра ждешь предельных завершений, конструктивной и гармонической точности. «Саломею» А. А. Экстер и А. Я. Таирова можно не принять целиком — любителям театральных феерий с настоящими тиграми. Но те, кто ищут в театре бодлеровских «correspondances», извинят промахи из возможных и бесспорно талантливых интерпретаций уайльдовской трагедии!»

(Н а т И н б е р. «Саломея». — «Театральная газета», 18 октября, № 42, стр. 5—6)

1917, 29 ноября. Премьера «Короля-Арлекина» Р. Лотара в переводе А. А. Александрова. Художник Б. А. Фердинандов; музыка А. Фортера.

1917, 21 декабря. Премьера пантомимы «Ящик с игрушками» К. Дебюсси. Художник Б. А. Фердинандов.

1918, февраль. Статья «Камерный театр» («Театральный курьер», № 2, стр. 4).

1918, 20 февраля. Премьера спектакля «Обмен» П. Клоделя. Перевод Е. Панна и Л. Вилькиной. Художник Г. Б. Якулов. В выработке плана постановки принимал участие Вс. Мейерхольд.

1918, март. Гастроли Камерного театра в Петрограде.

1918, 7 июня. Выступает со статьей «Искания театра», в которой трактует проблемы сценического мастерства и самоценности театрального искусства, отрицающего натуралистический и «условный» театр («Россия», № 1, стр. 14—16).

1918, ноябрь. В Клубе-мастерской ТОО Наркомпроса «Красный петух» к годовщине Октябрьской революции ставит пьесу А. Шницлера «Зеленый попугай» в декорациях Г. Б. Якулова.

1919, 3 апреля. Премьера поставленной А. Я. Таировым в Оперном театре Совета Рабочих Депутатов оперы А. Г. Рубинштейна «Демон». Художник А. В. Лентулов.

1919, 9, 16, 23, 30 сентября, 7 и 14 октября. Читает группе Камерного театра лекции об истории создания, ранних годах и эстетических принципах театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 12—17).

1919, 21 октября. Беседа «Камерный театр в этом сезоне» («Вестник театра», № 38, стр. 12).

1919, 18 ноября. Беседа «К постановке «Адриенны Лекуврер» («Вестник театра», № 42, стр. 10).

1919, 25 ноября. Премьера «Адриенны Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве в переводе А. Иванова. Художник Б. А. Фердинандов; музыка А. Н. Александрова.

«Исходным пунктом своей работы Таиров взял «хронологическую дату» действия — XVIII век, соблазнившись теми декоративными, живописными и пластическими возможностями, какими богата эта прециозная эпоха. Надо отдать справедливость театру: синтетическая картина эпохи удалась на славу. Жеманство, изнеженность эпохи рококо доведены были до логического предела — до полного распада, до «эмансипации» оторвавшихся от орнамента завитушек и кружев».

(В. Б л ю м. В защиту Скриба.—«Вестник театра», 1919, № 45, стр. 7—8)

«Таиров и Коонен сотворили с этой пьесой чудеса. Они открыли, что наш репертуар обладает возможностями, до сих пор нам неизвестными; они доказали, что спектакль — творчество. Мы им дали достаточно посредственную мелодраму, а они из нее создали потрясающую трагедию. Мы им предложили Скриба, а они вернули нам Шекспира. В этом их заслуга перед Францией».

(Ж а н - Р и ш а р Б л о к. Выступление 19 июня 1944 г. на вечере, посвященном 750-му представлению «Адриенны Лекуврер». Речь в переводе Н. Я. Левит. Стенограмма. ЦГАЛИ ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 374)

1919, 2 декабря. Заметка «Во что обошлась постановка «Адриенны Лекуврер» («Вестник театра», № 44, стр. 7).

1919, 21 декабря. Как один из докладчиков участвует в митинге работников искусств «В спорах о современном и грядущем театре» (доклады А. И. Южина, А. В. Луначарского и А. Я. Таирова).

Для позиции А. Я. Таирова характерны его заметки в связи с анализом книги П. М. Керженцева «Творческий театр» («Пути социалистического театра») (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 14).

1919. Задумывает постановку пьесы «Электрические куклы» Ф.-Т. Маринетти, в которой видит «своеобразное преломление жизни, как ее воспринимает мысль и чувство современного человека — человека эпохи капитализма и чудовищного развития техники» (листочка к 5-летию Камерного театра, пзд. ХПСРО).

1920, 1 марта. Таиров выступает на диспуте с докладом «О рабоче-крестьянском театре и театре неореализма». Отчет о диспуте и докладе опубликован в «Вестнике театра», № 56, 9—14 марта, стр. 9—10.

1920, 28 марта. Выступает с лекцией из цикла «Искусство современного театра», посвященной задачам художника в театре неореализма. Отчет о лекции опубликован в «Вестнике театра», № 60, 12—18 апреля, стр. 10.

1920, 12 апреля. Беседа «Принцесса Брамбилла» («Вестник театра», № 60, стр. 13).

1920, 4 мая. Премьера «Принцессы Брамбиллы» по Э.-Т.-А. Гофману. Художник Г. Б. Якулов; музыка А. Фортера.

«Камерный театр своей постановкой «Принцессы Брамбиллы» дал первую попытку синтетического спектакля, то есть такого спектакля, где все виды театрального представления соединяются воедино. В «Брамбилле» соединены балет и пантомима, комедия и трагедия, цирк и оперетка».

(В. Шершеневич. Гофман и «Принцесса Брамбилла». — «Культура театра», 1921, № 3, стр. 43—44)

«Создавая свое капрично по Гофману, театр вполне сознательно отходил от гофмановского капрично в стиле Калло. Если можно сравнивать то и другое, поверять инсценировку рассказом, то совершенно не приходится говорить о допустимости такого свободного обращения с литературным произведением. Оно дало театру схему, канву, на которой он дал прекрасный театральный узор, вполне оправдав своим спектаклем отступление от Гофмана».

(С. Игнатов. «Принцесса Брамбилла». — «Вестник театра», 1920, № 64, стр. 9—10)

1920, 31 мая. Читает лекцию о спектакле «Принцесса Брамбилла» (публикуется в данном сборнике, стр. 205—219).

1920, 16 ноября. Премьера «Благовещенья» П. Клоделя в переводе В. Г. Шершеневича. Художник А. А. Веснин; музыка А. Фортера.

1920, 20 ноября. Опубликовано Постановление Наркомпроса о включении Камерного театра в сеть академических («Вестник театра», № 74, стр. 16).

1920, 20 декабря. Речь на диспуте в Театре РСФСР I по докладу Вс. Э. Мейерхольда «Об уязвимых местах театрального фронта». Изложение речи опубликовано в «Вестнике театра» 4 января 1921 г., № 78—79, стр. 16.

1921. Статья «К постановке «Благовещенья» («Культура театра», № 1, стр. 8—11).

1921, 17 января. Выступает с публичной лекцией «Сумерки зорь», в которой полемизирует со спектаклем «Зори» Э. Верхарна в Театре

РСФСР I и провозглашенным в то время В. Э. Мейерхольдом принципами современного сценического искусства (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 22).

1921, 17 мая. Премьера «Ромео и Джульетты» В. Шекспира в переводе В. Г. Шершеневича. Художник А. А. Экстер; музыка А. Н. Александрова.

1921, 20 мая. Статья «К постановке «Ромео и Джульетты». Публикуется в данном сборнике (стр. 284—291).

1921, 30 мая. Участвует в диспуте о спектакле «Ромео и Джульетта» в Доме печати.

1921, 27 октября. Начало работы над «Федрой» Ж. Расина. Речь В. Я. Брюсова и А. Я. Таирова перед труппой Камерного театра.

1921, 1 декабря. Статья «Федра» («Жизнь искусства»). Ежедневник, М., № 2, стр. 2—4).

1921. Выходит книга «Записки режиссера» (изд. Камерного театра; публикуется в данном сборнике, стр. 67—181).

1922, 8 февраля. Премьера «Федры» Ж. Расина в переводе и обработке В. Я. Брюсова. Художник А. А. Веснин.

«Еще до постановки «Федры» Таиров говорил, что это первый спектакль, в котором эмоциональной стороне будет как бы отдано преимущество, в котором будет откинуто много подсобных элементов вроде музыки, сложной декорации и т. д., и актер предстанет перед публикой во всеоружии своего мимического, пластического и декламационного искусства, направленного на раскрытие глубокого и многозначительного трагического замысла. Теперь, после генеральной репетиции «Федры», можно с уверенностью сказать, что это первая беспорная победа Таирова. В зрительном зале были люди самых различных направлений, но даже столпы весьма уважаемого мною театрального староверия — и те ни на минуту не отрицали красоты этого спектакля.

...Спектакль оставил после себя впечатление красивого потрясения. Это есть монументальный спектакль, это есть технически первый большой шаг к истинной монументальности».

(А. В. Луначарский. «Федра». — «Известия», 1922, 11 февраля)

1922, 22 февраля. Участвует в диспуте о «Федре» в Доме печати (докладчик В. Я. Брюсов).

1922, 12 марта. Открытие «Эксцентриона» при Камерном театре.

1922, 28 мая. Камерный театр принимает участие в народном гулянье (номера «Эксцентриона»).

1922, 13 июня. Премьера «Синьора Формики» по Э.-Т.-А. Гофману, инсценировка В. А. Соколова. Художник Г. Б. Якулов; музыка А. Н. Александрова.

1922, 5 сентября. Пишет вместе с А. А. Весниным и Л. Л. Лукьяновым письмо в редакцию журнала «Зрелища» (опубликовано в № 4, стр. 15) с возражением против утверждаемого в статье И. А. Аксенова (см. «Зрелища», 1922, № 2) «морального приоритета» ГВЫТМ на изобретение принципов сценического оформления, примененных Камерным театром в макете к спектаклю «Человек, который был Четвергом».

1922, 3 октября. Премьера спектакля «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекюка, текст А. М. Арго и И. А. Адуева. Художник Г. Б. Якулов.

«После мучительных блужданий по полям драмы, после конвульсивных гримас всех этих «Благовещений» и «Формик» с «Федрами» — Камер-

ный театр показал наконец бесспорный, прекрасный спектакль. ...Конструктивизм торжествует здесь по всей линии,— почти по всей».

(С а д к о (В. И. Б л ю м). Оперетка в Камерном.—«Правда», 1922, 11 октября)

«Победа несомненная, бесспорная. Я рад признать эту удачу театра: она знаменует преодоление формально-бездушного эстетизма, ибо значимость и ценность постановки в обнаружении истинной природы оперетты».

(Ю. С о б о л е в. «Жирофле-Жирофля».—«Театр», 1922, № 2, стр. 43—45)

1922, 10 октября. Беседа о «Жирофле-Жирофля». Публикуется в данном сборнике (стр. 292—294).

1922, 31 октября. В связи с 250-летием русского театра А. Я. Таиров выступает со словом к зрителям перед спектаклем «Федра».

1922, ноябрь. Публикуются заметки «Из записной книжки» («Гостиница для путешественников в прекрасном», № 1, стр. 23).

1922. Статья «Фокусничество в науке театрального искусства», где А. Я. Таиров полемизирует с Вс. Э. Мейерхольдом («Мастерство театра».—«Временник Камерного театра», № 1, изд. Русского театрального общества, М., 1922, стр. 25—30).

1923. Статьи и беседы о западном театре: «Зарубежные театральные искания» («Известия», 12 января); «Театр на Западе» («Программы Госактеатров», № 2—3, стр. 7); «Зарубежные театральные искания» («Театральный Киев», № 3—4, стр. 4—5).

1923, 2 февраля. Открытая лекция в Камерном театре «Современная театральная ситуация» (о русском и западном современном театральном искусстве) (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 27). Доклад излагается в статье Ян. Брауна «На переломе» («Театр и музыка», 1923, № 6 (19), стр. 622—624).

1923, 21 февраля. Труппа Камерного театра выезжает на гастроли за границу. В течение семи месяцев гастрولي в Германии (Берлин, Лейпциг, Мюнхен, Галле, Франкфурт, Дрезден и др.) и во Франции (Париж). Отклики на гастрولي печатались в Англии, Америке, Австрии, Венгрии, Италии, Испании, Литве, Нидерландах, Польше, Чехословакии, Швейцарии, не считая стран, где проходили гастрولي (см. библиографические сведения и отрывки из статей в брошюре «Политические отклики западной прессы на гастрولي Московского государственного Камерного театра», М., 1924).

1923. Камерный театр организует выставку в Берлине.

1923, 3 мая. В «Последних новостях» (Париж) опубликована беседа с А. Я. Таировым к гастролям Камерного театра.

1923, 26 сентября. Доклад труппе о задачах будущего сезона.

1923, 8 октября. Доклад об итогах заграничных гастролей.

1923. Статьи и беседы: «Камерный театр» («Известия», 27 сентября); «Беседа с А. Я. Таировым» («Правда», 7 октября); «Московский Камерный театр» («Театр», Берлин, № 15, стр. 15).

1923, октябрь. Камерный театр поздравляет Московский Художественный театр с 25-летием. В приветствии говорится: «С работой Московского Художественного театра неразрывно связана огромная полоса русской культуры и русского театра. В юбилейный день — боевые клинки в ножны. Камерный театр сегодня обнажает шпагу для салюта Вам, создатели и соратники МХТ, и шлет свой привет на Камергерский в Москву и на Елисейские поля в Париж...» (в Париже в то время играла часть труппы МХТ.— Ю. Г.). («7 дней МХТ», 1923, № 1, стр. 2.)

1923, 25 ноября.* Отмечено 10-летие режиссерской деятельности А. Я. Таирова в Москве.

1923. На немецком языке опубликован перевод «Записок режиссера» (Потсдам, Kierpenheuer Verlag) под названием «Das entfesselte Theater».

1923, 6 декабря. Премьера «Человек, который был Четвергом» по Г. Честertonу. Художник А. А. Веснин; музыка А. К. Метнера.

1924. Письмо «Приоритет», где отстаивает первенство сценического решения, примененного Камерным театром в спектакле «Человек, который был Четвергом» («Рампа», № 1, стр. 8—9).

1924. В связи с работой над «Грозой» выступает в печати («Известия», 15 марта, стр. 7; «7 дней МКТ», № 9, стр. 2). Статья «Мы ставим «Грозу» публикуется в данном сборнике (стр. 295—298).

1924, 18 марта. Премьера «Грозы» А. Н. Островского. Художники: В. А. Стенберг, Г. А. Стенберг, К. К. Медунецкий.

«Оправдала ли постановка Таирова настойчиво декларируемые им чаяния? Начнем с анализа достижений и неудач этой, во всяком случае, знаменательной для эволюции Камерного театра работы,— с указания на несомненную выдержанность той формальной основы, на которой построен подход режиссера к «Грозе». Действительно, этот спектакль свидетельствует об отказе театра от всякого рода трюкизма и эпатирования. Во главу угла был поставлен актер, преследующий единую цель — в максимально простой форме своей игры воздействовать на зрителя. Но, отказавшись от остроты зрелища, театр незаметно для себя впал в другую крайность: в скучное опрошение, создав спектакль, лишенный занимательности в театральном значении этого понятия».

(Ю. С о б о л е в. «Гроза» в Камерном театре.— «Известия», 1924, 22 марта)

«Я с грустью думаю о том, что ничего не выходит из «назад к Островскому» и что театр, даже при добром желании (этого), опрометью бежит от Островского. Болезнь внебытового, страсть к «модерну» и новшествам во что бы то ни стало, т. е. [к] неоправданным содержанием новым формам, забвение театральной традиции, т. е. навыков и мастерства, переходящих от одного к другому,— все это в корне потрясло московский театр».

(А. К у г е л ь. «Театральные заметки».— «Жизнь искусства», П., 1924, № 14, стр. 4—5)

«Одним из поворотов Камерного театра является постановка «Грозы», понятой как русская трагедия. Она была дана в странном смешении совершенно реалистической, по Малому театру, игры и несколько искусственной конструктивной декорации».

(А. В. Л у н а ч а р с к и й. К десятилетию Камерного театра.— «Искусство трудящимся», 1924, № 4—5, стр. 5).

1924, 23 марта. Делает в Центральном клубе профсоюзов при МГСПС доклад о Камерном театре и постановке «Грозы».

1924, 26 мая. Выступает с речью на диспуте по вопросам литературы и драматургии (сб. «Вопросы литературы и драматургии», «Academia», 1924, стр. 52—55).

1924, 15 октября. Статья «Святая Иоанна» («Вечерняя Москва», стр. 3).

1924, 21 октября. Премьера «Святой Иоанны» Б. Шоу в переводе П. Б. Зенкевича и Н. М. Крымовой. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг.

1924, ноябрь. Участвует в диспуте о современном советском театре, где, в частности, говорит о своем замысле спектакля «Святая Иоанна» (отрывок из речи публикуется в данном сборнике, стр. 299—301).

1924, 27 декабря. Опубликовано статья «Десять лет Камерного театра» («Вечерняя Москва», стр. 3).

1924, 29 декабря. Юбилейный спектакль Камерного театра в помещении ГАБТ. Исполняются отрывки из «Федры» и «Жирофле-Жирофля». Перед чествованием Вас. В. Каменский читает написанный им «Пролог». К 10-летию театра издается книга «Кто, что, когда в Камерном театре. 1914—1924».

1924, 29 декабря. А. Я. Таирову присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

1924. Опубликовано беседа «Пути Камерного театра» («Новая рампа», № 23, стр. 28).

1924—1925. Статьи и беседы к спектаклю «Косматая обезьяна» («Вечерняя Москва», 1924, 3 ноября, стр. 3; «Новый зритель», 1925, № 51, стр. 15; «Жизнь искусства», 1925, № 52, стр. 20).

1925, 10 января. Опровергает заметку лондонской прессы о запрещении спектакля Камерного театра «Святая Иоанна» («Правда»).

1925. На Международной выставке в Париже Камерному театру присужден Большой приз.

1925, апрель—август. Гастроли Камерного театра в Германии (Дрезден, Лейпциг, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Штутгарт и др.), Австрии (Вена) и Литве (Ковно).

Во время гастролей театр получает медаль Кельнского университета. В университете установлен бюст А. Я. Таирова.

1925, 7 апреля. Ответы на анкету «Нужна ли критика» («Новый зритель», № 14, стр. 6).

1925, 30 апреля. Читает в Вене доклад об искусстве театра, организованный Обществом укрепления культурных и экономических связей с Советской Россией.

1925, 27 мая. Беседа «Гастроли Камерного театра за границей» («Вечерняя Москва», стр. 3).

1925. К открытию сезона 1925/26 г. беседы и статьи: «Искусство трудящимся», № 50, стр. 9; «Новый зритель», № 43, стр. 14; «Известия», 22 ноября; «Известия», 26 октября; «Новый зритель», № 45, стр. 12—13; «Вечерняя Москва», 18 декабря, стр. 3.

1925, 29 ноября. Премьера спектакля-обозрения «Кукироль» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг; музыка Л. А. Половинкина и Л. К. Книппера.

1925—1926. Камерный театр участвует в выставке театральных художников в Нью-Йорке.

1926, 10 января. Статья «О «Косматой обезьяне» («Известия»).

1926, 14 января. Премьера «Косматой обезьяны» Ю. О'Нила в переводе П. Б. Зенкевича и Н. М. Крымовой. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг.

«Из театра вы уходите потрясенным. Это первое, что нужно, это первая общезначительная оценка, вне которой об успехе нельзя и говорить. Второе — это то, что художественно найдены новые линии, новые ритмы.

Кстати сказать, особенно интересно, что они близки художественным исканиям крупнейших передовиков живописи в Европе, передовиков довольно изолированных и сравнительно мало признанных там, но могущих стать учителями у нас. Я говорю о Диксе и Мазерее.

(А. В. Л у н а ч а р с к и й. «Косматая обезьяна» в Камерном театре.—«Искусство трудящимся», 1926, № 4, стр. 6)

«Спектакль этот является большой и хорошей победой Камерного театра. Он завершает мучительную, на два сезона затянувшуюся полосу отхода от «беспредметнической» театральщины и одновременно — исканий нового, насыщенного современностью репертуара и соответственно новой формы».

(С а д к о (В. И. Б л ю м). «Косматая обезьяна».—«Известия», 1926, 26 января)

1926. Беседа-интервью о «Кукироли», «Косматой обезьяне» и «Розите».—«Программы Госактеатров», 1926, № 22, стр. 8.

1926. Статьи к постановке «Розиты»: «О постановке «Розиты» («Новый зритель», № 11, стр. 12); «Современная мелодрама» («Известия», 23 марта, стр. 5); «Рабочий и театр», № 13, стр. 11; «Вечерняя Москва», 18 февраля.

1926, 25 марта. Премьера «Розиты» А. П. Глобы. Художник Г. Б. Якулов; музыка А. К. Метнера.

1926, 28 августа. Беседа о поездке за границу («Вечерняя Москва», стр. 3).

1926. Камерный театр перед сезоном 1926/27 г. («Вечерняя Москва», 7 сентября; «Жизнь искусства», № 37, стр. 15); ответы на анкету «Что я хочу поставить» («Новый зритель», № 48, стр. 15).

1926, 11 октября. Доклад в Политехническом музее о театральной жизни на Западе (ЦГАЛИ. ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 40).

1926. Беседа к спектаклю «Любовь под вязами» («Вечерняя Москва», 22 октября; «Программы госактеатров», № 57, стр. 14).

1926, 11 ноября. Премьера спектакля «Любовь под вязами» О'Нила в переводе П. Б. Зенкевича и Н. М. Крымовой. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг; музыка А. К. Метнера; танцы Н. А. Глан.

«Камерный театр и его режиссер Таиров хорошо расслышали тяжелую поступь драмы О'Нила. Не приурочивая пьесы к определенному моменту, Таиров в соответствии с манерой Камерного театра переводит действие в атмосферу обобщенного реализма. Постепенное нарастание внутреннего действия, освобождение от мелких деталей, скупость внешнего оформления (отличный макет братьев Стенберг), пародийный рисунок танцев (прекрасно поставленных Н. Глан) — все передает умело угаданный ритм пьесы».

(П. М а р к о в. «Любовь под вязами».—«Правда», 1926, 19 ноября)

1926, конец ноября — начало декабря. «Суд над персонажами спектакля «Любовь под вязами» перед зрительным залом Камерного театра. Речь А. Я. Таирова на этом суде публикуется в данном сборнике (стр. 238—242).

1926. Беседы к спектаклю «День и ночь» («Жизнь искусства», № 51, стр. 18; «Программы Госактеатров», № 64, стр. 15; «Новый зритель», № 49, стр. 16).

1926, 18 декабря. Премьера спектакля «День и ночь» Ш. Лекока, текст В. З. Масса. Художники В. А. и Г. А. Стенберг; танцы Н. А. Глан.

«Последняя постановка Таирова «День и ночь» может послужить оперетте удостоверением на театральное равноправие в СССР. ...Много мастерства развлекли все руководимые Таириым участники спектакля. Оркестр, не уступающий «специальным», конструкторы, осветители, художники. Очень красивы и заразительно веселы танцы, поставленные Н. Глан. Не обошлось в них без влияния гостившей в Москве негритянской труппы. Впрочем, от негров принято не худшее, а лучшее».

(М и х. К о л ь ц о в. «День и ночь». — «Правда», 1927, 6 января)

1927. На чешском языке выходит перевод «Записок режиссера» (Прага) под названием «Osvobozené divadlo». Выходит также второе издание немецкого перевода в Потсдаме*.

1927. На выставке театральных художников в Магдебурге Камерный театр получает диплом. А. Я. Таиров выступает с речью (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 47). С впечатлениями от выставки связана статья «О западном театре» («Вечерняя Москва», 30 августа, стр. 3).

1927. Камерный театр участвует в выставке театральных художников в Милане.

1927. Участвует в дискуссии о классике: «В аспекте новой эпохи» («Новый зритель», № 38, стр. 5).

1927. Гастроли Камерного театра в Ленинграде. К гастролям выпущена брошюра «Московский государственный Камерный театр», 1927, КУБУЧ, Л.

1927, апрель. Выступает в Ленинграде в связи с гастролями (см. «На докладе А. Я. Таирова». — «Ленинградская правда», 6 апреля; «К конкретному реализму» — «Красная газета». Вечерний выпуск, 4 апреля, стр. 4; «Косматая обезьяна». — «Красная газета». Вечерний выпуск, 11 мая, стр. 4).

1927, май. Участвует в совещании Наркомпроса «О театральной политике». Речь опубликована в «Ежегоднике Института истории искусств», М., 1959, стр. 120—126.

1927, 27 сентября. А. Я. Таиров делает доклад о театральной жизни на западе (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 45).

1927. Публикуются беседы и статьи к итогу сезона 1926/27 г. и к началу сезона 1927/28 г. («Итоги сезона» — «Вечерняя Москва», 4 мая; «Жизнь искусства», № 19, стр. 20; «Новый зритель», № 36, стр. 11).

1927. А. Я. Таиров выступает в печати в связи с работой над спектаклем «Антигона» («Современный театр», 27 сентября, стр. 60; «Жизнь искусства», Л., № 39, стр. 5).

1927, 1 октября. Премьера «Антигоны» В. Газенклевера в переводе и обработке С. М. Городецкого. Художник А. Наумов; музыка А. А. Шеншина.

1927, 17 октября. Участвует в дискуссии об «Антигоне» («Антигона в огне современности»).

1927, ноябрь. К 10-летию Наркомпроса А. Я. Таиров пишет статью «Анатолию Васильевичу», посвященную А. В. Луначарскому («Современный театр», № 11, стр. 163).

1927, декабрь. Пишет некролог «Александр Иванович Южин» («Клубная сцена», № 6, стр. 92—93).

* О всех последующих изданиях переводов «Записок режиссера» на иностранные языки см. в комментариях к «Запискам режиссера», стр. 536 данного сборника.

1927. Публикуются беседы и статьи в связи с подготовкой спектакля «Заговор равных» («Правда», 2 ноября; «Новый зритель», № 46, стр. 12).

1927, 8 ноября. Премьера «Заговора равных» М. Ю. Левидова. Художник В. Ф. Рындин; музыка А. К. Метнера.

1927, 18 ноября. Встречается с Т. Драйзером и беседует с ним о принципах работы Камерного театра (см. «Воспоминания Т. Драйзера». — «Иностранная литература», 1967, № 5, стр. 114—115).

1927, 28 декабря. Доклад об истории, принципах и планах Камерного театра на первом заседании организованного в театре Художественного совета (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 7).

1928. Издательством «Театинопечатъ» опубликован режиссерский комментарий А. Я. Таирова к спектаклю «Антигона» (печатается в данном сборнике, стр. 307—310).

1928. Статьи и беседы в связи с подготовкой спектакля «Сирокко»: «Новая оперетта в Камерном театре» («Вечерняя Москва», 18 января, стр. 3); «Сирокко» («Жизнь искусства», № 4, стр. 20).

1928, 28 января. Премьера оперетты «Сирокко» Л. А. Половинкина, текст В. Г. Зака и Ю. Б. Данцигера, постановка сделана совместно с Л. Л. Лукьяновым. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг.

1928, 5 февраля. Статьи «Классика и театр» («Комсомольская правда», стр. 3).

1928, февраль. Отвечает на анкету ВАПП («На литературном посту», № 4, стр. 69).

1928, апрель. Статьи в связи с гастролями Камерного театра в Баку и Тбилиси: «Гастроли Камерного театра» («Бакинский рабочий», 1 апреля); «Театральный экспресс» («Заря Востока», Тбилиси, 29 апреля).

1928, апрель — сентябрь. Гастроли в Баку, Тбилиси, Ростове-на-Дону, Киеве, Харькове, Одессе, Ленинграде.

1928. Статьи и беседы: «Пути Камерного театра» («Жизнь искусства», № 12, стр. 5); «Камерный театр (к новому сезону)» («Новый зритель», № 39, стр. 14); «Пять новых пьес» («Вечерняя Москва», 13 сентября, стр. 3); «Московский Камерный театр» («Театр, клуб, кино», Одесса, № 42, стр. 10—11); «О зарубежном театре» («Новый зритель», № 39, стр. 14); «Театры Европы и Советского Союза» («Клубная сцена», № 2—3, стр. 6—11).

1928. В связи с проблемой «Портретность в пьесах и на сцене» выступает с заметкой в «Современном театре» (№ 43, стр. 679).

1928. Печатает свою автобиографию в сб. «Актеры и режиссеры» («Театральная Россия»), изд. «Современные проблемы» (публикуется в данном сборнике, стр. 67—70).

1928, октябрь. Доклад о Камерном театре для ячейки ВЛКСМ в «Правде». См. «Таиров у комсомольцев «Правды»» («Правда», 16 октября).

1928. Статья к 30-летию Московского Художественного театра. «О Художественном театре» («Красная нива», № 44, стр. 8).

1928. Статьи и беседы в связи с работой над спектаклем «Багровый остров» («Современный театр», № 50, стр. 817; «Жизнь искусства», № 49, стр. 14; «Рабочая Москва», 2 декабря; «Новый зритель», № 49, стр. 14).

1928, 11 декабря. Премьера «Багрового острова» М. А. Булгакова. Художник В. Ф. Рындин; музыка А. К. Метнера. Постановка осуществлена совместно с Л. Л. Лукьяновым.

1929, 5 января. Доклад в ГАХН о работе художников в Камерном театре (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54).

1929. Статьи памяти Г. Б. Якулова: «Георгий Якулов» (журн. «Искусство», № 1—2, стр. 73—77); «Памяти Г. Б. Якулова» («Современный театр», № 3, стр. 37).

1929. Статья «Кривая театральная сегодня» (журн. «Искусство» на иностранных языках, № 1—2, стр. 157).

1929. Выступает в печати в связи с подготовкой спектакля «Негр» («Жизнь искусства», № 8, стр. 10; «Новый зритель», № 8, стр. 8; «Современный театр», № 8, стр. 123.)

1929, 21 февраля. Премьера спектакля «Негр» Ю. О'Нила в переводе П. Б. Зенкевича и Н. М. Крымовой. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг. «Таиров поставил пьесу скупой и сдержанно, в умной манере о'ниловского письма, в последней части более тонко, чем писал О'Нил. Он выдвинул актерское исполнение и показал себя не только учителем сцены, но и учителем актерского искусства. Как обычно, отбросив мысль о всех натуралистических соответствиях, он искал в сценическом окружении поддержки для той линии актерской игры, которую он почувствовал в образах Джима и Эллы».

(П. Марков. «Негр». — «Правда», 1929, 5 марта)

1929. Статья «Пути Камерного театра» («Новый зритель», № 36, стр. 5).

1929, 15 апреля. Доклад на конференции зрителей Камерного театра.

1929. Статьи о зарубежном театре: «Заграничные впечатления» («Современный театр», № 34—35, стр. 448); «Театр в Берлине и Париже» («Жизнь искусства», № 34, стр. 14).

1929. Беседа с группой о «Наталье Тарповой» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 455).

1929, октябрь — ноябрь. Статьи и беседы о «Наталье Тарповой» («Литературная газета», 14 октября); «Как будет поставлена «Наталья Тарпова» («Литературная газета», 4 ноября).

1929, 8 декабря. Премьера «Натальи Тарповой» С. А. Семенова. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг.

1930. При издании МОДПИКом пьесы Ю. О'Нила «Негр» опубликованы режиссерские примечания А. Я. Таирова (публикуются в данном сборнике, стр. 247—254).

1930, 24 января. Премьера «Оперы нищих» Б. Брехта. Перевод Л. В. Никулина и В. Г. Шершеневича. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг; музыка К. Вейля.

«Театр сумел преодолеть одну из существенных опасностей, которые вытекали из самой сущности «Оперы»: опасность героизировать, романтизировать бандитско-бродяжнические, люмпенские образы пьесы. Элементы гротеска и шаржа, примененные театром, на пародийной основе спектакля в целом содействовали преодолению этой опасности».

(В. Млечин. «Опера нищих» — «Вечерняя Москва», 1930, 3 февраля)

1930, 1 февраля. Беседа на курсах директоров периферийных театров об истории и методах Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61).

1930, апрель — октябрь. Гастроли за границей — в Германии (Лейпциг, Мюнхен, Гамбург и др.), Австрии (Вена), Чехословакии (Прага),

Италии (Милан, Турин, Флоренция, Рим), Франции (Париж), Швейцарии (Цюрих), Бельгии (Брюссель), Южной Америке (Монтевидео, Буэнос-Айрес).

1930—1931. Реконструкция здания театра и сцены.

1931, 2—7 января. Читает лекции группе об истории и методе творчества Камерного театра (публикуются в данном сборнике, стр. 195—237).

1931, 1 февраля. Участвует в театральном совещании РАПП. Информацию о выступлении на совещании см. в «Литературной газете», 1931, 4 февраля; текст речи («Структурный реализм — метод Камерного театра») — в «Советском театре», № 2—3, стр. 28—34.

1931, февраль — март. Опубликованы статьи о зарубежном театре: «Кризис театра в Западной Европе и Южной Америке» («Клубная сцена», № 1—2, стр. 13—20); «Кризис западноевропейского театра» («Советский театр», № 2—3, стр. 60—62); «В Южной Америке» («Советский театр», № 5—6, стр. 48).

1931, 23 апреля. Опубликована заметка «Камерный театр перестраивается» («Советское искусство»).

1931, май — июнь. В связи с работой совместно с Н. Н. Никитиным над «Линией огня» публикуются беседы («Литературная газета», 30 мая; «Советское искусство», 3 июня).

1931, 6 июня. Премьера спектакля «Линия огня» Н. Н. Никитина. Художники: В. А. и Г. А. Стенберг; музыка А. К. Метнера.

1931, 7 октября. Печатает в «Литературной газете» информацию «Над чем работает Камерный театр».

1931, 20 декабря. Премьера спектакля «Патетическая соната» Н. Г. Кулиша. Художник В. Ф. Рындин.

1932. Работает над тезисами доклада «О негритянском искусстве» для выступления на митинге МОПР (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 79).

1932, январь. Статья «Театр в полосе кризиса» («За рубежом», № 1, стр. 20).

1932, 21 марта. Статья о Гёте «Образец философской драмы» («Советское искусство», стр. 2).

1932, март — апрель. В связи с работой над «Неизвестными солдатами» публикует статьи: «Неизвестные солдаты» («Вечерняя Москва», 28 апреля); «Слово за драматургом» («Советский театр», № 6, стр. 18—19).

1932, 1 мая. Премьера спектакля «Неизвестные солдаты» Л. С. Первомайского. Художник В. Ф. Рындин; музыка А. К. Метнера.

«Плакат — вот стиль спектакля. В этом его слабость, в этом и удача».
(В. Залесский. Всеобщая обезличка или творческая индивидуальность.—«Советское искусство», 1932, 21 мая)

1932, май. Диспут о «Неизвестных солдатах». Отчет см. в «Литературной газете», 17 мая. Речь Таирова опубликована в «Советском театре», № 6, стр. 18—19. и в «Советском искусстве», 15 мая.

1932, 3 сентября. Приветствие антивоенному конгрессу «С удвоенной силой» («Советское искусство»).

1932, сентябрь. Заметки о работе Камерного театра: «Пути Камерного театра» («Известия», 5 сентября); «Планы Камерного театра» («Вечерняя Москва», 30 сентября).

1932, 17 октября. Статья «Искусство на Западе» («Литературная газета», стр. 4). Статье предшествовал доклад в редакции газеты (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 77).

1932, октябрь. В связи с работой над пьесой «Кто — кого» выступает с заметками: «Октябрьская постановка в Камерном театре» («Вечерняя Москва», 25 октября); «Кто — кого» («Советское искусство», 27 октября; «Комсомольская правда», 18 октября).

1932, 6 ноября. Премьера «Кто — кого» П. Д. Маркиша. Художник В. Ф. Рындин; музыка А. Н. Метнера.

1932, ноябрь. Выступает перед труппой с докладом — режиссерской экспозицией спектакля «Машиналь» (публикуется в данном сборнике, стр. 319—322).

1932, 29 ноября. Статья «70-летний юбилей Гауптмана» («Литературная газета»).

1932, 5 декабря. Выступает перед труппой Камерного театра с докладом — режиссерской экспозицией «Оптимистической трагедии» (публикуется в данном сборнике, стр. 331—350).

1932, 21 декабря. В газете «Советское искусство» к возобновлению спектакля в новой редакции публикует статью: «Адриенна Лекуврер» в Камерном театре».

«Банальность «Адриенны» была обезврежена Камерным театром еще в девятнадцатом году. Сейчас, в тридцать третьем, она убита окончательно».

(Ю. Ю з о в с к и й. «Адриенна Лекуврер» в Камерном театре». — «Литературная газета», 1933, 11 января)

1933. Работает над статьей «Человек и проблема» (публикуется в данном сборнике, стр. 243—245).

1933, 8 января. Напечатана «Речь о театре и театральной критике», («Советское искусство», № 2), произнесенная на диспуте в Доме печати.

1933, 17 января. Статья о К. С. Станиславском «В чем его гениальность» («Вечерняя Москва», № 14) (Публикуется в данном сборнике, стр. 238—239).

1933, 17 января. Публикует статью о драматургии Ю. О'Нила «Спор между «лицом» и «маской» («Литературная газета», № 3, стр. 2).

1933, март. Публикует статью «Камерный театр» («Интернациональный театр», немецкий выпуск, № 3, стр. 54—58).

1933, 14 апреля. В связи с работой Камерного театра над пьесой «Укрощение мистера Робинзона» В. А. Каверина публикует заметку в «Советском искусстве».

1933, 18 апреля. Публикует в «Известиях» статью памяти К. А. Марджанова. См. также статью «Памяти К. А. Марджанишвили» в «Заре Востока» (Тбилиси, 20 апреля).

1933, 18 апреля. В связи с предстоящими в июле — августе 1933 г. гастролями Камерного театра в Челябинске и Свердловске публикует статью «Стиль великой эпохи» («Уральский рабочий», № 140). К гастролям театр издал брошюру «Московский государственный Камерный театр», 1933.

1933, май. В связи с работой Камерного театра над пьесой «Машиналь» публикует заметки («Правда», 15 мая; «Известия», 27 мая).

1933, 16 мая. Доклад о работе над спектаклем «Машиналь» для Ассоциации театральных критиков (публикуется в данном сборнике, стр. 322—330).

1933, 22 мая. Премьера спектакля «Машиналь» С. Тредуэлл, перевод С. И. Бергенсона. Художник В. Ф. Рындин; музыка Л. А. Половинкина.

