Державин К. Н. **Книга о Камерном театре: 1914 – 1934**. Л.: Художественная литература, 1934. 240 с.

Книга о Камерном театре 3 [Читать](#_TOC131673000)

Приложения

Перечень постановок
Государственного Московского Камерного театра (1914 – 1934) 229 [Читать](#_TOC131673014)

Основная литература на русском языке
о Государственном Московском Камерном театре 233 [Читать](#_TOC131673036)

Настоящая работа выполнена по заданию секции театроведения государственной академии искусствознания

{1} Двадцать лет творческой истории Государственною Московского Камерного театра — это большой и важный этап в развитии нашей театральной культуры.

Данная книга не представляет собою истории этого разбития во всей полноте ее фактов, во всем многообразии и всей сложности ее явлений. Здесь — попытка дать целостное истолкование основных творческих путей Камерного театра, попытка осмыслить их в динамике, противоречивости их развития, попытка, наконец, установить некоторые точки зрения на то крупное явление советской театральной культуры, которое до сих пор не нашло своего достаточного истолкования в нашей театроведческой литературе.

Вопросы метода приобрели сейчас первенствующее значение в развитии советской театральной культуры. Этим вопросам в применении к творческой практике Камерного театра по преимуществу посвящена предлагаемая книга.

Глубокая благодарность А. Г. Коонен и А. Я. Таирову, в беседах с которыми намечались основные положения этой книги, а также Н. И. Белиловскому, Р. И. Рубинштейну, И. П. Сахновскому, С. Д. Сумарокову и Р. И. Брамсон, оказавшим нам всемерное содействие как в процессе изучения, так и в процессе разработки многообразных материалов, которые лени в ее основу.

# **{3}** Книга о Камерном театре

## **{5}** \* \* \*

Будущий историк советского театра, осмысливая процесс создания социалистической театральной культуры, различит за многообразием идейно-художественной жизни наших театров — от начала революции до завершения первого пятилетнего плана социалистической реконструкции страны — некую единую историческую тенденцию. В сложном соотношении театральных систем, в борьбе театральных течений, в противодействии различных, подчас взаимно исключающих, творческих направлений он усмотрит поражающую своей интенсивностью и обилием выразительных форм устремленность к созданию единой театральной культуры социалистической эпохи.

В театральной практике наших дней, в смене сценических стилей и школ, в смене методов театральных истолкований действительности, которыми жил советский театр за истекшие годы, уже сейчас нетрудно различить элементы той целостности и того единства, которые будут отличать театральную культуру социалистической эпохи истории человечества. Эта эпоха уже наличествует и в нашем быту и в нашем сознании. Она наличествует в том многом, что позволяет нам, несмотря на все трудности и всю сложность исторической переплавки многомиллионных человеческих масс и коренного изменения той среды, в которой они живут, говорить о действительности социалистического уклада и о социализме как действительном существе нашей эпохи, рта эпоха наличествует и в нашей театральной {6} культуре, рост и развитие которой целиком определяются включением театра в процесс социалистического строительства и историческим движением его по путям формирования нового мировоззрения и борьбы с пережитками капитализма в психике и творческом сознании людей.

История театра не знает своих, внеположных всему окружающему, законов. Она является частью мирового исторического процесса. В ее ограниченном спецификой искусства своеобразии находят свое выражение те же законы, которым подчинена и вся историческая жизнь человечества. Повинуясь этим законам, театр в ограниченных пределах своего искусства в те эпохи, когда с особой ясностью выявляется их историческое лицо, т. е. когда содержание исторического процесса находит наиболее яркую и совершенную форму своего выражения, — пытается создать свой господствующий стиль, свое совершенное формосодержание, свою целостность восприятия и истолкования действительности.

Знала ли история театра в прошлом такие эпохи? Строго говоря, — не знала. Ибо то, что мы условно можем назвать эпохами больших театральных стилей, эпохами ярчайших творческих выявлений действительности, — было обычно периодами гегемонии в данной исторической обстановке того или иного из многих возможных творческих стилей. И этот стиль формировался в условиях классового господства ограниченной и, неизменно, меньшей части человеческого общества, этот стиль являлся продуктом социально-культурной и идейной узурпации, продуктом классового угнетения на данном, ограниченном и территориально и хронологически, историческом участке. История буржуазного театра знала свои блестящие эпохи, эпохи высокого мастерства и большой идейной насыщенности. И вместе с тем на определенном этапе развития капиталистических отношений основной, направляющей линией истории буржуазного театра стала линия его творческого умирания. И это умирание с особой ясностью обнажило противоречия буржуазной театральной культуры. В эпоху империализма, в эпоху, когда театр стал одним из компонентов империалистической общественной структуры, место положительных тенденций его развития заняли тенденции отрицательные, место противоречий, двигавших вперед мировую театральную культуру, заняли противоречия, порождавшие ее упадок и разложение. Здесь в особенности сказалось воздействие двух тенденций, наиболее ярко выявившихся в истории театра эпохи империализма, — тенденции подчинить театр целиком и полностью социально-политическим задачам {7} правящего класса, сделать его орудием духовного и культурного закрепощения масс монополистической буржуазии и тенденции изолировать его от живой общественности, превратить его в средство отвлечения масс от острых вопросов современности. В конечном счете капиталистическая общественная структура и капитализм в совокупности его основных экономических, социально-политических и идейных норм создает условия, закрепощающие искусство, условия, враждебные его творческому развитию.

В социалистическом обществе подлинная свобода искусства, в противовес его закрепощенности капиталистической системой, определяется тем, что художественное творчество становится одним из наиболее полных и глубоких выявлений человеческой личности и творческого сознания коллектива. Искусство получает здесь мощные стимулы для своего развития, освободившись от ограничительных норм капиталистического классового сознания и представляя одно неразрывное целое с жизнью, мыслями и чувствами единого, бесклассового, социалистического общества.

Естественно, что в этих условиях и жизнь самого искусства начинает подчиняться иным законам развития, чем те, которые действовали в капиталистической общественной системе. Более чем когда-либо оно получает мощные силы для воздействия на человеческое сознание и через него на всю окружающую действительность. Рождаются новые эстетические категории, которые несут в себе новое социалистическое мировоззрение. Творчество, освобожденное от тех средостений, которые стояли между ним и жизнью, находит для ее выражения такие целостные и высокие формы, которые только лишь отчасти могли воплощаться в творениях величайших гениев прошлого, силой своего таланта преодолевавших иногда стеснительные нормы своего классового сознания.

В этих условиях мы можем говорить о создании большого стиля социалистического искусства. Прошлые эпохи художественной жизни человечества знали иногда свои большие стили, являвшиеся наиболее законченным и полным выражением мировоззрения господствующих классов и накладывавшие свой отпечаток на все художественное творчество своего века. Таковы были, например, готический стиль или стиль барокко, получившие длительную международную значимость и питавшие собой не только архитектуру, но и все иные искусства, вплоть до музыки и поэзии.

Большой стиль искусства социалистической эпохи рождается как стиль, формирующийся в эпоху диктатуры пролетариата и достигающий {8} своего расцвета и полного развития в бесклассовой, развернутой социалистической системе общественных отношений. Ему чужд тот основной признак, который характеризовал в прошлом большие стили искусства эпохи капитализма и более ранних исторических стадий в развитии художественного творчества, ему чужда связанность с классами, господствовавшими в общественных отношениях путем угнетения и эксплуатации трудящихся масс. Он является в подлинном смысле слова выражением мировоззрения широчайших масс единого трудового народа, стилем необычайно целостным, глубоким по своему проникновению в действительность и открывающим необычайные просторы его непрестанному обогащению в процессе личного и коллективного художественного творчества.

Эпоха диктатуры пролетариата, создав основные условия для построения социализма, закладывает фундамент и возводит здание новых общественных отношений, решительно ликвидируя сопротивление враждебных классовых сил и уничтожая все препятствия, стоящие на пути социалистического строительства. В эту эпоху культурное строительство во всем его объеме определяется идеологией революционного пролетариата, которая вместе с тем является основой социалистической идеологии. Идеология пролетариата занимает господствующее положение в эту эпоху не потому, что она является идеологией класса, узурпирующего в свою классовую пользу путем эксплуатации творческие и производительные силы каких-либо угнетаемых классов и общественных групп, а потому, что она является идеологией класса — гегемона исторического процесса, класса, революционно борющегося за лучшее будущее человечества, за создание высшей формы общественного строя — социализма. Это коренным образом отличает классовое господство пролетариата от классового господства буржуазии. Это обеспечивает перед диктатурой пролетариата грандиозные перспективы построения подлинно свободного, бесклассового общества, это делает ее необычайно острым, сильным и гибким орудием создания социалистического строя и уничтожения всего сопротивляющегося данному величайшему историческому процессу.

В ряду разрешаемых диктатурой пролетариата проблем стоит и проблема построения социалистической культуры, одним из участков которой является новое социалистическое искусство, в том числе и новый социалистический театр.

Социалистическая культура создается как культура революционного пролетариата — гегемона исторического развития человечества {9} на его пути к бесклассовому социалистическому общественному строю. На этом пути ведется как решительная борьба с классово-враждебными культурными и идеологическими влияниями, так и сложная работа по культурно-идеологическому воздействию на отсталые классовые группы и социальные прослойки (крестьянство, мелкая буржуазия, трудовая интеллигенция и т. д.) и по критическому овладению всем тем, что получает пролетариат и социалистическая культура в наследие от научного, художественного и технического творчества прошлых эпох.

Создание социалистического искусства неразрывно связано с созданием социалистического общественного строя, с формированием социалистического мировоззрения. Путь создания социалистического искусства целиком определяется общими путями социалистического строительства и отличается одной общей и основной чертой: устремленностью к большому, монументальному и целостно-единому стилю эпохи, эстетические нормы которого предоставляют широчайший простор творческим индивидуальностям, — простор, которого не знали и не могли знать художники прошлых эпох, творческие устремления которых бывали ограничены пределами господствовавших эстетических вкусов и мод.