«Ошибка, допущенная Таировым, ставившим спектакль, имеет корни во всей творческой системе Камерного театра, далеко еще не преодолевшего своих формалистических увлечений. До сих пор здесь внешнее строение зрелища занимает первое место. Так случилось и теперь. «Машиналь» оформлена Таировым и художником Рындиным с большим мастерством. Атмосфера американского города воссоздана и прямыми, убегающими вверх линиями небоскребов, и световыми кунштюками. Но людей, искверканных капиталистическим городом, кроме Кооен, в спектакле нет, а только во имя этого стоило ставить пьесу Тредуэлл».

(И. К р у т и. Письмо из Москвы. «Машиналь». — «Красная газета». Вечерний выпуск, Л., 1933, 16 июня)

«В блестяще исполненном Кооен эпизоде суда Эллен неожиданным криком «Я убила!» выражает огненный протест против насилия. Эллен как бы сбрасывает с себя в этом протесте давящее угнетение, под ярмом которого она все время двигалась—какая-то согбенная, робкая, запуганная; здесь она как бы вырастает, становится выше, свободнее... Но в то же время чувствуешь, что сбрасываемое «давящее начало» не только «машиналь», но и машина, дома, город...»

(Ю. Ю з о в с к и й, «Машиналь». — «Литературная газета», 1933, 23 декабря)

1933, 1 июня. Выступает с приветствием на открытии Московского международного театрального фестиваля перед спектаклем Камерного театра «Адриенна Лекуврер» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 81).

1933, 1 июля. Публикует в «Вечерней Москве» беседу «Ответ фактам» («Камерный театр борется за темпы»).

1933, лето. Выезжает на Балтийский флот в связи с работой над пьесой «Оптимистическая трагедия».

1933, 29 июля. В связи с замыслом спектакля «Египетские ночи» в «Известиях» пишет статью «Как я работаю над классиками» (публикуется в данном сборнике, стр. 240—242).

1933, 18 сентября. Опубликованы заметки в «Правде» и «Известиях» о будущем сезоне (1933/34 г.) в Камерном театре.

1933, 20 октября. Опубликована статья «Памяти Георгия Стенберга» («Советское искусство»).

1933, 26 ноября. Опубликована статья «Драматург и его герои» о Ю. О'Ниле («Советское искусство»).

1933, ноябрь. Рассказывает на заседании шекспировского кабинета ВТО о своей трактовке трагедии «Отелло» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 85).

1933, 1 декабря. Выступает в Коммунистической Академии с речью о Шекспире (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 86).

1933, 18 декабря. Премьера спектакля «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского. Художник В. Ф. Рындин; музыка Л. К. Книппера.

«Постановкой «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского Камерному театру удалось дать спектакль, полный идейного смысла и артистического мастерства... Героизм, пафос, подлинная романтика первых годов

нашей революции отражены на сцене с огромной простотой и правдивостью. И нам кажется, что именно в этом причина успеха спектакля. Первоначальный вариант пьесы, опубликованный в свое время... имел много спорных мест, ненужных мудрствований и купштюков. Автор и театр в процессе постановки, занявшем целый год, сумели очистить пьесу от всего наносного и пустого. ...«Оптимистическая трагедия» — новый тип и пьесы, и спектакля... Он пассив агитационный. Но если это агитация, то агитация, поднятая на высоту подлинного искусства. ...«Оптимистическую трагедию» надо отнести к тому типу новых постановок, которые двигают наш театр вперед».

(Ф. Панферов, Б. Резников. Победа театра.—«Правда», 1933, 23 декабря)

«Освобождаясь от эстетической мишуры и формалистических изысков Камерный театр обретает свой, одному ему присущий сценический язык, свой стиль, который является результатом критического освоения, с точки зрения современно чувствующего и мыслящего коллектива, всего лучшего, что накопил театр за время своего существования. «Оптимистическая трагедия» — яркое тому доказательство».

(О. Литовский. Об «Оптимистической трагедии». — «Советское искусство», 1933, 26 декабря)

1933, 25 декабря. Доклад на торжественном заседании, посвященном 19-летию Камерного театра и его вступлению в двадцатый год существования (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 87).

1933, 28 декабря. Опубликована статья «Мастер мысли и слова» (памяти А. В. Луначарского) («Вечерняя Москва»).

1933, 30 декабря. Опубликована статья с характеристикой пьесы Вс. В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» («Правда»).

1934, январь. Пишет статью о значении Великой Октябрьской социалистической революции (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 98).

1934, 1 февраля. Беседа с группой Камерного театра о работе над спектаклем «Вершины счастья» Дж. Дос Пассоса (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 490).

1934. Пишет для ВОКС статью о французских драматургах на сцене Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 99).

1934, февраль. Выступает на заседании Оргкомитета ССП (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 102).

1934, 22—26 февраля. Читает лекции на курсах режиссеров (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 101).

1934, 2 марта. Доклад — режиссерская экспозиция спектакля «Египетские ночи» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 495).

Отрывки из доклада опубликованы в воскресном приложении к «Известиям». — «Неделя» 1964, № 17, стр. 20—21.

1934, 9 апреля. Вторая беседа с группой — режиссерская экспозиция спектакля «Египетские ночи» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 496).

1934, апрель. Доклад о работе над спектаклем «Египетские ночи» в Коммунистической Академии (публикуется в данном сборнике, стр. 361—375).

1934, май. В связи с гастролями Камерного театра в Ленинграде публикует заметки: «Камерный театр в Ленинграде» («Литературный Ленинград», 14 мая) и «Сегодня «Машиналь»» («Красная газета». Вечерний выпуск, 28 мая).

1934, июнь. Доклад труппе Ленинградского театра оперы и балета — режиссерская экспозиция «Кармен» Ж. Бизе (публикуется в данном сборнике, стр. 351—360).

1934, июнь. Печатает статью о языке драмы «Важнейший элемент спектакля» («Театр и драматургия», 1934, № 6, стр. 7).

1934, 17 августа. Публикует в «Правде» приветствие Первому съезду советских писателей.

1934, 27 августа. Выступает на Съезде советских писателей (Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчет, Гослитиздат, М., 1934, стр. 420—423). Изложение речи («Создать театр, достойный нашей эпохи») опубликовано в «Правде», 1934, 28 августа.

1934, 28 августа. В связи с работой над «Богатырями» в «Комсомольской правде» печатается беседа с А. Я. Таировым.

1934, 29 августа. Опубликована статья «Воздух нашей эпохи» («Советское искусство»).

1934, сентябрь. Опубликована «Заметка гостя» после Первого всесоюзного съезда писателей («Рабочий и театр», № 25, стр. 5).

1934, сентябрь. Выступает по радио о Втором международном театральном фестивале в Москве (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 105).

1934, 10 сентября. Опубликована заметка «Сезон повышенных требований» («Комсомольская правда»).

1934, 8—14 октября. Участвует в Международном театральном конгрессе «Вольта» в Риме, где выступает с речью. Текст речи излагается в «Советском искусстве» (1934, 23 октября).

1934, октябрь — ноябрь. В связи с Международным театральным конгрессом в Риме публикует статьи: «Международный театральный конгресс» («Правда», 20 октября); «Театральный конгресс в Риме» («Известия», 5 ноября); в ноябре (2—27) выступает с докладами о съезде в Камерном театре, в ЦДРИ, в ВТО (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 108).

1934, ноябрь. Выступает на диспуте о критике в Доме печати (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 114).

1934, ноябрь. В журнале «Новый мир» (№ 11) статья «По обе стороны экватора» на материале гастролей Камерного театра за рубежом в 1923, 1925 и 1930 годах (стр. 94—111). Позже статья выходит в сборнике «Камерный театр. Статьи. Заметки. Воспоминания», М., 1934, стр. 45—84.

1934, 11 декабря. В связи с завершением работы над спектаклем «Египетские ночи» в «Правде» опубликована статья А. Я. Таирова «Как мы работали над Шекспиром».

1934, 14 декабря. Премьера спектакля «Египетские ночи» — композиция из «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» В. Шекспира в переводе В. А. Луговского. Художник В. Ф. Рындин; музыка С. С. Прокофьева.

«Холодный блеск спектакля вызывает лишь любопытство. ...Спектакль лишен ведущей идеи... В основе его — ложный замысел, находящийся в глубоком противоречии и с Шоу, и с Шекспиром, потому что этот замысел вел к созданию поверхностной, искусственной концепции спектакля. ...Несмотря на все эффекты спектакля, не вызывает он ни пылкой мысли, ни живого отклика в сердцах зрителей».

(В. М л е ч и н. А сфинкс молчит...— «Известия», 1935, 26 февраля)

«Соединение Шоу с Шекспиром —...одна из самых слабых сторон «Египетских ночей». ...Для исполнения Шекспира Камерный театр имеет огромные преимущества перед другими театрами. Ему незачем преодолевать бытовизм, столь свойственный многим нашим театрам и мешающий им воплощать шекспировские образы. С этой точки зрения «Египетские ночи», особенно, преимущественно в шекспировской их части, выглядели спектаклем больших масштабов и большого монументального стиля. ...Но, полностью уйдя от бытовизма, от мелкой характерности, спектакль все же в большинстве своих исполнений оказался несколько внешним, иногда декламационным, без глубокой эмоциональной основы. ...Достаточно сравнить два шекспировских спектакля Камерного театра — «Ромео и Джульетту» и «Египетские ночи», чтобы увидеть, какой огромный и плодотворный путь к реализму и социальному осмысливанию произведения прошел Камерный театр».

(У р и э л ь. О «Египетских ночах». — «Советское искусство», 1935, 5 апреля)

1934, 26—30 декабря. Читает в «Московском государственном университете, Всероссийском театральном обществе и Центральном Доме работников искусств доклады об истории Камерного театра за двадцать лет. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 109, 110).

1934. Статья на итальянском языке: Missinscena moderna del repertorio classico» (журн. «Scenario»).

1935, январь. В связи с празднованием 20-летия Камерного театра публикует заметки о пути театра («Правда», 5 января; «Известия», 4 января; «Советское искусство», 5 января; «Вечерняя Москва», 4 января).

1935, 4—6 января. Празднование 20-летия Камерного театра. Юбилейный спектакль — «Саломея»; сцены из 1 и 2 актов «Жирофле-Жирофля»; сцены из 2 и 3 актов «Оптимистической трагедии».

1935, 5 января. Опубликовано Постановление Президиума ВЦИК о присвоении А. Я. Таирову звания народного артиста РСФСР.

1935, 28 января. Публикует в «Труде» заметку о спектакле «Египетские ночи».

1935, 4 марта. Выступает на Пленуме Союза советских писателей о театральной критике (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 122).

1935, 28 марта. Выступает на вечере в Клубе мастеров искусств с докладом о пьесе С. А. Семенова «Профессор Оттон» (поставлена в Камерном театре под названием «Не сдадимся»). В вечере принял участие О. Ю. Шмидт.

1935, сентябрь. Выступает с приветственным словом к зрителям во время Третьего Московского международного театрального фестиваля (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 130).

1935, 4 сентября. «Комсомольская правда» публикует беседу с А. Я. Таировым, в которой он, в частности, говорит о своей работе над «Богатырями».

1935 [сентябрь]. Пишет о выставке культуры и искусства Востока, организованной в связи с Третьим Международным конгрессом по иранскому искусству и археологии, происходившем в Ленинграде и Москве 11—18 сентября 1935 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 139).

1935, октябрь — ноябрь. Статьи и заметки: «Репертуар Камерного театра» («Правда», 24 октября); «Что мы хотим играть к XX-летию Октября» («Советский театр», 1935, № 10, стр. 15).

1935, 7 ноября. Премьера «Не сдадимся» С. А. Семенова. Художник В. Я. Татлин; музыка В. Я. Шебалина.

1935, ноябрь — декабрь. Ставит «Оптимистическую трагедию» в Ростовском драматическом театре. Статьи и заметки о своей работе («Молот», Ростов н/Д, 29 ноября; «Большевицкая смена», Ростов н/Д, 18 декабря; «Вечерняя Москва», 1936, 11 января).

1936, 8 января. Премьера «Оптимистической трагедии» Вс. В. Вишневского в Ростовском драматическом театре.

1936, январь. Выступает на совещании руководителей московских театров в Управлении театрами Наркомпроса РСФСР (см. сокращенную стенограмму «Творческие проблемы театра». — «Советский театр», 1936, № 1, стр. 10).

1936, 22 марта. Выступает на совещании, посвященном обсуждению статей «Правды» о формализме в искусстве. Текст речи опубликован в журн. «Театр и драматургия» («В поисках стиля»), № 4, стр. 201—204.

1936, апрель. Участвует в обсуждении статей «Правды» о формализме на собрании коллектива Камерного театра.

1936, 6 апреля. Беседа с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (отрывки из беседы публикуются в данном сборнике, стр. 246—254).

1936. Работает над инсценировкой «Евгения Онегина». В ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 670) хранится режиссерский экземпляр пьесы, сделанной С. Д. Кржижановским, с пометками А. Я. Таирова. Заметка о работе помещена в «Вечерней Москве» (1936, 23 апреля, № 94, стр. 3). Прослушивалась музыка С. С. Прокофьева к спектаклю.

1936, 29 октября. Премьера спектакля «Богатыри» на музыку А. П. Бородина, текст Д. Бедного. Художник П. Баженов.

1936, 22—23 декабря. Беседы с труппой Камерного театра — экспозиция спектакля «Дети солнца» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 514).

1936, 29 декабря. Выступает на производственном совещании труппы Камерного театра по обсуждению режиссерской экспозиции «Детей солнца» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 515).

1937, 22 марта. Доклад — режиссерская экспозиция спектакля «Алькасар» Г. Д. Мдивани (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 518).

1937, 10 апреля. Премьера «Детей солнца» М. Горького. Художник В. А. Щуко.

1937, 4 мая. Участвует в собрании коллектива Камерного театра на тему «О перестройке театра», где выступает с речью (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 12).

1937, 27 июня. Премьера «Алькасара» Г. Д. Мдивани. Художник В. А. Щуко; музыка А. К. Метвера.

1937, август. В Камерный театр вливается коллектив Реалистического театра, руководимого Н. П. Охлопковым.

1937, 2 ноября. Премьера «Думы о Британке» Ю. И. Яновского. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; музыка А. К. Метвера.

1938, сентябрь — октябрь. Статьи и беседы о планах театра: «Репертуар Камерного театра» («Вечерняя Москва», 29 сентября); «Планы нашего театра» («Советское искусство», 6 октября).

1938, октябрь. Основная часть коллектива Реалистического театра во главе с Н. П. Охлопковым переходит в Театр драмы.

1939, 11 января. Премьера пьесы П. Л. Жаткина и Г. Ю. Вечоры «Сильнее смерти». Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина.

1939, 4 февраля. Статья «Два писателя» (о Вс. В. Вишневском и И. Л. Сельвинском) («Советское искусство»).

1939, 16 марта. Премьера пьесы А. Н. Толстого «Чертов мост». Художник Альберто.

1939, 19 апреля. Выступает во Всесоюзном комитете по делам искусств при Совнаркоме СССР с докладом о работе Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 143).

1939 (май — июнь). Готовится к Первой Всесоюзной режиссерской конференции (заметки хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 144). Присутствует на конференции, происходившей в июне 1939 г., входит в ее президиум, но не выступает (отчет о речи А. Я. Вышинского, открывавшего конференцию, помещен в «Советском искусстве» (1939, 16 июня), стенограммы конференции опубликованы отдельной книгой (М., 1940).

1939, октябрь. Камерный театр выезжает на гастроли на Дальний Восток. Статьи и беседы: «До скорой встречи!» («Тихоокеанская звезда», Хабаровск, 4 октября); «На Дальний Восток!» («Советское искусство», 9 октября); «Из Москвы — в Хабаровск» («Тихоокеанская звезда», 21 октября).

1939, 27 ноября. На Дальнем Востоке беседует с труппой Камерного театра о творческом методе (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 146).

1939. Работает над планом постановки «Рыцаря Иоанна» И. Л. Сельвинского (спектакль не осуществлен) (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 674).

1940, 31 января. Доклад для труппы о деятельности Камерного театра за 25 лет (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 152).

1940, 7 февраля. Лекция для периферийных режиссеров «О создании спектакля» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 153).

1940, 2 апреля. Премьера (на Дальнем Востоке) спектакля «Мадам Бовари» по Г. Флоберу, инсценировка А. Г. Коонен. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; музыка Д. Б. Кабалевского.

1940, апрель. Доклад — режиссерская экспозиция «Клопа» В. В. Маяковского (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 553). Написанная А. Я. Таировым на основе стенограммы статья («Маяковский на сцене»), в свое время опубликованная журналом «Театр и драматургия» (1940, № 12, стр. 60—63), публикуется в данном сборнике (стр. 384—392). О замысле этой своей работы А. Я. Таиров дал интервью («Постановка «Клопа». — «Литературная газета», 1940, 14 апреля). «Клоп» был показан театром только на Дальнем Востоке, в концертном исполнении.

1940, август. В связи с окончанием гастролей на Дальнем Востоке публикует статью: «Десять месяцев на Дальнем Востоке» («Советское искусство», 3 августа).

1940, сентябрь — октябрь. К началу сезона 1940/41 г. публикует статьи: «На новом творческом этапе» («Известия», 5 сентября) и «Двадцать пятый сезон» («Московский комсомолец», 16 октября).

1940, октябрь. Первое представление «Мадам Бовари» в Москве.

«Безвыходным метаниям Эммы, ее тоске придан «извечный» и тем самым декадентский характер. ...И в этом, кажется нам, основная причина — почему, вопреки мастерству актеров и художников, уходишь со спектакля с чувством разочарования».

(Е. Г а л ь п е р и н а. Флобер и Камерный театр.—«Литературная газета», 1940, 12 ноября)‡

«Этот спектакль способен укрепить в советском зрителе чувство огромной радости за нашу социалистическую этику, чувство гордости дружкой и верностью советских людей и вселить еще большее отвращение к пошлости, обману, гнили и мерзости, присущим буржуазному обществу. Именно в этом заключается тенденция спектакля».

(И. А л ь т м а н. Драма Эммы Бовари.—«Советское искусство», 1940, 24 ноября)

«Инсценировка должна передавать т о ч н о идею и содержание романа. С этим соглашается и И. Альтман, но тут же приходит к выводу, столь же необоснованному, сколь и неверному. Инсценировка А. Коонен будто бы художественно выражает самое существенное из содержания романа. Нет! Театр под видом «сценической редакции» повернул смысл романа в противоположную сторону. ...Спектакль, во-первых, исходит из ложного замысла, а во-вторых — повторяет прошлое Камерного театра».

(М. Г у с. Столкновение с Флобером.—«Советское искусство», 1940, 24 ноября)

1940, 6 ноября. Премьера пьесы «Золото» А. А. Филимонова и В. В. Дистлера. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина

1940, 7 ноября. Статья «Будет» означает «есть» («Литературная газета», стр. 5).

1941, 1 мая. Премьера пьесы И. В. Луковского «Адмирал Нахимов». Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина.

1941, 25 мая. Заметка «Адмирал Нахимов» («Московский большевик»).

1941, июнь. Камерный театр гастролирует в Ленинграде.

1941, 20 сентября. Премьера пьесы «Батальон идет на Запад» Г. Д. Мдивани. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина.

1941, 14 октября. Эвакуация Камерного театра из Москвы в Балхаш.

1941—1942. Во время пребывания Камерного театра в Барнауле и на Балхаше А. Я. Таиров печатает в местной прессе статьи, читает лекции, выступает с речами и докладами (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 160).

1942, 14 марта. Статья о работе в эвакуации «Балхаш — Барнаул» («Литература и искусство»).

1942. Во время пребывания в Барнауле работает над циклом статей «Мысли вслух» о состоянии современного театрального искусства. Работа не была завершена (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 161).

1942, 2 апреля. Премьера (в Барнауле) спектакля «Небо Москвы» Г. Д. Мдивани. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина.

1942, 1 августа. Опубликовано беседа «Работы Камерного театра» («Литература и искусство»).

1942, 5 ноября. Премьера (в Барнауле) спектакля «Фронт» А. Е. Корнейчука. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина.

1943, 4 апреля. Премьера (в Барнауле) спектакля «Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; музыка Г. В. Свиридова.

1943, май — декабрь. Статьи о работе в эвакуации и планах театра: «Камерный театр в Барнауле» («Вечерняя Москва», 23 апреля); «Постановки Камерного театра» («Вечерняя Москва», 16 мая); «Творческие планы Камерного театра» («Литература и искусство», 13 ноября); «Новые работы Камерного театра» («Комсомольская правда», 23 декабря).

1943, октябрь. Возвращение Камерного театра в Москву. Заметка: «Снова в Москве» («Московский большевик», 26 декабря).

1943. Работает над планом постановки «Плодов просвещения» Л. Толстого (спектакль не осуществлен) (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 675).

1943, 25 декабря. Премьера «Пока не остановится сердце» в Москве.

«Пьеса К. Паустовского... чрезвычайно «удобна», она не требует поисков новых форм и вполне удовлетворяется традиционными приемами «камерного романтизма». ...Я глубоко убежден, что средства, пригодные для выражения страданий Адриенны или Федры, неуместны в изображении чувств современных людей, что приемы символического театра оказываются часто негодными, ложными в театре реалистическом.

(Г. Б о я д ж и е в. Выражение лица.—«Литература и искусство», 1944, 1 апреля)

«Нам в нашей стране нужны театры самых разных видов и направлений. [...] Нельзя... нивелировать искусство и под флагом реализма проводить монополию какого-либо одного театра или одного направления.

... Пусть на сцене [Камерного] театра будет изысканный рисунок, точно рассчитанные движения, символика и условность там, где они необходимы, и крылатый реализм целого. [...] Пусть Камерный театр продолжает быть театром творческой фантазии, искателем высокой театральности в подлинном смысле слова».

(В с. В и ш н е в с к и й. О. Камерном театре.—«Литература и искусство», 1944, 3 апреля.)

1944, январь — февраль. Принимает решение включить в репертуар Камерного театра пьесу Е. Л. Шварца «Дракон», о чем дважды телеграфирует Е. Л. Шварцу (ЦГАЛИ, ф. 2215, Е. Л. Шварц).

1944. Разрабатывает план спектакля «Чайка» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 575).

1944. Избран вице-президентом театральной секции Всесоюзного общества культурных связей с заграницей.

1944. Выступает на конференции Всероссийского театрального общества по вопросам театрального образования (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 179).

1944, 29 марта. Выступает на совещании труппы Камерного театра, посвященном будущей работе театра над пьесой А. Н. Островского «Без вины виноватые» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591).

1944, 5 мая. Доклад на производственном совещании труппы Камерного театра о плане театра (в частности, планирует постановку «Плодов просвещения») (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 171—172).

1944, 9 мая. Доклад — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые» (публикуется в данном сборнике, стр. 403—431).

1944, 22 июня. Опубликована статья «Духовное оружие» («Литература и искусство»).

1944, 25 июня. Беседует с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174).

1944, 20 июля. Премьера спектакля-концерта «Чайка» А. П. Чехова. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; музыка П. И. Чайковского.

«...Пьеса с первых слов стала меня захватывать и звучать по-новому. Ничего общего с тем, первым представлением (имеется в виду спектакль Художественного театра.— Ю. Г.) не было. Театр сознательно, казалось мне, ушел от подражания тому, что было неподражаемо. И дал — свое».

(Т. Л. Шепкина - Куперник. «Чайка» в Камерном театре.— «Литература и искусство», 1944, 14 октября)

«...Своеобразной была дискуссия о «Чайке» в Камерном театре. Защитники спектакля в полемических схватках с немногочисленными противниками договорились до того, что именно Камерный театр открыл «Чайку», первый и единственный сумел найти ее верное звучание».

(Л. Малюгин. Режиссер остался незаметным...— «Советское искусство», 1945, 28 сентября)

1944, 25 сентября. Выступает на обсуждении «Чайки» на заседании кабинета Островского и русской классики ВТО (текст публикуется в данном сборнике, стр. 393—402).

1944, 24 октября. Доклад в лектории ВТО «Творческий путь Камерного театра» (к приближающемуся 30-летию театра) (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 175).

1944, 16 ноября. Выступает на заседании кабинета актера и режиссера ВТО на обсуждении режиссуры «Чайки» (текст выступления публикуется в данном сборнике, стр. 393—402).

1944, 17 ноября. Доклад — режиссерская экспозиция спектакля «У стен Ленинграда» Вс. В. Вишневского (публикуется в данном сборнике, стр. 432—438).

1944, 12 декабря. Опубликована беседа «Творческие планы Камерного театра» («Советское искусство»).

1944, 25 декабря. Премьера спектакля «Без вины виноватые» А. Н. Островского. Художник В. Ф. Рындин.

«...Мы уже знаем, что в той романтической повелле о Кручининной, которую раскрыл и показал Камерный театр, невозможное может оказаться возможным и условное — безусловным. Это право поэта-провидца — показать свою мечту реальностью. А право театра — воплотить эту мечту драматурга-поэта. Бытовую рамку, в которую вдвинута романтическая повелла о Кручининной, театр оставил несколько в тени».

(А. Бруштейн. «Без вины виноватые». — «Литературная газета», 1945, 5 февраля)

«В постановке «Без вины виноватые» на сцене Камерного театра А. Коонен создала оригинальный по трактовке героической образ русской актрисы, бросающей вызов лицемерному обществу туших мешаев, черствых собственников и ремесленников от искусства. Она проходила через события спектакля с высоко поднятой головой в толпе жадных, мелких, завистливых людишек, гордая в своем одиноком страдании, — живое воплощение великой очищающей силы подлинного искусства. Что-то от одиночества бодлеровского альбатроса было в этой коононовской Кручининной, в ее отрешенном взгляде, устремленном вдаль, поверх

голов окружающих людей, в ее движениях, произвольно быстрых и резких, несоразмерных с теми ритмами и темпами, в которых двигалась толпа остальных персонажей. В такой трактовке образа Кручининой была известная ограниченность. Для Островского его героиня — не только актриса, и не тема искусства является основной в его комедии. Но все же в коэновском варианте образа Кручининой звучала своя жизненная правда, своя обличительная тенденция».

(Б. А л п е р с. «Сердце не камень» и поздний Островский.—«Ежегодник Малого театра. 1953—1954», стр. 237—238)

1945, 28 января. Указом Президиума Верховного Совета СССР награжден орденом Ленина («Правда», 29 января).

1945, 30 января. Выступает на митинге, посвященном награждению работников Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 182).

1945, 30 января. Опубликована беседа «Творческий путь Камерного театра» («Московский большевик»).

1945, 4 февраля. На торжественном вечере, посвященном 30-летию Камерного театра, делает доклад о пути театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 183)

1945, 27 марта. Премьера спектакля «У стен Ленинграда» Вс. В. Вишневского. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; музыка Л. К. Книшера.

1945. Работает над статьей о Вс. В. Вишневском (см. «Новое в трагедии». — Сб. «Писатель-боец». Воспоминания о Вс. Вишневском, М., 1963, стр. 95—98).

1945, 30 марта. Опубликована беседа «Премьеры Камерного театра» («Комсомольская правда»).

1945, апрель. В журнале «Театр» (№ 3—4) в разделе «Производство и творчество» публикуется статья А. Я. Таирова «Условия труда» (стр. 59—60).

1945. В связи с работой над пьесой Д.-Б. Пристли «Он пришел» («Инспектор пришел») публикует заметки: «О постановке пьесы Пристли «Он пришел» («Хроника советского театра», № 7, стр. 2—4); «Пьеса Пристли в Камерном театре» («Советское искусство», 25 мая).

1945, 8 июня. Опубликована беседа «На сцене Камерного театра». А. Я. Таиров рассказывает о планах театра. Пишет о намеченных спектаклях: «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, «Старик» А. М. Горького, «Клоп» В. В. Маяковского («Вечерняя Москва»).

1945, 5 июля. Премьера спектакля «Он пришел» Д.-Б. Пристли. Художник Е. К. Коваленко. Постановка осуществлена совместно с Л. Л. Лукьяновым.

«...Путь, избранный Таировым и Лукьяновым — это психологическая глубина и точность в характеристиках персонажей и положений, превращение аллегории в событие живой жизни, короче — это путь реалистической традиции русского, советского искусства».

(Н. К о в а р с к и й. Инспектор Гуль в семье Берлинг.—«Литературная газета», 1945, 28 июля)

1945, 7 июля. Беседа с группой о планах и методах работы (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 185).

1945, 22 сентября. Опубликована беседа о творческих планах Камерного театра («Вечерняя Москва»).

1945, 19 октября. Опубликовано беседа «Творческие планы Камерного театра» («Советское искусство»).

1946. Написаны заметки к возобновлению спектакля «Мадам Бовари» (публикуются в данном сборнике, стр. 376—383).

1946, 12 января. Беседа с труппой об итогах сезона и творческих планах (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 194).

1946, 13 февраля. Выступает на обсуждении спектакля «Мадам Бовари» в кабинете актера и режиссера ВТО (речь публикуется в данном сборнике, стр. 377—381).

1946. Беседа — режиссерская экспозиция спектакля «Старик» М. Горького (публикуется в данном сборнике, стр. 457—470).

1946, 16 марта. Беседа с труппой о творческом методе (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 196).

1946, 20 марта. Доклад — режиссерская экспозиция к возобновлению спектакля «Федра» Ж. Расина (публикуется в данном сборнике, стр. 439—450).

1946, 26 марта. Доклад о Камерном театре на заседании Художественного совета Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 197).

1946, 18 мая. Участвуя в дискуссии о проблемах современной советской драматургии, печатает статью «Реплика в споре» («Литературная газета»).

1946, 18 июня. Премьера «Старик» М. Горького. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина. Постановка осуществлена совместно с Л. Л. Лукьяновым.

«Московский Камерный театр достойно отметил горьковские дни: он открыл для нашей сцены одно из замечательных созданий горьковского драматургического гения».

(В. Е р м и л о в. «Старик» в Камерном театре.—«Известия», 1946, 5 июля)

«Камерный театр, выбрав для постановки сложнейшую из пьес Горького «Старик», поступил смело, ибо, кроме спектакля «Дети солнца», опыта работы над пьесами Горького у него не было. Кроме того, ему предстояло еще столкновение со своими собственными сценическими традициями, столь далекими, казалось бы, от горьковского понимания театра».

(С. Ц и м б а л. «Старик».—«Советское искусство», 1946, 26 июля)

1946, 10 июля. Беседа с труппой о репертуаре и творческом методе (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 200).

1946. Работает по заданию Совинформбюро над статьей «Театр сегодня».

1946, 11—12 сентября. Выступает на совещании директоров и художественных руководителей московских театров, посвященном обсуждению Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Изложение выступления А. Я. Таирова опубликовано в «Советском искусстве» (1946, 13 сентября). В дальнейшем в ответ на Постановление ЦК А. Я. Таиров опубликовал статью: «По новому о новом» (сб. «Советский театр и современность», М., 1947, стр. 153—164).

1946, 11 октября. Выступает на встрече Камерного театра с драматургами. На основе выступления опубликована статья «Театр и драматург» отрывки из которой публикуются в данном сборнике (стр. 255—264).

1946, 24 ноября. Выступает с докладом на встрече с театральной общественностью Ленинграда (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 204).

1946, 3 декабря. Беседа с группой о реализме и актерском мастерстве (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 205).

1946, декабрь. Выступает в ВОКСе с речью на праздновании 125-летия со дня рождения Г. Флобера (публикуется в данном сборнике, стр. 381—383).

1947. Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

1947, 1 января. Опубликована статья «Начало пути» — о первой пьесе молодого писателя А. А. Галича («Советское искусство»).

1947, 27 января. Выступает на совещании в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР с докладом о репертуаре Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 215).

1947, февраль. Премьера спектакля «Ольга Нечаева» В. Ф. Пановой и Д. Я. Дара. Художник Н. П. Прусаков.

1947, 26 марта. Беседа с группой Камерного театра — анализ работы театра и пьес «Константин Заслонов» А. И. Мовзона и «Судьба Реджинальда Девиса» В. М. Кожевникова и И. Л. Прута, принятых к постановке (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 635).

1947, 9 апреля. Беседа с группой о пьесе «Константин Заслонов» А. И. Мовзона (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 636).

1947, 3 июня. Премьера спектакля «Судьба Реджинальда Девиса» В. М. Кожевникова и И. Л. Прута. Художник Е. К. Коваленко; музыка А. К. Метнера.

1947, 8 июня. Опубликована статья «Светлый образ» памяти М. И. Калинина («Советское искусство»).

1947, август. Гастроли Камерного театра в Ленинграде. Публикует заметки: в «Ленинградской правде» (9 августа) и «Вечернем Ленинграде» (7 и 10 августа).

1947, 16 сентября. Доклад — режиссерская экспозиция спектакля «Жизнь в цитадели» А. М. Якобсона (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 644).

1947, 21 сентября. Статья «Буржуазный театр в тушике» («Культура и жизнь», стр. 4).

1947, 30 октября. Премьера спектакля «Жизнь в цитадели» А. М. Якобсона. Художник Е. К. Коваленко.

1947, 17 декабря. Выступает на производственном совещании труппы Камерного театра о повышении уровня идейно-художественной работы (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 222).

1947, 21 декабря. Избран депутатом районного Совета Советского района г. Москвы (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1206).

1947. Пишет для ВОКСа статью о тридцатилетней истории Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 225).

1948, 16 января. Выступает с речами на похоронах и на вечере памяти С. М. Михоэлса (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 216).

1948, 28 января. Беседа с группой — режиссерская экспозиция спектакля «Лев на площади» И. Г. Эренбурга (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 653).

1948, 24 марта. Премьера спектакля «Лев на площади» И. Г. Эренбурга. Художник Р. Р. Фальк.

1948. Работает над спектаклем «Веер леди Уиндермир» О. Уайльда. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина; спектакль доведен до генеральной репетиции, но выпущен не был.

1948, лето. Гастроли в Киеве и Таллине. Заметка: «Наш творческий отчет перед киевским зрителем» («Правда Украины», Киев, 29 июля).

1948. Получает звание заслуженного деятеля искусств Эстонской ССР.

1948, 2 октября. В связи со смертью В. И. Качалова печатает статью: «Память о нем не умрет» («Советское искусство», стр. 3).

1948, 1 декабря. Премьера спектакля «Ветер с юга» Э. Грина и Б. Филиппова. Художники: Е. К. Коваленко и В. Ф. Кривошеина. Постановка осуществлена совместно с Л. Л. Лукьяновым.

1949, 2 февраля. Беседа с периферийными режиссерами о работе режиссера (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 234).

1949, февраль. Готовит текст речи к 40-летию литературной деятельности И. Г. Эренбурга (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 235).

1949, март. Премьера спектакля «Актеры» А. Васильева и Л. М. Эльстона. Художник Е. К. Коваленко.

1949, 19 мая. Доклад в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР о работе Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 238).

1949, 25 июня. В «Советском искусстве» публикуется сообщение о том, что А. Я. Таиров освобожден от обязанностей художественного руководителя Камерного театра.

1949, 28 июня. Приказом № 512 Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР в порядке перевода из Камерного театра назначен режиссером Театра имени Е. Б. Вахтангова.

1950, 28 января. Приказом № 90 Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР А. Я. Таирову и А. Г. Коонен устанавливаются пенсии союзного значения и объявляется благодарность за многолетнюю творческую деятельность и заслуги в деле развития советского театрального искусства. В приказе говорится, что А. Я. Таиров и А. Г. Коонен «отдали всю свою трудовую жизнь напряженной творческой работе и развитию советского театрального искусства».

1950, лето. Работает над планом книги о своем творческом пути (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 244).

1950, 9 августа. Приказом № 667 Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР в связи с проведенной реорганизацией Камерный театр переименовывается в «Московский драматический театр имени А. С. Пушкина». В «Вечерней Москве» (11 августа 1950 г.) сообщается об этом переименовании и о назначении В. В. Ванина главным режиссером театра.

1950, 19 августа в газете «Советское искусство» публикует обращение к английской актрисе Эдит Эванс, английскому актеру Джону Гилгуду, французскому актеру Луи Жуве, английскому актеру Лоренсу Оливье: «Мы не имеем права молчать», призывая их и других актеров европейского театра действовать в борьбе за мир.

1950, 25 сентября. А. Я. Таиров умирает в филиале Кремлевской больницы в Москве.

КОММЕНТАРИИ

Составители Ю. А. Головащенко (все разделы, кроме писем),
К. Н. Кирилленко и В. П. Коршунова (письма)

ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА

Автобиография

Автобиография А. Я. Таирова написана для сборника «Актеры и режиссеры. Театральная Россия». Печатается по тексту сборника (изд. «Современные проблемы», 1928, стр. 253—258).

¹ «Денщик подвела» С. И. Турбина, «Роковой дебит» П. Д. Ленского.

² Всеобщая забастовка после манифеста 17 октября 1905 года охватила в Киеве и актеров. В журнале «Театр и искусство» (1905, № 44, стр. 690) в корреспонденции из Киева рассказывалось о том, что к политической забастовке «впервые примкнула и артистическая семья в лице группы всех киевских театров». Н. А. Смирнова, участвовавшая в организации забастовки, вспоминает: «Много горячих речей было произнесено, многие актеры оказались прекрасными ораторами. Особенно выделялся тогда А. Я. Таиров... Смысл речей был таков, что нам, актерам, до сего времени далеким от политики и революционного движения, настало время выявить свое лицо и показать, на чьей мы стороне. Решили присоединиться к общей забастовке и не играть» (Н. А. Смирнова, Воспоминания, М., изд. ВТО, 1947, стр. 145).

³ «Красный цветок» И. А. Щеглова.

⁴ «Демон» был поставлен Таириным в 1919 г. в Оперном театре Совета рабочих депутатов (бывш. Зимина).

«Записки режиссера»

Книга «Записки режиссера», написанная А. Я. Таириным в 1915—1920 гг. и опубликованная в 1921 г., является ранней творческой декларацией создателя Московского Камерного театра. В ней Таиров рассказывает о своих исканиях во время работы в Свободном театре в 1913—1914 гг. и в первые сезоны Камерного театра, организованного им в 1914 г. Формулируя свои художественные взгляды той поры, Таиров дает острые полемические оценки состояния русского предреволюционного театрального искусства, критикует принципы и «условного» и натуралистического театров, выдвигает программу «театра эмоционально насыщенными форм» с приматом актера-мастера, актера-виртуоза.

От многих положений своей книги Таиров в дальнейшие годы отошел, многие уточнил, от некоторых отказался. Наиболее интересными и надолго сохранившими свою ценность в «Записках режиссера» являются выраженные на страницах книги взгляды Таирова на мастерство актера, в частности, на мастерство речи и движения, на выразительную силу сценической площадки и таких компонентов театрального искусства, как декорационное оформление, свет, костюм.