Целостность и единство стиля социалистического искусства — это прежде всего, единство и целостность художественной и эстетической культуры эпохи, определяемые высокой завершенностью и гармоничностью социалистического мировоззрения. Социалистическая театральная культура — это исторический синтез тех многообразных творческих инициатив, которыми утвердил себя как явление мирового масштаба советский театр, это его подъем на новую, высшую ступень и вдохновенное освоение всех тех творческих возможностей, которые не находили и не могли найти своего полного раскрытия в условиях капиталистической культуры, это глубочайшая перестройка самого понятия театра, уже получившего мощные импульсы для своего дальнейшего развития на путях новой, социалистической культуры. Плодотворный лозунг социалистического реализма, в равной мере определяющий сейчас творческий курс всех искусств и указывающий путь к созданию новых художественных ценностей литературы, музыки, живописи и театра, является первым этапом утверждения единого стиля социалистической эпохи в ее искусстве. Под знаком социалистического реализма разворачивается сейчас художественное творчество народов СССР во всем многообразии его национальных форм и в единстве социалистического содержания. Социалистический реализм — определяющий {10} этап в творческой жизни советского искусства на грани окончательного оформления социалистического общественного строя, та точная формула, с которой театр вступает в новую эпоху своего исторического существования.

Единство социалистической театральной культуры в многообразии ее художественных устремлений, в богатстве ее творческих тенденций подготавливалось всей историей советского театра, всеми этапами его интенсивной работы, всеми его исканиями и достижениями, обусловленными как правильным использованием и переключением на новые творческие задания блестящего мастерства старой театральной культуры, так и — в еще большей степени — включением театра в социалистическое строительство и превращением его в мощное орудие коммунистического воспитания масс. И здесь необходимо поставить вопрос о том, как понимаем мы проблему культурного наследия в условиях строительства новой театральной культуры социалистического общества.

Советский театр преемственно связан с театром империалистической эпохи в его своеобразном русском варианте, — театром, творческая практика которого в основном явилась отправной точкой для развития последующих многообразных театрально-творческих устремлений эпохи пооктябрьской. Таким образом, без правильного понимания всех основных особенностей театральной культуры эпохи империализма невозможно исторически оценить и истолковать важнейшие моменты в расстановке творческих сил на театральном фронте после 1917 г., равно как и ряд существенных черт становления советской театральной культуры.

Определяя империализм как высшую и последнюю стадию развития капиталистических отношений мы тем самым определяем и культуру эпохи империализма как наиболее полное и завершенное выражение всех тех противоречий, которые были свойственны культуре капиталистического мира за все время его исторического существования. С одной стороны — большое развитие производительных сил, которым отличается эпоха империализма, казалось бы, создавало условия для того, чтобы искусство и искусство театра, в частности, явились наиболее полным и совершенным выражением всех тех художественно-идейных устремлений, которые характеризовали собою систему капиталистического мировоззрения, чтобы этот этап в развитии капиталистических отношений был вместе с тем этапом и своеобразного итога тех путей, какими шло развитие искусства капиталистической общественной формации. С другой стороны — крайнее обострение {11} противоречий капитализма, особенно ярко выявляющееся в империалистической стадии его развития, ясно выраженное социально-экономическое загнивание, которое в основном характеризует империалистическую эпоху, несмотря на ее величайшие материальные успехи, как эпоху культурного декаданса господствующих классов и социальных групп. И как эпоху предельного кризиса культурно-исторического процесса в той мере, в какой гегемоном его являлась монополистическая, империалистическая буржуазия и ближайшим образом связанные с ней социальные группы и прослойки. Отсюда — чрезвычайная сложность культурных проблем в эпоху империализма и чрезвычайные соблазны разрешать их упрощенным, схематическим путем, подставляя на место живой и реальной исторической действительности отвлеченные социологические категории и схемы.

Было бы в высшей степени близоруко в понимании культурных процессов империалистической эпохи сводить все их многообразие к какому-то среднему, абстрактно-реконструируемому типу «империалистического искусства» и полагать, что вся жизнь искусства данной эпохи целиком и полностью заключена в рамки социологической схемы империалистической общественности. Эпоха империализма в области искусства интересна и характерна как раз тем, что сплошь и рядом мы находим в ней чрезвычайные и яркие несоответствия между движением социально-политического процесса и процессов искусства, тем, что сплошь и рядом искусство ее характеризуется такими тенденциями, которые свидетельствуют о кризисе и загнивании капиталистической культуры не только как их непосредственный продукт, но и как яркое, разоблачающее их свидетельство, которое может нести в себе также и зачатки каких-то творчески-оппозиционных устремлений. Историческая значимость тех и других различна. Внимательное историческое исследование не может не учесть ее в своем приговоре над искусством эпохи империализма в его целом, как не может оно и миновать весьма важного вопроса о дифференциации и противоречиях художественно-идейной жизни столь сложного и внутренно-многообразного явления, каким предстает пред нами общество империалистической эпохи.

Мы не можем отрицать того огромного значения, которое в развитии искусства сыграла капиталистическая эпоха и господствовавшие классы капиталистического общества, но мы не можем не считаться с чрезвычайно ценным и до сих пор еще недостаточно глубоко вошедшим в наш исследовательский обиход указанием Маркса на принципиальную враждебность капиталистического строя подлинному {12} искусству. Враждебность эта является вполне закономерным выражением основных тенденций капиталистического строя и отвечает всем устремлениям его к предельному подчинению человеческого сознания фетишам главных категорий капиталистической системы в частности, категории товара и товарных отношений. Наивный романтизм прошлого века, протестовавший против капиталистического гнета на психику и мировоззрение своих современников с позиций отсталых в социально-политическом отношении общественных групп, был прав тем не менее в своих антикапиталистических устремлениях, поскольку он сигнализировал в конечном счете о мертвящем для искусства и для всей творческой деятельности дыхании капитализма. Это дыхание действительно умерщвляло многое из того, что было создано искусством в домонополистическую стадию развития капиталистических отношений и вместе с тем заставляло ряд наиболее чутких представителей творчества искать себе новых, быть может, безнадежных и иллюзорных прибежищ.

В интересах своего утверждения капитализм создал свою, количественно весьма значительную, интеллигенцию, в рядах которой заметное место заняла интеллигенция художественная. Создав ее, он обусловил, однако, развитие творческой инициативы и в искусстве, и в науке, и в технике пределами своих непосредственных социально-политических интересов. Творчество было закрепощено ограниченностью капиталистической культуры. Оно могло развиваться лишь до тех пределов, до каких предоставлялась этому возможность тем антитворческим существом капиталистической системы, которое ярка сказалось на высшей и вместе с тем наиболее кризисной стадии ее исторического существования.

Между тем, интеллигенция в значительной части своей вербовавшаяся из классов, занимавших подчиненное положение в капиталистической социальной структуре, в массе своей переживала процесс серьезного расслоения. Известные ее слои, обслуживая капиталистическую верхушку, находясь в материальной и идейной от нее зависимости, оставались тем не менее весьма податливыми к влияниям иных классовых сил. Слабость положительных классовых ориентировок, дешевая индивидуалистическая философия, воспитанная в сознании буржуазной интеллигенции всем характером капиталистических отношений, то разлагающее влияние, которое оказывал на широкие круги работников умственного труда весь аппарат капиталистического строя, и, наконец, наличие в ее составе значительной привилегированной прослойки, целиком и полностью {13} ставшей на службу монополистической буржуазии, — в достаточной степени притупляли и сводили к минимуму возможности антикапиталистических устремлений в среде даже наиболее радикально настроенных интеллигентских кругов. Сплошь и рядом эти устремления находили извращенное выражение, в конечном итоге менее всего способствовавшее разрешению вопроса о том, куда и какими путями пойдет в дальнейшем та культура, которая создавалась поколениями работников умственного труда.

Однако противоречия империалистической эпохи делали свое дело. Они последовательно и безысходно вели культурное творчество в тупик загнивания и упадка. Они окончательно обнажали принципиальную враждебность капитализма культурному творчеству и, в частности, искусству. Они доводили кризис культуры до крайних степеней. И этим они способствовали накоплению неосознанных антикапиталистических тенденций в самом искусстве. Речь не шла, конечно, о том, что искусство, находившееся под контролем и многообразным воздействием монополистической буржуазии, выдвинет какую-либо осознанную программу своего собственного отношения к капиталистической действительности, хотя в таких программах фактически не было недостатка, — вспомним хотя бы творческие манифесты Скрябина. Речь шла о том, что в искусстве накоплялись тенденции, углублявшие его разрыв с капиталистической действительностью, тенденции к иллюзорной эмансипации от окружающего буржуазно-мещанского мира, тенденции к созданию своей собственной действительности, своих собственных измерений, своих законов реальности в ее ирреальной интерпретации. И здесь завязывался клубок новых противоречий, ставивших под угрозу самое существование искусства в условиях империалистической действительности. С совершенной ясностью возникала проблема культурного одряхления буржуазии. Если даже в эпохи своего прогрессивного социально-экономического утверждения последняя очень часто была чужда подлинным интересам искусства, то в эпоху своего загнивания она заняла по отношению к ним последовательно враждебную и отрицательную позицию. Становилось ясно в последние десятилетия империалистической истории, что жизненные интересы культурного развития человечества могут быть обеспечены лишь решительным изменением социальной базы искусства, науки и техники. Эту базу в виде социалистического строительства создала наша революция.

Наследие эпохи империализма играло огромную роль в практике {14} социалистического культурного строительства. Социалистическое строительство на культурном фронте менее всего в данной области могло стать на позиции мнимо-революционного нигилизма. Менее всего оно могло стать также и на позиции меньшевиствующего пассивного усвоения культурных традиций прошлого. Принципом его тактики по отношению к этим традициям явилось активное, насыщенное определенной целеустремленностью критическое освоение культурного наследия капитализма на базе создания социалистической культуры, на базе культурной революции.

Уже в разрешении вопроса об интеллигенции, в разрешении вопроса о буржуазной интеллигенции в новых социальных условиях эта тактика нашла свое яркое и последовательное осуществление. В итоге она создала такое положение вещей, при котором лучшая, творчески наиболее ценная часть этой социальной прослойки оказалась по эту сторону баррикад и была включена в процесс социалистического строительства. Революция блестяще использовала те объективные предпосылки, которые создавал сам капитализм, углубляя пропасть между своими основными тенденциями и интересами культуры. Революция вырвала культуру из одряхлевших, но цепких рук капиталистической системы и создала для нее новую социальную базу и новые исторические перспективы. В этом — всемирно-историческое значение ее как крупнейшего перелома в истории мировой культуры. В этом она дала глубоко-принципиальное и новое разрешение проблеме культурного будущего человечества.