«Записки режиссера» переводились на иностранные языки — на немецкий под названием «Das entfesselte Theater», Potsdam, 1923;

Potsdam, 1927; Köln, 1964; на чешский «Osvobozené divadlo», Praha, 1927; на польский — «Notatki reżysera i proclamacye artysty», Warszawa, 1964. В немецком издании 1923 г. книга входила в библиотеку В. И. Ленина в Кремле (№ 8337 каталога библиотеки В. И. Ленина в Кремле, М., изд. Института Маркса — Ленина и Всесоюзной книжной палаты, 1961, стр. 674).

Печатается по тексту издания 1921 г. («Александр Таиров. Записки режиссера», М., изд. Камерного театра, 1921).

¹ *Целионати* — персонаж из «Принцессы Брамбиллы» Э.-Т.-А. Гофмана.

² См. статью «Актер и марионетка». — В кн. Гордон Крэг, Искусство театра, П., изд. Н. И. Бутковской, стр. 45—70.

³ Таиров, очевидно, имеет в виду статью Ю. И. Айхенвальда «Отрицание театра» (сб. «В спорах о театре», М., 1914, стр. 9—38).

⁴ Статья Вс. Э. Мейерхольда «Глоссы доктора Дапертутто» к «Отрицанию театра» Ю. И. Айхенвальда опубликована в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4—5, стр. 67—80.

⁵ См.: Ф. К. Сологуб, Театр кроликов. — Журн. «Театр и искусство», 1914, № 51, стр. 975—976.

⁶ См.: Аристотель, Об искусстве поэзии; М., 1893, стр. 13 («...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем...», стр. 17; «...трагедия есть подражание действию законченному и целому...», стр. 19; «...фабула... должна быть изображением одного и притом цельного действия»).

⁷ Свободный театр был открыт 8 октября 1913 г.

⁸ Имеется в виду спектакль Свободного театра «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, поставленный А. А. Саниным.

⁹ С ранней поры своего творчества Таиров придавал большое значение искусству пантомимы в драматическом театре, по-своему определяя ее содержание и форму. Он провозгласил отказ от такой пантомимы, где жест заменяет слово, и утверждал «мимодраму», где «жест передает переживание» (см. интервью в журн. «Актер», 1913, № 5, стр. 4). Искусство пантомимы служило для Таирова одним из доказательств самостоятельности творчества актера (см.: А. Я. Таров, Пантомима. — «Театральная газета», 1914, № 14, стр. 6). В книге «Кто, что, когда в Камерном театре», изданной к его десятилетию, говорилось, что спектакль «Покрывало Пьеретты» утвердил закон: «Пантомима — основа всякого театрального искусства» («Кто, что, когда в Камерном театре», М., 1914—1924, стр. 9). Размышления о пантомиме возникают в тетрадах Таирова в последние годы его жизни (см. стр. 481—482 данного сборника).

Для многих режиссерских работ Таирова характерны важные по смыслу пантомимические эпизоды, которые он вводил в спектакли «Негр», «Мадам Бовари», «Оптимистическая трагедия», «У стен Ленинграда» и др.

¹⁰ Таиров оспаривает принципы Старинного театра, созданного в Петербурге Н. В. Дризенем и Н. Н. Евреиновым и просуществовавшего годы 1907—1908, а затем — 1911—1912. Целью этого театра была реставрация (реконструкция) средневековых театральных представлений, а также спектаклей эпохи Возрождения (см.: Э. Старк (Зигфрид), Старинный театр, П., 1922).

¹¹ Коклен (старший), Искусство актера. Серия «Искусство театра», вып. 2, Москва — Киев, 1909, стр. 42—43.

¹² Пьеса О. Э. Миртова «Блаженны алчущие» шла в Передвижном театре П. П. Гайдебурова в 1906/07 г.

¹³ Имеется в виду книга Георга Фукса «Революция театра» (П., книгоиздательство «Грядущий день», 1911) и книга Вс. Э. Мейерхольда («О театре», П., изд. «Просвещение», 1913).

¹⁴ Речь идет об эпизоде из истории Московского Художественного театра, рассказываемом К. С. Станиславским в «Моей жизни в искусстве» (Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1, М., 1954, стр. 252—254). Однако певчий Н. А. Баранов, игравший в «Мещанах» роль Тетерева, был учеником школы МХАТ.

¹⁵ См.: Ю. Л. С л о н и м с к а я, Новости русской театральной литературы.—«Ежегодник императорских театров», вып. V, 1911, стр. 110. Полностью мысль Ю. Л. Слонимской звучит так: «Пластическое косноязычие» актерского жеста и спутанность, вялость сценических интонаций — вот грехи современного театра».

¹⁶ Имеется в виду так называемая Студия на Поварской, созданная К. С. Станиславским (см.: В с м е й е р х о л ь д, О театре, стр. 3—55, а также К. С. Ст а н и с л а в с к и й, Моя жизнь в искусстве.—Собр. соч., т. 1, стр. 278—287).

¹⁷ В с. Э. Мейерхольд, О театре, стр. 46.

¹⁸ В с. Э. Мейерхольд в книге «О театре» (стр. 10) с небольшими разночтениями цитирует статью В. Я. Брюсова «Вехи» (см.: А в р е л и й, Вехи.—Журн. «Весь», 1906, № 1, стр. 72—74).

¹⁹ В с. Мейерхольд, О театре, стр. 43.

²⁰ В. Я. Брюсов, Реализм и условность на сцене.—Сб. «Театр». Книга о новом театре, II., изд. «Шиповник», 1908, стр. 253.

²¹ В с. Мейерхольд, О театре, стр. 13.

²² Новый театр ХПСРО (Художественно-Просветительного союза рабочих организаций) был открыт в 1918 г., закрыт в феврале 1920 г. Ф. Ф. Комиссаржевский был его организатором.

²³ Легенду об озере Урдар рассказывает Челюнати в «Принцессе Брамбилле»: каждый, взглянувший в воды озера, забывал о своих печалях и становился беспечным.

²⁴ См.: О с к а р У а й л ь д, О социализме.—Собр. соч., т. IV, М., изд. Саблина, 1909, стр. 39, 40 и др.

²⁵ Музей искусства Востока имени Гимэ в Париже.

²⁶ См. статьи: В с. Э. Мейерхольда «Театр (К истории и технике)» и В. Я. Брюсова «Реализм и условность на сцене».—В сб. «Театр. Книга о новом театре», стр. 176 и 259.

²⁷ Таиров цитирует книгу: *Silvain Levi, Le Théâtre indien*, Paris, 1890, p. 374.

²⁸ Таиров подразумевает спектакль «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, поставленный М. М. Фокиным в Париже в 1914 г. на сцене «Гранд-Опера» (русская труппа С. П. Дягилева).

²⁹ Поначалу были организованы учебные занятия, обязательные не только для всех вступавших в группу Камерного театра актеров, но и для всей труппы в целом. Школа как таковая («мастерская-студия») при театре была организована во время сезона 1918/19 г. Приемные испытания были объявлены в августе 1918 г. В занятиях вместе со студийцами принимали участие артисты театра. Программа занятий на первых порах состояла из сценической тренировки (импровизация, грим, пластика, танец, дикция, движение), разносторонних «упражнений тела» (жонглирование, акробатика, фехтование, дыхание, гимнастика) и лекций-бесед по музыкальной грамоте, истории театра, о постановках, осуществляемых театром. Занятия вели А. Я. Таиров, А. Г. Коонен, Л. Л. Лукьянов, В. А. Соколов, В. А. Фердинандов, Н. М. Церетели, К. Я. Голейзовский, К. Г. Сварожич, А. М. Шаломытова, Анри Фортер и другие.

Начиная с сезона 1919/20 г. студия (которую в театре именовали «вольным институтом») приобретает официальный статус. Осенью 1923 г. она реорганизуется в Государственные экспериментальные театральные мастерские (Эктемас), причем через год открываются историко-теоретическое и хорео-пантомимическое отделения. Программа Эктемаса состояла из большого числа разнообразных дисциплин. Это была режиссура, сценическое движение, сценическое слово, мастерство актера, система

К. С. Станиславского, дикция, ритмика, классический танец, характерный танец, шведская гимнастика, фехтование, драматический анализ, «слушание музыки» и другие предметы. В школе преподавали А. Я. Таиров, Л. Л. Лукьянов, Н. А. Попов, Н. А. Глан, В. М. Волькенштейн, И. С. Иванов и другие. Обращает на себя внимание комплексный метод занятий, который применялся Эктемасом. «Те необходимые теоретические курсы, какие должны объединять и объяснять практику, проходятся также отчасти практически,— формулировал свою программу театр,— вместо иллюстраций книжных они должны иллюстрироваться самими учениками» (см. «Школа Камерного театра». — «7 дней МКТ», 1923, № 2, стр. 3). Так проводились практические занятия, сопровождавшие курс по истории театра; в период изучения театра классицизма — «реконструкция отрывков (из) Корнеля и Расина»; в период изучения французского классицизма в России — «реконструкция отрывков из трагедий А. П. Сумарокова или Я. Б. Княжнина, слезной комедии и комической оперы» (см. «Театральные мастерские при МКТ». — «7 дней МКТ», 1924, № 17, стр. 4).

³⁰ В «Русских ведомостях» за 1917 г. (№ 35, 12 февраля, стр. 6), а также в приложении к этому номеру (13 февраля, стр. 2) помещены заметки о Камерном театре, где рассказывается о его исканиях и о последнем спектакле 12 февраля 1917 г. В этот вечер перед зрителями с речью выступил К. Д. Бальмонт, отметивший заслуги театра.

³¹ Пьеса Анатолия Каменского «Леда» исполнялась Новым театром П. В. Коханского в бывшем помещении Камерного театра.

³² См. об этом в книге Гордона Крэга «Искусство театра», стр. 45, 49.

³³ Там же, стр. 62.

³⁴ См.: А. Р. Кюгель, Утверждение театра, М., изд. «Театр и Искусство», 1923, стр. 141—142. В. Г. Белинский действительно придавал большое значение «нутру» в творчестве актера, писал, что «чувство, вдохновение, талант, гений... даются «природою даром» («Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета». — Полн. собр. соч., т. II, М., 1953, стр. 364), что актер, «как всякий художник... творит по вдохновению, а вдохновение есть внезапное проникновение в истину» («Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. — Там же, стр. 307). Однако он утверждал и то, что актер не должен пренебрегать «технической стороной своего искусства» («Александринский театр. Велизарий» — Полн. собр. соч., т. III, стр. 321). Размышляя о творчестве Мочалова, Белинский писал, что он «велик только минутами, которыми обязан своей вулканической натуре и наитию бурного вдохновения», и сожалел, что «высокая образованность и трудное одновременное изучение тайн искусства не научили его владеть своими огромными средствами и повелевать своим огненным вдохновением» («Александринский театр». — Полн. собр. соч., т. VIII, 1955, стр. 523).

Утверждая, что «натура—главное достоинство сценического искусства, как и всякого другого искусства» (там же, стр. 527), Белинский после своих неоднократных сопоставлений Мочалова и Каратыгина приходит к итогу: «Если б явился актер, который бы с бурным и страстным вдохновением Мочалова соединил трудолюбие, строгое, добросовестное изучение сценического дела, и результат всего этого — искусство Каратыгина, — тогда мы имели бы истинно великого актера» (там же, стр. 531).

³⁵ Silvain Levi, Le théâtre indien, p. 380.

³⁶ Коклен, Искусство актера, стр. 42, 43.

³⁷ Пьеса З. Н. Гишпиус «Зеленое кольцо» была поставлена Второй студией Художественного театра в 1916 г.

³⁸ Коклен, Искусство актера, стр. 41. У Коклена фраза полностью звучит так: «Если правда может где-либо быть неправдоподобной, то именно на сцене, при свете, распространяющемся снизу, а не сверху, в пространстве, где все увеличивается — и люди, и предметы, и само время».

- ³⁹ Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 47.
- ⁴⁰ В. Я. Брюсов, Реализм и условность на сцене.— Сб. «Театр». Книга о Новом театре, стр. 257.
- ⁴¹ В. С. Эйерхольд, О театре, стр. 43.
- ⁴² Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 46—47.
- ⁴³ О Дельсарте и его системе сценического воспитания жеста см.: С. М. Волконский, Выразительный человек, стр. 46—47.
- ⁴⁴ Таиров имеет в виду постановку «маленьких трагедий» А. С. Пушкина — «Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», — осуществленную режиссерами К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко и А. Н. Бенуа в декорациях А. Н. Бенуа в 1915 г. Трагедия Байрона «Наин» была поставлена в Художественном театре в 1920 г. (режиссеры К. С. Станиславский и А. Л. Вишневский, декорации Н. А. Андреева). Станиславский писал об уроках этих спектаклей в «Моей жизни в искусстве» (Соч., т. 1, стр. 367—371, 378—383).
- ⁴⁵ Таиров, очевидно, имеет в виду пианиста А. Г. Рубинштейна.
- ⁴⁶ Таиров подразумевает скрипку, созданную знаменитым итальянским скрипичным мастером Страдивариусом (1644—1737).
- ⁴⁷ См. «Русские ведомости», 1917, 25 января, № 20, стр. 5.
- ⁴⁸ Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 52.
- ⁴⁹ Гордон Крэг писал о том, что «эмоция актера помогает разрушить то, что стремился вывить ум» (там же, стр. 47).
- ⁵⁰ Коклен, Искусство актера, стр. 16—17.
- ⁵¹ В. С. Эйерхольд, О театре, стр. 42.
- ⁵² Ж. д'Удин, Искусство и жест, изд. «Аполлон», стр. 61.
- ⁵³ Коклен, Искусство актера, стр. 24.
- ⁵⁴ Там же, стр. 40—41.
- ⁵⁵ Там же, стр. 24—25.
- ⁵⁶ Имеется в виду спектакль («коллективное представление») «Стенька Разин» В. В. Каменского, показанный Введенским народным домом в 1918 г. во время октябрьских революционных торжеств силами труппы Театра имени В. Ф. Комиссаржевской с участием артистов Художественного и Камерного театров в постановке В. Г. Сахновского и А. П. Зонова.
- ⁵⁷ Коклен, Искусство актера, стр. 16.
- ⁵⁸ Там же, стр. 26. *Маделон* — одна из героинь «Смешных жеманниц» Мольера.
- ⁵⁹ Таиров оспаривает мысли об отрицании театра, служившие объектом дискуссий в предреволюционную пору (см.: Ю. И. Айхенвальд, Отрицание театра.— Сб. «В спорах о театре», М., 1914, стр. 9—38; Г. Крэг, Актер и сверхмарionетка.— В кн. «Искусство театра», стр. 45—70; см. также сб. «Кризис театра», изд. «Проблемы искусства», 1908; сб. «Театр. Книга о новом театре», П., 1908).
- ⁶⁰ Таиров спорит с мыслью В. Я. Брюсова о том, что «режиссер и машинисты в театре значат не более, чем редактор и секретарь редакции в журнале» (см.: В. Я. Брюсов, Реализм и условность на сцене.— Сб. «Театр. Книга о новом театре», стр. 257).
- ⁶¹ См.: Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 102.
- ⁶² Там же, стр. 86, 87.
- ⁶³ Артур Брук для своей поэмы «Ромео и Джульетта» (1562) использовал сюжет итальянских новелл Мазуччио, Луиджи да Порто, Больдери и других (см. об этом в послесловии к «Ромео и Джульетте» А. А. Смирнова.— В. Шекспир, Полн. собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, М., «Искусство», 1958, стр. 517—518).
- ⁶⁴ См.: В. С. Эйерхольд, К истории и технике театра.— Сб. «Театр. Книга о новом театре», стр. 150, 151.
- ⁶⁵ Louis Moland, La vie de Scaramouche.

⁶⁶ Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 73.

⁶⁷ См. там же, стр. 75.

⁶⁸ См.: Ф. К. Сологуб, Театр одной воли.— Сб. «Театр. Книга о новом театре», стр. 177—198.

⁶⁹ См. «Родина кукольного театра» — речь, произнесенная Ричардом Писелем при вступлении в должность ректора Королевского соединенного Фридрих-университета, Галле—Витенберг, 12 июля 1900 г. (пер. В. А. Соколова.— Сб. «Мастерство театра». Временник Камерного театра, № 2, изд. Русского театралью общества, М., 1923, стр. 84). Некоторые различия объясняются тем, что Таиров, очевидно, пользовался рукописью перевода, сделанного актером Камерного театра В. А. Соколовым (перевод опубликован Временником Камерного театра в 1923 г., «Записки режиссера» изданы на два года ранее, в 1921 г.).

⁷⁰ Ж. д'Удин, Искусство и жест, изд. «Аполлон».

⁷¹ См.: В. С. Мейерхольд, О театре, стр. 6—7.

⁷² Там же, стр. 6. Полностью мысль В. С. Мейерхольда звучит так: «Но работа над макетом, как способ искания линий, углов и настроения (очевидно, построения.— Ю. Г.) декорации — ремесло, недопустимое для художника».

⁷³ См.: Я. А. Тугендхольд, Жизнь и творчество Поля Гогена, М., изд. т-во Д. Я. Маковской, 1918, стр. 36.

⁷⁴ Очевидно, имеется в виду балет «Нарцисс» на музыку Н. Н. Черепнина, в котором могли быть найдены параллели к спектаклю «Фамира-Кифаред» (см. «Театр», 1918, 17 мая, № 2105, стр. 12).

⁷⁵ «Буря» У. Шекспира в Театре-студии ХПСРО (Новый театр) была поставлена Ф. Ф. Комиссаржевским и В. М. Бebutовым в 1919 г.

⁷⁶ Строгановское центральное художественно-промышленное училище было основано в 1825 г. С. Г. Строгановым; в частности, готовило художников декоративно-прикладного искусства. В 1918 г. преобразовано в Свободные государственные художественные мастерские, позже — Вхутемас.

⁷⁷ «Сказки Гофмана» Оффенбаха в Театре-студии ХПСРО (Новый театр) были поставлены Ф. Ф. Комиссаржевским в 1919 г.

⁷⁸ Система сценического освещения, созданная А. А. Зальцманом, была использована Камерным театром. В течение многих лет художником по свету в Камерном театре был Г. К. Самойлов.

⁷⁹ Цит. по кн.: С. С. Игнатов, Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество, М., 1914, стр. 32.

⁸⁰ См.: Гордон Крэг, Искусство театра, стр. 105—107.

⁸¹ См. комментарий 75.

⁸² Очевидно, имеется в виду постановка «маленьких трагедий» А. С. Пушкина в Художественном театре в 1915 г., где А. Н. Бенуа был не только художником, но и режиссером (см. комментарий 44).

⁸³ См.: Вяч. И. Иванов, По звездам, П., изд. «Оры», 1909, стр. 206—207.

⁸⁴ Спектакль «Фенелла» («Немая из Портитчи») Обера в 1830 г. в Брюсселе явился как бы сигналом к началу народных волнений, восстания против голландского господства в Бельгии. А. И. Герцен упоминает об этом факте в своем дневнике 1843 года: «Бельгийцы с представления «Фенеллы» пошли на площадь» (см.: А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. II, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 313).

⁸⁵ См.: В. С. Мейерхольд, О театре, стр. 54.

⁸⁶ Таиров «так называемым социалистическим театром» именуется театро «социалистического театра», выдвинутую Пролеткультом и наиболее полно сформулированную в годы написания «Записок режиссера» в книге В. Керженцева (П. М. Керженцев, «Творческий театр» изд. ВЦИК, М., 1919). К взглядам Керженцева примыкали Вяч. И. Иванов (см. «К вопросу об организации творческих сил народного

коллектива в области художественного действия». Тезисы.—«Вестник театра», 1919, № 26, стр. 4, а также «Мисжество и личность в действе». — «Вестник театра», 1920, № 62, стр. 5), В. С. Смышляев (см. «На новых путях». О массовом театре.—«Вестник театра», 1920, № 54, стр. 4—6, а также «Массовый театр и искусство». — «Вестник театра», 1920, № 62, стр. 5—6), Э. М. Бескин (см. «Пути и формы нового театра». — «Вестник работников искусств», 1920, № 2—3, стр. 9—16), и другие.

Организации массовых действ были посвящены резолюции съезда по внешкольному образованию: п. 2 «По вопросам театра» (см. «Вестник театра», 1919, № 29, стр. 3), «Воззвание секции массовых представителей и зрелищ ТЕО Наркомпроса» (см. «Вестник театра», 1920, № 50, стр. 2).

⁸⁷ См.: В. Керженцев (П. М. Керженцев), Творческий театр. Пути социалистического театра, М., изд. ВЦИК, 1919, стр. 41—47.

⁸⁸ См.: Ф. Г. Маринетти, Манифесты итальянского футуризма, М., 1914, стр. 73—74, 77.

⁸⁹ См.: Вяч. Иванов, Борозды и межн, М., изд. «Мусaget», 1916, стр. 262 и 282.

⁹⁰ О замысле «предварительного действия» к «Мистерии» см. публикацию дневниковых записей и стихотворного текста А. Н. Скрябина со вступительной статьей Б. Ф. Шлецера («Русские пропилеи», т. 6, М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1919, стр. 97—247. Проблема зрителей и исполнителей, как о ней думал Скрябин, посвящена стр. 108).

⁹¹ О спектакле М. Рейнгардта «Царь Эдип» см.: Н. Евреинов, Pro scena sua, изд. «Прометей», стр. 36—38; «Из личной беседы с М. Рейнгардтом». — «Студия», 1911, № 28, стр. 5; С. М. Волконский, «Эдип» Рейнгардта. — «Русская художественная летопись», «Аполлон», 1911, № 7, стр. 111.

⁹² См.: Н. Н. Евреинов, Театр, как таковой, 1912, стр. 27—67.

⁹³ См.: В. Мейерхольд, — Сб. «Театр. Книга о новом театре», стр. 171.

⁹⁴ Там же, стр. 175.

ОБ ИСКУССТВЕ ТЕАТРА

Стремясь воспитать подлинный коллектив единомышленников, без чего А. Я. Таиров не представлял себе существования Камерного театра, он постоянно беседовал с актерами разных поколений об истории и творческом методе театра, пересматривая свои художественные взгляды и в то же время придавая большое значение традициям, сложившимся за годы творчества МКТ. В этом смысле один из самых красноречивых документов — цикл лекций 1931 г. Печатаются по стенограмме (машинопись) с некоторыми сокращениями (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69, лл. 1—51).

[О творческом методе и истории камерного театра]

¹ Таиров неоднократно возвращается к мысли о том, что спектакль — это «образ двусторонней реальной действительности». См., например, беседу с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского (1936), отрывки из которой печатаются в данном сборнике (стр. 246).

² Таиров приводит в пример назначение певчего на роль Тетерева в «Мещанах» Художественного театра, но делает это не совсем точно: певчий Н. А. Баранов, как уже отмечалось в комментарии 14 к «Запискам режиссера», был учеником школы МХТ. Более красноречивым для иллю-

страции мысли Таирова мог быть случай, рассказанный К. С. Станиславским в связи с анализом его работы над «Властью тьмы» Л. Н. Толстого. Однажды во время репетиций спектакля из-за болезни исполнительницы роль Матрены удачно читала экспромтом простая деревенская женщина. По словам Станиславского, «решено было выпустить новоспеченную актрису-бабу на сцену» (К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве.— Соч., т. 1, стр. 260—261). Однако Станиславский сделал это не по убеждению, а по случайному стечению обстоятельств. Эксперимент не удался, о чем Станиславский и рассказывает, делая из этого опыта соответствующие выводы.

³ Статьи Г. Буасси «Федра» в Камерном театре» и А. Антуана «Необходимо противодействовать» опубликованы в журн. «Театр и музыка», 1923, № 35, стр. 1107—1108 и 1111.

Спектакль «Федра» оказал несомненное влияние на современное зарубежное искусство, как и другие произведения Камерного театра, показанные театром во время неоднократных заграничных гастролов. В частности, чрезвычайно красноречивы в этом смысле отклики на спектакли Камерного театра, показанные в Германии и Франции в 1923 г., в Германии, Австрии и Литве в 1925 г., в Германии, Чехословакии, Италии, Австрии, Швейцарии, Франции, Бельгии и Южной Америке в 1930 г. (см. брошюру «Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра», (М., 1924), статьи А. Я. Таирова «По обе стороны экватора» и Р. И. Рубинштейна «Зарубежная пресса о Камерном театре» (в сб. «Камерный театр», Гослитгиздат, 1934, стр. 45—84 и 85—96), а также статью С. С. Мокульского «Пример социалистического театра». — «Театр», 1957, № 10, стр. 138).

О влиянии Таирова на творчество многих выдающихся деятелей европейского и американского искусства свидетельствуют письма к нему. Так, Ф. Леже в письме от 9 марта 1923 г. пишет Таирову: «Я так чувствую всю серьезность Вашей работы. В Париже, уверяю Вас, нет ничего, что можно было бы с этим сравнить... Я все время серьезно думаю о возможности работать с Вами. Я мечтаю о том, чтобы, как Вы, подойти к разрешению пластических вопросов сцены». Он говорит, что чувствует себя потрясенным воспоминаниями при упоминании о «Федре» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 863, лл. 1—8). В письме от 11 сентября 1924 г. Леже утверждает: «Вы и Ваш театр не имеют более ревностного поклонника, чем я». В связи с десятилетием МКТ он пишет: «Вы осуществили театр громадной творческой ценности, и его влияние огромно, Вы создали театр, одновременно восточный и европейский, в самом глубоком значении этих слов. И поэтому Ваши достижения имеют интернациональное значение, так как они выходят за пределы искусства русского, славянского и азиатского, для того, чтобы, разрушив все национальные границы, утвердить себя в искусстве будущего на все времена (там же).

Ж. Кокто в письме от 11 ноября 1923 г. говорит о том, что видит у Таирова «благородство подлинного руководителя», а в письме от 20 декабря 1923 г., написанном в момент большого горя, восклицает: «Если бы не мое здоровье, расшатанное до основания, [если бы не] мои нервы — никому неведомые нервные центры, если бы не это, я знаю, что бы я сделал — я помчался бы к Вам в Вашу суровую и благородную страну, чтобы работать с Вами» (там же).

О'Нил в письме от 2 июня 1930 г. говорит о Камерном театре: «...театр творческой фантазии всегда был моим идеалом» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 916).

⁴ В ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54) хранится план (тезисы) доклада А. Я. Таирова в ГАХН (Государственной Академии художественных наук), датированный 5 января 1929 г. (машинопись с правкой автора), где Таиров рассказывает об этапах истории декорационного искусства в Камерном театре, об изменении принципов художественного оформления

спектаклей МХТ в годы 1914—1928. По его словам, например, в «Сакунтале» (1914) декорации строились по принципу индусского театра («картины на фоне цветных полотен»), в «Фамире-Кифарэд» (1916) был применен принцип трехмерности сценического оформления, в «Саломее» (1917) впервые были даны движущиеся декорации, в «Федре» (1922) — наклонные поверхности, соединение сцены с залом в спектакле «День и ночь» и т. д.

⁵ В докладе А. Я. Таирова об этапах художественного оформления спектаклей Камерного театра говорится, что при осуществлении «Грозы» в задачу постановки входило дать одновременно «гнет дома и быта Кабанихи — и ширь и стихию окружающего этот быт пространства». По утверждению Таирова, сделать это не удалось из-за особенностей сцены театра: «...впечатление простора и воздуха было достигнуто лишь на больших сценах во время гастрольных поездок» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54, л. 11).

⁶ Таиров искал определение своеобразного стиля Камерного театра на разных ступенях его истории. Так возникли термины неореализм, конкретный реализм (см. стр. 42 данного сборника), характеризовавшие искания Таирова в 20-х годах; реализм структурный, организованный (30-е годы; см. статью А. Я. Таирова «Структурный реализм — метод Камерного театра». — «Советский театр», 1931, № 2—3, стр. 28—34), позже — реализм динамический, романтический (40-е годы).

[О Станиславском]

Отношение А. Я. Таирова к К. С. Станиславскому и его системе выражено в рецах, статьях и дневниковых записях руководителя Камерного театра во всех его аспектах и оттенках. Это и страстный спор с принципами «натуралистического театра» (которые были присущи только ранним годам творчества МХТ), спор, пронизывающий многие страницы «Записок режиссера» и звучащий в лекциях Таирова о методе Камерного театра. Это и своеобразное толкование некоторых положений системы (см. стр. 131—151 сборника), и протест против «промышленющих» Станиславским. Это и признание его идей (см. «Из записных книжек» стр. 473 данного сборника), и утверждение гениальности великого русского режиссера и артиста.

Помещенный в сборнике материал является статьей А. Я. Таирова «В чем его гениальность», опубликованной к 70-летию со дня рождения К. С. Станиславского в «Вечерней Москве» (1933, 17 января). Печатается по тексту газеты.

Как я работаю над классиками

Участвуя в дискуссии о классической литературе в 1927 г., А. Я. Таиров утверждал необходимость ставить классические произведения «в аспекте новой эпохи». Он писал, что «проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, чести и бесчестия, победы и поражения, алчности и самопожертвования, волновавшие человеческое общество испокон веков, несомненно, волнуют наше общество и сегодня», но одновременно говорил о том, что эти проблемы должны получить «новое актуальное разрешение», должны быть освещены «новым мировоззрением» (см.: А. Таиров, В аспекте новой эпохи. — «Новый зритель», 1927, 20 сентября, № 38, стр. 5).

Статья «Как я работаю над классиками» («Известия», 1933, 29 июля) разбивает эти положения. Печатается по тексту газеты.

¹ Речь идет о спектаклях мейнингенского театра, опыт которого вызвал многочисленные толкования. См., в частности, «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского (Соч., т. 1, стр. 129—132).

² Мысль о том, что классические произведения должны звучать «соответственным образом» в различные эпохи, Таиров более развернуто повторяет в своей речи о Шекспире; произнесенной в Коммунистической Академии в декабре 1933 г.

Споря с И. М. Нусиновым, Таиров утверждал необходимость «осовременивать» Шекспира, но раскрывал, «как понимать это осовременивание», формулируя свой взгляд на классику.

«Что такое классическое произведение и почему это произведение классическое? Очевидно, потому, что оно ставит такие проблемы, которые не умирают вместе с автором, а остаются жить и живут долго — не будем говорить вечно, или будем произносить это слово условно; но, живя, переходя из века в век, эти проблемы приобретают новое наполнение, новое содержание. И именно благодаря этому новому содержанию их можно заставить каждый раз звучать по-иному.

Вот почему такое огромное количество исследований по Шекспиру, часто противоположных; вот почему такое огромное количество актерских исполнений разных шекспировских ролей, часто прямо противоположных; [так происходит] в силу того, что Шекспир... в больших масштабах брал [жизненные] проблемы и они продолжают давать пищу мысли [...] А наша задача заключается в том, чтобы перебросить мысленный эмоциональный мост через века и народы, через различные эпохи от Шекспира к нашим дням. Иначе его незачем ставить.

Но как можно этот мост перебросить? Дело в том, что Шекспир, конечно, писатель, [шедший в своем творчестве] (в оригинале — «мысливший». — Ю, Г.) не всегда сознательно, часто — интуитивно [...], но всегда социально. Это писатель, у которого каждое произведение базируется на том, что я условно назвал бы социальным узлом. А этот социальный узел является в свою очередь ключом к узлам эмоциональным. Часть социальных узлов и их эмоциональных звучаний в наше время отмерла. Это бывает с каждым [даже] гениальным произведением. [...] И искусство театрального режиссера заключается в том, чтобы найти те социальные узлы, которые могут звучать сегодня, и на них построить рисунок спектакля. Часть узлов, часть моментов надо отсечь. Это не плохо. Мы знаем, что когда садовник отсекает от дерева те или иные ветки, это не святотатство (как говорят, когда мы делаем это по отношению [...] к тому или другому писателю-классику), а это необходимость, дающая дереву новую жизнь. Так мы и обязаны поступать.

[...] И вот вся задача режиссера заключается в том, чтобы нащупать правильно эти социальные узлы и расположить их в соответственной гамме, в соответственном движении, в соответственном архитектурном построении — часть по прямой, часть по контрасту, — чтобы дать возможность [классическому] произведению зазвучать по-новому и по-нашему, конечно, [делая это] не примитивно» (ЦГАЛИ, ф. 2323, оп. 1, ед. хр. 86, стенограмма).

Человек и проблема

Во время работы над трагедией «Антоний и Клеопатра» в начале 30-х годов мысль А. Я. Таирова особенно упорно обращается к творчеству Шекспира, рассматривая его в разных связях. Заметки «Человек и проблема», которые можно было бы назвать «Образ и проблема в драме», показательны в этом смысле.

Печатаются впервые по машинописному тексту с правкой автора, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 96, лл. 1—8).

¹ Таиров ссылается на слова Энгельса в письме Фердинанду Лассалю 18 мая 1859 г. (см.: К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с, Соч., изд. 2-е, т. 29, 1962, стр. 492).

² Цитируется формула Маркса из его письма Фердинанду Лассалю 19 апреля 1859 г. (см.: К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с, Соч., т. 29, стр. 484).

³ Эти же мысли Таиров высказывал более широко в своей посвященной Шекспиру речи в Коммунистической Академии, произнесенной в 1933 г. Говоря о том, что многие современные пьесы превращаются в «своеобразный урок геометрии», Таиров призывает советских драматургов брать уроки у Шекспира.

«Шекспир, как настоящий сильный архитектор, в области драматургии строит здание с фундамента, а у нас очень часто строят здание с крыш. То, что он строит здание с фундамента, является необычайно существенным, и мне кажется, что в этом надо искать способ «шекспиризации». Шекспиризовать — это значит строить пьесу таким образом, чтобы данная проблема, важная, необходимая, существенная, возникала, как органическая необходимость в результате столкновений в данной среде, столкновений данных классов, отдельных их представителей, отдельных частных лиц — назовите их хотя бы героями [пьесы]. Когда возникает проблема, как результат этих столкновений, тогда [...] она апеллирует не только к черепной коробке зрителя, а ко всему его существу — и только так и должен апеллировать театр. Тогда она разбередит чувства зрителя, тогда она перевернет его психику, нарушит его костность, и возникнет тот замечательный, неповторимый, ни в одном искусстве не существующий массовый процесс — процесс создания театрального взаимодействия зрителя и сцены».

Далее Таиров говорит и о задачах режиссуры в подходе к Шекспиру, обнаруживая стремление не к самодовлеющему режиссерскому творчеству, а к проникновению в глубины классических творений, как творений реалистических, отражающих жизнь. «Когда мы, режиссеры и актеры, хотим по-настоящему раскрыть Шекспира, — утверждает Таиров, — и не только Шекспира, а каждое драматургическое произведение, то наша задача заключается в том, чтобы строить спектакль архитектурно-классическим образом, чтобы он начинался с фундамента, базировался на живой действительности, на живых людях, представителях [той или иной] среды, и чтобы проблема вытекала отсюда, как совершенно неизбежный результат».

Разницу между Шекспиром и Шиллером Таиров видит в том, что Шиллер, «великолепный по-своему писатель, [...] повинен именно в том, что он часто строил здания своих пьес начиная с крыши, а не с фундамента» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 86).

Из беседы с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского

А. Я. Таиров неоднократно в разное время с неизменной охотой и откровенностью выступал с докладами о творчестве Камерного театра, характеризуя его историю, метод, искания, отдельные спектакли. Его интересовала самая различная аудитория. В ЦГАЛИ хранятся стенограммы его беседы с директорами театров от 1 февраля 1930 г., посвященной пути МКТ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61), доклада для Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г., в котором он излагал принципы и цели

спектакля «Машиналь» С. Тредуэлл (публикуется в данном сборнике, стр. 322—330), лекции периферийным режиссерам 7 февраля 1940 г. (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 122), беседы с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июля 1944 г. о взглядах на театр (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174), и другие.

Публикуемые извлечения из беседы с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. являются частью стенограммы, хранящейся также в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137).

¹ Таиров готовился к постановке «Евгения Онегин» к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. Композиция текста романа была поручена писателю С. Д. Кржижановскому (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 670). Музыка написал С. С. Прокофьев. Спектакль осуществлен не был.

Театр и драматург

Статья А. Я. Таирова «Театр и драматург», опубликованная «Театральным альманахом» Всероссийского театрального общества (см. «Театральный альманах», кн. 6, М., ВТО, 1947, стр. 110—122), написана на основе выступления на встрече с драматургами, происшедшей в октябре 1946 г. в Камерном театре. Печатается (не полностью) по тексту «Театрального альманаха».

¹ Цитирую слова А. Н. Островского — «нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь», — Таиров придает этой мысли более широкое, чем она имела у Островского, содержание. Островский писал: «Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтобы перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Поэтому нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь, т. е. чтобы они умели жить на сцене» (см. А. Н. Островский, О театральных школах. — Сб., «А. Н. Островский о театре», 1941, стр. 74).

² См. сб. «А. Н. Островский о театре», стр. 176.

³ Таиров неоднократно возвращается к мысли о том, что характер реалистического искусства и самое понимание реализма в разные эпохи меняется. Этой мысли в его выступлениях часто сопутствует утверждение творческой оригинальности, стремление отстоять свою позицию, свое направление в искусстве. Для Таирова было невозможным согласиться с унификацией театров, с догматизмом в художественном творчестве.

⁴ Таиров цитирует статью М. Горького «О пьесах» («Литературно-критические статьи», М., 1937, стр. 543).

⁵ Цит.: А. Н. Островский, К проекту правил о премиях за драматические произведения (сб. «А. Н. Островский о театре», стр. 150).

⁶ См. сб. «Старик». Материалы и исследование, М., ВТО, 1946, стр. 4.

⁷ Цит. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве (Соч., т. 1, стр. 278, 284).

РЕЖИССЕРСКИЕ ЭКСПЛИКАЦИИ

«ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА»

Спектакль «Принцесса Брамбилла» по Э.-Т.-А. Гофману (1920) был одной из важных вех на пути исканий того синтетического театрального искусства, к которому А. Я. Таиров стремился уже в ранний период своего творчества. Именно потому современники отмечали, что этот спектакль явился большим достижением... не только Камерного театра, но и театра вообще (см.: С. Игнатов, «Принцесса Брамбилла». — «Вестник театра», 1920, № 64, стр. 5—10).

Режиссерский замысел спектакля и приемы его воплощения раскрыты Таировым в лекции, прочитанной вскоре после премьеры. Печатается с сокращениями стенограмма лекции, хранящаяся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 375). Полный текст стенограммы был опубликован в кн. «Советский театр. Документы и материалы». — «Русский советский театр. 1917—1924». Л., 1968, стр. 168—178.

¹ Таиров цитирует эпилог «Принцессы Брамбиллы» — своеобразное послесловие Э.-Т.-А. Гофмана.