История — политика, обращенная в прошлое. В устах буржуазной науки это положение оправдывает фальсификацию исторической действительности в интересах утверждения капиталистической системы. Советская историческая наука понимает это положение как раскрытие подлинного смысла исторического процесса в разрезе коренных проблем развития общественных отношений настоящего и будущего. С этой точки зрения социалистическая культура является единственным и правомочным наследником мирового исторического процесса, а следовательно, и наследником всей мировой культуры в той мере, в какой она являлась некоторым надстроечным итогом на путях восхождения человечества к высшим и более совершенным формам социальной организации.

Наша эпоха открыла перед культурой возможности необычайно глубокого внедрения в широчайшие социальные пласты и тем самым — возможности необычайного обогащения самой культуры огромными творческими силами. Исторический эффект действия {15} этих сил явится и является уже таким мощным фактором в определении дальнейших путей культурной революции, который в сравнительно короткий срок выдвинет и разрешит проблемы неизмеримо более сложные и глубокие, чем проблематика социального бытия искусства в досоциалистическую эпоху мировой истории. И одной из проблем, не столь крупной в ряду иных, но чрезвычайно важной на какой-то ближайший период времени, явится проблема единства социалистической культуры, в применении же к искусству — проблема единства творческих устремлений к созданию монументальных и обобщенных художественных форм на базе единого и целостного социалистического мировоззрения.

Вопрос о культурном наследии и здесь играет свою огромную роль. Значение его можно наглядно проиллюстрировать примером нашего театрального строительства, в котором с особой яркостью и определенностью сказались на данном этапе тенденции к созданию единой социалистической театральной культуры.

Театр империалистической эпохи во всем многообразии его классового содержания и во всей пестроте его формальных расслоений явился заключительным этапом мировой театральной истории капиталистического общества. На этом этапе он, выдвинув ряд весьма значительных художественных проблем, оказался бессильным разрешить их, во-первых, потому, что сама капиталистическая система лишала его достаточных творческих сил и создавала условия, при которых актуальной являлась не столько проблема творческого разрешения каких-то, хотя бы и сугубо формальных, задач, сколько проблема отрицания театра, а во-вторых, потому, что в эту эпоху с особенной остротой заявил о себе процесс отрыва театрального творчества от прогрессивных исторических тенденций, процесс исторической изоляции театра в рамках ограниченной идеологии монополистической буржуазии, в рамках общества, у которого история уже отняла право быть представителем мирового исторического процесса и которое она сделала его тормозом. Характерной чертой театральной культуры эпохи империализма является ее антиисторизм, ее выключение из процесса поступательного исторического развития, обреченность ее на неуклонное загнивание, на существование, лишенное соков будущего и опоры в прошлом. Социалистическая театральная культура, в противоположность этому, является единственной и подлинной наследницей положительных творческих традиций прошлого. Она овладевает ими в перспективе своего дальнейшего утверждения и роста. Она суммирует весь опыт мировой театральной культуры и {16} на место романтического традиционализма, находившего свое выражение в отдельных попытках искания каких-то путей из тупика империалистической театральной культуры, выдвигает широчайшее освоение всех достижений театральных эпох прошлого на базе тех творческих позиций, которые определяются жизненными интересами настоящего и будущего.

С этой точки зрения театр империалистической эпохи представляет особый интерес в разрешении многих вопросов социалистической театральной культуры, поскольку в нем, несмотря на идейную диктатуру монополистической буржуазии, явно определились тенденции антикапиталистического порядка. Повторяем, эти тенденции не носили и не могли носить каких-то законченных классово-идеологических форм. Они были лишены твердой классовой ориентировки. Сплошь и рядом самим положением вещей они были обречены на умирание и распыление, но, тем не менее, одно было ценно в них — быть может, неясное, но настойчивое ощущение той принципиальной враждебности капиталистической системы искусству, которая является одной из ее особенностей как общественно-исторической формации. Это ощущение толкало наиболее чутких представителей буржуазной художественной интеллигенции к неосознанному бунту против эстетики капиталистического общества, преимущественно против эстетики и с эстетических же позиций. Диссиденты театра империалистической эпохи не могли, конечно, подняться над этой проблематикой своих творческих дискуссий. Они не могли быть также и предтечами социалистической театральной культуры, но выступления их были несомненными историческими симптомами, были теми демонстрациями, которые наглядно свидетельствовали о кризисе империалистической театральной культуры.

Советская театральная политика сумела с необычайным тактом и большим историческим чутьем обеспечить подобного рода диссидентам возможности наиболее полного развития их творческих устремлений. Она учла всю важность негативного, антибуржуазного, хотя и возникшего в недрах буржуазной театральной культуры, движения в деле создания положительных ценностей советского театра. Она учла также и всю мощность тех новых заданий, которые выдвигались перед театром самим фактом социальной революции и которые не могли не подчинить себе наиболее здоровые элементы художественной интеллигенции, находившейся на отрыве от главенствующих тенденций капиталистической культуры в области искусства и, в частности, театра.