² См. комментарий 29 к «Запискам режиссера».

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»

Режиссерская экспозиция к спектаклю «Ромео и Джульетта» печатается по тексту статьи А. Я. Таирова: «К постановке «Ромео и Джульетты», опубликованной в журн. «Культура театра», 1924, № 6, стр. 17—21.

¹ Poleмический взгляд Таирова на взаимоотношения драматургии и театра возник в его споре о понимании актерского творчества, как «вторичного», не самостоятельного, лишь передающего замысел писателя — автора пьесы. Позиция Таирова по этому вопросу, характерная для первого десятилетия его творчества, выражена в главе «Роль литературы в театре» в «Записках режиссера» (см. стр. 145—151 данного сборника). Однако во второй половине 20-х годов Таиров отказывается от недооценки драматургии при создании спектакля.

² И позже, в период репетиций пьесы О'Нила «Любовь под вязами», в 1926 г., Таиров повторяет: «Любовь Ромео и Джульетты не может больше захватить зрительный зал в силу абстрактности препятствий, которые ей приходится преодолевать» (см. Предисловие, написанное для нового издания «Записок режиссера». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 50, л. 3). Однако в то время в своих новых работах Таиров в драматическом конфликте ищет уже не извечное столкновение любви и стоящих перед ней препятствий, а столкновение «конкретных чувств, конкретных действий, обоснованных «конкретной жизнью» (см. там же). Отсюда — иные, «конкретные формы» сценического произведения, отсюда и новое выдвинутое Таировым во второй половине 20-х годов наименование стиля Камерного театра — «конкретный реализм».

«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ»

Материал печатается по тексту интервью — беседы с А. Я. Таировым, опубликованной в журн. «Театр» (1922, № 2, 10 октября, стр. 48—49).

«ГРОЗА»

Постановка «Грозы» имела большое значение в истории Камерного театра. Это было его первое обращение к произведению русской классической драматургии, к одной из вершин русской литературы.

«Гроза», впервые показанная Камерным театром в 1924 г., имела три режиссерские редакции. Вторая была осуществлена в сезоне 1925/26 г., а третья — в 1928 г.

Печатается текст статьи Таирова «Мы ставим «Грозу», опубликованной в газ. «7 дней МКТ», 1924, 18—25 марта, № 17.

¹ Таиров пользуется известным лозунгом А. В. Луначарского «Назад к Островскому», выдвинутому Луначарским в 1923 г., в связи с юбилеем великого русского драматурга (см. статью А. В. Луначарского «Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его», впервые напечатанную в «Известиях» (1923, 11—12 апреля). Позиция Таирова — «вперед — через Островского» — соответствует взгляду Луначарского, а не противоречит ему.

² Таиров трактовал «Грозу» как «трагедию русскую, народную». Он говорил: «...в ней сталкиваются и вступают в борьбу два исконны́х начала русского строя, русской жизни — «позимовая вольница» и «домострой» (из беседы А. Я. Таирова о работе Камерного театра над спектаклем «Гроза». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 412, л. 1. Сообщено М. Н. Любомудровым).

³ О трактовке образов «Грозы» Таиров писал в своей более ранней статье: «Кабаниха воплощает собой разум быта, Дикой его стихию; Борис и Тихон — оба раздавлены бытом; они не принимают его, но боятся, не сме[ют] его преступить. Кудряш и Варвара берут быт, как пустую, но необходимую форму, которую они несут до тех пор, пока эта форма, как готовое платье, не мешает их проявлению. Кулигин и Феклуша являются своеобразным проявлением начал, заложенных в основу хода трагедии. В этой среде действует и борется Катерина, не приемлющая быта ни в его сущности, ни в его форме, и погибает в этой борьбе» (А. Я. Таиров, К постановке «Грозы» на сцене Камерного театра. — «7 дней МКТ», 1924, № 9, стр. 2).

«СВЯТАЯ ИОАННА»

Режиссерский замысел постановки «Святой Иоанны» Б. Шоу, осуществленной А. Я. Таировым в 1924 г., публикуется по выдержкам из стенограммы диспута о современном русском советском театре, состоявшемся в ноябре 1924 г. (датируется по отчету о диспуте, опубликованному в журн. «Рабочий и зритель», 1924, № 29, 3—9 декабря, стр. 12—13). Доклад на диспуте делал А. В. Луначарский. Таиров выступал в прениях. Стенограмма была вывешена в ЦГАЛИ (ф. 279, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 2—19, без начала) М. Н. Любомудровым.

«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ»

Спектакль «Любовь под вязами» (1926) продолжает цикл постановок пьес О'Нила, начатый «Косматой обезьяной», показанной Камерным театром в том же 1926 г.

Печатается текст беседы А. Я. Таирова, кратко характеризующей цель его новой работы (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 427, л. 1), и речь на «Суде над персонажами спектакля», организованном (судя по отчетам в «Новом зрителе», 1926, № 50, 14 декабря и в Программах Госактеатров, 1926, № 64, 14 декабря) в первой половине декабря или конце ноября 1926 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602).

Вступительное слово на этом «художественном суде» (состоявшемся в зале театра после представления) произнес Н. А. Семашко. Критики и писатели (В. И. Блюм, М. Б. Загорский, Б. А. Пильняк, П. А. Марков, М. Ю. Левидов, Л. П. Гроссман и другие) выступали в качестве экспертов. В голосовании по поводу приговора суда участвовала публика. Эбби и Ибен были оправданы.

¹ В машинописном тексте предисловия, написанного для немецкого издания «Записок режиссера» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 50, л. 3), Таиров уточняет это место текста. Он пишет: «В этом — один из главных ключей к тому новому сконцентрированному конкретному реализму, который единственно может претендовать стать подлинным стилем нашей эпохи».

«АНТИГОНА»

Режиссерские комментарии А. Я. Таирова к «Антигоне» В. Газенклевера были опубликованы в сб. «Антигона», изд. «Театкинопечатъ», 1928, стр. 10—16.

В сборнике публикуются по машинописному тексту, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 439).

¹ См. об атом в статье В. Газенклевера «Антигона» в Москве», напечатанной в сб. «Антигона», стр. 5.

² О своей работе над «Антигоной» С. М. Городецкий писал, что он создал пьесу «почти заново по канве Софокла — Газенклевера», так как идеология Газенклевера — одного из немецких экспрессионистов — не соответствовала «идейным устремлениям Камерного театра благодаря тому «яду безнадежности», который характерен для экспрессионизма. Городецкий считал что «яркий социальный контраст между нищетою изнуренных войной масс и блеском трона деспота», «стихийный бунт народа» и «подъем Антигоны, становящейся выразительницей чаяний [изнуренных войной] масс», «проблеснув в первых актах» пьесы Газенклевера, затем «тонет тем больше, чем ближе к финалу». Создатели спектакля были не удовлетворены тем, что «трагедия восстания у Газенклевера кончается... призывом Антигоны: «Народ, на колени» (С. М. Г о р о д е ц к и й, Как работалась «Антигона». — Сб. «Антигона», стр. 8).

³ К этому месту текста в сб. «Антигона» Таиров добавляет: «В нашей транскрипции трагедия об Антигоне — это трагедия недостаточно организованых и потому до сих пор неудачных попыток народов Европы сбросить гнет империалистического царизма или фашизма, водрузившего свой трон на трупах борцов за новую жизнь. Тема и чрезвычайно актуальная для всей Европы и, рикошетом, важная для нас» (стр. 12). Он высказывает далее надежду на то, что «Антигона» в известном смысле папомнит зрителям строй, низвергнутый Октябрьской революцией (т а м ж е).

«НЕГР»

«Негр», впервые показанный Камерным театром 21 февраля 1929 г., был третьим спектаклем из цикла о'ниловских пьес, поставленных А. Я. Таировым. Таиров не только изменил название пьесы (у О'Нила она называется «Все божьи дети имеют крылья»), но внес существенные изменения в текст драмы. Вариант, шедший на сцене Камерного театра, был издан издательством МОДПИК в 1930 г. Тексту пьесы в этом издании были предпосланы режиссерские примечания А. Я. Таирова, с некоторыми сокращениями публикуемые в данном сборнике.

О'Нил высоко ценил искусство Таирова. Немногим более года спустя после постановки «Негра» он писал ему: «Слова, написанные или высказанные, очень редко выражают настоящие чувства. Они обычно являются маской взаимного недоверия. Я считаю, что Вы и я заключили дружбу без слов». В письме высказана просьба, чтобы оно было прочтено труппе Камерного театра (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 916). Драматург писал также, что постановки «Негр» и «Любовь под вязами» передали «внутренний смысл» его произведений, высказывал свое восхищение и благодарность (см. публикацию письма О'Нила в книге «Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания», М., 1934, стр. 94—95). В свою очередь Таиров относился к драматургии О'Нила с глубоким уважением и интересом. Он посвятил ему специальную статью, где говорил, что не видит в творчестве О'Нила пессимистичности и безнадежности, хотя в его драмах «потенциально наиболее одаренные, сильные, смелые, имеющие все права на жизнь» герои «почти неизменно» гибнут (А. Я. Т а и р о в, Драматург и его герои. — «Советское искусство», 1933, 26 ноября).

¹ Цитируется книга Л. Джемсона «Очерк психологии», М., ГИЗ, 1924, стр. 67.

² Финал пьесы О'Нила был подвергнут радикальным изменениям. В подлиннике в последнем эпизоде возникали религиозные мотивы. У Джима после безуспешной попытки сдать экзамены для приема в сословие нью-йоркских адвокатов вырываются гневные богохульные слова;

но когда потерявшая рассудок Элла, как ребенок, ласкается в Джиму, он в порыве раскаяния внезапно бросается на колени; по ремарке драматурга, его лицо преображается, глаза сияют, он плачет в религиозном экстазе и снова обращается к богу: «Прости меня, о боже, сделай достойным! Я снова вижу твоё сияние! Я снова слышу твой голос! Прости меня, боже, за богохульство! Даруй мне очищение в огне страдания, избавление от себялюбия, сделай достойным этого дитяти, которого ты мне даруешь, взамен женщины, которую у меня забираешь!» Христианское смирение Джима уводило от темы человеческой гордости, бунта негра, восстающего против несправедливости. Таиров исключил из пьесы этот момент.

У О'Нила пьеса заканчивается тем, что Элла, которой чудится, будто она и Джим снова стали детьми, зовет его играть, как в далеком прошлом, смеясь, старается поднять с колен, а он, все в том же состоянии экзальтации, отвечает ей, что так и будет «до самых врат рая». Изображая этот бред двух несчастных людей, драматург их историю оставлял как бы незавершенной. Таиров решил закончить пьесу смертью Эллы, и подобный исход драматического конфликта имел отпечаток уже иной трагедийности — в нем было известное разрешение тяжелой драмы, возникал своеобразный катарсис.

Сличение текстов сделано по названному выше русскому изданию и американскому изданию «Nine plays by Eugene O'Neill», «The moderne library», New York, 1954, идентичному публикациям 20-х годов.

«МАШИНАЛЬ»

Публикуемые материалы к постановке в Камерном театре пьесы С. Тредуэлл «Машиналь» состоят из двух частей. Одна из них — режиссерская экспозиция спектакля, которая в сокращенном варианте была опубликована в журн. «Театр и драматургия» (1933, № 1, стр. 16—17) вместе с переводом пьесы. В сборнике этот документ печатается по более развернутому машинописному варианту, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 470, лл. 1—5).

Вторая — доклад о «Машинали», сделанный Таировым 16 мая 1933 г. для Ассоциации театралных критиков. Стенограмма этого доклада и ответы на вопросы присутствовавших даются по тексту, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473, лл. 1—19).

¹ Об этом см. подробнее в докладе А. Я. Таирова 16 мая 1933 г. (стр. 326—327 данного сборника).

² Об этом см. подробнее в докладе А. Я. Таирова 16 мая 1933 г. (стр. 330 данного сборника). Эта же мысль возникает и в статье Таирова, посвященной «Машинали» и опубликованной в «Известиях». «Не о героях, не о бунтарях, не о революционерах идет здесь речь. Уничтожение их с точки зрения капитализма было бы нормально. Нет, капиталистический город в своем механизированном ходе, подобно Молоху, пожирает собственных детей» (А. Я. Таиров, «Машиналь». — «Известия», 1933, 17 мая).

³ См. об этом подробно в докладе А. Я. Таирова 16 мая 1933 г. (стр. 328—329 данного сборника).

⁴ Таиров, очевидно, в первую очередь имеет в виду спектакль «Наталья Тарпова» — инсценировку романа С. Семенова (1929), которой он придавал большое значение, а также «Патетическую сонату» Н. Г. Кулиша (1931). За годы 1929—1932, кроме того, Таиров поставил «Неизвестных солдат» Л. С. Первомайского (1932), «Линию огня» Н. Н. Никитина (1931), а также пьесу П. Маркиша «Кто — кого» (1932).

⁵ С. Тредуэлл приезжала на премьеру «Машинали» и после спектакля заявила в печати: «Я не только знала о том, что Таиров поставил «Косматую обезьяну», «Любовь под вязами» и «Негра» О'Нила, но я знала и о том, что режиссер интерпретировал эти пьесы по-иному, чем это

делают на Западе. Мне говорили о том, что Таиров владеет режиссерским ключом, который раскрывает по-иному социальную сущность этих пьес. Вы поймете мое законное авторское желание быть в Камерном театре в первый день моего приезда в Москву, провести первые же часы моего пребывания в Москве на репетиции моей пьесы, над которой работает Камерный театр. И то, что я увидела на сцене, раскрыло мне — автору — многое, очень многое.

Я увидела не только новые для меня штрихи моей пьесы, которые прежде от меня ускользали. Я увидела не только исключительное режиссерское и актерское мастерство. Я [...] здесь, в Москве, в Камерном театре, остро почувствовала ужасающую громаду большого бездонного города.

В то время как в Америке пьесу «Машиналь» свели к натуралистическому показу личной драмы одной маленькой американской женщины, здесь эту пьесу расширили до пределов социальной трагедии.

И надо было приехать в такую далекую страну, как Ваша, к людям чуждой для нас психологии, чужого языка, чтобы здесь впервые увидеть свою авторскую идею не только осуществленной, но и значительно углубленной и расширенной («Автор о постановке «Машиналь». — «Вечерняя Москва», 1933, 22 мая).

⁶ Первая пьеса С. Тредуэлл, поставленная на Бродвее, — «Гринго» (1922), вторая — «О, соловей!» (1925).

«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

Спектакль «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, показанный Камерным театром 18 декабря 1933 г., является не только одной из самых замечательных режиссерских работ А. Я. Таирова, но едва ли не крупнейшим произведением героического жанра на советской сцене. Он имеет всеобщее признание. После его выхода в «Правде» говорилось, что этот спектакль «надо отнести к тому типу новых постановок, которые двигают наш театр вперед» (Ф. И. П а н ф е р о в, Б. Р е з н и к о в, Победа театра. — «Правда», 1933, 23 декабря).

Роль Таирова в создании сценического варианта пьесы была столь велика и очевидна, что его неоднократно в печати называли автором спектакля. Многие критики отмечали, что в поэтике «Оптимистической трагедии» сказались традиции и стиль Камерного театра, выкованное Таировым мастерство коллектива. Так, в «Комсомольской правде» было сказано, что «опыт театра в области работы над классической трагедией, его чувство формы, его склонность к простым, лаконическим средствам помогли Вишневскому оформить свой замысел так, как он не смог этого сделать без театра, в печатной редакции» (И. И. Б а ч е л и с, «Оптимистическая трагедия». — «Комсомольская правда», 1934, 4 января). В «Советском искусстве» эта мысль конкретизовалась — указывалось, что «сцена прощального бала как бы синтезирует в новом качестве лучшие элементы старого Камерного театра с вновь обретенной мужественной простотой» (О. С. Л и т о в с к и й, Об «Оптимистической трагедии». — «Советское искусство», 1933, 26 декабря).

Героический стиль «Оптимистической трагедии», как говорилось в прессе, нес с собою «суровый стиль правды», «суровый пафос романтики» (И. И. Ю з о в с к и й, Суровый стиль правды. — «Вечерняя Москва», 1933, 25 декабря).

Режиссерская экспозиция «Оптимистической трагедии» печатается впервые по стенограмме доклада А. Я. Таирова на собрании труппы Камерного театра 5 декабря 1932 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 482).

¹ Таиров придавал сцене прощального бала в спектакле большое значение. В беседе с участниками Всесоюзного совещания режиссеров

и художников 25 июля 1944 г. он рассказывал: «Образ спектакля рождается иногда очень странным образом. Я могу вспомнить, скажем, как у меня возник образ «Оптимистической трагедии». Долго мы с Вишневым работали над пьесой, ходили по Тверскому бульвару целые ночи и ощущали как-то ее сущность, но я долго не мог [ее] увидеть. Я принадлежу к той категории режиссеров, которые, не увидев спектакль, не увидев [какие-то его] основные моменты, не могут работать дальше. Я очень любил слушать пьесы про себя, внутренним ухом, но кроме того, я должен пьесу увидеть. В «Оптимистической трагедии» я увидел прощание моряков со своими девушками, я увидел вальс, я увидел, как пара за парой выходят моряки с девушками в прощальном вальсе, перед тем как уходить в бой. Это движение пары за парой, по существу, родило все декорации спектакля. Самое занятное было то, что, когда спектакль был почти готов, я отправился на Балтфлот в учебный поход, для того чтобы ближе соприкасаться с моряками, и я неожиданным для себя образом увидел, что те ассоциации, которые родились [у меня], странно совпадают с внутренней конструкцией корабля, с обшивкой кругами. Когда я увидел движение моряков во время учебного похода, во время маневров, для меня стал совершенно очевидным весь план спектакля, стала очевидной та роль, которую [в пьесе] играет морянцкий массив. Вот каким путем иногда рождается образ спектакля. Конечно, вы сами понимаете, что это было связано с внутренней идеей [спектакля] вообще, [с его развитием и темой] — от хаоса к дисциплине, от анархии к порядку, от разрушения к созиданию».

² В беседе с режиссерами—выпускниками Института театрального искусства 6 апреля 1936 г. Таиров вспоминает, как он показывал массу в «Оптимистической трагедии», как работал над массовыми сценами. Он говорил: «Когда передо мной стояла задача в «Оптимистической трагедии» показать расслоение матросского отряда, у меня не было [для этого] слов [в тексте пьесы], потому что Вишевский, несмотря на большую работу, не дал удовлетворительного текста [для массы] и реплик для отдельных моряков. Как же мне пришлось [поступить]? В какой-то степени [необходимая цель] была достигнута исключительно соответствующей трактовкой мизансцен. Только взаимоотношениями можно вскрыть индивидуальные качества того или иного персонажа; если вы его возьмете абстрагированно [от окружающих], никогда ничего не получится, к каким бы [выразительным] средствам вы ни прибегали» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137).

³ В поисках формы «Оптимистической трагедии» на сцене Камерного театра Таиров добивался скупости и выразительности формы. Он рассказывал, что, стремясь показать героизм, «превышающую по силе все то, что мы до сих пор знали», он отказался от «моментов бытового плана», «проходил мимо этого», поступая так во имя того, чтобы «Оптимистическая трагедия», как он выразился, «корреспондировала с настоящими большими трагедиями классического плана». «Отсюда громадная простота, отсюда отсутствие деталей, ненужных, мешающих, загромождающих, отсюда выработка определенной сценической площадки, которая никак не являлась палубой парохода, но в то же время давала все нужные [его] элементы по своему построению» (там же).

«КАРМЕН»

А. Я. Таиров был приглашен Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета для постановки оперы Бизе «Кармен». В 1933 г. началась его переписка с театром о ходе подготовительных работ (о создании нового текста М. А. Кузминым, эскизов и макетов — художницей В. М. Ходасевич — см. письмо Таирова В. С. Бухштейну от 3 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 317, лл. 16 и 16 об., копия).

Текст был подготовлен. На роль Кармен назначены С. П. Преображенская и Ф. Мухтарова, а позже — И. М. Витлин. Но, как видно из переписки, подготовка к сценическим репетициям шла с осложнениями. В частности, требовательный к художественной дисциплине, Таиров высказывал недовольство тем, что назначенная на роль Кармен певица уезжает в отпуск, исполнители партий Хозе и Эскамильо не явились на первую сценку. Уже после того как Таиров выступал в театре с экспозицией спектакля, он писал о том, что ему все еще не представлены макеты и эскизы. В результате над «Кармен» Таиров работать отказался (см. письмо Таирова В. С. Бухштейну от 8 июня 1933 г., 28 мая 1934 г., 2 октября 1934 г., а также письмо Р. А. Шапиро от 16 мая 1935 г. и телеграмму С. Э. Радлову от 21 января 1934 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 317, лл. 25, 27—27 об., 37, 43—44, 30).

С экспозицией спектакля Таиров выступал для работников всех цехов в июне 1934 г. Стенограмма его доклада в сокращенном виде была опубликована в газ. «Гатобовец» (1934, № 12, 20 июня). В сборнике этот доклад печатается полностью по стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 316, лл. 1—17).

¹ Таиров, очевидно, имеет в виду Театр музыкальной драмы (1912—1919), организованный в Петрограде режиссером И. М. Лапичком. В 1919 г. театр был соединен с труппой оперы Народного дома и из этих двух театров был организован Петроградский Большой оперный театр.

² О том, что для Глюка «самая прекрасная пьеса, откуда она не поставлена, — ничто», что для него театр «существует лишь в реализованном виде», писал Р. Роллан (см.: Р. Р о л л а н, Музыканты прошлых дней. Глюк, Л., изд. «Мысль», 1925, стр. 166—168). И. И. Соллертинский в своей работе о Глюке приводит его высказывание: «Если мне уже ясна вся композиция и характеристика главных персонажей, то я считаю оперу готовой, хотя бы я не написал еще ни одной ноты...» (см.: И. И. С о л л е р т и н с к и й, Глюк, Л., Музгиз, 1937, стр. 20—21; подчеркнuto мною. — Ю. Г.).

«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

А. Я. Таиров был режиссером очень смелым в композиции драматургического материала; вероятно, ни в одном из его спектаклей решительность в этом отношении не достигла такой степени, как в «Египетских ночах» (1934).

В нашем театроведении этот спектакль обычно рассматривается бегло, с лаконичным и безапелляционным выводом о недопустимости соединения в одном сценическом произведении разных по стилю и по отношению к историческому материалу творений Б. Шоу, А. С. Пушкина и В. Шекспира, о чем писалось и в критике, современной выходу спектакля (см., например: В. М. М л е ч и н, А сфинкс молчит. — «Известия», 1935, 26 февраля; О. С. Л и т о в с к и й, О «Египетских ночах». — «Советское искусство», 1935, 5 апреля; В. Ф. З а л е с к и й, «Египетские ночи». — «Вечерняя Москва», 1935, 4 февраля). Однако эта работа Таирова обладает остротой и целеустремленностью, демонстрируя, как Таиров на практике осуществлял свое стремление к современному звучанию классических произведений в театре.

По мнению Гордона Крэга, смотревшего «Египетские ночи» во время пребывания в Москве в 1935 г., режиссерский замысел Таирова «мог казаться спорным и дискуссионным лишь до того, пока увидишь этот спектакль на сцене. Я увидел спектакль — реальный факт осуществления этого замысла. И для меня пьеса Шоу явилась великолепным прологом, который помог мне — зрителю — полнее воспринять трагедию Шекспира и сложную линию развития характера Клеопатры» («Гордон Крэг в Москве». — «Театральная декада», М., 1935, № 11, стр. 10). Именно

в связи с «Египетскими ночами» Крэг признался: «Смелость Таирова всегда производила на меня впечатление» («Гордон Крэг о нашем театре». — «За рубежом», 1935, 5 ноября № 31 (99), стр. 707).

Режиссерская экспозиция «Египетских ночей» была прочитана Таировым труппе Камерного театра 2 марта и 9 апреля 1934 г. Отрывки опубликованы в «Неделе» (воскресном приложении к «Известиям», 19—25 апреля 1964 г., № 17, стр. 20—21). Полный текст хранится в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 495 и 496). В сборнике публикуется стенограмма доклада, прочитанного Таировым в Коммунистической Академии в апреле 1934 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 498, лл. 1—19).

¹ В беседе с труппой Камерного театра 2 марта 1934 г. эта мысль высказана более развернуто: «Эти узлы могут быть использованы различно — частично по прямой, то есть в виде непосредственного воздействия силы того или иного социального узла на зрительный зал, частью по контрасту, ибо мы можем некоторые узлы дать таким образом, чтобы, не звуча в смысле непосредственного воздействия [на зрителя], [непосредственного] восприятия зрителем, они могли бы зазвучать в качестве противопоставления».

² Таиров в своем утверждении справедливо опирается на мысль А. В. Луначарского, высказанную им в статье «Общая характеристика личности и творчества Шекспира», опубликованной в Большой Советской Энциклопедии (1933, т. 62, стр. 205—213).

³ См.: А. В. Луначарский. Общая характеристика личности и творчества Шекспира. — БСЭ, т. 62 стр. 210.

⁴ Таиров берет эту характеристику Клеопатры из предисловия Ф. Ф. Зелинского к «Антонию и Клеопатре», опубликованного в Сочинениях Шекспира, т. IV, изд. Брокгауза (серия «Б-ка великих писателей»), 1904, стр. 211—226.

⁵ Таиров цитирует статью И. С. Гроссмана-Рощина «Раненные звезды» («Театр и драматургия», 1933, № 7, стр. 44—45).

⁶ Цит. вводная статья к «Антонию и Клеопатре» А. Л. Соколовского в Собр. соч. Шекспира, т. 4. Перевод и объяснении А. Л. Соколовского, 1898, стр. 260.

⁷ См. статью И. С. Гроссмана-Рощина «Раненные звезды» (стр. 45). Указывая на эту мысль Гроссмана-Рощина в беседе с труппой Камерного театра 2 марта 1934 г., Таиров вспомнил Блока:

Тогда я исторгала грозы,
Теперь исторгну жгучей всех
У пьяного поэта — слезы,
У пьяной проститутки — смех.

«Нас интересует Клеопатра, которая «исторгала грозы», то есть та, которая была участницей огромных катаклизмов, социальных и экономических, совпадавших со временем ее царствования. И казалось, что именно такой Клеопатрой должен был заинтересоваться Шекспир...».

⁸ См.: Л. Л. Шюккин, Шекспир как народный драматург. — Сб. «Шюккин. Социология литературного вкуса», Л., «Academia», 1928, стр. 146—149. Цитируя Шюккина, считавшего, что в пору написания «Антония и Клеопатры» Шекспир во многих пьесах варьировал мысль: «что могут сделать женщины из мужчины», — Таиров отвергает подобную интерпретацию идеи шекспировской трагедии. В беседе с труппой Камерного театра 2 марта 1934 г. он говорит: «Но если бы это было так, и в этом была бы главная причина [снижения] образа Клеопатры до финального акта], то он снизил бы вообще весь образ до конца; но все без исключения признают, что во второй половине [трагедии] Клеопатра разворачивается в огромную фигуру».

⁹ Таиров опирается на мысли Шюккина из цитированной статьи «Шекспир как народный драматург». Режиссер в беседе с труппой 2 марта 1934 г. делает интересные сопоставления образа Клеопатры, каков он

у Плутарха и каков в шекспировской трагедии. Он цитирует рассказ Плутарха о том, как однажды Антоний в присутствии Клеопатры неудачно ловил рыбу; чтобы скрыть свою неудачу, он приказал рыбакам нырять в воду и насаживать на крючки уже пойманных рыб. Заметившая это Клеопатра на следующий день во время ловли рыбы велела насадить незаметно на крючок удочки Антония соленую рыбу, которую он вытащил при общем смехе. «Оставь, император, удочку рыбакам Фара и Каноба, — сказала Клеопатра, — ты должен ловить царей, земли и города». Шекспир опустил последнюю реплику Клеопатры и, по словам Таирова, низвел тем самым ее поступок на степенъ взбалмошного каприза, о котором царица вспоминает в трагедии. Потому Таиров и вымарал это место из текста роли — по его мнению, в нем не было главного, то есть стремления Клеопатры «возбудить в Антонии полководца и государственного мужа».

¹⁰ Цит.: Ф. З е л и н с к и й, Предисловие к «Антонию и Клеопатре» (Ш е к с п и р, Соч., т. IV, стр. 225).

¹¹ См.: А. В. Л у н а ч а р с к и й, Общая характеристика личности и творчества Шекспира. — БСЭ, т. 62, стр. 210.

¹² Т а м ж е, стр. 212.

¹³ См.: Ф. З е л и н с к и й, Предисловие к «Антонию и Клеопатре» (Ш е к с п и р, Соч., т. IV, стр. 226).

¹⁴ Т а м ж е, стр. 225.

¹⁵ См. указ. в комментарии 5 и 7 статью И. С. Гроссмана-Рощина («Театр и драматургия», 1933, № 7, стр. 42). В беседе с труппой Камерного театра 2 марта 1934 г. Таиров дает свою трактовку того, почему Клеопатра избрала бой на море. Он считает, что египетская царица боялась того, что будут вытоптаны поля Египта, страны земледельческой, ибо в результате страна будет разорена.

¹⁶ Таиров рассказывал о своей работе над текстом «Антония и Клеопатры» с переводчиком В. Луговским:

«В подлиннике трагедии Клеопатра появлялась перед народом в одеждах Изиды, а эти одежды символизировали и для народа и для самой Клеопатры независимость ее царской власти и, следовательно, Египта. По моей просьбе, для ясности это место переведено так, чтобы стало понятно — Клеопатра появлялась перед народом в одеждах Изиды демонстративно».

Это место из беседы с труппой 2 марта 1934 г. опубликовано в «Неделе» (1964, 19—25 апреля, стр. 20). Таиров подчеркивал, что Антоний «держит Клеопатру тем, что не только обещает ее утвердить неизбежно на независимом престоле, но под ее эгидой [объединить] весь Восток, то есть помножить ее государственные владения» (беседа с труппой Камерного театра 2 марта 1934 г. — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 68).

¹⁷ Таиров придавал большое значение тому, что Клеопатра была готова к любой смерти, но в Египте. В беседе с труппой он цитировал строки из трагедии:

...Нет, уж лучше
Пусть грязная египетская яма
Моей могилой будет. В тину Нила
Пусть брошена я буду обнаженной.
Пусть высочайшая в Египте пирамида
Мне виселицей станет, и в цепях
Меня повесят на ее вершине.

И ему было важно, что «перед тем как покончить с собой, она велит подать ей порфиру, возложить венец — символы независимости своей и Египта — и умирает, как царица». Этот отрывок беседы с труппой 2 марта 1934 г. опубликован в «Неделе» (1964, 19—25 апреля, стр. 21).

¹⁸ В беседе с труппой 2 марта 1934 г. это место режиссерской экспозиции, чрезвычайно важное для трактовки образа Клеопатры, дано более

подробно. «В те моменты, когда наиболее сильна опасность для Египта, для его независимости, а следовательно, — для престола Клеопатры, ее любовь к Антонию уступает место другой страсти — стремлению к независимости Египта. Этим объясняются ее измены, а не коварством и капризами.

И наоборот, когда катастрофа совершилась, у Клеопатры есть только одно желание, одна сила, одна тяга — уйти к Антонию в иной мир, но уйти, несмотря на фактическое поражение, морально победив. Она обманывает Октавия и, побежденная, торжествует свою нравственную победу» (см. «Неделя», 1964, 19—25 апреля, стр. 21).

¹⁹ В начальный период своей работы над «Египетскими ночами» Таиров обратился к Шоу с письмом (1932), где излагал свои соображения о существующей внутренней связи между пьесой Шоу и трагедией Шекспира, задавая автору «Цезаря и Клеопатры» ряд вопросов, существенных для будущего воплощения «Египетских ночей» на сцене (см. письмо Таирова Бернаруду Шоу, в данном сборнике, стр. 486). Ответил ли Шоу на это письмо, установить не удалось.

²⁰ Во второй своей беседе с группой 9 апреля 1934 г. (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 496) Таиров говорит о тоске Клеопатры, как о постоянном состоянии ее настроения, несмотря на огромную активность натуры: «тоска по освобождению»; «стремление к беспределности — источник тоски».

²¹ Далее в документе намечаются новые тезисы для продолжения доклада: «Общность действующих лиц [у] Плутарха [и Шекспира]»; «Объединение всей композиции в целом — оформлением, костюмами, музыкой»; «Монументальность спектакля и эпохальность».

Создавая образ спектакля, слитый из всех компонентов сценического искусства, Таиров добивался единства действия, музыки и декорационного оформления «Египетских ночей». В беседе 2 марта 1934 г. он говорил группе: «Я начну спектакль тем, что в звучании египетской таинственной, непостижимой ночи, выраженном великолепной музыкой Сергея Прокофьева, зритель услышит тему египетского государства и одновременно увидит на сцене сфинкса — символ Египта, который прошел через разные исторические эпохи и все время то поднимается на вершину могущества, как это было в древности, то падает — падение его является длительным; Египет переходит как колония из одних рук в другие... Но последнее слово не сказано, ибо еще заговорят и начинают говорить угнетенные народы Востока! И я кончу пьесу после смерти Клеопатры новым видением этого же сфинкса, той же неразгаданной тайной, которая сейчас расшифровывается новой философией, родоначальником которой является Карл Маркс...».

Художник В. Ф. Рындин, оформлявший «Египетские ночи», должен был по заданию Таирова «дать определяющие внешние очертания» места действия — пирамида для Египта, колонны для Рима (см. беседу с группой 2 марта 1934 г. — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 495). В костюмах Таиров не искал точного соответствия «далекой древности» — он хотел, чтобы одежды персонажей спектакля базировались «на тех элементах этого костюма, которые как-то перекликаются с нашим представлением о costume» (там же).

Композитор С. С. Прокофьев по просьбе Таирова должен был в музыке «дать разительный контраст между Египтом и Римом»; первое, с чего он начал, что показал Таирову, — была тема Клеопатры, «полторы строчки на нотной бумаге» (см. беседу с режиссерами — выпускниками Института театрального искусства. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137).

Указания С. С. Прокофьева для исполнителей его музыки к «Египетским ночам» чрезвычайно существенны для содержания спектакля. Музыка Рима, «грозная», в отдельные моменты переходящая в «дикий марш», должна звучать «угрожающе». Примечательно, что музыкальная тема Антония у Прокофьева моментами смешивается с темой Рима. В сцене

бой музыка должна звучать как стон, «она поднимается волной, потом немного падает, снова поднимается и снова падает»; подобным образом композитор характеризует каждый номер музыки. Он пишет, что номер «военный Рим» должен производить «внушительное впечатление»; «сигнал, возведающий о прибытии Цезаря... служит в дальнейшем для характеристики воинствующего Рима», а фанфары превращаются в «сигналы» Антония. Легко увидеть, как помогает композитор выявлению замысла режиссера (см: С. С. П р о к о ф ь е в, «Египетские ночи». Музыка к сценической композиции А. Я. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу. Партитура и переложение для фортепиано, М., «Советский композитор», 1963, стр. 8—11).

«МАДАМ БОВАРИ»

Инсценировка романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (1940) является одним из самых замечательных спектаклей Таирова. Удивительная цельность режиссерского решения, выразительность формы, подчиненной глубокой и страстной идее спектакля, отличали эту работу Камерного театра. Как и большинство сценических произведений Таирова, «Мадам Бовари» вызвала острую дискуссию, но в итоге вошла в число лучших, общепризнанных постановок классици на советской сцене. Тем более обидно, что режиссерская экспозиция спектакля не сохранилась. В сборнике печатаются заметки Таирова — записи на отдельных листах, сделанные Таировым к возобновлению «Бовари» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 542, лл. 1—5 об.), речь на обсуждении спектакля на совместном заседании кабинета актера и режиссера и кабинета Шекспира и западной классики Всероссийского театрального общества 13 февраля 1946 г. (стенограмма хранится в ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 545), а также речь на праздновании 125-летия со дня рождения Г. Флобера, прочитанную в ВОКСе (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 208).

¹ Таиров имеет в виду статью И. Я. Эренбурга, напечатанную в «Вечерней Москве» 28 мая 1941 г. В этой статье Эренбург писал: «Флобер жил в начале того исторического дня, заката которого мы были свидетелями. Его образы и типы — не далекое прошлое... Разве аптекарь Омэ — это не прародитель радикалов, [не] прообраз редактора «Республик» или «Эр нувель», лицемер и болтун, учитель Боннэ и Даладьё? И когда на сцене мечется агонизирующая Эмма, встает перед глазами Франция июня прошлого года, убегающая навстречу смерти».

² С докладами на обсуждении спектакля 13 февраля 1946 г. выступали М. М. Морозов и Ю. А. Головашенко, председательствовал П. А. Марков.

³ Таиров перефразировал мысль художника Уистлера, выраженную в следующих словах: «Если художнику говорят, что он должен воспроизводить природу, как она есть, то можно было бы с таким же правом сказать пианисту, чтобы он сел на свой инструмент» (сб. «Мастера искусств об искусстве», т. III, М., Изогиз, 1934, стр. 583).

⁴ Имеются в виду первые представления «Мадам Бовари» во время гастролей Камерного театра на Дальнем Востоке.

⁵ Начало второй мировой войны застало Камерный театр в Ленинграде, где шли гастроли театра. 19 июня 1941 г. было устроено обсуждение «Мадам Бовари» в Институте русской литературы Академии наук СССР. («Пушкинский дом») Театр вернулся в Москву, оставив декорации в Ленинграде. Несмотря на всю тяжесть условий жизни Ленинграда во время блокады, декорации «Мадам Бовари» были сохранены ленинградцами и возвращены театру. Возобновление спектакля произошло уже после победы — первый спектакль (в старых декорациях) состоялся 29 декабря 1945 г. в Москве.

⁶ Таиров, очевидно, перефразировал следующие слова А. Н. Островского: «Художественной дисциплиной называется такой порядок в управлении сценой, при котором: 1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше, ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому. («Записка о причинах упадка драматического театра в Москве». — сб. «А. Н. Островский, О театре», «Искусство», 1941, стр. 93).

⁷ О проекте восстановления «Федры» в новой редакции см. на стр. 439—450 данного сборника.

⁸ В письме Ф. Жемье А. Я. Таирову, опубликованному журналом «Театр и музыка» (1923, № 35, стр. 1115) говорилось: «...в утешение мне остается воспоминание о «Федре» — этом видении греческого театра, все величие которого Вы сумели нам показать, не подражая ему».

⁹ Источник сведений не обнаружен.

¹⁰ Очевидно, Таиров мысленно объединил слова М. Горького из письма П. Х. Максимоу от 18 (31) января 1911 г., где говорится: «Читайте Бальзака, Флобера, Мопассана, — это обязательно, как Евангелие» (П а в е л М а к с и м о в, О Горьком, Ростов-на-Дону, 1939, стр. 26) — и горьковскую высокую оценку рассказа Г. Флобера «Простое сердце» (см. «М., Горький о литературе. О том, как я учился писать», М. «Советский писатель», 1937, стр. 215—216).

¹¹ А. Г. Коонен была автором инсценировки «Мадам Бовари», шедшей в Камерном театре.

¹² У Флобера в романе «Мадам Бовари» говорится: «Откуда же взялась эта неполнота жизни, это гниение, мгновенно охватывающее всякую вещь, на которую она обопрется?» (Собр. соч., т. 1, ГИХЛ, 1933, стр. 327).

«КЛОП»

А. Я. Таиров поставил комедию Вл. Маяковского «Клоп» и показал 14 апреля 1940 г. в Хабаровске к 10-летию со дня смерти поэта.

В ЦГАЛИ хранится стенограмма доклада Таирова — его режиссерская экспозиция «Клопа», — прочитанного труппе во время гастролей театра на Дальнем Востоке, очевидно, в первой половине апреля 1940 г. и, во всяком случае, не ранее 14 апреля, так как на это число (как это явствует из доклада) была назначена первая публичная читка ролей комедии. Позже, в декабрьском номере журнала «Театр» (№ 12) за 1940 г., была опубликована статья Таирова «Маяковский на сцене», которая и публикуется в данном сборнике.

Доклад (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 553) по аргументации намного шире статьи, опубликованной журналом, однако все основные проблемы, связанные с постановкой «Клопа» и намеченные Таировым в его выступлении перед труппой, в статье поставлены. Намного острее и значительно более широко развернута в докладе полемика с характеристикой содержания «Клопа» в литературоведении.

Таиров отмечает в конце доклада, что постановка «Клопа» еще не утверждена в репертуаре театра художественным советом, хотя он и надеется на это, как и на то, что эту работу Камерного театра Всесоюзный комитет по делам искусств сочтет «целесообразной». Как видно из текста статьи в журнале «Театр» (см. стр. 392 сборника), Таиров считал, что покажет «Клопа» в Москве в первой половине 1941 г.

Однако комедия Маяковского Камерным театром в Москве поставлена не была. Она была сыграна в концертном исполнении только во время

гастролей театра на Дальнем Востоке. Мысль же об осуществлении этого спектакля не оставляла Таирова — в 1946 г., говоря о планах Камерного театра в статье, написанной для Совинформбюро, он снова упоминает о «Клопе», как о своей будущей работе (см. статью «Театр сегодня». Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 163).

¹ В докладе о «Клопе» (в режиссерской экспозиции спектакля) А. Я. Таиров прямо указывает на литературоведа, с которым ведет полемику по поводу трактовки «Клопа» и «Бани». Это — И. М. Беспалов, писавший по поводу комедий Маяковского, что в них поэт объявляет войну мешанству, бюрократизму, сверяя настоящее с социалистическим идеалом, заглядывая в будущее (см. предисловие, написанное И. М. Беспаловым к Собранию сочинений Вл. Маяковского (М., ГИХЛ, 1936, стр. IV). Таиров же считал такое понимание сатирического смысла «Клопа» «крайне ограниченным» (см. стенограмму доклада о «Клопе», апрель 1940 г., ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 553, л. 5). В своей режиссерской экспозиции он придает большое значение монологу директора зоосада в девятой картине комедии, разоблачавшего мимирию обывателей (см. там же, лл. 15—17).

² Таиров цитирует строки из заметки В. В. Маяковского «Клоп», напечатанной в 1929 г. в журн. «Огонек» (№ 2, 13 января, стр. 10).

³ Речь идет о фильме Ч. Чаплина «Новые времена» (1936).

⁴ В. В. Маяковский в заметке о «Клопе» называет двумя центральными фигурами своей комедии Присыпкина и Баяна («Огонек», 1929, № 2, 13 января, стр. 10).

⁵ Таиров взял строки из стихотворения В. Маяковского «Стих не про дрянь, а про дрянцо». — Вл. Маяковский, Полное собр. соч., т. IX, М., ГИХЛ, 1935, стр. 22.

«ЧАЙКА»

Свой спектакль «Чайка» А. П. Чехова, впервые показанный 20 июля 1944 г., А. Я. Таиров считал поворотным для Камерного театра, как он сказал в беседе с труппой 7 июля 1945 г. (см. стенограмму, хранящуюся в ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 185, л. 14). Мысль эту он повторял неоднократно. В критике звучали восторженные оценки этой работы Таирова. С. Н. Дурылин писал, что в спектакле Камерного театра «Чайка» «летит впервые» (см. машинопись статьи, ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 581, л. 30). Новое прочтение пьесы отмечала в своей статье «Чайка» Т. Л. Щепкина-Куперник («Литература и искусство», 1944, 14 октября). Вера в победу Нины Заречной пронизывала весь спектакль — вера в человека, в его нравственные силы, в его будущее.

Режиссерская экспозиция «Чайки» (как и «Мадам Бовари») не сохранилась в архиве А. Я. Таирова. В сборнике публикуются характеристики творческого замысла, сделанные Таировым в беседе с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июля 1944 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174, лл. 1—10), в его речи на обсуждении спектакля кабинетом Островского и русской классики ВТО 25 сентября 1944 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 577, лл. 23—27) и на обсуждении спектакля кабинетом актера и режиссера ВТО 16 ноября 1944 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 578, лл. 21—22).

¹ Чехов в 1882 г. писал: «Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей» (см.: А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XI, ГИХЛ, 1932, стр. 21).

² Чехов писал А. С. Суворину: «...если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил «Les aveugles» (см. письмо А. С. Суворина 12 июля

1897 г.— Письма А. П. Чехова, т. V, Книгоиздательство писателей в Москве, 1915, стр. 65).

³ В обсуждении «Чайки» в кабинете Островского и русской классики ВТО 25 сентября 1944 г. принимали участие С. Н. Дурылин, Л. П. Гроссман, А. М. Файко и другие.

⁴ В. Б. Шкловский говорил, что в «Чайке» Камерный театр не похож на свое прошлое — «люди как будто родились заново» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 582, л. 14).

⁵ См. полемику А. Я. Таирова и С. Волконского по поводу музыки в драме.— Журн. «Студия», 1911, № 7, стр. 8.

⁶ См. «Записки режиссера», стр. 84—86 данного сборника.

⁷ См. комментарий 1-й.

⁸ В обсуждении «Чайки» в кабинете актера и режиссера ВТО 16 ноября 1944 г. принимали участие А. М. Эфрос (докладчик), С. В. Гяццантова, И. А. Крути, Ю. А. Головащенко и другие.

⁹ В статьях А. Р. Кугеля ставится вопрос о том, что театр должен передавать стиль автора (см. сб. «Листья с дерева», Л., «Время», 1926, стр. 129), что материал театра — «только жизнь» (см. «Театральные заметки». — «Театр и искусство», 1900, № 10, стр. 210).

¹⁰ Станиславский вычеркнул из последнего акта пьесы слова Нины Заречной: «Я — чайка. Не то. Я — актриса. Ну, да!» (см. «Чайка» в постановке Московского художественного театра). Режиссерская партитура К. С. Станиславского, «Искусство», 1938, стр. 286). Но, зная взгляд руководителя Художественного театра на Чехова, невозможно предположить, что эта кушюра означала якобы режиссер отрицал победу Нины. Ведь дальше он записывает в своих режиссерских примечаниях, что Нина «выпрямляется», «выпрямилась» (см. там же, стр. 287). Очевидно, режиссер был обеспокоен иным — тем, как бы в утверждении Нины: «Я — актриса. Ну, да!» — не появилась некоторая выпренность. Именно это соответствует его принципам и исканиям той поры.

«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»

Спектакль «Без вины виноватые» А. Н. Островского, премьера которого состоялась в день 30-й годовщины открытия Камерного театра, принадлежит к работам А. Я. Таирова, встретившим общее признание.

На совещании труппы Камерного театра 29 марта 1944 г., посвященном началу репетиций пьесы, Таиров в своем вступительном слове (перед докладами литературоведов, приглашенных на совещание), говорил о том, что Камерный театр за годы своей истории «переживал различные периоды своего отношения к Островскому». «Мы начали, конечно, с бурного отрицания театра Островского... как писателя «жанрового» и «бытового», — признавался Таиров. Вторым этапом явилась работа над «Грозой», когда театру показалось, что он может понять «Островского-романтика». Создавая «Грозу», которая имела на сцене Камерного театра три редакции, театр, по словам Таирова, вступил в единоборство с Островским: «...не сдавались мы, но не сдавался и Островский». Третий этап начинается в период репетиций «Без вины виноватых». Теперь, говорит Таиров, он понял, что Островского «надо брать целиком», в то же время отказываясь от «реставрации» (см. стенограмму совещания, посвященного работе над «Без вины виноватыми», 29 марта 1944 г., ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591, лл. 1—2).

Режиссерская экспозиция Таирова к спектаклю печатается по стенограмме доклада труппе театра 9 мая 1944 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591, лл. 1—81) с некоторыми сокращениями.

¹ А. Я. Таиров цитирует гегелевские лекции по эстетике (Гегель, Сочинения, т. XII, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 24).

² См.: Н. П. К а ш и н, Этюды об А. Н. Островском, М., 1912, стр. 29—59 (глава: «Без вины виноваты») и драмы «Ричард Севедж» и «Артур, или Шестнадцать лет спустя»; А. И. Р е в я к и н (сб. «Без вины виноваты»). Материалы и исследования, М., ВТО, 1947) на стр. 92—93, ссылаясь на рецензии «Новостей дня», «Петербургской газеты» и «Гражданина» за 1884 г., говорит: «С легкой руки театральных рецензентов этот взгляд на «Без вины виноваты» укрепился и стал традиционным».

³ См.: А. Н. О с т р о в с к и й, К «Проекту правил о премиях дирекции императорских театров за драматические произведения». Объяснительная записка.—Сб. «А. Н. Островский о театре», 1941, стр. 150.

⁴ Таиров цитирует записку к тому же «Проекту правил о премиях...» (см. сб. «А. Н. Островский о театре», 1941, стр. 138).

⁵ В статье «Ошибка», повесть г-жи Тур» (1850) Островский писал: «Отличительная черта русского народа, отращение от всего резко определенвшегося, от всего специального, личного, эгоистически отторгнувшегося от общечеловеческого, кладет и на искусство особенный характер; назовем его характером обличительным. Чем произведение изящнее, чем оно народнее, тем больше в нем этого обличительного элемента. ...Обличительное направление нашей литературы можно назвать нравственно-общественным направлением» (см. А. Н. О с т р о в с к и й, Соч., т. X, М.-Л., Госиздат, 1924, стр. 504—505).

⁶ Таиров цитирует «Мою жизнь в искусстве» К. С. Станиславского («Academia», 1936, стр. 498—499). В другой своей книге «Работа актера над собой» Станиславский повторяет, что «разбитая статуя, изрезанная в ключья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части». Но он развивает свою мысль, подчеркивая, что «с малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы» над пьесой, что нужно проводить «линию фарватера только по самым большим, хорошо проработанным и оживленным в каждой своей отдельной составной части кускам». Ему важно, чтобы деление пьесы на куски делалось «с высоты птичьего полета, по ее главным эпизодам». Он связывает это деление с анализом пьесы, ее «проработкой» (см. «Работа актера над собой», «Искусство», 1938, стр. 231—258). Тем самым термин «кусок» приобретает особый смысл; это не случайная, механическая часть целого, а его слагаемое.

⁷ Таиров цитирует знаменитую формулу А. С. Пушкина из статьи «О народной драме и драме «Марфа посадница» (Полн. собр. соч. в 6-ти томах, т. 6, ГИХЛ, 1936, стр. 134).

⁸ См. комментарий 1-й к публикации «Театр и драматург», стр. 547 данного сборника.

⁹ См. сб. «А. Н. Островский о театре», стр. 72.

¹⁰ Т а м ж е.

¹¹ Т а м ж е, стр. 72—73.

¹² В период работы над «Без вины виноватыми» особенно усиливается интерес А. Я. Таирова к законам высшей нервной деятельности человека. В его записных книжках появляется имя И. П. Павлова (см. стр. 480 данного сборника), в библиотеке — книги этой отрасли науки, испещренные пометками.

¹³ В опущенных местах анализа Таиров снова и снова возвращается к проблемам поэтики Островского. Он утверждает, что нельзя, играя Островского, думать только о речи, ибо не только в ней, как это иногда считают, «вскрывается Островский». Таиров напоминает о том, какие требования предъявлял великий русский драматург к жесту актера на сцене. Для подтверждения этого он снова цитирует записку Островского «О театральных школах» и, в частности, то ее место, где Островский сравнивает выразительность жеста и человеческого внешнего поведения

вообще в жизни и у актеров-любителей и замечает, что «в многолюдном собрании знакомых лиц» человек, изолировав себя от слуховых впечатлений, то есть заткнув уши, увидит, что «все жесты присутствующих совершенно свободные, походка и посадка, движение и покой, улыбка и серьезность совершенно таковы, каковы они и должны быть, сообразно характеру каждого лица».

В то же время у неумелого актера «жест противоречит словам, нерешителен, робок и всегда угловат» (см. сб. «А. Н. Островский о театре», стр. 74).

К языку Островского Таиров применяет законы подтекста, «второго плана». Так, он рассказывает: «Я как-то беседовал с присутствующей здесь Е. Н. Музиль и она мне сказала замечательную фразу. Она показала мне книжку и говорит: «Вот, видите страницу? Тут есть черное — белое, черное — белое, то есть напечатанная строка и промежутки. Актеры играют черное. А надо играть белое». В этой фразе Музиль — актрисы «Дома Островского», то есть Малого театра,—Таиров видит «настоящее постижение драматургического творчества вообще и в частности Островского».

Он вспоминает также услышанное им мнение о том, что текст Островского на сцене надо «говорить без знаков препинания», и соглашается с ним, говоря, что речь на сцене должна подчиняться не грамматической, а эмоциональной логике.

Анализируя текст ролей, Таиров делает параллели между словами Кручининой и Чацкого, Кручининой и Татьяны Лариной. Он указывает, что в момент огромного внутреннего напряжения Кручинина говорит: «...бегу далеко, иду по свету уголка, где бы забыть свое горе...» — фразы, напоминающие известные слова Чацкого: «Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок». Упрек Кручининой в ее объяснении с Муромым в третьем акте: «Вы не даете никакой цены свежему, молодому чувству простой любящей девушки и готовы унижаться перед женщиной пожившей, которой душа уже охладела, из-за того только, что она имеет известность» — напоминают Таирову слова Татьяны, обращенные к Онегину: «Я тогда моложе, я лучше, кажется, была... Зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна?..»

Он не считает, что Островский «излагает» мысли Пушкина и Грибоедова, но видит в этой перекличке «преемственность» характеров, «органичность» русской культуры и рождения русского (литературного) языка. Ему кажется, что только при подобных ассоциациях можно «должным образом» подойти к языку Островского.

Возвращаясь к характеристике Шмаги, Таиров сближает его образ с образами Кручининой и Незнамова. Напоминаая обращенные к Незнамову слова Шмаги о том, что он может затосковать («Ты меня философией не донимай, а то я затоскую так же, как и ты»), Таиров указывает на слова Кручининой, рассказывавшей Дудукину, что на сцену она пошла, потому что не знала, куда деться от тоски. Боясь философии, замечает Таиров, Шмага сам — философ: «Это человек, который отлично разбирается в жизни, бежит от ее пошлости, облекая все это в язык шута. Была такая драматургическая традиция, в том числе и у Шекспира, где именно шуты позволяли себе говорить настоящую правду под шутовским прикрытием...»

¹⁴ Очевидно, имеется в виду одна из бесед о пьесе.

¹⁵ См. Сб. «А. Н. Островский о театре», стр. 73—74.

¹⁶ А. Я. Таиров цитирует гегелевские лекции по эстетике (Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 49, 46).

¹⁷ Таиров цитирует строки из романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (Собр. соч., т. VI, Госиздат, 1926, стр. 406).

«У СТЕН ЛЕНИНГРАДА»

После постановки «Оптимистической трагедии» Таирова и Вс. Вишневского связывала глубокая творческая дружба. В годы Великой Отечественной войны Таиров был руководителем постановки спектакля «Раскинулось море широко» — пьесы, написанной Вс. Вишневским совместно с А. А. Кроном и Вс. Б. Азаровым (режиссер А. З. Богатырев). Включая в репертуар пьесу Вс. Вишневского «У стен Ленинграда», Таиров надеялся, что это произведение станет второй частью трилогии, продолжением «Оптимистической трагедии» (третьей частью должна была быть пьеса о послевоенной жизни страны). Над самой пьесой «У стен Ленинграда» Таировым была проделана большая работа. В критике отмечалось, что был переработан драматургический текст, удалены все излишества риторической дидактики, что за словами афиш — «сценическая композиция и постановка А. Таирова» — стоит переработка драмы, сокращения и добавления, в результате которых изменение текста по сравнению с ранее опубликованным в журнале «Знамя» (1944, № 9—10) вариантом — «разительно» (см. статьи П. И. Новицкого «У стен Ленинграда». — «Советское искусство», 1945, 12 апреля, и Н. Д. Отгена «У стен Ленинграда». — «Комсомольская правда», 1945, 3 апреля).

Режиссерская экспозиция, извлечения из которой были опубликованы в «Неделе» (1965, № 18, 25 апреля — 1 мая, стр. 10—11), печатается с небольшими сокращениями по стенограмме, хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602, лл. 1—10). Массовые сцены в спектакле «У стен Ленинграда» были воплощены Таировым, как пантомимы, идущие в развитие, дополнение, расширение действия. Примечательно, что он задумал вывести на сцену небольшую группу матросов, но по его замыслу эта небольшая группа должна была казаться большой благодаря глубокой наполненности каждого «сценического поступка» массы. О значении образа народа Таиров писал и автору пьесы: «Моя задача будет состоять в том, чтобы построить крепкий матросский массив» (см. письмо к Вс. Вишневскому, 18 ноября, 1943 г., публикуемое в данном сборнике, стр. 497).

¹ Критика свидетельствует, что Таирову удалось разработать непрерывное действие массы — например, в сцене допроса пленного фашиста «каждый вопрос командира и каждый ответ пленного вызывают яркую, выразительную реакцию на лице и в движении каждого бойца»; виртуозной названа сцена, когда матросы читают написанный их командиром ответ на фашистский ультиматум («гомерический хохот переходит вместе с бумагой из группы в группу»; «возбуждение охватывает весь отряд и выливается в буйную краснофлотскую пляску под гармошку...»); кстати, здесь чувствовалось воздействие на режиссера и драматурга знаменитой картины И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Отмечалось, что с блеском поставлена сцена рукопашной схватки — создан «потрясающий образ победоносного сражения» (см.: П. И. Новицкий и др., «У стен Ленинграда». — «Советское искусство», 1945, 12 апреля).

«ФЕДРА»

В свое время «Федра», впервые сыгранная Камерным театром 8 февраля 1922 г., принесла Таирову большой успех. А. В. Луначарский сразу же, после генеральной репетиции спектакля, отметил, что это «первый большой шаг к подлинной монументальности» (А. В. Луначарский и др., «Федра» в Камерном театре. — «Известия», 1922, 11 февраля), к которой тяготело творчество всех крупнейших художников русской сцены после Октября. И, по мнению советского театроведения, выраженному К. Н. Державиным, «Федра» «не могла казаться странной и неумест-

ной... в снежную московскую зпму [1922] года, когда ее трагическая тональность перекликалась с героической патетикой первого этапа революции» (К. Н. Державин, Книга о Камерном театре, Л., 1934, стр. 109). «Федра» вызвала и ожесточенные споры и несомненный огромный успех и во время гастролей Камерного театра за рубежом. И тем не менее, задумав ее возобновление, Таиров не хотел повторения.

Режиссерская экспозиция печатается впервые по докладу, прочитанному А. Я. Таировым труппе Камерного театра 20 марта 1946 г. (стенограмма, ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 392). Спектакль «Федра» в новой редакции осуществлен не был.

¹ После представления «Федры» в Париже Ж. Кокто писал: «Федра» Таирова — это шедевр»; Г. Буасси — «Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу с мифом»; Ж. де Мерри — «Большевизм атакует Расина»; А. Антуан — «Перед вами, как я полагаю, самый опасный натиск, который когда-либо пришлось перенести театру» (см.: А. Таиров, По обе стороны экватора.—Сб. «Камерный театр», 1934, стр. 53—56); Л. Беннар — «Федра» — ошеломляющее по оригинальности зрелище... но словно специально для того, чтобы как можно лучше исказить Расина» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 119, л. 3).

² И. Ф. Анненский во введении к «Ипполиту» писал: «Как в «Алкесте» своеобразное раздвоение душевных состояний послужило подкладкой изящных сцен между Адметом и Феретом, Адметом и Гераклом, так в «Ипполите» Федра и Кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и ее растительную форму». Он завершает свою мысль: «Душевная борьба Гамлета вышла, конечно, именно из таких сцен «двоения» (Ин. Анненский, Трагедия Ипполита и Федры.—Еврипид, Драмы, т. II, изд. М. и С. Сабашниковых, 1917, стр. 349—350).

³ Анненский пишет: «Обоих, и Ипполита, и Федру, сгубило стремление освободиться от уз пола, от ига растительной формы душ» (Там же, стр. 365).

«СТАРИК»

Постановка «Старика» была одним из выдающихся спектаклей А. Я. Таирова и Камерного театра. В. В. Ермилов писал, что театр этим своим произведением «открыл для нашей сцены одно из замечательных созданий горьковского драматургического гения, ибо «написанная в 1915 г., пьеса до сих пор оставалась белым пятном на карте нашего театра» (В. Ермилов, «Старик» в Камерном театре.—«Известия», 1946, 5 июля). Режиссерская экспозиция печатается по стенограмме доклада, хранящейся в кабинете Горьковского Всероссийского театрального общества, а также в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623).

¹ Пьеса «Старик» была впервые опубликована издательством И. П. Ладыжникова в Берлине в 1921 г.; в этой редакции «Старик» и был поставлен Малым театром в 1919 г. С некоторыми авторскими исправлениями пьеса была опубликована в «Петербургском альманахе» (Петербург — Берлин, 1922, книга 1-я) и затем печаталась по тексту альманаха в Собрании сочинений Горького. В этом виде ее и ставил Камерный театр. Позднее в тридцатитомном Собрании сочинений Горького была опубликована редакция пьесы в том виде, в каком она печаталась на английском языке с предисловием Горького под названием «Судья» — «The Judge» (Нью-Йорк, 1924). См.: М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 12, Гослитиздат, 1951, стр. 347—404 и 462—464.

² Отрывки из предисловия к американскому изданию «Старика» опубликованы в сб. «Старик». Материалы и исследования, М., ВТО, 1946. Полностью предисловие на русском языке не печаталось.

³ См. «Старик». Материалы и исследования, стр. 4—5.

⁴ По воспоминаниям С. Н. Щукина, Чехов советовал писателям: «Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или в третьей главе оно должно непременно выстрелить. А если не будет стрелять, не должно и висеть» (см.: А. П. Чехов, Литературный быт и творчество по мемуарным материалам, Л., 1928, стр. 391). Вл. И. Немирович-Данченко в своей книге «Из прошлого» (М., 1936, стр. 59—60) говорит, что эту мысль он высказал, а Чехов потом повторил.

⁵ Эта фраза Долорес Ибаррури была произнесена ею на митинге в Париже 3 сентября 1936 г. (см.: Долорес Ибаррури, Речи и статьи 1936—1938 гг., Огиз, 1938, стр. 10).

⁶ «Если враг не сдается, — его уничтожают» — название статьи М. Горького, впервые опубликованной в «Правде» 15 ноября 1930 г.

⁷ См. «Старик». Материалы и исследования, стр. 5.

⁸ См. об этом в исследовании Б. А. Бялика («М. Горький — драматург», М., «Советский писатель», 1962, стр. 319): «Согласно другой трактовке, Старик, напротив, воплощает в себе «дух протеста против мещанского благополучия», а Мастаков — представитель мещанства. С таким толкованием выступал пролеткультовский журнал «Гудки», где появилась следующая оценка «Старика»: «Последнюю пьесу Максима Горького можно назвать символической драмой. В пьесе резко обозначаются два мира: с одной стороны, мещанский, обывательский мир мастаковского дома, с другой — буйно протестующий мир Старика. И жалкой попыткой примирить непримиримое является вся, якобы плодотворная, деятельность Мастакова...» («Гудки», 1919, март, № 1, стр. 26).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Из записных книжек

Заметок и записей А. Я. Таирова, сделанных в тетрадях и на отдельных листках, сохранилось мало. В сборник включено многое из того что было выявлено в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 154, 169, 192, 158, 150, 204). Судя по отдельным высказываниям (например, в беседе с режиссерами — выпускниками ГИТИСа, стр. 246 данного сборника), Таиров редко сохранял свои заметки. Дневника он не вел.

Печатаемые материалы частично были опубликованы в журн. «Театр» (1964, № 10, «Из черновой тетради А. Я. Таирова», стр. 73—80). Здесь они публикуются по автографу, в той последовательности, в какой заметки и записи делались А. Я. Таириным.

¹ См. об этом подробно в экспозиции к спектаклю «Без вины виноватые», стр. 403—431 данного сборника.

² Имеется в виду спектакль Художественного театра «Каин», поставленный в 1920 г.

³ «Золото» — пьеса А. А. Филимонова и В. В. Дистлера, поставленная в Камерном театре в 1940 г.

⁴ Писатели К. Г. Паустовский и Г. П. Штурм были привлечены Камерным театром в годы Великой Отечественной войны как авторы пьес для репертуара театра. Пьеса К. Г. Паустовского «Пока не остановится сердце» была поставлена А. Я. Таириным в 1943 г.

⁵ Фраза Кручининной из пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые».

⁶ Таиров цитирует обращение И. П. Павлова к молодежи в связи с X съездом Комсомола: «Наука требует от человека всей его жизни»

(журн. «Техника молодежи», 1936, № 2—3, стр. 79),— позже включенное в Полное собрание сочинений И. П. Павлова (т. 1, М.— Л., 1951, стр. 22—23) под названием «Письмо к молодежи».

⁷ «Некто в сером»—Таиров говорит о персонаже символической драмы Л. Н. Андреева «Жизнь Человека», шедшей в Художественном театре в 1907 г. в постановке К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого, и в театре В. Ф. Комиссаржевской в том же году в постановке Вс. Э. Мейерхольда.

⁸ См. в воспоминаниях о М. С. Щепкине.—«М. С. Щепкин. 1788—1863», П., изд. А. С. Суворина, 1914, стр. 361.

⁹ О распределении ролей в «Вишневом саде» см. у К. С. Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» («Academia», 1936, стр. 388, 400). Упомянутая Федотову, Таиров имеет в виду артистку Г. Н. Федотову, руководившую «драматическим отделом» Общества литературы и искусства и оказывавшую значительное влияние на Станиславского в период его «артистической юности».

¹⁰ Таиров цитирует слова Ч. Чаплина из его статьи «Будущее немого кино» (1936) (см. «Материалы по истории мирового киноискусства», т. II. Чарльз Спеенер Чаплин, М., Госкиноиздат, 1945, стр. 196).

Письма

Н. И. ПОДВОЙСКОМУ

20 сентября 1927 г.

Николай Ильич Подвойский (1880—1948) — видный деятель революционного движения в России. Активный участник Великой Октябрьской социалистической революции. После революции возглавлял Всебуч, в 1920 г. был назначен председателем Высшего совета физкультуры при Всебуче, большое внимание уделял развитию массового физкультурного движения в стране, в 1921 г. стал председателем Красного спортивного интернационала.

Последние годы жизни вел пропагандистскую и литературную работу. Живо интересовался развитием советской культуры. Среди театральных деятелей наиболее близкими к Н. И. Подвойскому были А. Я. Таиров и В. Э. Мейерхольд.

¹ Положение о художественных советах при государственных академических театрах было утверждено Коллегией Наркомпроса 17 августа 1927 г. В Положении говорилось: «Художественный совет организуется при каждом Государственном академическом театре с целью регулирования его художественной, идеологической деятельности на основе увязки производственной работы предприятия с общественностью» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 1, л. 3). 31 августа 1927 г. Камерный театр получил циркулярное письмо Наркомпроса, содержащее предложение срочно образовать художественный совет и сообщить Наркомпросу его состав. Следствием этого письма было настоящее обращение А. Я. Таирова к Н. И. Подвойскому.

² Состав художественного совета Камерного театра был утвержден А. В. Луначарским 13 октября 1927 г. В состав совета вошли двадцать два человека, из них четырнадцать от советской общественности и восемь от театра. Из перечисленных А. Я. Таировым кандидатов в состав художественного совета вошли: О. Ю. Шмидт, В. Ф. Ашмарин, Н. Н. Евренков, П. С. Коган, С. М. Городецкий, А. Я. Таиров, Л. Л. Лукьянов, М. И. Федосимов, И. И. Аркадин, А. Г. Коонен, А. К. Метнер, Э. Е. Поис. Позднее в состав совета были введены А. А. Жаров, И. П. Уткин и другие.

Н. И. Подвойский в работе художественного совета не участвовал. Первое заседание совета Камерного театра состоялось 28 декабря 1927 г.

6 января 1929 г.

Сергей Александрович Семенов (1893—1943) — писатель, драматург, участник гражданской войны, позднее — челюскинских эпопеев.

А. Я. Таиров поставил на сцене Камерного театра две пьесы С. А. Семенова: «Наталья Тарпова» (1929) и «Не сдадимся» (1935). Переписка А. Я. Таирова с С. А. Семеновым посвящена главным образом работе над текстом пьес и свидетельствует о большом внимании, которое Таиров уделял молодым драматургам, а также созданию современного репертуара.

¹ Речь идет о пьесе С. А. Семенова «Наталья Тарпова», написанной по одноименному роману, первая часть которого публиковалась в 1927 г. в журнале «Молодая гвардия» и вышла отдельным изданием в том же году (изд-во «Прибой»). Соглашение с С. А. Семеновым на написание пьесы было заключено Камерным театром 1 марта 1928 г. В марте состоялись встречи С. А. Семенова с А. Я. Таировым, во время которых был продуман план пьесы.

В статье, посвященной пьесе, А. Я. Таиров останавливается на проблематике пьесы и мотивах, заставивших Камерный театр включить ее в репертуар. «Большим достоинством «Наталья Тарповой», — пишет он, — является то, что Семенову удалось содрать стандартизованные футляры с ряда современных персонажей и обнажить таким образом их живую мысль и плоть. Меньше всего можно подойти к оценке семеновских действующих лиц с общепринятой меркой типов «положительных» и «отрицательных» и уж совсем невозможно абстрагировать их от той социальной среды, порождением которой они являются. Проблема общественного и личного, проблема взаимоотношений индивидуума и коллектива в разрезе двух противоположных идеологий — пролетарской и буржуазной — является основной проблемой пьесы и спектакля» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 455, л. 2).

В этой же статье А. Я. Таиров анализирует содержание пьесы: «Октябрьская революция застала Тарпову окончившей гимназию, срощенной со своим привилегированным положением, в результате чего она встретила великие события с большой растерянностью. Инстинкт класса берет верх, и она — в рядах ВКП. Она рьяно работает, она секретарь фабкома. Но вот на ее пути возникает личное, в данном случае — любовь к Габруху (беспартийному спецу, но несомненно и убежденному врагу), и со всей силой заново вскрывается вся половинчатость и двойственность ее существа.

Наступает разлад между мировоззрением и мироощущением. Возникает борьба между классовым и личным... И только под влиянием большого и трагического потрясения (смерть В. И. Ленина. — *Ред.*), заставляющего в полный тон и силу зазвучать в ней ее подлинные социальные инстинкты, Тарпова окончательно осознает себя как неотъемлемую часть своего коллектива и выходит к новой жизни и строительству обновленной и закаленной.

Так, в огне страданий и борьбы рождается в ней новый человек и новая женщина» (там же, л. 3).

В приведенных цитатах А. Я. Таиров не упоминает третье, главное действующее лицо пьесы — Рябьева — мужа Тарповой, которого он характеризует в своей беседе с корреспондентом журнала «Жизнь искусства»: «Рябьев — партнец, рабочий, организатор фабричного коллектива, один из многих, для которого его личное неразрывно связано с классовым, — твердо, без сомнений и колебаний идет по путям революции и социалистического строительства. Он непоколебимо верит в творческие силы пролетариата — хозяина жизни, которому принадлежит мир и который «может и имеет право перестроить его по-своему» (там же, л. 5).

На протяжении всего 1929 г. А. Я. Таиров своими советами и консультациями помогал С. А. Семенову в создании пьесы.

² Своего рода режиссерскую экспликацию спектакля дает А. Я. Таиров в беседе с корреспондентом журн. «Жизнь искусства»: «Сейчас, когда мы в «Наталье Тарповой» подошли вплотную к сценическому разрешению пьесы, целиком и полностью построенной на актуальных и серьезных проблемах нашей жизни, перед нами с особой силой встал вопрос о необходимости дать спектакль современный и новый — не только тематически, но и стилистически.

Вот почему и во время драматургической разработки «Натальи Тарповой» и особенно в период сценической работы над ней наши экспериментальные задачи неизменно устремлялись к выработке такого конструктивно-единого метода, при помощи которого вся новая тематика спектакля выливалась бы органически и закономерно в новую сценическую форму. Отсюда: 1) целевая установка спектакля; 2) разработка основных линий поведения и взаимоотношений действующих лиц на основе воздействующей на них среды; 3) участие в спектакле воздействующей среды не только в качестве физического, но и социально-психологического фактора; 4) построение режиссерской и в особенности актерской партитуры исполнения на основе целевого отбора средств сценического воздействия; 5) органическое введение в структуру всей работы трибуны — особого нового места действия, при помощи которого в наиболее кардинальные моменты спектакля актер и зритель лицом к лицу совместными усилиями разрушают физическую и психологическую линию рамп и всю старую конструкцию театра и его сценической коробки.

Таким образом, в работе над «Натальей Тарповой» мы ставим эксперимент по отысканию новой для нас сценической формы, органически слитой с содержанием и тематикой современности» (там же, л. 6).

В противоположность мнению А. Я. Таирова А. В. Луначарский в своей статье «Публицистический театр» оценивал прием с трибуной в спектакле «Наталья Тарпова» следующим образом:

«Быть может, не совсем веря в силу своих реалистических образов и чувствуя, что пьеса должна быть революционной прежде всего, автор и театр сделали выход в плакатность.

Перед сценой сделана трибуна, на которую выходят то те, то другие действующие лица, с которой они исповедуются, непосредственно агитируя или представляя друг друга с особыми сатирическими комментариями. К сожалению, в данном случае этот прием оказался неудачен, из чего не следует, что он неприемлем вообще» («Красная газета». Вечерний выпуск. 1929, 21 ноября).

³ В письме к А. Я. Таирову от 23 февраля 1929 г. С. А. Семенов писал: «Присланный Вам текст будет подвергнут мною еще сильнейшей правке. Не пугайтесь — только стилистической. Необходимо добиться, как Вы выражаетесь, «чеканного», острого драматургического языка, которого в присланном Вам тексте еще не имеется. Все мое внимание ушло на «переделывание пьесы по существу». Теперь займусь специально «языком». До отъезда в санаторию, т. е. до 4 марта, надеюсь прислать Вам выправленный текст — окончательный во всех смыслах» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 38, лл. 280—281).

⁴ Имеется в виду характерный для некоторых пьес Л. Н. Андреева мистико-символистский оттенок.

⁵ Софочка и Шарый — персонажи пьес «Наталья Тарпова», находящиеся в любовной связи. Софочка — жена Габруха, мещанка, Шарый — бывший друг детства Софочки.

⁶ См. комментарий 1 к настоящему письму.

⁷ Письмо С. А. Семенова к А. Я. Таирову от начала января 1929 г. неизвестно, очевидно, в нем затрагивались вопросы о возможности постановки «Натальи Тарповой» в других театрах.

⁸ Украинский драматический театр им. И. Франко прислал в Камерный театр следующую телеграмму за подписью Г. Юры:

«Киевская общественность настаивает включении «Тарповой» репертуар Украинского театра Франко. Просим любезного содействия высылке экземпляра» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 38, л. 94 об.).

⁹ С. А. Семенов хотел передать пьесу для постановки в Государственный академический театр драмы, о чем он вел переговоры с директором и художественным руководителем театра Н. В. Петровым.

¹⁰ В письме к А. Я. Таирову от 13 февраля 1929 г. С. А. Семенов писал: «Скажу одно — больше всего руководился собственным разумением. Оно, это «собственное разумение», подсказывает мне категорически просить Вас не понуждать меня более «дать завод», а также — из четырех актов сделать три. В процессе переработки я еще и еще раз убедился, что этого не нужно» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 38, л. 95). Однако в последнем варианте пьесы, поставленном на сцене Камерного театра, было три акта.

С. А. СЕМЕНОВУ

3 апреля 1929 г.

¹ Художественный совет рассмотрел пьесу «Наталья Тарпова» на своем заседании 5 марта 1929 г.; в резолюции, принятой советом, говорилось: «Художественный совет считает, что она (пьеса.— *Ред.*) нуждается в идеологических поправках и поручает литературно-репертуарной комиссии конкретизировать пожелания, высказанные в художественном совете по вопросу о поправках, которые надо ввести в пьесу» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7, л. 74). Расширенный пленум литературно-репертуарной комиссии художественного совета состоялся 9 марта 1929 г. Пленум постановил:

«1. а) Пьесу к постановке принять и просить автора внести некоторые поправки, вытекающие из развернувшихся в литературно-репертуарной комиссии прений.

б) Приветствовать постановку «Натальи Тарповой» в Камерном театре.

в) Просить дирекцию МГКТ приступить к работе с тем, чтобы осуществить постановку «Натальи Тарповой» в этом сезоне.

г) Сжать пьесу драматургически.

д) Активизировать Рябьева и Тарпову.

е) Сохранив структуру пьесы, внести в пролог и конферанс поправки, принятые в заседании литературно-репертуарной комиссии» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7, л. 75).

² Член художественного совета Камерного театра критик В. А. Сутырин принимал активное участие в обсуждении пьесы «Наталья Тарпова», выступая по этому поводу и в печати (см. его статью «Слезайте, рыцарь, с коня». — «На литературном посту», 1929, № 8, стр. 42—44).