{17} В сложнейшей истории советского театра за истекшие годы в результате совершенно ясно обозначился процесс своеобразного раскрепощения лучших представителей буржуазной художественной интеллигенции от отрицательного наследия прошлого. Процесс этот далеко еще не закончен, но в основе своей он уже совершен. И совершен он, в частности, потому, что протестующим элементам в системе буржуазного театра была создана та необходимая творческая обстановка, которая способствовала переключению их пафоса эстетического отрицания на сознательную и планомерную работу по включению себя в русло положительных устремлений социалистической культуры. На этом пути перед ними должны были встать задачи внимательнейшего пересмотра своих творческих ресурсов и эстетических предпосылок своей работы, унаследованных от эпохи отталкивания от господствовавших норм капиталистической театральной культуры. Этот момент является определяющим и в оценке активной, действенной роли тех или иных театральных организмов, взрощенных в условиях театральной культуры империалистического общества, — в строительстве советского театра. И этот момент раскрывается перед нами как глубокий процесс перестройки мировоззрения и творческого сознания подобных организмов, как процесс включения их в социалистическое строительство, как процесс ликвидации в их творческой практике отрицательных элементов прошлого. Основная проблема театральной истории наших дней. — проблема создания стиля социалистического реализма — в применении к театрам, генетически связанным с идейно-творческой жизнью дореволюционной эпохи, является прежде всего проблемой их активного перевооружения, проблемой их глубокой внутренней перестройки. Социалистический реализм — стиль и творческий метод эпохи социалистической реконструкции нашей страны, это тот творческий стиль и тот творческий метод, который решительно и бесповоротно обеспечивает за театром его включение в огромную работу по созданию социалистического искусства, искусства, отвечающего глубочайшим идейным запросам трудящихся масс, искусства, насыщенного пафосом нашей эпохи и пафосом ее борьбы. И дать оценку того или иного явления нашей театральной жизни можно лишь в его отношении к этой проблеме, при учете его своеобразных творческих откликов на эту проблему, при учете тех путей, какими он идет к ее конкретному творческому разрешению.

Любой театральный организм, являющийся участком нашей борьбы за социалистическую культуру театра, за истекшие годы {18} революции пережил различные этапы своего творческого роста я развития. Если историк советского театра хочет быть не простым регистратором и систематизатором фактов, а их истолкователем в интересах создаваемой новой театральной эпохи, — он должен дать себе ясный отчет в том, какое общепринципиальное значение с точки зрения самых широких проблем современности и будущего имеют даже малоприметные, казалось бы, узкоспециальные вопросы и явления конкретной театральной практики. И здесь он столкнется с той коллизией, которая была характерна для всей буржуазной театральной эстетики и которая снимается в процессе утверждения социалистической театральной культуры. Это — коллизия между формой и содержанием, дававшая столь обильную пищу теоретическому остромыслию многих и многих искусствоведов и театральных изыскателей. Творческий путь буржуазного театра был немыслим без этой коллизии, которая являлась отправной точкой для всякого рода попыток его внутренних реформ вроде пресловутой «революции театра» Георга Фукса. И эта коллизия была типична для буржуазного сознания, коль скоро оно застыло в формах и методах той статической логики, которая в лучшем случае может оперировать противопоставлениями, но не способна найти путь к пониманию противоречий. Соотношение формы и содержания не может быть, конечно, в применении к конкретным явлениям искусства, охвачено одной, действительной для всех эпох и для всех времен, формулой. И в частности их соотношение в конкретных условиях буржуазной культуры театра совершенно иное, чем в условиях строительства социалистической театральной культуры. Последняя не должна знать этой коллизии, так же как она не знает и не будет знать противопоставления друг другу формы и содержания. В буржуазной театральной эстетике, напротив, их противопоставление, так же как и противопоставление искусства и действительности, является краеугольным камнем всех эстетических концепций и определяющей вехой всех теоретических и практических построений. Таким образом, в задачи социалистической театральной культуры входит ликвидация этой коллизии, столь характерной для буржуазной театральной эстетики. Проследить путь этой ликвидации на конкретных формах работы данного театрального организма является одной из важнейших задач театроведческой работы применительно к изучению истории рождения и развития театра социалистической эпохи.

И все нити ведут нас к одному — к вопросу о единстве социалистической театральной культуры, к вопросу о создании большого {19} стиля социалистического искусства. Этот вопрос скрещивает в себе все те частные проблемы, которые возникали и возникают на пути утверждения советского театра как фактора мировой театральной культуры и как вершины развития театрального искусства на всем протяжении его существования сквозь смену эпох, господствовавших классов и тех отдельных крупных событий, которыми была отмечена его история. Новая и великолепная эпоха театральной истории возникает пред нами в пафосе своего утверждения на магистральных линиях культурно-исторического творчества нового общественного строя и нового, подлинно свободного, подлинно творческого человеческого сознания.

## **{20}** \* \* \*

Начало двадцатого века раскрывает историю театре в перспективе сложных противоречий. Они свидетельствуют прежде всего о том, что театр как искусство вместе со всей культурой капиталистического общества в эпоху империализма вступил в период длительного кризиса. Этот кризис нашел свое выражение в том театральном разномыслии эпохи, которым были отмечены все попытки найти возможную формулу новой театральной культуры. Этот кризис питался общим кризисом капиталистического сознания, выросшим на почве его застоя и одряхления. И весь он был пронизан мотивами творческого беспокойства, нервными поисками возможных эстетических платформ. Он отправлялся от пессимистических предпосылок, утверждавших разложение и неминуемую гибель наличных театральных традиций, он развивался под знаком гамлетовской идеи о распавшейся связи времен. Последней попыткой стабилизировать творческий метод театра в нормах положительного буржуазного сознания была натуралистическая доктрина, не столько впрочем в бутафорско-археологическом стиле спектаклей труппы герцога Мейнингенского, сколько в теоретических размышления Золя, подсказавших молодому и дерзкому тогда еще Антуану пути работ его «Свободного театра».

Натурализм в театре пытался примирить искусство с капиталистической действительностью. Он пытался философски и социально обосновать возможность мирного сожительства творческих начал {21} театра с антитворческим существом конечной стадии развития капиталистического общества. Он пытался создать такую философию искусства, которая перебросила бы мосты через пропасть, отделявшую подлинные интересы творческой жизни искусства от враждебных ему интересов капиталистического сознания. Для этого нужно было пожертвовать многим и прежде всего — познавательной силой искусства, его способностью проникать в существо внешнего мира, его способностью находить обобщенное, но конкретное и целостное выражение действительности его синтетической творческой силой.

Последовательно и неуклонно, ссылаясь на опыт точных наук и пользуясь несколькими достаточно элементарными понятиями из области положительных знаний, натурализм в театре шел к полному отрицанию творческих начал искусства. Приходится удивляться, что до недавнего еще времени натуралистическая доктрина пользовалась славой прогрессивного явления в области теории художественного творчества. Приходится удивляться, как критика, переоценив внешнюю прогрессивность натуралистических деклараций и манифестов, упустила из поля своего зрения их подлинный философско-эстетический смысл и их подлинное классово-идеологическое значение. Приходится удивляться, наконец, как тематика и материал натуралистического искусства и, в частности, натуралистического театра, вытеснили в сознании критиков его общую идейную и социально-философскую направленность. Последняя была характернейшим феноменом целого пласта социально-философских концепций, образовавшегося в период собирания сил империалистической общественной структуры и знаменовавшего собою заключительный этап идеологического развития мелкой буржуазии на заре империалистической эры европейской истории.

Весь натурализм был проникнут духом социального компромисса. В нем с чрезвычайной яркостью нашло свое отражение стремление мелкой буржуазии сохранить свою иллюзорную классово-идеологическую независимость в момент фактического подчинения социально-политическим и идейным нормам монополистических социальных верхов. Материал натуралистического искусства и, в частности, его порой буржуазно-демократическая тематика, действительно, несли на себе печать своего мелкобуржуазного происхождения. Но самый процесс возведения этого материала в степень художественного факта, самый метод творческой разработки его красноречиво свидетельствовали о том, что мелкобуржуазные художники целиком и полностью встали на позиции антитворческого капиталистического сознания. {22} Философским исповеданием веры натурализма было, фактически, отрицание возможности творческого познания действительности, было признание тщетности творческих стремлений к синтезу многообразных явлений жизни, которые отличали все эпохи поступательного движения искусства, когда оно являло собою одну из форм действительно творческих и, во всяком случае, прогрессивных устремлений в развитии сознания восходивших к своему расцвету общественных классов.

Уже в теоретических высказываниях Золя в его книге «Натурализм в театре» совершенно отчетливо проступает сознание невозможности наличными средствами искусства познать всю сложность и все богатство действительности. И путь натуралистического театра, тот путь, который нашел свое драматургическое выражение в пьесах Анри Бека, Арно Гольца, раннего Гауптмана, в постановочной деятельности Антуана и Отто Брама, в отдельных натуралистических спектаклях МХТ, — был путем искусства, скрывавшего под внешним объективизмом своих форм отсутствие подлинно-творческого восприятия и познания действительности.

В идейном плане натуралистический театр не оформил своей законченной и целостной программы. Это была типичная для «конца века» попытка разрешить глубочайший кризис сознания средствами чисто-технологического порядка. Это была попытка подменить понятие о творческой интерпретации действительности ее мнимо-объективным изображением, лишенным пафоса творческого утверждения или творческого отрицания жизни. Натурализм отказывался от познавательных функций искусства и, в лучшем случае, — что было особенно характерно для натуралистических спектаклей Антуана, — глубокую задачу творческого постижения действительности подменял задачей довольно примитивного морализирования в пределах весьма типичного для сознания мелкой буржуазии 80‑х — 90‑х гг. антикапиталистического и вместе с тем примиренческого филантропизма.