³ На заседании художественного совета 30 марта 1929 г. было утверждено постановление пленума литературно-репертуарной комиссии от 9 марта 1929 г., но вместе с тем в постановлении совета было отмечено, что осуществить постановку «Натальи Тарповой» в сезоне 1928/29 г. невозможно (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7, л. 76).

⁴ В ответ на письмо А. Я. Таирова С. А. Семенов писал 13 мая 1929 г.: «В конце мая или в первых числах июня твердо надеюсь закончить... окончательно. Переделывать еще — не буду ни под каким видом, даже в том случае, если Ваш почтенный худсовет снова заартачится. Режиссерскую проработку нового текста в смысле некоторых «неизбежных» сокращений или большей драматургической законченности сцен, разумеется, целиком предоставляю Вашему усмотрению. Не могу только дать согласия на перенос речи Рябьева в начальную сцену, вслед за монологом Габруха. Твердо убежден, что это художественно «удешевит» пьесу» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 38, л. 133).

С. А. Семенов настоял на своем мнении, в окончательном варианте пьесы в начальной сцене были оставлен один монолог Габруха.

⁵ Пьеса «Наталья Тарпова» обсуждалась на заседаниях Главреперткома 19 марта, 21 и 28 октября, 6 и 16 ноября 1929 г. В декабре 1929 г. спектакль был снят с репертуара (ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 1, ед. хр. 2621). Первая попытка Камерного театра осуществить постановку современной пьесы оказалась неудачной. Премьера состоялась 9 ноября 1929 г. Она вызвала ожесточенную полемику среди членов художественного совета и в прессе (см.: А. В. Луначарский, Публицистический театр.— «Красная газета». Вечерний выпуск; 1929, 21 ноября; В. Блюм, Натали де Тарпофф — Наталия Тарпова.— Журн. «Новый зритель», 1929, № 42; В. Б. Камерный театр на пути советской пьесы.— Журн. «Жизнь искусства», 1929, № 50; «Члены художественного совета Камерного театра о «Наталии Тарповой».— Журн. «Современный театр», 1929, № 18 и др.).

Б. ШОУ

июль 1932 г.

Джордж Бернард Шоу (1856—1950) — английский писатель, драматург и публицист. А. Я. Таиров поставил в Камерном театре пьесы Б. Шоу «Святая Иоанна» (1924) и фрагменты из пьесы «Цезарь и Клеопатра», включенные в спектакль «Египетские ночи» (1934).

¹ Бернард Шоу прибыл в Москву 21 июля 1931 г. Вечером этого же дня он посетил Камерный театр, где смотрел спектакль «Опера нищих» Б. Брехта и К. Вейля. Шоу приветствовали зрители и труппа театра. Сцена была украшена красными стягами и большой надписью на английском языке: «*Блестящему мастеру Бернарду Шоу горячий привет на советской земле*». А. Я. Таиров произнес приветственную речь, И. И. Аркадин передал писателю папку с фотографиями сцен из спектакля Камерного театра «Святая Иоанна» (см. «Вечерняя Москва», 1931, 22 июля).

² В газете «Daily Sketch» от 21 ноября 1924 г. была помещена записка, в которой говорилось об отрицательной реакции Б. Шоу на показанные ему корреспондентом этой газеты фотографии сцен из спектакля Камерного театра «Святая Иоанна».

В своем приветственном слове, обращенном к Б. Шоу 21 июля 1931 г., А. Я. Таиров напомнил об этом эпизоде, еще раз подчеркнув нечистоплотность антисоветских агитационных методов части английской прессы.

³ Позднее в композицию спектакля «Египетские ночи» А. Я. Таиров включил отрывок из «Египетских ночей» А. С. Пушкина.

2 марта 1934 г. в первой беседе с труппой Камерного театра о предстоящем спектакле А. Я. Таиров обосновывал свою композицию спектакля следующим образом: «Черты характера, образ действия Клеопатры, недостаточно ясные у Шекспира, проявляются в свете своеобразного формирования Клеопатры — дикарки и ученицы Юлия Цезаря, — показанного Шоу. Вот почему я решил расширить рамки своего спектакля и ввести в него крепкую и нужную выжимку из пьесы Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» [...] Б. Шоу оказался интересен для меня и потому, что он с наибольшей четкостью вскрывает и те колониальные тенденции Рима, которые заметны уже и в эпоху Юлия Цезаря, о чем сам Б. Шоу говорит в своем предисловии к пьесе.

Вот по изучении материала у меня создалось твердое убеждение, что Б. Шоу в характере конечного своего таланта написал своей пьесой «Цезарь и Клеопатра» своеобразную драматургическую увертюру к «Антонию и Клеопатре» Шекспира. [...] Между временем действия «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу и «Антония и Клеопатры» Шекспира проходит примерно семь лет. [...] Пушкин взял как раз этот период, и этот исторический пробел, который у меня образуется, великолепнейшим образом [не только] с точки зрения фактической, но и с точки зрения философской

и поэтической заполняется стихотворной поэмой Пушкина из его «Египетских ночей» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 495, лл. 41—42, 43, 46).

⁴ Премьера спектакля «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу состоялась в Малом театре 14 октября 1909 г.

И. М. МАЙСКОМУ

31 декабря 1935 г.

Иван Михайлович Майский (р. 1884) — советский дипломат и историк. В 1932—1943 гг. — посол СССР в Великобритании.

¹ В письме от 11 декабря 1935 г. И. М. Майский отвечал на ряд вопросов А. Я. Таирова по поводу предполагавшихся гастролей Камерного театра в Англии. Переговоры велись в течение 1934—1936 гг. Однако гастроли не состоялись.

² И. М. Майский считал желательным содействие ВОКС в проведении гастролей Камерного театра в Англии, однако организацией гастролей должно было, по его мнению, руководить Полпредство СССР в Великобритании.

³ «Непренемно пришлите Ваш альбом и Вану брошюру, посвященные Камерному театру, — чем больше экзemplяров, тем лучше. Это будет очень полезно для подготовки почвы к гастролям», — писал И. М. Майский А. Я. Таирову в письме от 11 декабря 1935 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 891, л. 1).

⁴ Перечень предполагаемых спектаклей А. Я. Таиров приводит по следующей просьбе И. М. Майского, содержащейся в упоминавшемся письме: «Я был бы очень рад, если бы Вы сообщили мне примерный список тех пьес, которые Вы собираетесь ставить в Лондоне. Я мог бы высказать по этому поводу свои соображения» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 891, л. 1).

⁵ Имеется в виду народный комиссар иностранных дел М. М. Литвинов.

⁶ В ответном письме А. Я. Таирову от 3 января 1936 г. И. М. Майский писал: «Что касается «Оптимистической трагедии», то даже с теми купюрами, которые Вы имеете в виду, она мне все-таки кажется несколько рискованной пьесой. Впрочем, об этом еще можно подумать. Лично я «Оптимистическую трагедию» чрезвычайно люблю и считаю ее одним из лучших Ваших спектаклей, но ведь надо иметь в виду, что Вам придется играть перед английской аудиторией...» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 891, л. 2).

⁷ Впервые в Париже театр показал «Федру» 12 марта 1923 г. Вспоминая в одной из своих статей о головокружительном успехе спектакля у французского зрителя, А. Я. Таиров приводит отзыв Ф. Жемье: «Вы напомнили нам этим спектаклем об античном театре Греции и без подражания ему Вы сумели дать нам почувствовать все его величие» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 394, л. 2).

В архиве Камерного театра сохранился отзыв Ж. Кокто о спектакле: «Федра» Таирова — шедевр. Я сказал это ему лично. Я не колеблюсь сказать это во всеулышание... Я спешу выразить свой восторг Камерному театру... *Ж. Кокто*». (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 119, л. 5.)

⁸ Относительно целесообразности включения в репертуарный план гастролей спектакля «Не сдадимся» И. М. Майский писал А. Я. Таирову 3 января 1936 г. «Я не видел «Не сдадимся», но думаю, что если сама пьеса удовлетворительна (а играете вы ее, конечно, прекрасно), то ее следовало бы продемонстрировать в Лондоне: тема очень яркая и хорошо знакомая широкой английской публике. Челюскинская эпопея вызвала в Англии в свое время громадный отклик» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 891, л. 2).

⁹ Спектакль «Оптимистическая трагедия» был поставлен в Ростовском драматическом театре им. М. Горького А. Я. Таировым, художник В. Ф. Рындин, композитор Л. К. Книппер. Премьера спектакля состоялась в январе 1936 г.

А. И. НАЗАРОВУ

23 апреля 1938 г.

Алексей Иванович Назаров (1905 — 1968) — председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР с января 1938 по 1 апреля 1939 г.

¹ А. И. Назаров выступил в Комитете по делам искусств на совещании работников театральных отделов республиканских, краевых и областных управлений по делам искусств 23 апреля 1938 г. (см. стенограмму совещания. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 276, лл. 31 об. — 32).

² В Камерном театре были поставлены следующие пьесы названных драматургов: Б. М. Левин — «Родина» (1936); Г. Д. Мдивани — «Алькасар» (1935), «Честь» (1938), «Батальон идет на Запад» (1941), «Небо Москвы» (1942), «Кто виноват?» (1949); Л. Р. Шейнин (в соавторстве с бр. Тур) — «Очная ставка» (1938), «Генконсул» (1939); Ю. И. Яновский — «Дума о Британке» (1937).

³ Имеется в виду статья Б. А. Лавренева «Интеллигенция великой Родины», напечатанная в «Известиях» (1938, 23 апреля).

⁴ Речь идет о пьесе К. А. Тренева «Анна Лучинина», законченной драматургом в конце 1940 г. Право первой постановки пьесы первоначально было предоставлено автором МХАТ, впоследствии это право было передано Малому театру. В заявлении на имя директора Камерного театра от 24 января 1941 г. К. А. Тренев писал: «Подтверждаю свое согласие и право Государственному Московскому Камерному театру на выпуск пьесы моей «Анна Лучинина» в текущем сезоне, но не ранее 16 апреля 1941 года, по какой срок мною предоставлено право первой постановки этой пьесы Государственному Московскому Малому театру. *К. Тренев*» (ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 38, л. 233).

До войны пьеса К. А. Тренева была поставлена только в Одесском русском драматическом театре. В Камерном театре постановка пьесы осуществлена не была.

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

17 апреля 1940 г.

Всеволод Витальевич Вишневский (1900—1951) — советский писатель, драматург. Творческое содружество А. Я. Таирова с В. В. Вишневским возникло в 1932 г. во время работы над постановкой в Камерном театре пьесы «Оптимистическая трагедия». За время с 1932 по 1945 г. в Камерном театре были поставлены три пьесы Вишневского: «Оптимистическая трагедия» (1933), «Раскинулось море широко» (1943) и «У стен Ленинграда» (1945). С 27 июня 1946 по 1948 г. В. В. Вишневский занимал в Камерном театре официальную должность заместителя А. Я. Таирова по вопросам репертуара.

¹ Настоящее письмо является ответным на письмо В. В. Вишневского А. Я. Таирову от 25 марта 1940 г. (см. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 799, лл. 9—11).

² Труппа Камерного театра совершила большую гастрольную поездку на Дальний Восток, продолжавшуюся с октября 1939 по август 1940 г. Гастроли начались 26 октября 1939 г. в Хабаровске «Оптимистической трагедией» В. В. Вишневского. Театр показал следующие спектакли:

«Дети солнца» М. Горького, «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба, «Любовь под вязами» Ю. О'Нила, «Честь» Г. Д. Мдивани, «Очная ставка» и «Генконсул» бр. Тур и Л. Р. Шейнина, «Сильнее смерти» П. Л. Жаткина и Г. Ю. Вечоры в городах Владивостоке, Ворошилово, Хабаровске, Комсомольске, Биробиджане, Чите, дал шефские спектакли и концерты в воинских частях Дальневосточного края. За время гастрольной поездки театр показал 525 спектаклей и дал 220 концертов.

Параллельно с текущей работой театр готовил новые постановки — «Мадам Бовари» Г. Флобера (сценический вариант А. Г. Коонен), «Клоп» В. В. Маяковского, «Золото» А. А. Филлимонова и В. В. Дистлера и «Средство Макропулоса» К. Чапека.

Кроме того, режиссеры и актеры театра провели 190 консультаций и лекций, поставили силами красноармейской самодеятельности 25 спектаклей.

³ Работа над спектаклем «Мадам Бовари» началась в Хабаровске 1 декабря 1939 г. Премьера состоялась на сцене Хабаровского Дома Красной Армии 2 апреля 1940 г.

⁴ В. В. Вишневский, участвовавший в боях с белофиннами в ноябре 1939 — марте 1940 г., был вызван в Москву для получения награды. В первый же день пребывания в Москве, 25 марта 1940 г., В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову: «Рукопись «Бовари» извлечена сегодня из стола... начну читать, буду мысленно с вами, друзья мои старинные, Александр и Алиса!.. Успеха Вам!..

Думаю, что в дни большой, очень большой борьбы, которая изменит лицо мира, опрокинет «классический» английский и французский строй, — ваш новый спектакль прозвучит как новое обвинение этому строю, как новый удар по тем, кто там, в Париже, ненавидит нас, прокликает и собирается делать новые пакости» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 799, л. 11).

⁵ Рецензии на спектакль Камерного театра «Мадам Бовари» были напечатаны в дальневосточных газетах: «Тревога» (1940, 6 апреля), «Тихоокеанская звезда» (1940, 9 апреля), «Тихоокеанский комсомолец» (1940, 12 апреля).

⁶ Начиная работать над постановкой «Клопа», в беседе с труппой Камерного театра А. Я. Таиров сказал: «Раньше всего мы должны подумать над тем, насколько искренен и исчерпывающ тот подзаголовок, который Маяковский дал своей пьесе. Подзаголовком является — фантастическая комедия. Так ли это действительно? Фантастическая комедия. Да, так. Эта комедия фантастическая. Но только ли фантастическая комедия? Я полагаю, что мы должны точно и определенно ответить — нет, не только.

Мы должны сказать, что эта комедия, и это совершенно ясно для каждого, не только фантастическая, но и сатирическая, и даже, что, может быть, это в значительно большей степени комедия сатирическая, чем комедия фантастическая. Я хотел бы сказать, что «Клоп» — это комедия фантастическая по форме и сатирическая по своей сущности. В этой комедии Маяковский устами одного из ее персонажей говорит: «Мы никогда не отказываемся от зрелища, которое, будучи феерическим по внешности, таит под радужным оперением глубокий научный смысл». Мне кажется, что эти слова Маяковского, взятые сейчас мною из его комедии «Клоп», должны быть представлены в виде некоего эпиграфа [к] его комедии» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 553, лл. 3—4).

⁷ В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову в письме от 25 марта 1940 г.: «Фильм мой о Сталине готов на 75 процентов [...] Думаю о сценич[еском] варианте» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 799, л. 11).

⁸ Коллектив Камерного театра возвратился в Москву из дальневосточной гастрольной поездки 2 августа 1940 г.

⁹ Сезон 1940/41 г. открылся в Камерном театре 24 октября 1940 г. спектаклем «Мадам Бовари».

¹⁰ Пьеса Г. Д. Мдивани «Честь» была поставлена в Камерном театре В. Н. Ганпиным, художник И. Д. Гамрекели, композитор В. И. Мурадели. Премьера спектакля состоялась 1 июля 1938 г.

¹¹ Пьеса «Очная ставка» бр. Тур и Л. Р. Шейнина была поставлена в Камерном театре М. И. Жаровым, художник Б. В. Щуко. Премьера спектакля состоялась 28 февраля 1938 г.

¹² Пьеса «Генконсул» бр. Тур и Л. Р. Шейнина была поставлена в Камерном театре В. Д. Королевым, художник А. Г. Тышлер. Премьера спектакля состоялась 6 февраля 1939 г.

¹³ Н. Д. Оттен монографию о спектакле «Оптимистическая трагедия» не написал.

¹⁴ В письме от 25 марта 1940 г. В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову: «В голове план новой вещи: «Москва». Это должен быть фильм о новой столице мира, о новом центре мировых дел, о народе, вождах, войне, дипломатии и пр. За посл[едние] годы я столько насмотрелся, столько стран объездил, столько видел битв, столиц, полит[ических] дел, что все это просится на бумагу...» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 799).

¹⁵ Имеется в виду С. К. Вишневецкая, жена В. В. Вишневого.

О. Н. ОЛИДОР

[1—2] января 1943 г.

Ольга Николаевна Олидор (Кайдалова) (р. 1913) — в начале 1940-х гг. заместитель начальника Главного управления театров Комитета по делам искусств при СНК СССР.

¹ Настоящее письмо является ответным на письмо О. Н. Олидор от 10 декабря 1942 г. (см. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 915, лл. 2—2 об.).

² В письме к А. Я. Таирову от 10 декабря 1942 г. О. Н. Олидор писала о пьесе «Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского:

«От многих пьес о войне ее выгодно отличает наличие действенного сюжета и образов-характеров. Пьеса сценична. Она будет хорошо смотреться и будет волновать зрителя как отдельными сюжетными положениями, так и основным содержанием. Несомненно удалась Паустовскому большинство его действующих лиц: Анна, Люхин, Берман, Перепелка, капитан Ушаков и Кларисса. Но только излишне много «литературы» в этой пьесе. Не столько списаны эти люди с живой настоящей нашей жизни, сколько навеяны теми или иными литературными традициями: недаром в доме Люхина поет сверчок. Хозяин дома чем-то безусловно напоминает Калеба из Диккенса. Может быть, тем, что режет игрушки. А Ушаков — прямая родня старых капитанов из новелл Грина. Пьеса романтична — это хорошо. Но местами Паустовский впадает в мелодраму, например, сцена безумной Анны с мертвым ребенком. Это уже крайность, как и вообще нагромождение ужасов, которыми пьеса грешит.

Слабо в пьесе сделан финал. Зритель многого ждет. Так насыщена драматизмом первая половина пьесы, с таким напряжением воли идет к финалу героиня, так много слов говорится о ненависти, о мести, таланте Анны, о том, что ею задумано — что зритель ждет большого взрыва в конце. Грубо говоря, Анна прерывает свой вдохновенный спектакль призывом к резне. К тому же призыв этот не очень подхватывается массами, которые Анна должна за собой увлечь. Ее собственная смерть заставляет всех тоже «тихо выйти из зала» — по ремарке автора. И хоть за сценой раздается канонада и крики «ура» — на сцене происходит только одно: Анна умирает. Берман играет траурный марш. Смысл же того, что сделала Анна, — не в том, что убито несколько немецких офицеров. Ее талант должен был поднять народ. Но так как народа в пьесе нет вообще, то и поднимать некого. Есть бесформенная масса зрителей театра, присутствующих на премьере...

Эта пьеса об индивидуальной судьбе одной актрисы. Она мать и жена,

она любит родину, она ненавидит врагов. Она им мстит, хотя и сама при этом гибнет. В пределах этого круга автор силен и убедителен. Но дальше этого он не идет. Нет показа войны, нет русского народа, нет среднего советского человека в этой войне, т. е. нет того, что делало бы пьесу произведением большого масштаба. Но все же это пьеса, которая имеет все права на существование» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 915, л. 2).

³ Калёб — персонаж рассказа Ч. Диккенса «Сверчок на печи», широко известного благодаря инсценировке, шедшей во многих театрах СССР.

⁴ Письмо А. Я. Таирова председателю Комитета по делам искусств при СНК СССР М. Б. Храпченко было отправлено 30 декабря 1942 г. (см. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 752, лл. 6—7 об.).

⁵ В письме к М. Б. Храпченко от 30 декабря 1942 г. А. Я. Таиров писал: «Мы пережили три эвакуации: из Ленинграда, где застала нас война, в Москву, из Москвы на Балхаш и из Балхаша в Барнаул» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 752, л. 7). В Балхаш группа Камерного театра прибыла 10 ноября 1941 г., 11 апреля 1942 г. театр выехал в Барнаул.

⁶ Имеется в виду А. В. Солодовников — тогда заместитель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР.

⁷ А. З. Богатырев с 1941 по 1949 г. был директором Камерного театра.

⁸ Из всех перечисленных А. Я. Таировым актеров в Камерном театре работала только Л. А. Врублевская с 1944 по 1949 г.

⁹ Письмо к А. В. Солодовникову было написано 5 января 1943 г. (см. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 739, л. 1).

¹⁰ О. Н. Олидор прислала для концертного репертуара А. Г. Коонен «Ленинградскую поэму» О. Ф. Берггольд и стихи И. Бехера «Призыв», о которых писала: «Это очень хорошие стихи. Подлинная героика. Кроме того, у нас очень мало читают со сцены западных писателей-антифашистов» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 915, л. 2).

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

[не ранее 23 января] 1943 г.

¹ Театр пробыл в Барнауле с 17 апреля 1942 по 14 октября 1943 г., показав весь свой московский репертуар и выпустил четыре премьеры: «Небо Москвы» Г. Д. Мдивани, «Фронт» А. Е. Корнейчука, «Раскинулось море широко» В. В. Вишневского, А. А. Крона и В. Б. Азарова и «Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского. Театр вел большую шефскую работу по обслуживанию частей Красной Армии, фабрик, заводов, колхозов и госпиталей.

² «Раскинулось море широко» — героическая музыкальная комедия В. В. Вишневского, А. А. Крона и В. Б. Азарова, написанная авторами в осажденном Ленинграде к XXV годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

³ Впервые пьеса «Раскинулось море широко» была поставлена 7 ноября 1942 г. в Ленинграде в Театре музыкальной комедии. Режиссер Н. Я. Янет, художник С. К. Вишневецкая. О премьеры спектакля В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову в письме от 12 ноября 1942 г. (см. «Литературное наследство», т. 78, кн. 2, «Наука», 1966, стр. 225).

В течение 1943—1944 гг. пьеса широко ставилась на сценах театров оперетты и музыкальной комедии в Ташкенте, Чимкенте (в Киевском государственном театре музыкальной комедии), Воронеже, Чкалове, Сталинабаде, Иркутске, Караганде и др.

⁴ В телеграмме от 22 января 1943 г. В. В. Вишневский писал: «Как здоровье, дорогой, береги себя, впереди так много, поглощено пишу большую пьесу» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 801, л. 1). В январе 1943 г. Вишневский начал работать над пьесой «У стен Ленинграда», посвященной теме обороны Ленинграда в годы Великой Отечественной войны.

О работе над пьесой В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову в письмах от 18 мая и 1 августа 1943 г. (см. «Литературное наследство», т. 78, кн. 2, стр. 229—232). Пьеса была закончена в 1944 г.

⁵ Роли в спектакле исполняли: капитан 2-го ранга — С. В. Бобров, лейтенант Кедров — Г. А. Яниковский, боцман Капитон Силыч — А. А. Нахимов, Миша — В. В. Кенигсон, Жора — В. Н. Ганшин, Елена — В. В. Беленькая, Киса — А. Н. Имберг, Чижов — Ю. О. Хмельницкий, Мария Астафьевна — М. З. Фомина, капитан фон Дитмарштейн — Г. В. Петровский, Ардальон Васильевич — А. И. Нежданов.

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

март 1943 г.

¹ В Московском театре оперетты спектакль «Раскинулось море широко» поставлен не был.

² См. комментарий 4 к письму В. В. Вишневскому, датированному не ранее 23 января 1943 г.

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

18 ноября 1943 г.

¹ В неопубликованном письме от 16 ноября 1943 г. В. В. Вишневский писал А. Я. Таирову: «То, что ты мне не пишешь уже неск[олько] месяцев, горько, тяжело... Я тебе послал большую вещь. Понимаю твои заботы, хлопоты, обществ[енно]-светские обязанности etc, — но это не извиняет даже дружеской небрежности. У нас в Ленинграде тоже достаточно хлопот etc, но это не мешает мне посылать тебе пьесы, письма, книги, телеграммы...

Я не хочу быть автором, пьесы которого идут, но который ничего не знает о сути этих работ, их типе, плане, качестве, сроках и т. д.» (ЦГАЛИ, ф. 1038, оп. 1, ед. хр. 2457, л. 56).

² В сезоне 1942/43 г. филиал Малого театра, вернувшегося из эвакуации, давал спектакли в помещении Камерного театра.

³ Открытие сезона в Камерном театре состоялось 25 декабря 1943 г. Шел спектакль «Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского.

⁴ В 1943 г. многие московские театры возвратились из эвакуации; осенью 1943 г. открыли свои сезоны в Москве Центральный театр Советской Армии, Театр им. Евг. Вахтангова, Московский театр драмы, Театр сатиры, Театр им. Моссовета и др. Они показали московскому зрителю спектакли, поставленные в годы эвакуации на периферии, были среди них и проходные, не задержавшиеся в репертуаре. Говоря о московских премьерах Таиров высказал свое субъективное мнение. Трудно сказать, какие именно постановки он имел в виду. Осенью 1943 г. на московских сценах шли следующие спектакли: в Центральном театре Советской Армии — «Олеко Дундич» А. Г. Ржешевского и М. Каца, «Фронт» А. Е. Корнейчука, «Нашествие» Л. М. Леонова, «Сталинградцы» Ю. П. Чепурина, «Жестокый романс» А. К. Гладкова; в Театре им. Евг. Вахтангова — «Олеко Дундич» А. Г. Ржешевского и М. Каца, «Русские люди» К. М. Симонова, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Фронт» А. Е. Корнейчука; в Московском театре драмы — «Весна в Москве» и «Москвичка» В. М. Гусева, «Жди меня» К. М. Симонова; в Театре сатиры — «Актриса» А. М. Файко, «Новые похождения бравого солдата Швейка» М. Р. Слободского, «Надежда Дурова» К. А. Липскерова и А. С. Кочеткова; в Театре им. Моссовета — «Олеко Дундич» А. Г. Ржешевского и М. Каца, «Фронт» А. Е. Корнейчука, «Женитьба Бальзамина» А. Н. Островского.

⁵ Открытие сезона в Театре им. Евг. Вахтангова состоялось 13 ноября 1943 г. спектаклем «Олеко Дундич» А. Г. Ржешевского и М. Каца, 16 ноября в первый раз в Москве театром был показан «Фронт» А. Е. Корнейчука, 20 ноября — «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Театр давал

спектакли в помещении филиала МХАТ (рецензии на спектакли см.: И. Крути, После премьеры. — «Литература и искусство», 1943, 27 ноября; М. Бертенсон, Три спектакля. В Театре им. Вахтангова. — «Московский большевик», 1943, 28 ноября; Л. Кассиль, Рыцарь справедливости. — «Красная звезда», 1943, 12 декабря; Д. Заславский, Красота и правда. — «Труд», 1943, 17 декабря; Т. Тэсс, Воскрешение Сирано. — «Известия», 1943, 24 декабря; Ю. Лукнин, Спектакли вахтанговцев в Москве. — «Правда», 1943, 25 декабря).

⁶ См. комментарий 4 к письму В. В. Вишневскому, датированному [не ранее 23 января] 1943 г.

⁷ Письмо В. В. Вишневского А. Я. Таирову от 28 октября 1943 г., посвященное авторским указаниям и мыслям о постановке пьесы «У стен Ленинграда» (см. «Литературное наследство», т. 78, кн. 2, стр. 234—236).

⁸ В первоначальном варианте пьесы одним из главных действующих лиц был командир запаса Иванов («со старой выправкой и хорошими манерами. Сильная проседа. Речь спокойная, вдумчивая»), который оказывался князем Белгородским, бывшим старшим лейтенантом российского императорского, затем врангелевского флота. В тяжелые дни обороны Ленинграда он рассказал о своем прошлом, получил пост командира и принимал участие в борьбе против гитлеровцев. В последующих вариантах пьесы этот персонаж был снят.

⁹ Актриса Файбушевич на сцене Камерного театра не играла.

¹⁰ С. К. Вишневецкая была художником спектакля «У стен Ленинграда», поставленного весной 1944 г. в театре Краснознаменного Балтийского флота.

¹¹ См. комментарий 1 к настоящему письму.

В. В. КАМЕНСКОМУ

5 февраля 1947 г.

Василий Васильевич Каменский (1884—1961) — поэт и драматург. Знакомство его с А. Я. Таировым относится к 1917 г., когда А. Г. Коонен работала над ролью персидской княжны Мейран в спектакле «Стенька Разин» В. В. Каменского, поставленном к первой годовщине Октябрьской революции (см. комментарий 56 к «Запискам режиссера»). В октябре 1924 г. в репертуар Камерного театра была включена пьеса В. В. Каменского «Емельян Пугачев», однако постановка ее не была осуществлена. В декабре 1924 г. В. В. Каменский вошел в состав юбилейной комиссии по празднованию десятилетия Камерного театра и принял активное участие в проведении праздника.

В 1946 г. В. В. Каменский перенес тяжелую операцию — ампутацию обеих ног. Он жил в 1940-х гг. в селе Троица, на станции Сылва, Пермской ж. д.

¹ Речь идет о пьесе «Мы стали другими», над которой В. В. Каменский работал на протяжении 1946 г. Он хотел приурочить постановку пьесы в Камерном театре к 30-летию Октября и называл ее в письме к А. Я. Таирову от 26 декабря 1946 г. «именинной». В том же письме он рассказал А. Я. Таирову содержание пьесы:

«Пьеса называется «Мы стали другими». В трех действиях. Действ[ующих] лиц — двенадцать. Никаких «картин»... Обстановка одна — большая комната и в глубине видна спальня. Это — квартира директора сельской школы Нины — героини пьесы (ей ровно тридцать). Она вдова. Муж — летчик, погиб на фронте и родители погибли во времена Колчака в Сибири.

Все происходит летом 1947 года, в конце июня, когда начались каникулы, в селе, на берегу верхней Камы.

Нина — премьерша сельского любительского театра. Герой — Костя Матов, сельский учитель... Он — драматург: его пьеса «Мы стали другими» только что принята к постановке в Москве.

Матов без надежно любит Нишу, кот [орая] не может забыть погибшего мужа. Матов имеет вторую пьесу «Право женщины», кот [орую] он и ставит в своем сельском театре, и гра я героя, чтобы таким особым приемом драматурга расположить к себе Нишу. Он проделывает ряд «психологических репетиций-опытов» на глазах зрителя, кот [орый] сначала не знает, что это «только репетиция», а потом видит совсем иную действительность.

Вдруг неожиданно (в конце первого действия) к Нине возвращаются родители, которые считались Ниной погибшими, а родители считали погибшей свою дочь Нишу. Отец — морской капитан дальнего плавания. Он участник войны с Японией, орденоседец. Жизнь Нины преисполнена счастьем. А эти «старые люди» (отец и мать Нины), не видавшие родного села двадцать восемь лет... теперь видят совсем иное обличье колхозного села, совсем иных, новых советских чудесных людей и среди них свою живую дочь Нишу...» (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 851, лл. 2 об. — 3 об.).

А. Я. Таиров горячо заинтересовался пьесой В. В. Каменского. В письме к нему от 7 января 1947 г. он писал:

«Конечно, меня живо интересует твоя пьеса: и по теме и, насколько я могу судить, по ее жизнеутверждающему тону, и особенно по тому, что она твоя. Какой бы радостью для меня было сейчас, когда уже нас так немного осталось старых гвардейцев искусства, осуществить твою пьесу на наших — твоих подмостках. Я хочу ознакомиться с твоей пьесой возможно скорее...» (ЦГАЛИ, ф. 1497, оп. 1, ед. хр. 216, л. 1). В конце января 1947 г. В. В. Каменский прислал А. Я. Таирову свою пьесу.

² Имеется в виду письмо от 7 января 1947 г. Телеграммы А. Я. Таирова В. В. Каменскому неизвестны.

³ Речь идет о спектакле «Ольга Нечаева» В. Ф. Пановой и Д. Я. Дара, над которым А. Я. Таиров работал в 1946—1947 гг. 4 февраля 1947 г. состоялась генеральная репетиция, которая не удовлетворила авторов. Премьера была показана 22 февраля 1947 г. Спектакль прошел всего несколько раз и был снят с репертуара.

⁴ В одном из своих писем В. В. Каменский рассказывал о затруднениях с изданием его книг (см. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 851, лл. 8—31).

⁵ В. В. Каменский обращался со специальным письмом в ЦК ВКП(б) с просьбой о содействии в издании его книг. Ответное письмо из ЦК, в котором сообщалось о конкретной помощи поэту, было подписано А. М. Еголиным, литературным критиком, в то время сотрудником аппарата ЦК ВКП(б).

В. В. ВИШНЕВСКОМУ

5 марта 1947 г.

¹ Какое совещание имел в виду А. Я. Таиров, установить не удалось.

² Письмо В. В. Вишневого А. Я. Таирову от конца февраля — начала марта 1947 г. неизвестно.

³ Речь идет о пьесе Н. Н. Никитина «В семье у Фирсовых». 4 марта 1947 г. состоялось обсуждение пьесы группой Камерного театра (протокол обсуждения см. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 56, лл. 14—19).

⁴ В 1946 г. в Камерном театре обсуждались пьесы И. В. Штока «Мыс Желания» (20 июня) и А. А. Галча «Начало пути» (30 ноября) (протоколы обсуждений см. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 56, лл. 1—5 об., 10—13 об.).

⁵ Имеется в виду постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». В постановлении состояние репертуара театров признавалось неудовлетворительным, ввиду ничтожного процента в нем пьес советских авторов, в частности, в постановлении отмечалось, что в Камерном театре из одиннадцати пьес репертуара лишь три посвящены вопросам современной советской жизни.

Постановление обязывало Комитет по делам искусств и правление Союза советских писателей сосредоточить внимание на создании «современного советского репертуара», ставило «перед драматургами и работниками театров задачу создать яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке!» (Сб. «О партийной и советской печати», М., изд. «Правда», 1954, стр. 571).

⁶ Пьеса К. Симонова.

⁷ См. комментарий 2 к настоящему письму.

⁸ О работе театра в период Отечественной войны см. комментарий 1 к письму В. В. Вишневскому, датированному [не ранее 23 января 1943 г.].

⁹ См. комментарий 1 к настоящему письму.

¹⁰ См. комментарий 3 к письму В. В. Каменскому от 5 февраля 1947 г.

¹¹ См. комментарий 4 к настоящему письму.

¹² См. комментарий 5 к настоящему письму.

¹³ В репертуар Камерного театра входили: «Патетическая соната» Н. Г. Кулиша (1931), «Неизвестные солдаты» Л. С. Первомайского (1932), «Очная ставка» (1938) и «Генконсул» Бр. Тур и Л. Р. Шейнина (1939), «Чайка» А. П. Чехова (1944); в МХАТ шли следующие пьесы: «Мещане» (1902), «На дне» (1902), «Дети солнца» (1905), «В людях» (1933), «Егор Булычов и другие» (1934), «Враги» (1935) и «Достигаев и другие» (1935) А. М. Горького, «Будет радость» Д. С. Мережковского (1916), «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева (1915), «Пугачевщина» (1925) и «Любовь Яровая» (1936) К. А. Тренева, «Идеальный муж» О. Уайльда (1946), «Платон Кречет» (1935) и «Фронт» (1942) А. Е. Корнейчука. «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри» (1904) и «Синяя птица» (1908) М. Метерлинка, «Бронепоезд 14-69» (1927) и «Блокада» (1929) В. В. Иванова.

¹⁴ В 1947 г. А. Я. Таиров предполагал поставить пьесу И. Л. Сельвинского «Читая «Фауста».

¹⁵ Гинзбург — настоящая фамилия А. А. Галича. См. комментарий 4 к данному письму.

¹⁶ Очевидно, А. Я. Таиров имеет в виду пьесу А. Давурина «Земля и небо», написанную в 1946 г.

¹⁷ В 1947 г. М. И. Аллгер завершила работу над пьесой «Заре навстречу».

¹⁸ Имеется в виду инсценировка А. Б. Винера по роману П. П. Вершигоры «Люди с чистой совестью».

УКАЗАТЕЛЬ ПЬЕС И СПЕКТАКЛЕЙ

- «Авантюристка» Э. Ожье — 118
«Адмирал Нахимов» И. В. Луковского — 529
«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве — 103, 134, 178, 291, 380, 381, 488, 511, 522, 523, 574
«Актеры» А. Васильева и Л. Эльстона — 535
«Актриса» А. М. Файко — 577
«Алкеста» Еврипида — 565
«Алькасар» Г. Д. Мдивани — 527, 573
«Анатэма» Л. Н. Андреева — 69, 507
«Анна Лучинина» К. А. Тренева — 573
«Антигона» В. Газенклевера — 36, 37, 218, 219, 307—310, 484, 518, 519, 549, 550
«Антигона» Софокла — 506, 550
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира — 35, 242, 243, 244, 333, 361—375, 486, 487, 525, 545, 555, 556, 571
«Апостол сатаны» («Ученик дьявола») Б. Шоу — 506, 507
«Аристократы» Н. Ф. Погодина — 495
«Арлезианка» А. Доде — 94
«Артур, или Шестнадцать лет спустя» французская мелодрама первой половины XIX в. Автор неизвестен — 405, 562
«Аталия» Ж. Расина — 133
«Багровый остров» М. А. Булгакова — 519
«Балаганчик» А. А. Блока — 68, 506
«Баня» В. В. Маяковского — 384, 560
«Батальон идет на Запад» Г. Д. Мдивани — 529, 573
«Баядерка», балет Л. Ф. Минкуса — 162
«Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана — 69, 508
«Бедный Генрих» Г. Гауптмана — 507
«Без вины виноватые» А. Н. Островского — 7, 18, 40, 44, 55, 60, 61, 62, 63, 258, 394, 402, 403—431, 434, 435, 502, 505, 530, 531, 561, 562, 566
«Бесприданница» А. Н. Островского — 505
«Благовещение» П. Клоделя — 18, 25, 282, 285, 291, 512, 513
«Блаженны алчущие» О. Миртова — 83, 506, 537
«Блокада» В. В. Иванова — 222, 580
«Богатыри» А. П. Бородина, текст Д. Бедного — 488, 525, 526, 527
«Братья Карамазовы», по Ф. М. Достоевскому — 48,
«Бронепоезд 14-69» В. В. Иванова — 222, 580
«Будет радость» Д. С. Мережковского — 580
«Бунт машин» А. Н. Толстого (по К. Чапеку) — 386
«Буря» У. Шекспира — 167, 178, 541
«В людях», по М. Горькому — 580
«В новом гетто» Т. Герцля — 505
«В семье у Фирсовых» Н. Н. Никитина — 579
«Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа — 209, 210
«Веер» К. Гольдони — 103, 198, 205, 509
«Веер леди Уиндермир» О. Уайльда — 535
«Велизарий» Э. Шенка — 539
«Великодушный рогоносец» Ф. Кромелинка — 19
«Венецианский купец» У. Шекспира — 244, 362
«Вершины счастья» Дж. Дос Пассоса — 524
«Весенний поток» А. И. Косоротова — 505
«Весна в Москве» В. М. Гусева — 577
«Ветер с юга» Э. Грина и Б. Филиппова — 40, 41, 535
«Вечная сказка» — С. Пшибышевского — 506, 508
«Вечный странник» О. И. Дымова — 508
«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — 508
«Виндзорские проказницы» («Виндзорские кумушки») У. Шекспира — 198, 244

- «Вишневый сад» А. П. Чехова — 49, 257, 478, 481, 505, 506, 567
- «Власть тьмы» Л. Н. Толстого — 543
- «Воспитатель Флакман» О. Эрста — 506
- «Враги» М. Горького — 580
- «Всех скорбящих» Г. Гейерманса — 507
- «Гадибук» С. Ан-ского — 19,
- «Гамлет, принц датский» У. Шекспира — 69, 83, 240, 244, 333, 409, 445, 506, 539
- «Ганнеле» Г. Гауптмана — 68, 505
- «Гаудеамус» Л. Н. Андреева — 508
- «Генеральный консул» бр. Тур и Л. Р. Шейнина — 491, 573, 574, 575, 580
- «Генрих IV» У. Шекспира — 363
- «Гибель «Надежды» Г. Гейерманса — 506
- «Голубой ковер» Л. Н. Столицы — 29, 129, 134, 510
- «Горе от ума» А. С. Грибоедова — 434
- «Госпожа Бовари» (см. «Мадам Бовари»)
- «Гринго» С. Тредуэлл — 552
- «Гроза» А. Н. Островского — 29, 51, 52, 59, 63, 209, 210, 211, 213, 214, 242, 295 — 298, 487, 507, 515, 544, 548, 549, 561
- «Два мира» Т. Гедберга — 198, 509
- «Два мира» М. Нордау — 198, 505, 509
- «Двенадцатая ночь» У. Шекспира — 362, 363
- «Демон» опера А. Г. Рубинштейна — 67, 70, 154, 511, 536
- «Денщик подвел» С. И. Турбина — 67, 505, 536
- «День и Ночь» Ш. Лекока — 28, 309, 484, 517, 518, 544
- «Дети солнца» М. Горького — 40, 186, 527, 533, 574, 580
- «Дон Карлос» Ф. Шиллера — 508
- «Достигаев и другие» М. Горького — 580
- «Дочь мадам Анго» Ш. Лекока — 23
- «Дракон» Е. Л. Шварца — 530
- «Дума о Британке» Ю. И. Яновского — 527, 573
- «Духов день в Толедо», пантомима М. А. Кузмина — 509
- «Дядя Ваня» А. П. Чехова — 10, 11, 39, 49, 63, 257, 395, 396, 506, 507
- «Евгений Онегин», инсценировка С. Д. Кржижановского, по А. С. Пушкину — 252, 474, 527, 547
- «Египетские ночи», композиция из «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» У. Шекспира — 7, 35, 36, 37, 44, 63, 242, 361—375, 487, 488, 523, 524, 525, 526, 554, 555, 557, 558, 571
- «Египетские ночи» А. С. Пушкина — 35, 242, 375, 525, 571, 572
- «Егор Булычов и другие» М. Горького — 580
- «Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева — 48, 49, 50
- «Емельян Пугачев» В. В. Каменского — 578
- «Жди меня» К. М. Симонова — 577
- «Желтая кофта» Г. Бенримо и Дж. Хазлтона — 12, 13, 14, 70, 81, 93, 94, 508, 509
- «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского — 577
- «Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева — 506
- «Женитьба Фигаро» П.-О. Бомарше — 104, 112, 154, 198, 205, 509
- «Женщина с моря» Г. Ибсена — 507
- «Жертвенные» К. С. Петрова-Водкина — 506
- «Жестокый романс» А. К. Гладкова — 577
- «Живой труп» Л. Н. Толстого — 15
- «Жизель» А. Адана 123
- «Жизнь в цитадели» А. М. Якобсона — 534
- «Жизнь есть сон» П. Кальдерона — 198
- «Жизнь Человека» Л. Н. Андреева — 506, 567
- «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 204, 292 — 294, 487, 513, 514, 516, 526, 548
- «Заговор равных» М. Ю. Левидова — 519
- «Заира» М.-Ф. Вольтера — 291
- «Заре навстречу» М. И. Алигер — 580
- «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — 49, 119, 539

- «Зеленый попугай» А. Шницлера — 511
- «Земля и небо» А. Давурина — 580
- «Зимняя сказка» У. Шекспира — 475
- «Золото» А. А. Филимонова и В. В. Дистлера — 474, 529, 566, 574
- «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова — 103, 538
- «Зори» Э. Верхарна — 512
- «Идеальный муж» О. Уайльда — 508, 580
- «Идиот», по Ф. М. Достоевскому — 380, 532
- «Изнанка жизни» Х. Бенавенте — 69, 508
- «Инспектор пришел» (см. «Он пришел»)
- «Ипполит» «осеменяющий» (первая редакция), «Ипполит венчающий» (вторая редакция) Еврипида — 443, 565
- «Ирландский герой» Дж. Синга — 198, 456
- «Казнь» Г. Г. Ге — 508
- «Каин» Дж. Байрона — 128, 540, 566
- «Каменный гость» А. С. Пушкина — 540
- «Кармен» Ж. Бизе — 351—360, 525, 553, 554
- Клоп» В. В. Маяковского — 38, 384—392, 396, 474, 490, 492, 528, 532, 559, 560, 574
- «Коварство и любовь» Ф. Шиллера — 508
- «Комедия ошибок» У. Шекспира — 363
- «Константин Заслонов» А. И. Мовзона — 534
- «Кориолан» У. Шекспира — 362, 366, 369
- «Король-Арлекин» Р. Лотара — 18, 22, 106, 154, 173, 203, 204, 205, 207, 212, 270, 511
- «Король Лир» У. Шекспира — 244, 363
- «Король Ричард III» У. Шекспира — 244, 363
- «Косматая обезьяна» Ю. О'Нила — 29, 30, 57, 208, 213, 215, 309, 516, 517, 518, 549, 551
- «Красный цветок» И. А. Щеглова — 68, 505, 536
- «Крик жизни» А. Шницлера — 508
- «Кто виноват» Г. Д. Мдивани — 573
- «Кто кого» П. Д. Маркиша — 522, 551
- «Кукироль», обзорение П. Г. Антокольского, В. З. Массы, А. П. Глобы и В. Г. Зака — 27, 28, 63, 209, 210, 211, 212, 516, 517
- «Лев на площади» И. Г. Эренбурга — 38, 534, 535
- «Леда» А. П. Каменского — 105, 539
- «Ливия огня» Н. Н. Никитина — 32, 197, 521, 551
- «Любовь под вязами» Ю. О'Нила — 29, 30, 52, 54, 58, 59, 60, 62, 208, 213, 216, 217, 232, 302—306, 309, 484, 487, 517, 548, 549, 550, 551, 574
- «Любовь Яровая» К. А. Тренева — 580
- «Люди с чистой совестью» А. Б. Винера, по роману П. П. Вершигоры — 580
- «Мадам Бовари» («Госпожа Бовари»), по Г. Флоберу — 7, 36, 37, 44, 58, 59, 64, 376 — 383, 395, 417, 474, 488, 489, 490, 496, 528, 529, 533, 537, 558, 559, 560, 574
- «Макбет» У. Шекспира — 244, 363, 381, 482
- «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина — 178, 540, 541
- «Марфа-посадница» М. П. Погодина — 562
- «Маскарад» М. Ю. Лермонтова — 474, 475
- «Машиналь» С. Тредуэлл — 7, 8, 31, 32, 58, 59, 319, 330—341, 522, 523, 524, 547, 551, 552
- «Мещане» М. Горького — 84, 538, 542, 580
- «Москвичка» В. М. Гусева — 577
- «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина — 540
- «Мы стали другими» В. В. Каменского — 578
- «Мыс Желания» И. В. Штока — 579
- «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — 508
- «На дне» М. Горького — 505, 580
- «Над пучиной» Г. Энгеля — 506
- «Надежда Дурова» К. А. Липскурова и А. С. Кочеткова — 577

- «Нарцисс», балет Н. Н. Черепнина — 541
- «Наталья Гарпова» С. А. Семенова — 32, 222, 263, 484, 485, 486, 520, 551, 568, 569, 570, 571
- «Начало пути» А. А. Галича — 534, 579
- «Нашествие» Л. М. Леонова — 492, 577
- «Не сдадимся» («Профессор Оттон») С. А. Семенова — 488, 526, 527, 568, 572
- «Небо Москвы» Г. Д. Мдивани — 529, 573, 576
- «Негр» («Все божьи дети имеют крылья») Ю. О'Нила — 29, 30, 57, 60, 61, 62, 204, 208, 213, 219, 222, 311—318, 520, 537, 550, 551
- «Неизвестная» А. Биссона — 508
- «Неизвестные солдаты» Л. С. Первотайского — 521, 551, 580
- «Немая из Портиччи, или Фенелла» («La muette de Porticci») Ф. Обера — 182, 541
- «Ненависть» П. Д. Яльцева — 244
- «Непрошенная» М. Метерлинка — 580
- «Новые похождения бравого солдата Швейка» М. Р. Слободского — 577
- «О, соловей» С. Тредуэлл — 552
- «Обмен» П. Клоделя — 18, 106, 511
- «Озеро Люль» А. М. Файко — 27
- «Олео Дундич» А. Г. Ржешевского и М. А. Каца — 497, 577
- «Ольга Нечаева» В. Ф. Пановой и Д. Я. Дара — 502, 503, 534, 579
- «Он пришел» («Инспектор пришел») Д.-Б. Пристли — 479, 532
- «Опера нищих» Б. Брехта — 28, 29, 486, 520, 571
- «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского — 32, 33, 34, 35, 38, 45, 58, 60, 62, 267, 331—350, 436, 437, 476, 477, 487, 488, 491, 494, 495, 498, 522, 523, 524, 526, 527, 537, 552, 553, 564, 572, 573, 575
- «Орлеанская дева» Ф. Шиллера — 478
- «Орфей и Эвридика», опера К.-В. Глюка — 154, 155, 353
- «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — 6, 48, 49, 50, 58
- «Отвергнутый Дон-Жуан» С. Л. Рафаловича — 506
- «Отелло, венецианский мавр» У. Шекспира — 244, 363, 523
- «Очная ставка» бр. Тур и Л. Р. Шейнина — 491, 573, 574, 575, 580
- «Патетическая соната» Н. Г. Кулиша — 32, 37, 521, 551, 580
- «Пер Гюнт» Г. Ибсена — 15
- «Пир во время чумы» А. С. Пушкина — 540
- «Платон Кречет» А. Е. Корнейчука — 580
- «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого — 508, 530, 532
- «Поджигатели» А. В. Луначарского — 27,
- «Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского — 39, 496, 498, 530, 566, 575, 576, 577
- «Покрывало Пьеретты», пантомима А. Шницлера — Э. Донабьи — 12, 13, 14, 70, 81, 92, 93, 94, 280, 435, 508, 509, 537
- «Последняя жертва» А. Н. Островского — 508
- «Потемки души» В. А. Трахтенберга — 505
- «Прекрасная Елена», оперетта Ж. Оффенбаха — 12, 81, 94
- «Призраки жизни» С. Дальнего — 506
- «Принцесса Брамбилла», по Э.-Т.-А. Гофману — 6, 18, 103, 129, 130, 148, 153, 154, 155, 173, 178, 186, 205, 206, 207, 208, 268, 269—283, 284, 291, 512, 537, 538, 547, 548
- «Принцесса Турандот» К. Гоцци — 19,
- «Профессор Оттон» (см. «Не сдадимся»)
- «Пугачевщина» К. А. Тренева — 580
- «Пуганица» Ю. Д. Беляева — 508
- Пушкинский спектакль (см. «Маленькие трагедии»)
- «Ради счастья» С. Пшибышевского — 507
- «Раскинулось море широко» В. В. Вишневского, А. А. Крона и В. Б. Азарова — 38, 476, 494, 495, 496, 497, 498, 564, 573, 576, 577
- «Ревизор» Н. В. Гоголя — 19, 61, 482
- «Ричард Севедж» К. Гуцкова — 404, 562

- «Ричард III» (см. «Король Ричард III») — 506
- «Родина» Б. М. Левина — 573
- «Розита» А. П. Глобы — 29, 517
- «Роковой дебют», водевиль П. Д. Ленского — 67, 505, 536
- «Ромео и Джульетта» У. Шекспира — 18, 35, 146, 242, 244, 284—291, 333, 513, 526, 540, 548
- «Русские люди» К. М. Симонова — 577
- «Русский вопрос» К. М. Симонова — 502
- «Рыцарь Иоанн» И. Л. Сельвинского — 528
- «Сакунтала» Калидасы — 16, 25, 48, 97, 99, 100, 102, 176, 198, 282, 509, 544
- «Саломея» О. Уайльда — 18, 49, 57, 106, 153, 169, 203, 204, 205, 206, 207, 219, 282, 510, 526, 544
- «Сарданпал» Дж. Байрона — 69, 507
- «Свадьба Зобенды» Г. фон Гофманстала — 508
- «Сверчок на печи», по Ч. Диккенсу — 576
- «Свыше сил» Б. Бьёрнсона — 508
- «Святая Иоанна» Б. Шоу — 210, 212, 299—301, 486, 515, 516, 549, 571
- «Северные богатыри» Г. Ибсена — 69, 507
- «Семнадцатилетние» М. Дрейера — 507
- «Сердце не камень» А. Н. Островского — 532
- «Сестра Беатриса» М. Метерлинка — 68, 88, 506
- «Сильнее смерти» П. Л. Жаткина и Г. Ю. Вечоры — 491, 528, 574
- «Синьор Формика», по Э.-Т.-А. Гофману — 513
- «Синяя птица» М. Метерлинка — 271, 580
- «Сирано де Бержерак» Э. Ростана — 509, 577
- «Сирокко», оперетта Л. А. Половинкина — 28, 519
- «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — 170, 541
- «Слепые» («Les aveugles») М. Метерлинка — 560, 580
- «Слушай, Израиль» О. И. Дымова — 507
- «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — 506
- «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка — 89
- «Смешные жеманницы» Ж.-Б. Мольера — 540
- «Снегурочка» А. Н. Островского — 69, 507
- «Соломенная шляпка» Э. Лабиша — 510
- «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира — 68, 362, 505
- «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского — 12, 13, 81, 90, 94, 477, 537
- «Спящая красавица» П. И. Чайковского — 170
- «Средство Макропулоса» К. Чапека — 574
- «Сталинградцы» Ю. П. Чепурина — 577
- «Старик» М. Горького — 6, 40, 44, 258, 259, 268, 451—470, 502, 532, 533, 547, 565, 566
- «Стенька Разин» В. В. Каменского — 133, 540, 578
- «Столпы общества» Г. Ибсена — 506, 508
- «Страх» А. Н. Афиногенова — 244
- «Суд» В. М. Киршона — 244
- «Судьба Реджинальда Дэвиса» В. М. Кожевникова и И. Л. Прута — 534
- «Там, внутри» М. Метерлинка — 580
- «Тартюф» Ж.-Б. Мольера — 506
- «Три сестры» А. П. Чехова — 63, 508
- «Тщетные усилия любви» У. Шекспира — 362
- «У стен Ленинграда» Вс. В. Вишневского — 38, 62, 432—438, 498, 502, 532, 537, 564, 573, 576, 578
- «Ужин шуток» Сема Бенелли — 456
- «Укрощение мистера Робинзона» В. А. Каверина — 522
- «Укрощение строптивой» У. Шекспира — 363
- «Ученик дьявола» (см. «Апостол сатаны») — 506
- «Фамира-Кифард» И. Ф. Анненского — 17, 18, 20, 22, 25, 102, 105, 133, 134, 153, 154, 155, 160, 163, 167, 171, 172,

- 173, 176, 198, 201, 270, 280,
510, 541, 544
- «Фауст» В. Гёте — 67
- «Федра» Ж. Расина — 18, 19, 20, 22,
24, 25, 26, 38, 51, 56, 57, 59, 205,
206, 207, 208, 210, 214, 242, 380,
381, 439—450, 481, 488, 513, 514,
516, 533, 543, 544, 559, 564,
565, 572
- «Федра» Сенеки — 443
- «Фронт» А. Е. Корнейчука — 497,
529, 576, 577, 580
- «Хлеб» В. М. Киршона — 244
- «Царь Борис» А. К. Толстого — 506
- «Царь Федор Иоаннович» А. К. Тол-
стого — 506
- «Царь Эдип» Софокла — 188, 542
- «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу —
35, 242, 372, 374, 375, 486,
525, 557, 571, 572
- «Чайка» А. П. Чехова — 7, 11, 39, 40,
44, 257, 371, 393, 402, 437,
476, 502, 530, 531, 560, 561, 580
- «Человек, который был Четвергом»,
по Г. Честертону — 27, 31, 513,
515
- «Черные маски» Л. Н. Андреева —
507
- «Чертов мост» А. Н. Толстого — 38,
528
- «Честь» Г. Зудермана — 505, 508
- «Честь» Г. Д. Мдивани — 491, 573,
574, 575
- «Читая «Фауста» И. Л. Сельвин-
ского — 580
- «Шарф Коломбины» (см. «Пекрывало
Пьеретты»)
- «Шейлок» (см. «Венецианский ку-
пец»)
- «Электрические куклы» Ф.-Т. Ма-
ринетти — 512
- «Эльга» Г. Гауптмана — 506
- «Эрос и Психея» Ю. Жулавского —
69, 83, 506, 509
- «Юлий Цезарь» У. Шекспира —
256, 362, 366, 367
- «Ярость» Е. Г. Яновского — 244
- «Ящик с игрушками», пантомима
К. Дебюсси — 8, 106, 511

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аврелий (см. Брюсов)
- Адельгейм, братья — Роберт Львович (1860—1934) и Рафаил Львович (1861—1938), актеры — 67, 505
- Адуев Николай Альфредович (1895—1950), поэт, драматург — 294, 513
- Азаров Всеволод Борисович (род. 1913), поэт — 564, 576
- Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928), литературный и театральный критик — 78, 79, 135, 537, 540
- Акимов И. А., театральный деятель — 505
- Аксенов Иван Александрович (1884—1935), переводчик, литературовед, театральный деятель — 513
- Александров А. А., переводчик — 511
- Александров Анатолий Николаевич (род. 1888), композитор — 511, 513
- Алигер Маргарита Иосифовна (род. 1915), поэтесса, драматург — 503, 580
- Алперс Борис Владимирович (род. 1894), театровед — 532
- Альберто (см. Санчес, Альберто)
- Альтман Иоганн Львович (1900—1955), литературовед и театральный критик — 504, 529
- Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), писатель, драматург — 12, 48, 69, 506, 507, 508, 567, 569
- Андреев Николай Андреевич (1873—1932), скульптор, график, театральный художник — 540
- Андреева Мария Федоровна (1868—1953), актриса и общественная деятельница — 80
- Анисфельд Борис Израилевич (1878—?), живописец, театральный художник — 69, 175, 508
- Анненский Иннокентий Федорович (1856—1909), поэт, драматург, литературовед — 17, 445, 449, 510, 565
- Автокольский Павел Григорьевич (род. 1896), поэт, театральный деятель — 516
- Антоний Марк (83—30 до н. э.) — 363, 364, 365, 366, 370
- Антуан Андре (1858—1943), французский режиссер, актер, теоретик театра — 206, 543, 565
- Аппиа Адольф (1862—1928), музыкант, театральный художник и теоретик театра — 17
- Арапов Анатолий Афанасьевич (1876—1949), театральный художник — 13, 508, 509
- Арго Абрам Маркович (1897—1968), поэт, драматург — 294, 513
- Аржантина (Ла Аргентина) (1888—1936), испанская танцовщица — 360
- Аристотель (384—322 до н. э.) — 79, 537
- Аркадин Иван Иванович (1878—1942), актер — 18, 483, 567, 571
- Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927), писатель, драматург — 11, 16, 49, 79
- Асеев Николай Николаевич (1899—1963), поэт — 391
- Аскольд, дореволюционный театральный критик — 510
- Афиногенов Александр Николаевич (1904—1941), писатель, драматург — 53, 244
- Ашкинази Зигфрид (Иосиф) Григорьевич (1880—?), дореволюционный музыкальный и театральный критик — 509
- Ашмарин Витольд Францевич (ум. 1930), журналист, театральный критик — 483, 567
- Баженов Павел Дмитриевич (1904—1941), художник-палешанин и театральный художник — 527
- Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — 69, 507, 540
- Бакст Лев Самойлович (1866—1924), живописец, театральный художник — 175
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), поэт — 80

- Бальзак Оноре де (1799—1850) — 408, 559
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт, переводчик — 97, 99, 509, 539
- Баиц, организатор несостоявшихся гастролей Камерного театра в Англии — 487
- Баранов Николай Александрович, ученик и актер МХТ (в прошлом церковный певчий) — 538, 542
- Бачелис Илья Израилевич (1902—1951), театральный критик — 552
- Бебутов Валерий Михайлович (1885—1961), режиссер — 541
- Бедный Демьян (Ефим Алексеевич) (1883—1945), поэт, драматург — 527
- Беленькая Варвара Васильевна (род. 1903), актриса — 495, 577
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) -- 110, 290, 539
- Беляев Юрий Дмитриевич (1876—1917), драматург, театральный критик — 508
- Бенавенте Хасинто (1866—1954), испанский драматург — 69, 508
- Бенар Люсьен (род. 1872), французский журналист, драматург — 565
- Бенцелли Сем (1877—1949), итальянский драматург и поэт — 456
- Бенримо Гарри, американский актер и драматург — 508
- Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), живописец, театральный художник, искусствовед — 49, 178, 179, 540, 541
- Берггольц Ольга Федоровна (род. 1910), поэтесса, драматург — 503, 576
- Берлей (Сесил, У. лорд Бёрли) (1520—1598), министр при Елизавете Английской — 362
- Бернар Сара (1844—1923) — 80, 481, 492
- Бертенсон Марк Васильевич (род. 1900), театральный критик — 578
- Бертенсон Я. Сергей Львович (род. 1885), театральный критик, переводчик — 322, 523
- Бескин Эммануил Мартынович (1877—1940), театральный критик и историк театра — 542
- Беспалов Иван Михайлович (1900—1937), литературовед, журналист — 560
- Беспалов Николай Николаевич (род. 1906), председатель Комитета по делам искусств при СНК РСФСР — 493
- Бехер Иоганнес Роберт (1891—1958), немецкий поэт — 576
- Бизе Жорж (1838—1875) — 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 525, 553
- Биссон Александр (1848—1912), французский драматург — 508
- Блок Александр Александрович (1880—1921) — 55, 68, 399, 506, 555
- Блок Жан-Ришар (1884—1947), французский писатель и общественный деятель — 511
- Блюм Владимир Иванович (псевдоним Садко) (1877—1941), театральный и музыкальный критик — 205, 511, 513—514, 517, 549, 571
- Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), писатель, драматург, переводчик — 509
- Бобров Сергей Васильевич (род. 1901), актер — 493, 577
- Богатырев Александр Зиновьевич (род. 1903), режиссер, театральный деятель — 493, 495, 503, 564, 576
- Бодров Иван Никифорович (1903—1963), актер — 493
- Болдери, итальянский новеллист XVI века — 540
- Бомарше Пьер-Огюстен (1732—1799) — 16, 509
- Бондаренко Татьяна Андреевна (род. 1923), театровед — 503
- Боннэ Жорж (род. 1889), французский политический деятель, участник Мюнхенского сговора в 1938 г. — 558
- Бонч-Томашевский М. М., дореволюционный журналист — 508
- Борный, дореволюционный журналист — 508
- Бородай Михаил Матвеевич (1853—1929), театральный деятель, антрепренер — 68, 505
- Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — 527
- Боттичелли Сандро (1444—1510) — 88
- Бояджиев Григорий Нерсесович (род. 1909), театровед — 530
- Браун Яков, театральный критик — 514

- Брехт Бертольт (1898—1956) 28, 45, 53, 520, 571
- Брик Осип Максимович (1888—1945), писатель, литературовед — 391
- Брокгауз (Брокгауз и Ефрон), издательство — 555
- Брон-Штэн А., издатель — 510
- Брук Артур (ум. 1563), английский поэт, переводчик — 146, 285, 540
- Бруштейн Александра Яковлевна (1884—1968), писатель, драматург — 531
- Бросов Валерий Яковлевич (1873—1924) — 20, 88, 89, 101, 121, 141, 214, 443, 509, 513, 538, 540
- Буасси Габриэль, французский театральный критик — 206, 543, 565
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940), драматург, писатель — 519
- Бутковская Н. И., владелица издательства — 537
- Бутс Вильям (ум. 1909), американский актер — 186
- Бухштейн Венямин Соломонович, театральный административный деятель — 553, 554
- Бьёрнсон-Бьёрнсгьерне Мартинус (1832—1910), норвежский писатель, драматург — 508
- Бялик Борис Аронович (род. 1911), литературовед, театральный критик — 566
- Вальц Карл Федорович (1846—1929), машинист сцены и декоратор — 170
- Ванин Василий Васильевич (1898—1951), актер, режиссер — 535
- Варламов Константин Александрович (1848—1915), актер — 81
- Васильев А., режиссер, драматург (в соавторстве с режиссером Л. М. Эльстоном) — 535
- Васильчиков, актер — 493
- Вахтангов Евгений Богратионович (1883—1922) — 19, 222
- Вейль Курт (1900—1950), немецкий композитор — 520, 571
- Верн Жюль (1828—1905), французский писатель — 96
- Верхарн Эмиль (1855—1916), бельгийский поэт, драматург — 512
- Вершигора Петр Петрович (1905—1963), писатель — 503, 580
- Веснин Александр Александрович (1883—1959), архитектор и театральный художник — 21, 22, 57, 207, 512, 513, 515
- Вечора Герман Юльевич (1884—1941), драматург — 528, 574
- Вильгельм II (1859—1941) — 307
- Вилье Пьер (1648—1728), французский писатель, критик театра и драматургии — 147
- Вилькина Л. Н., переводчица — 511
- Виндиш Эрнст (1844—?), немецкий ученый-лингвист — 150
- Винер Александр Борисович (род. 1896), режиссер, инсценировщик — 503, 580
- Витлига Ирина Михайловна, актриса оперы — 554
- Вишневецкая Софья Касьяновна (1899—1962), театральная художница — 491, 495, 496, 498, 499, 575, 576, 578
- Вишневский Александр Леонидович (1861—1943), актер — 540
- Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951), писатель, драматург — 32, 33, 38, 62, 264, 267, 331, 334, 335, 447, 476, 487, 489, 490—491, 494—499, 501—504, 523, 524, 527, 528, 530, 531, 532, 552, 553, 564, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580
- Волконский Сергей Михайлович (1860—1937), театральный деятель, критик — 17, 132, 540, 542, 561
- Волькенштейн Владимир Михайлович (род. 1883), драматург, театральный деятель, теоретик драмы — 539
- Вольтер Мари-Франсуа (1694—1778) — 291
- Врублевская Людмила Александровна (род. 1902), актриса — 493, 576
- Вышинский Андрей Януарович (1883—1954), советский государственный деятель — 528
- Газенклевер Вальтер (1890—1940), немецкий драматург, поэт — 36, 218, 307, 308, 309, 518, 549, 550
- Гай Мария (1879—1943), испанская артистка оперы — 356
- Гайдебуров Павел Павлович (1877—1960), актер, режиссер — 10, 40, 69, 395, 396, 506, 537

- Галич Александр Аркадьевич (род. 1918), драматург — 502, 503, 534, 579, 580
- Гальперина Евгения Львовна (род. 1905), литературовед — 529
- Гамрекели Ираклий Ильич (1894—1943), грузинский театральный художник — 575
- Ганзен Анна Васильевна (ум. 1942), переводчица скандинавской литературы — 509
- Ганшин Виктор Иванович (1903—1959), актер, режиссер — 495, 575, 577
- Гарбо Грета (род. 1905), киноактриса — 330
- Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий писатель, драматург — 69, 505, 506, 507, 508, 522
- Ге Григорий Григорьевич (1867—1942), актер и драматург — 508
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — 47, 404, 562, 563
- Гедберг Тор (1862—1931), шведский писатель и драматург — 509
- Гейерманс Герман (1864—1924), голландский писатель и драматург — 506, 507
- Гервинус Георг (1805—1871), немецкий историк, литературовед — 290
- Герцен Александр Иванович (1812—1870) — 541
- Герцль Теодор (1860—1904), немецкий драматург — 505
- Гершт Меер Абрамович (род. 1908), режиссер — 493
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832) — 521
- Гиацинтова Софья Владимировна (род. 1895), актриса, режиссер — 561
- Гилгуд Джон Артур (род. 1904), английский актер и режиссер — 535
- Гимэ Эмиль (1836—1918), французский археолог, основатель музея искусства Востока — 97, 538
- Гинзбург — см. Галич А.
- Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945), поэтесса, драматург — 539
- Глаголь Сергей Сергеевич (1855—1920), театральный критик — 510
- Гладков Александр Константинович (род. 1913), драматург, поэт и театральный критик — 577
- Глан Наталья Александровна (1904—1966), танцовщица, балетмейстер — 483, 517, 518, 539
- Глоба Андрей Павлович (1888—1964), писатель, драматург — 29, 516, 517
- Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787) — 154, 155, 353, 554
- Гоген Поль (1848—1903), французский художник — 165, 541
- Гоголь Ник лай Васильевич (1809—1852) — 67, 431, 479, 480, 482
- Голейзовский Касьян Ярославович (род. 1892), артист балета и балетмейстер — 538
- Головащенко Юрий Александрович (род. 1910), театровед — 558, 561
- Гольдони Карло (1707—1793) — 16, 78, 147, 509
- Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962), театральная художница и живописец — 17, 103, 509
- Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967), поэт — 68, 218, 308, 309, 483, 506, 518, 550, 567
- Горький Максим (Алексей Максимович) (1868—1936) — 6, 12, 40, 186, 257, 258, 259, 264, 347, 382, 394, 451, 452, 454, 455, 456, 458, 465, 466, 470, 480, 489, 503, 505, 527, 532, 533, 547, 559, 565, 566, 573, 574, 580
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель, художник, театральный деятель — 6, 96, 148, 171, 269, 273, 274, 275, 282, 284, 293, 512, 513, 537, 541, 547, 548
- Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский писатель, драматург — 508
- Гоцци Карло (1720—1806) — 78, 148
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795—1829) — 563
- Грин Александр Степанович (1880—1932), писатель — 492, 575
- Грин Роберт (1558—1592), английский писатель, драматург — 363
- Грин Эльмар (Александр Васильевич) (род. 1909), писатель — 40, 535
- Гроссман Леонид Петрович (1888—1965), литературовед и театральный критик — 549, 561
- Гроссман-Рощин Иуда Соломонович (1883—1935), литературный

- критик — 366, 367, 368, 372, 555, 556
- Гус Михаил Семенович (род. 1900), театральный критик, публицист — 529
- Гусев Виктор Михайлович (1909—1944), поэт, драматург — 577
- Гуцков Карл (1811—1878), немецкий писатель, драматург — 404
- Гютель И. (Гютль А.), дирижер, композитор — 510
- Давурин А. (Давид Исаакович) (1891—1963), драматург — 403, 580
- Данцигер Юрий Борисович, драматург — 519
- Давыдов Владимир Николаевич (1849—1925), актер — 80
- Даладьё Эдуард (род. 1884), французский политический деятель, участник Мюнхенского съезда — 558
- Дальний С., дореволюционный драматург — 506
- Данте Алигьери (1265—1321) — 287
- Дар Давид Яковлевич (род. 1910), драматург — 503, 534, 579
- Дебюсси Клод-Апиль (1862—1918), французский композитор — 106, 511
- Дельсарт Франсуа-Александр-Никола-Шери (1811—1871), французский певец, педагог и теоретик сценического искусства — 127, 540
- Державин Константин Николаевич (1903—1956)—564, 565
- Джемсон Лестер (ум. 1922), английский психолог—312, 550
- Диккенс Чарлз (1812—1870) — 575, 576
- Дикс Отто (род. 1891), немецкий художник—517
- Дистлер Вадим Васильевич (род. 1907), горный инженер—529, 566, 574
- Довани (Донаньи) Эрнё (род. 1877), венгерский композитор—12, 81, 90, 508, 509
- Дос Пассос Джон (род. 1896), американский писатель—524
- Достоевский Федор Михайлович (1821—1881)—5, 12, 381, 382, 431, 532, 563
- Драйзер Теодор (1871—1945), американский писатель—519
- Дрейер Макс (1862—1946), немецкий драматург—507
- Дризен Николай Васильевич (1868—1935), театральный деятель, историк театра—240, 537
- Дузе Элеонора (1858—1924)—78, 80, 109, 110, 366, 481
- Дункан Айседора (1878—1928), американская танцовщица—449
- Дурылин Сергей Николаевич (1877—1954), историк литературы и театра—560, 561
- Дымов Осип Исидорович (1878—1959), журналист, писатель и драматург—507, 508
- Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театральный деятель 421, 538
- Евреинов Николай Николаевич (1879—1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра — 80, 188, 240, 249, 537, 542
- Евреинов Николай Николаевич (род. 1892), профсоюзный деятель — 483, 567
- Еврипид (480—406 до н. э.) — 184, 264, 443, 565
- Еголин Александр Михайлович (1896—1959), литературовед — 500, 579
- Елизавета I Тюдор (1533—1603), английская королева — 362, 363, 364, 373, 487
- Ермилов Владимир Владимирович (1904—1965), литературовед и театральный критик — 533, 565
- Жаров Александр Алексеевич (род. 1904), поэт — 567
- Жаров Михаил Иванович (род. 1900), актер — 35, 575
- Жаткин Петр Лазаревич (1894—1968), драматург — 528, 574
- Жемье Фирмен (1869—1933), французский актер, режиссер и театральный деятель — 381, 559, 565, 572
- Жуве Луи (1887—1953), французский актер и режиссер — 535
- Жулавский Юрий (1874—1915), польский драматург — 69, 83, 506
- Загорский Михаил Борисович (1885—1951), театральный критик — 549
- Зак Виталий Германович (род. 1899), драматург — 516, 519

- Залесский Виктор Феофанович (1901—1963), театральный критик — 521, 554
- Зальцман А. А., художник-электрик — 171, 172, 541
- Заславский Давид Иосифович (1880—1965), журналист, литературный и театральный критик — 578
- Зелинский Фаддей Францевич (1859—1944), филолог, литературовед — 366, 369, 371, 372, 555, 556
- Зенкевич Павел Болеславович (1885—1942), переводчик — 515, 516, 517, 520
- Зимин Сергей Иванович (1875—1942), театральный деятель — 70, 536
- Зонов Аркадий Павлович (ум. 1922), режиссер — 540
- Зудерман Герман (1857—1928), немецкий писатель, драматург — 503, 508
- Иаков I (1566—1625), английский король — 362, 363, 365
- Ибаррури Долорес (Пассионария) (род. 1895), генеральный секретарь Коммунистической партии Испании — 454, 566
- Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург, театральный деятель — 5, 48, 69, 147, 393, 506, 507, 508
- Иванов А., переводчик — 511
- Иванов Всеволод Вячеславович (1895—1963), писатель, драматург — 503, 580
- Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт, драматург, искусствовед — 68, 181, 187, 509, 541, 542
- Иванов Иван Сергеевич, преподаватель движения в театральных вузах — 539
- Игнатов Сергей Сергеевич (1887—1959), литературовед и историк театра — 171, 509, 512, 541, 547
- Имберг Александра Николаевна (род. 1902), актриса — 495, 577
- Иньер Нат, театральный критик — 510
- Ирвинг Генри (1838—1905), английский актер, режиссер, театральный деятель — 481
- Кабалевский Дмитрий Борисович (род. 1904), композитор — 64, 528
- Каверин Венямин Александрович (род. 1902), писатель, драматург — 522
- Казадезюс Робер-Марсель (род. 1899), французский пианист — 221
- Калидаса (4—5 вв. н. э.), индийский поэт и драматург — 16, 97, 99, 150, 292, 509
- Калинин Михаил Иванович (1875—1946) — 534
- Калло Жак (ок. 1592—1635), французский гравер и рисовальщик — 269, 274, 512
- Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681) — 16
- Каменский Анатолий Павлович (1876—1941), писатель, драматург — 105, 539
- Каменский Василий Васильевич (1884—1961), поэт и драматург — 133, 499—501, 516, 540, 578, 579, 580
- Каратыгин Василий Андреевич (1802—1853), актер — 539
- Карпов Евтихий Павлович (1857—1926), режиссер, — 11, 69, 508
- Кассиль Лев Абрамович (род. 1905), писатель — 578
- Кац Михаил Аронович, драматург — 577
- Качалов Василий Иванович (1875—1948) — 535
- Кашин Николай Павлович (1874—1939), литературовед — 405, 562
- Кенигсон Владимир Владимирович (род. 1907), актер — 495, 577
- Керженцев Платон Михайлович (1881—1940), государственный деятель и теоретик театра — 185, 512, 541, 542
- Керженцева Мария Михайловна, в конце 1920-х годов заместитель директора театра — 485
- Киришон Владимир Михайлович (1902—1942), драматург — 244
- Клеопатра (69—30 до н. э.) — 365, 366, 370, 373
- Клодель Поль (1868—1955), французский писатель и драматург — 25, 106, 282, 285, 292, 511, 512
- Книппер Лев Константинович (род. 1898), композитор — 516, 523, 532, 573

- Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959) — 40
- Княжнин Яков Борисович (1740—1791), драматург — 539
- Коваленко Евгений Кондратьевич (род. 1910), театральный художник — 58, 396, 496, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535
- Коварский Николай Аронович (род. 1904), театральный критик, кинодраматург — 532
- Коган Петр Семенович (1872—1932), литературовед и театровед — 483, 567
- Кожевников Вадим Михайлович (род. 1909), писатель, публицист — 534
- Коклен (старший) Бенуа-Констан (1841—1909), французский актер — 47, 82, 118, 120, 131, 132, 133, 134, 135, 481, 537, 539, 540
- Кокто Жан (1889—1963), французский писатель, драматург, художник — 543, 565, 572
- Кольцов Михаил Ефимович (1898—1942), писатель, журналист — 483, 518
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — 9, 10, 48, 68, 78, 87, 506, 540, 567
- Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954), режиссер, теоретик театра — 93, 167, 170, 178, 249, 538, 541
- Конев Иван Степанович (род. 1897), маршал Советского Союза — 382
- Коонен Алиса Георгиевна (род. 1889), актриса — 8, 13, 15, 16, 18, 21, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 59, 62, 63, 75, 80, 97, 99, 104, 123, 129, 133, 134, 322, 323, 330, 382, 477, 483, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 497, 499, 501, 509, 510, 511, 523, 528, 529, 531, 532, 535, 538, 559, 567, 574, 576, 578
- Коренева Лидия Михайловна (род. 1885), актриса — 434
- Корнейчук Александр Евдокимович (род. 1905), писатель, драматург — 503, 529, 576, 577, 580
- Корнелий Иван Евгеньевич, актер и антрепренер — 507
- Корнель Пьер (1606—1684) — 240, 442, 539
- Королев Владимир Данилович (род. 1885), актер, режиссер — 575
- Корш Федор Адамович (1852—1923), театральный деятель, антрепренер — 198
- Косоротов Александр Иванович (1868—1912), драматург — 505
- Коханский (Кохманский) Павел Валентинович, актер, антрепренер — 539
- Кочетков Александр Сергеевич (1900—1953), драматург — 577
- Кочин Николай Иванович (род. 1902), писатель — 209
- Крамов Александр Григорьевич (1885—1951), актер и режиссер — 493
- Крестовская Мария Александровна (1870—1940), актриса, режиссер, педагог — 68
- Кржижановский Сигизмунд Доминикович (1887—1950), писатель, переводчик, драматург — 527, 547
- Кривошеина Валентина Федоровна (род. 1909), театральная художница — 58, 396, 496, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 535
- Крон Александр Александрович (род. 1909), писатель, драматург — 38, 564, 576
- Кронек (Кронег) Людвиг (1837—1891), немецкий актер и режиссер — 256
- Крути Исаак Аронович (1890—1955), театральный критик — 523, 561, 578
- Крымова Наталья Михайловна, переводчица — 515, 516, 517, 520
- Крэг Гордон (род. 1872), английский режиссер, художник и теоретик театра — 78, 80, 81, 109, 110, 120, 123, 129, 130, 135, 146, 147, 149, 178, 283, 537, 539, 540, 541, 554, 555
- Крюгер Владимир Эммануилович, актер — 493
- Ксенофонт (ок. 430 — ок. 355 до н. э.), древнегреческий писатель — 295
- Кугель Александр Рафаилович (1864—1928), литературный и театральный критик, драматург и режиссер — 110, 400, 515, 539, 561
- Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936), поэт, драматург, композитор — 68, 69, 357, 508, 509, 553
- Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878—1968), живописец, теат-

- ральный художник — 16, 17, 100, 101, 509
- Кулиш Николай (Микола) Гурьевич (1892—1942), драматург — 32, 45, 221, 503, 521, 551, 580
- Лабиш Эжен (1815—1888), французский драматург — 510
- Лавренев Борис Андреевич (1891—1959), писатель, драматург — 489, 573
- Ладыжников Иван Павлович (1874—1945), издатель — 565
- Лапицкий Иосиф Михайлович (1876—1944), оперный режиссер — 351, 554
- Ларионов Михаил Федорович (1881—1964), живописец, театральный художник — 509
- Лассаль Фердинанд (1825—1864), немецкий политический деятель, драматург — 546
- Леви Сильвен (1863—1935), французский историк древнеиндийской литературы и театра — 101, 538, 539
- Левидов Михаил Юльевич (1891—1942), писатель, драматург, переводчик, театральный и литературный критик — 519, 549
- Левин Борис Михайлович (1904—1940), писатель, драматург — 489, 573
- Левит Надежда Яковлевна (род. 1898), театровед, работник театрального музея — 511
- Легуве Эрнест (1807—1903), французский драматург — 511
- Леже, Фернан (1881—1955), французский художник — 543
- Лекок Шарль (1832—1918), французский композитор — 22, 23, 24, 292, 294, 487, 513, 517
- Лекуврёр Адриенна (1692—1730), французская актриса — 46, 256
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 537, 568
- Ленский Александр Павлович (1847—1908), актер и режиссер, театральный педагог — 47, 433
- Ленский Павел Дмитриевич (1832—1910), актер и драматург — 536
- Лентулов Аристарх Васильевич (1882—1943), живописец, театральный художник — 17, 172, 511
- Леонардо да Винчи (1452—1519) — 264
- Леондор Григорий Евсеевич (1894—1959), актер, режиссер — 493
- Леонов Леонид Максимович (род. 1899), писатель, драматург, — 476, 492, 577
- Лепковская Александра Николаевна (1868—1941), театральный педагог — 68, 505
- Лепковский Евгений Аркадьевич (1863—1939), актер, режиссер, педагог — 68
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — 475
- Ливий Андроник (280—204 до н. э.), римский писатель — 148
- Лилина Мария Петровна (1866—1943), актриса — 15,
- Липскеров Константин Абрамович (1889—1954), поэт, драматург — 577
- Литвинов Максим Максимович (1876—1951) — 488, 572
- Литовский Осаф Семенович (Уриэль), театральный критик, драматург — 524, 526, 552, 554
- Лотар Рудольф (род. 1865), немецкий драматург, историк театра — 511
- Луговской Владимир Александрович (1901—1957), поэт — 525, 556
- Лукин Юрий Борисович (род. 1907), литературный и театральный критик — 578
- Луковский Игорь Владимирович (род. 1909), писатель, драматург — 529
- Лукьянов Леонид Львович (1884—1967), режиссер и театральный педагог — 294, 483, 513, 519, 532, 533, 535, 538, 539, 567
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — 8, 18, 27, 43, 56, 246, 363, 366, 370, 483, 512, 513, 515, 517, 518, 524, 527, 542, 546, 547, 548, 549, 555, 556, 564, 567, 569, 571
- Любомудров Марк Николаевич (род. 1932), театровед — 549
- Мазерель Франс (род. 1889), бельгийский художник-график — 517
- Мазуччо (Томмазо) Гуардати (ок. 1420—ок. 1476), итальянский новеллист — 540
- Майн Рид (1818—1883), англо-американский писатель — 96
- Майский Иван Михайлович (род. 1884), советский дипломат — 487—488, 572

- Маковская Д. Я., издательница — 541
- Максимов Павел Хрисанфович (род. 1892), писатель — 559
- Мальро Андре (род. 1901), французский писатель — 252
- Малюгин Леонид Антонович (1909—1967), драматург и театральный критик — 531
- Марджанов Константин Александрович (1872—1933), режиссер — 11, 12, 69, 70, 81, 90, 93, 94, 522
- Маринетти Филиппо Томмазо (1876—1944), итальянский писатель, драматург, глава футуризма — 186, 187, 512, 542
- Маркиш Перец Давидович (1895—1952), писатель, поэт, драматург — 522, 551
- Марков Павел Александрович (род. 1897), историк театра, режиссер — 517, 520, 549, 558
- Маркс Карл (1818—1883) — 243, 244, 391, 489, 537, 546, 557
- Маркс Элеонора (1855—1898), дочь К. Маркса, публицист — 489
- Марло Кристофер (1564—1593), английский драматург — 363
- Масс Владимир Захарович (род. 1896), драматург — 516, 517
- Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) — 18, 38, 264, 384, 385, 386, 390, 391, 392, 396, 474, 490, 528, 532, 559, 560, 574
- Мдивани Георгий Давыдович (род. 1905), драматург — 489, 527, 529, 573, 574, 575, 576
- Медунецкий К. К., театральный художник — 515
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940) — 10, 11, 42, 15, 19, 20, 25, 27, 48, 53, 68, 78, 80, 83, 87, 88, 89, 101, 122, 132, 147, 148, 159, 168, 183, 190, 191, 249, 508, 511, 512, 513, 514, 537, 538, 540, 541, 542, 567
- Мемлинг Ганс (1433—1494), нидерландский художник — 88
- Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941), писатель, драматург, литературовед — 503, 580
- Мериме Проспер (1803—1870), французский писатель, драматург — 354, 355, 356, 357, 359, 360
- Мерри Жан де, французский театральный критик — 565
- Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский писатель и драматург — 147, 148, 393, 503, 506, 580
- Метнер Александр Карлович (1877—1956), дирижер, композитор — 483, 515, 517, 519, 521, 522, 527, 534, 567
- Миганаджан Авагин Эмануилович (род. 1883), театральный художник — 510
- Микел Анджело Буонаротти (1475—1564) — 474
- Миртов О. (Ольга Эмануиловна Котылева) (1875—1939), драматург — 506, 537
- Михайловский Николай Николаевич (1874—1923), актер и антрепренер — 69, 507
- Михозл Соломон Михайлович (1890—1948), актер, режиссер — 504, 534
- Млечин Владимир Михайлович, театральный критик — 520, 525, 554
- Мовзон Аркадий Иосифович (род. 1918), драматург — 534
- Мокульский Стефан Стефанович (1896—1960), театровед и литературовед — 543
- Молян Луи, французский историк театра — 147, 540
- Мольер Жан-Батист (1622—1673) — 43, 146, 147, 506, 540
- Монахов Николай Федорович (1875—1936), актер — 13, 80
- Мопассан Ги де (1850—1893), французский писатель, драматург — 393, 559
- Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — 19
- Морозов Михаил Михайлович (1897—1952), литературовед, театровед — 378, 380, 381, 558
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791) — 122
- Мочалов Павел Степанович (1800—1848) — 539
- Музиль Елена Николаевна (1872—1961), актриса и педагог — 563
- Мурадели Вано Ильич (род. 1908), композитор — 575
- Мусоргский Модест Петрович (1835—1881) — 537
- Мухтарова Фатма Саттаровна (род. 1893), оперная певица — 554
- Назаров Алексей Иванович (1905—1968), председатель Комитета по

- делам искусств (1938—1939) — 488—490, 573
- Наполеон I (1769—1821) — 352, 353
- Наумов Александр Ильич (1899—1928), театральный художник — 518
- Нахимов Анатолий Александрович (1892—1950), актер — 495, 577
- Нежданов Александр Иванович (1890—?), актер — 577
- Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877) — 381
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943) — 6, 20, 23, 36, 50, 249, 322, 540, 566
- Нерон Клавдий Цезарь (37—68), римский император — 443
- Никитин Николай Николаевич (1895—1963), писатель, драматург — 32, 197, 501, 521, 551, 579
- Никулин Лев Вениаминович (1891—1967), писатель, драматург — 520
- Ницше Фридрих (1844—1900) — 506
- Новиков Вячеслав Илларионович (1893—1955), актер, режиссер — 493
- Новицкий Павел Иванович (род. 1888), театральный деятель, театровед — 564
- Нордау Макс (1849—1923), немецкий писатель, драматург — 505
- Нусинов Исаак Маркович (1889—1950), литературовед и театральный критик — 545
- Обер Даниель-Франсуа-Эспри (1782—1871) — 541
- Оболенский Леонид Леонидович (род. 1873), в конце 1920-х — начале 1930-х годов был одним из руководителей Главискусства — 483
- Октавий (Гай Октавий, Гай Юлий Цезарь Октавиан, император Цезарь Август) (63 до н. э. — 14 н. э.) — 364, 365, 369, 370
- Оливье Лоренс (род. 1907), английский актер и режиссер — 535
- Олидор Ольга Николаевна (род. 1913), театровед, в 1940-е годы работала в Комитете по делам искусств при СНК СССР — 492—494, 575, 576
- О'Нил Юджин (1888—1953), американский драматург — 29, 30, 31, 45, 53, 213, 267, 302, 303, 306, 311, 315, 487, 516, 517, 520, 522, 523, 543, 548, 549, 550, 551, 574
- Островский Александр Николаевич (1823—1886) — 7, 40, 46, 47, 51, 55, 61, 209, 210, 211, 242, 247, 255, 256, 258, 259, 264, 267, 296, 380, 394, 395, 403—431, 433, 476, 480, 487, 505, 506, 507, 508, 515, 530, 531, 532, 547, 548, 559, 560, 561, 562, 563, 566, 577
- Оттен Николай Давыдович (род. 1907), журналист, переводчик, кинодраматург — 491, 564, 575
- Оффенбах Жак (1819—1880) — 541
- Охлопков Николай Павлович (1900—1967) — 495, 527, 528
- Павлов Иван Петрович (1849—1936), физиолог — 477, 480, 562, 566, 567
- Павлова Анна Павловна (1881—1931), балерина — 123
- Панина (графиня) Софья Владимировна, на ее средства был построен Лиговский Народный дом в Петербурге — 69, 506
- Панн Е., переводчик, театральный критик — 511
- Панова Вера Федоровна (род. 1905), писательница, драматург — 261, 262, 503, 534, 579
- Панферов Федор Иванович (1896—1960), писатель — 524, 552
- Пасхалова Анна Александровна (1867—1944), актриса — 68, 506
- Паустовский Константин Георгиевич (1892—1968), писатель, драматург — 39, 476, 492, 494, 495, 496, 530, 566, 575, 576, 577
- Пельцер Нина Васильевна (род. 1904), балерина, балетмейстер — 494
- Первомайский Леонид Соломонович (род. 1908), драматург, поэт — 45, 503, 521, 551, 580
- Петипа Мариус Мариусович (1850—1919), актер — 105, 112
- Петров Николай Васильевич (1890—1964), режиссер — 401, 570
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939), художник и драматург — 506
- Петровский Георгий Владимирович (род. 1904), актер — 577
- Пиль Джордж (1558—1598), английский драматург — 363

- Пильняк Борис Андреевич (1894—1941), писатель — 549
- Пишель Рихард (1849—1908), немецкий индолог — 150, 541
- Платон Иван Степанович (1870—1935), режиссер, драматург, переводчик — 509
- Плутарх (ок. 46—126) — 363, 364, 365, 366, 367, 368, 371, 556, 557
- Подвойский Николай Ильич (1880—1948), государственный и партийный деятель СССР — 483—484, 567
- Половинкин Леонид Алексеевич (1894—1949), композитор — 322, 326, 516, 519, 523
- Поль В., композитор — 509
- Поляков Аркадий Васильевич (1893—1966), актер — 493
- Понс Эдуард Евгеньевич (1862—1942), преподаватель театралных вузов — 483, 567
- Попов Николай Александрович (1871—1949), режиссер, театральный деятель — 538
- Порто Луиджи да, итальянский новеллист XVI века — 540
- Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929), писатель, драматург — 11,
- Пракситель (середина 4 в. до н. э.), древнегреческий скульптор — 122
- Преображенская Софья Петровна (род. 1904), оперная певица — 554
- Пристли Джон Бойнтон (род. 1894), английский драматург, писатель — 45, 479, 532
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953)—63, 525, 527, 547, 557, 558
- Прусаков Николай Петрович, театральный художник — 534
- Прут Иосиф Леонидович (род. 1900), драматург — 502, 534
- Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — 35, 36, 47, 55, 67, 91, 242, 252, 262, 355, 375, 399, 410, 439, 440, 480, 487, 525, 540, 541, 547, 554, 558, 562, 563, 571, 572
- Пшибышевский Станислав (1868—1927), польский писатель, драматург — 506, 507, 508
- Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958), режиссер — 554
- Райх Зинаида Николаевна (1894—1939), актриса — 15,
- Расин Жан (1639—1699), 20, 206, 240, 292, 380, 381, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 450, 513, 533, 539, 565
- Раскольников Федор Федорович (1892—1939), писатель, драматург, политический деятель — 483
- Рафалович Сергей Львович (1879—1944), дореволюционный театральный критик, драматург — 506
- Рашель (1821—1858), французская актриса — 46, 256
- Ревякин Александр Иванович (род. 1900), литературовед — 562
- Резников Б., журналист, театральный критик — 524, 552
- Рейнгардт Макс (1873—1943) — 80, 188, 542
- Рейнке Арнольд Кондратьевич, актер и антрепренер — 69, 507, 508
- Репин Илья Ефимович (1844—1930) — 564
- Ретшер Генрих-Теодор (1803—1871), немецкий теоретик драматического искусства — 290
- Ржешевский Александр Георгиевич (1903—1967), драматург — 577
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — 538
- Роллан Ромен (1866—1944) — 554
- Ростан Эдмон (1868—1918), французский поэт, драматург — 509, 577
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894) — 128, 511, 540
- Рубинштейн Рафаил Исаакович (1881 — середина 1950-х годов), юрист и театральный деятель — 543
- Рублев Андрей (ок. 1360—1430) — 480
- Рузвельт Франклин Делано (1882—1945) — 326
- Рындин Вадим Федорович (род. 1902), театральный художник — 33, 58, 322, 326, 483, 519, 521, 522, 523, 525, 531, 557, 573
- Рышков Виктор Александрович (1863—1926), писатель, драматург — 11, 16,
- Сабашников Михаил Васильевич и Сергей Васильевич, владельцы издательства — 542, 565

- Саблин, владделец издательства — 538
- Садко (см. Блюм)
- Сакки Антонио Джованни (1708—1788), итальянский актер комедии дель арте — 78
- Сальвини Томмазо (1829—1915), итальянский актер — 80
- Самойлов Георгий Константинович (род. 1897), театральный художник по сцене — 53, 541
- Санин Александр Акимович (1869—1956), актер и режиссер — 12, 537
- Санчес Альберто (1895—1962), испанский эмигрант, театральный художник — 528
- Сацунов Николай Николаевич (1880—1912), театральный художник и живописец — 68, 87, 175
- Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945), режиссер—249, 540
- Сахновский Михаил Павлович (род. 1886—?), театральный деятель — 485
- Сварожич Константин Георгиевич, актер, педагог — 538
- Свиридов Георгий Васильевич (род. 1915), композитор — 495, 530
- Сельвинский Илья Львович (1899—1968), поэт, драматург — 503, 528, 580
- Семашко Николай Александрович (1874—1949), советский государственный деятель — 549
- Семенов Сергей Александрович (1893—1943), писатель, драматург — 484—486, 520, 526, 527, 551, 568, 569, 570, 571
- Сенека Луций Анней (4—65 н. э.), римский философ и драматург — 443
- Симов Виктор Андреевич (1858—1935), театральный художник — 509
- Симонов Константин Михайлович (род. 1915), писатель, поэт, драматург — 577, 580
- Синг Джованни Миллингтон (1871—1909), ирландский драматург — 456
- Скарамусш (см. Фьорилли)
- Скоробогатов Константин Васильевич (род. 1887), актер — 493
- Скриб Огюстен-Эжен (1791—1861), французский драматург — 37, 46, 53, 380, 511, 574
- Скрябин Александр Николаевич (1871—1915) — 92, 188, 542
- Славинский Ювенал Митрофанович, профсоюзный деятель — 483
- Слободской Морис Романович (род. 1913), драматург — 577
- Слонимская Юлия Леонидовна, до-революционный театральный критик — 84, 538
- Слонова Надежда Ивановна (род. 1906), актриса — 493
- Смирнов Александр Александрович (1883—1962), литературовед — 540
- Смирнова Надежда Александровна (1873—1951), актриса — 68, 536
- Смышляев Валентин Сергеевич (1891—1936), актер, режиссер — 542
- Соболев Юрий Васильевич (1887—1940), театровед — 514, 515
- Соболева Валентина Константиновна (род. 1903), актриса — 493
- Соколов Владимир Александрович (род. 1889), актер — 18, 24, 513, 538, 541
- Соколовский Александр Лукич, переводчик Шекспира — 366, 555
- Соколовский Николай Аркадьевич (род. 1902), режиссер, ученик школы Камерного театра — 483
- Соллертинский Иван Иванович (1902—1944), музыковед — 554
- Соловьев Николай Яковлевич (1845—1898), драматург — 506
- Соловцов К. И., театральный деятель — 505
- Соловцов Николай Николаевич (1858—1902), актер, режиссер, антрепренер — 506
- Сологуб Федор Кузьмич (1863—1927), поэт, писатель, драматург — 68, 78, 149, 509, 537, 541
- Солодовников Александр Васильевич (род. 1904), театральный деятель и критик, входил в руководящий состав Комитета по делам искусств — 493, 494, 576
- Софокл (ок. 496—406 до н. э.) — 184, 264, 506, 550
- Станиславский Константин Сергеевич (1863—1938) — 6, 15, 19, 20, 36, 47, 48, 49, 50, 51, 238—239, 249, 256, 263, 400, 408, 409, 473, 480, 481, 482, 522, 538, 539, 540, 543, 544, 545, 547, 561, 562, 567
- Старк (Зифгрид) Эдуард Александрович (1874—1942), театральный критик — 537

- Стахович Алексей Александрович (1856—1919), актер (бывш. гвардейский офицер) — 421
- Стенберг, братья — Владимир Августович (род. 1899) и Георгий Августович (1900—1933), графики, театральные художники — 57, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 523
- Столица Любовь Никитична (1834—1934), поэтесса, драматург — 510
- Страдивариус Антонио (1644—1737), итальянский скрипичный мастер — 128, 540
- Строганов Сергей Григорьевич (1794—1882), основатель Строгановского училища — 541
- Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), журналист, драматург, владелец газеты и театра — 393, 560, 567
- Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946), живописец, театральный художник — 17, 68, 69, 87, 104, 175, 508, 509
- Сулержицкий Леопольд Антонович (1872—1916), режиссер, художник — 567
- Сумароков Александр Петрович (1717—1777), драматург, поэт, театральный деятель — 539
- Сургучев Илья Дмитриевич (1881—1956), писатель и драматург — 6, 12, 48, 49, 79, 503, 580
- Сутырин Владимир Андреевич (род. 1902), литературовед, журналист — 485, 570
- Татлин Владимир Евграфович (1885—1953), художник — 527
- Терентьев Борис Андреевич (род. 1903), актер — 493
- Толстой Алексей Константинович (1817—1875), писатель, поэт, драматург — 506
- Толстой Алексей Николаевич (1882—1945) — 38, 528
- Толстой Лев Николаевич (1828—1910) — 354, 391, 489, 508, 530, 532, 543
- Трахтенберг Владимир Осипович (1861—1914), писатель и драматург — 505
- Тредуэлл Софи, современная американская писательница, драматург — 7, 319, 320, 322, 324, 326, 523, 547, 551, 552
- Тренев Константин Андреевич (1876—1945), писатель, драматург — 489, 503, 573, 580
- Тугендхольд Яков Александрович (1872—1928), искусствовед и театральный критик — 510, 541
- Тур Евгения (1815—1892), писательница — 562
- Тур, братья — Тубельский Леонид Давыдович (1905—1961) и Рыжей Петр Львович (род. 1908), драматурги — 503, 573, 574, 575, 580
- Турбин Сергей Иванович (1821—1884), драматург — 536
- Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) — 382
- Тышлер Александр Григорьевич (род. 1898), театральный художник — 575
- Тэсс Татьяна Николаевна (род. 1909), журналистка — 578
- Уайльд Оскар (1856—1900), английский писатель и драматург — 96, 106, 503, 508, 510, 535, 538, 580
- Уварова Елена Александровна (род. 1889), актриса — 18, 24
- д'Удин Жан, французский музыковед, пропагандист ритмической гимнастики Далькроза — 132, 139, 154, 540, 541
- Уистлер Джемс Мак-Нейл (1834—1903), американский художник — 378, 558
- Ульрици Герман (1806—1884), немецкий философ — 290
- Уриэль (см. Литовский О. С.)
- Уткин Иосиф Павлович (1903—1944), поэт — 567
- Уэллс Герберт Джордж (1866—1946), английский писатель и публицист — 96
- Фадеев Александр Александрович (1901—1956) — 261, 262
- Файбушевич, актриса — 498, 578
- Файко Алексей Михайлович (род. 1893), драматург — 561, 577
- Фальк Роберт Рафаилович (1886—1958), живописец и театральный художник — 535
- Федин Константин Александрович (род. 1892) — 261
- Федоров Павел Степанович (1803—1879), водевилист, переводчик — 510
- Федосимов Михаил Иванович (род. 1900), режиссер, ученик школы Камерного театра — 483, 567
- Федотов Иван Сергеевич (1881—1951), театральный художник — 509, 510

- Федотова Гликерия Николаевна (1846—1925), актриса — 481, 567
- Фенин Лев Александрович (1882—1952), актер — 24
- Фердинандов Борис Алексеевич (1889—1959), актер, режиссер и художник — 178, 511, 538
- Филимонов Александр Александрович (род. 1904), драматург — 529, 566, 574
- Филиппов Б., режиссер, инсценировщик — 535
- Флобер Гюстав (1821—1880) — 7, 37, 267, 378, 380, 381, 382, 383, 417, 488, 489, 528, 529, 534, 558, 559, 574
- Фокин Михаил Михайлович (1880—1942), балетмейстер и танцовщик — 538
- Фонина Мария Зотовна (род. 1916), актриса — 577
- Фортер Анри, французский дирижер и композитор — 154, 281, 509, 510, 511, 512, 538
- Франко Иван Яковлевич (1856—1916), писатель — 570
- Фукс Георг (1886—1949), немецкий режиссер и театральный теоретик — 17, 80, 83, 537
- Фьорилли (Скарамуш) Тиберио (1608—1694), актер и руководитель итальянской труппы Комеди дель арте в Париже — 147, 540
- Хазлтон Джордж Кокрен, американский драматург — 508
- Харламов Алексей Петрович (1876—1934), актер — 68
- Хмельницкий Юлий Осипович (род. 1904), актер, режиссер — 577
- Ходасевич Валентина Михайловна (род. 1894), театральная художница — 553
- Храпченко Михаил Борисович (род. 1904), в 1940-е годы председатель Комитета по делам искусств — 493, 576
- Худолеев Иван Николаевич (1869—1932), актер, режиссер, переводчик — 509
- Ценин Сергей Сергеевич (1884—1964), актер — 35, 503
- Церетели Николай Михайлович (1890—1942), актер, режиссер — 18, 21, 22, 24, 25, 134, 538
- Цимбал Сергей Львович (род. 1907), театральный критик — 533,
- Чабров Алексей Александрович, актер — 13,
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — 395, 396, 506, 531
- Чапек Карел (1890—1938), чешский писатель, драматург — 574
- Чаплин Чарльз Спенсер (род. 1889) — 61, 386, 481, 560, 567
- Чаплыгин Николай Николаевич (1904—1953), актер — 330
- Челлини Бенвенуто (1500—1571) — 474
- Чепурин Юлий Петрович (род. 1914), драматург — 577
- Черешин Николай Николаевич (1873—1945), композитор — 541
- Чернов Михаил Михайлович (1879—1938), композитор, педагог — 507
- Честертон Гилберт Кит (1874—1936), английский писатель, журналист — 27, 515
- Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 11, 12, 39, 40, 63, 148, 257, 258, 264, 267, 393, 394; 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 452, 476, 480, 503, 505, 506, 507, 508, 531, 560, 561, 566, 580
- Чехов Михаил Александрович (1891—1955), актер, режиссер, педагог — 19,
- Чильстон, жена посла Великобритании в СССР — 488
- Чичеров Иван Иванович (род. 1902), литературовед — 503
- Шаломытова Антонина Михайловна (1884—1957), балерина, педагог — 538
- Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) — 80
- Шаширо Рувим Абрамович, театральный административный деятель — 554
- Шварц Евгений Львович (1896—1958), писатель, драматург — 530
- Шебалин Виссарион Яковлевич (1902—1963), композитор — 527
- Шейнин Лев Романович (1906—1967), юрист, писатель, драматург — 489, 573, 574, 575, 580
- Шекспир Уильям (1564—1616) — 16, 35, 36, 53, 69, 83, 109, 146, 240, 242, 243, 244, 245, 256, 264, 267, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 333, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 381, 393, 399, 445, 475, 482, 486, 487, 505, 506,

- 511, 513, 525, 526, 539, 540, 541, 545, 546, 554, 555, 556, 557, 558, 560, 563, 571
- Шеншин Александр Алексеевич (1890—1944), композитор — 518
- Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893—1942), поэт, драматург — 512, 513, 520
- Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805) — 508, 546
- Шкловский Виктор Борисович (род. 1893), писатель, литературовед — 395, 561
- Шлецер Борис Федорович, журналист — 542
- Шлуглейт Мориц Миронович (1883—1931), антрепренер, театральный деятель, издатель — 510
- Шмидт Отто Юльевич (1891—1956), академик — 483, 526, 567
- Шницлер Артур (1862—1931), австрийский писатель, драматург — 12, 508, 509, 511
- Шопен Фредерик (1809—1849) — 506
- Шоу Джордж Бернард (1856—1950) — 35, 36, 45, 210, 242, 299, 301, 372, 374—375, 486—487, 506, 507, 515, 525, 526, 549, 554, 557, 558, 571, 572
- Шпет Густав Густавович (1879—1940), филолог, лингвист — 68
- Шток Исидор Владимирович (род. 1908), драматург — 502, 579
- Шторм Георгий Петрович (род. 1898), писатель — 476, 566
- Шюкинг Левин Людвиг, немецкий филолог — 367, 368, 555
- Щеглов Иван Леонтьевич (1856—1911), драматург — 505, 536
- Щепкин Михаил Семенович (1788—1863) — 480, 481, 567
- Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952), писательница, драматург, переводчица — 509, 531, 560
- Щукин Сергей Николаевич (С. Щ.), литератор — 566
- Щуко Борис Владимирович, театральный художник — 527, 575
- Щуко Владимир Алексеевич (1879—1939), архитектор, художник — 527
- Эванс Эдит (род. 1888), английская актриса — 535
- Эггерт Константин Владимирович (1886—?), актер, режиссер — 18, 27
- Эзоп (6—5 вв. до н. э.) — 47, 82
- Эйхенгольд Марк Давидович (1889—1953), литературовед — 378
- Экстер Александра Александровна (1884—1949), живописец и театральный художник — 57, 72, 163, 510, 513,
- Эломир, анаграмма имени Мольер — 147
- Эльстон Лев Михайлович (род. 1900), режиссер, драматург — 535
- Энгель Георг (1866—1931), немецкий писатель и драматург — 506
- Энгельс Фридрих (1820—1895) — 243, 244, 546
- Эренбург Илья Григорьевич (1891—1967) — 38, 44, 377, 534, 535, 558
- Эрнст Отто (1862—1926), немецкий драматург — 506
- Эссекс Роберт (1567—1601), фаворит королевы Елизаветы I Английской — 362, 363, 364, 365, 366
- Эсхил (525—456 до н. э.) — 184
- Эфрос Абрам Маркович (1888—1954), искусствовед, театровед, переводчик — 561
- Южин Александр Иванович (1857—1927), актер, драматург, театральный деятель — 512, 518
- Юзовский Иосиф Ильич (1902—1964), театровед и литературовед — 522, 523, 552
- Юра Гнат Петрович (1887—1966), актер, режиссер — 570
- Юшкевич Семен Соломонович (1868—1927), писатель, драматург — 12
- Якобсон Аугуст Михкелевич (1904—1963), писатель, драматург — 534
- Якулов Георгий Богданович (1884—1928), живописец и театральный художник — 23, 178, 276, 511, 512, 513, 517, 520
- Яльцев Павел Дмитриевич (1904—1941), драматург — 244
- Янет Николай Яковлевич (род. 1893), актер, режиссер — 576
- Яниковский Георгий Антонович (род. 1899), актер — 495, 577
- Яновский Евгений Григорьевич (1890—1950), драматург — 244
- Яновский Юрий Иванович (1902—1954), писатель, драматург — 45, 489, 527, 573

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	5
П. МАРКОВ. О Таирове	9
Ю. ГОЛОВАШЕНКО. О художественных взглядах Таирова	42

Записки режиссера

АВТОБИОГРАФИЯ	67
«ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА»	73
PRO DOMO SUA	77
АКТЕР	107
ДИЛЕТАНТИЗМ И МАСТЕРСТВО	109
ВНУТРЕННЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА	117
ВНЕШНЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА	127
РЕЖИССЕР	137
РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕАТРЕ	145
МУЗЫКА В ТЕАТРЕ	153
СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА	157
КОСТЮМ	175
ЗРИТЕЛЬ	184

Об искусстве театра

[О творческом методе и истории Камерного театра]	195
Лекции	
2 января 1931 г.	195
4 января 1931 г.	208
7 января 1931 г.	220
[О Станиславском]	238
Как я работаю над классиками	240
Человек и проблема	243
Из беседы с режиссерами—выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского	246
Театр и драматург	255

Режиссерские экспликации

«ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА»	269
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»	284
«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ»	292
«ГРОЗА»	295
«СВЯТАЯ ИОАННА»	299
«ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ»	302
«АНТИГОНА»	307
«НЕГР»	311
«МАШИНАЛЬ»	319
«ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ»	331
«КАРМЕН»	351
«ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»	361
«МАДАМ БОВАРИ»	376
«ЖЛОП»	384
«ЧАЙКА»	393
«БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ»	403
«У СТЕН ЛЕНИНГРАДА»	432
«ФЕДРА»	439
«СТАРИК»	451

Приложения

Из записных книжек	473
Письма	
Н. И. Подвойскому — 20 сентября 1927 г.	483
С. А. Семенову — 6 января 1929 г.	484
С. А. Семенову — 3 апреля 1929 г.	485
Б. Шоу — июль 1932 г.	486
И. М. Майскому — 31 декабря 1935 г.	487
А. И. Назарову — [23 апреля 1938 г.]	488
В. В. Вишневскому — 17 апреля 1940 г.	490
О. Н. Олидор — [1 — 2] января 1943 г.	492
В. В. Вишневскому — [не ранее 23 января 1943 г.]	494
В. В. Вишневскому — [март 1943 г.]	495
В. В. Вишневскому — 18 ноября 1943 г.	497
В. В. Каменскому — 5 февраля 1947 г.	499
В. В. Вишневскому — 5 марта 1947 г.	501
Краткая летопись жизни и творчества	505
Комментарии	536
Указатель пьес и спектаклей	581
Указатель имен	587

А. Я. ТАИРОВ**„О театре”**

П. МАРКОВ —
редактор

Ю. ГОЛОВАШЕНКО —
составитель, подготовка текстов
к печати

Р. БРАМСОН —
подготовка аппарата книги

К. КИРИЛЕНКО и В. КОРШУНОВА —
подготовка к печати писем и подбор
иллюстраций



Г. АФАНАСЬЕВ —
художественный редактор

С. САХАРОВА —
художник, оформитель книги

А. АФОНИН —
художник, воспроизведение рисунков

Ю. БАСОВСКИЙ и И. ЕФИМОВ —
репродукция

Р. ЛЕБЕНСБАУМ и С. ЛИХТИН —
ретушь

Л. ГОРИЛОВСКАЯ —
технический редактор

Г. УСАЧЕВ —
наблюдение за выпуском

А. ПОЗИНА —
корректор

Сдано в набор 13/IX 1967 г.
Подписано в печать 16/IX 1969 г.
Л 92112.

Изд. № 215. Заказ № 445.

Бумага 60×90¹/₁₆. Печ. л. 42,75.

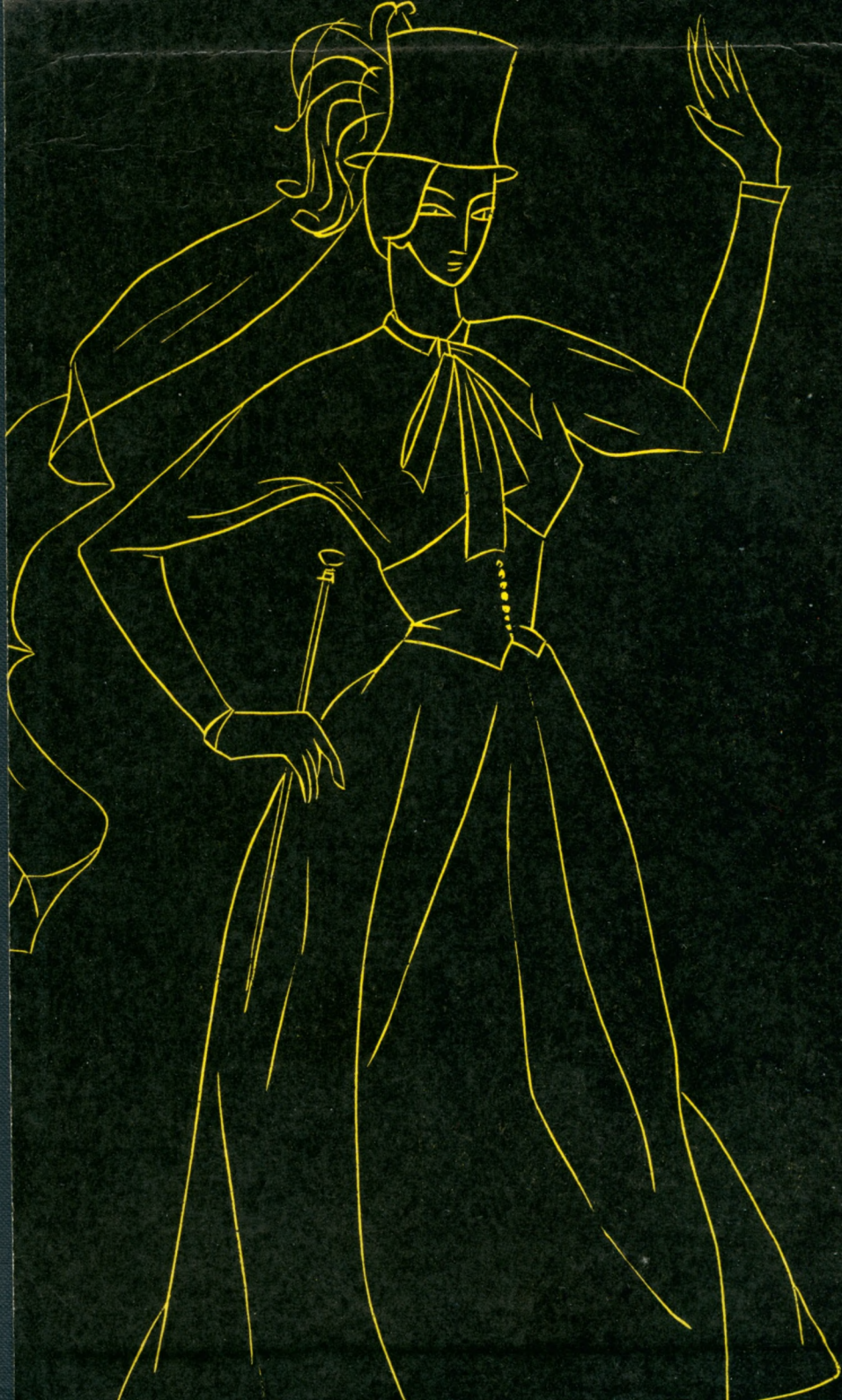
Уч.-изд. л. 47,7.

Тираж 15 000. Цена 3 р. 50 к.

Издание Всероссийского
театрального общества
Москва, К-9, ул. Горького, 16.



Типография № 16 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Трехпрудный пер., 9











АСТАМРОВ