Теория и практика натуралистического театра сделали чрезвычайно много для уточнения и самой постановки вопроса о спектакле как художественном явлении, вернее, о спектакле как явлении художественной организации его составных элементов. В этом отношении уже труппа герцога Мейнингенского и его режиссура в лице усердного и педантичного Кронека практически разрешили ряд вопросов, вошедших впоследствии в число непременных и положительных оснований театральной культуры нашего века. Здесь особенно важно подчеркнуть, что именно натуралистическому театру мы обязаны формулировкой понятия спектакля как единства созидающих его {23} творческих сил, как процесса, организующего и приводящего к одному знаменателю многообразные средства выразительности, которыми располагает или которые вовлекает в свою сферу искусство театра. В творческой практике МХТ и, в частности, именно в его работе над рядом натуралистических по своей манере постановок эти положения были распространены далеко за пределы внешнего оформления спектакля и вызвали к жизни сложную и детально разработанную методику работы режиссера и актера, которая несла в себе, впрочем, влияния и иных, уже посленатуралистических театральных устремлений.

И, тем не менее, натуралистический театр был бессилен разрешить проблему целостного театрального мировоззрения. В нем всегда было заметно явственное тяготение к тому, чтобы остаться явлением технологического порядка. В этом отношении он далеко не достиг того идейного уровня, на котором пребывала натуралистическая литература, отличавшаяся не только определенным стилем изложения, но и определенным стилем мысли. Чрезвычайно знаменателен в этом отношении тот факт, что богатая крупными событиями сценического порядка история натуралистического театра оказалась чрезвычайна бедна событиями драматургическими. Натурализм в драме оказался, фактически, бессильным, хотя и отпечатлелся на работе очень многих драматургов под влиянием крупных сценических успехов театральной натуралистической техники.

Это косвенно подтверждает мысль о том, что натуралистический театр, не выйдя из круга технологических проблем, отражавших в себе впрочем определенные мировоззренческие предпосылки, не поднялся до степени законченной идеологической системы и не нашел своего определенного идеологического лица. Сделав очень много для разрешения проблемы спектакля как такового, он оказался бессильным перед проблемой построения театра, т. е. перед проблемой создания законченной художественно-идеологической и творческой ценности, перед проблемой выработки определенного мировоззрения в формах художественной, творческой организации, объединенной целостностью мысли, чувства и воли, объединенной на известной философско-эстетической платформе. Эстетика натуралистического спектакля в каждом данном случае не поднималась выше — правда, детально разработанной — технологической рецептуры, но была совершенно внеотносительна к явлениям высшего творческого порядка — к той идейной значимости театра, к той проблеме создания большого творческого стиля, более решительные подступы к которым, {24} несмотря на всю стихийность по сравнению с натуралистической методологией, пыталось найти и порой не без успеха находило импрессионистическое искусство.

Объясняется это тем, конечно, что практика натуралистического театра явилась закономерным выражением указанных выше отличительных черт идеологической жизни известных пластов буржуазного общества в тот момент, когда оно пошло по пути ликвидации целостного и, главное, целеустремленного мировоззрения. Практика натуралистического театра явилась выражением антитворческих тенденций капиталистической культуры и, будучи таковой, естественно, отличалась подчеркнутым внемировоззренческим характером, тяготением к эмпирическому технологизму, удаленностью от проблем творческого синтеза и творческого постижения действительности.

Последующая история театральной культуры, как известно, была насыщена явлениями и процессами антинатуралистического порядка. Поскольку натурализм в какой-то степени являлся попыткой стабилизировать понимание действительности в формах мнимо-объективного, антитворческого и внешне-положительного искусства, — он соответствовал тому этапу развития капиталистической культуры, на котором силы противоречий социального и идеологического порядка временно и на короткий срок были приведены в состояние относительного покоя. Но в развитии империалистического общества, в самих внешних успехах монополистической буржуазии были заложены такие противоречия, которые с течением времени пришли к неизбежному и закономерному столкновению. Монополистическая буржуазия, утверждая свое господство, не только усиливала подъем своего основного классового противника — промышленного пролетариата, но и вызывала известное социальное противодействие со стороны даже ближайших подчиненных ей социальных пластов. В сфере искусства это противодействие осложнялось еще и тем, что в связи с раскрытием всех заложенных в империалистической общественной структуре противоречий с особой яркостью обнажалась та принципиальная враждебность буржуазно-капиталистической системы творческим интересам искусства, которая составляет одну из характерных особенности капитализма. Уже на грани нашего века буржуазная театральная культура вступает в период величайших сомнений и колебаний. За короткий сравнительно срок, предшествующий мировой империалистической войне, история театра становится свидетелем необычайного роста споров и дискуссий о возможных путях развития театральной культуры. В пестроте этих споров, в той лихорадочности {25} исканий, которыми отмечено все первое пятнадцатилетие новейшей истории театра эпохи империализма, находит свое крайнее выражение вся острота идейного кризиса капиталистической общественной системы. За короткий срок не только возникает, но и находит свое практическое осуществление ряд таких явлений театральной жизни, которые свидетельствуют о невероятном и болезненном брожении в недрах буржуазного художественного сознания. Первым симптомом этого брожения явились попытки преодолеть натуралистическую технологию спектакля, натуралистическую систему построения театрального процесса путем насыщения его импрессионистическим содержанием. Импрессионизм в данном случае пытался взять на себя ту инициативу творческую, которая должна была преодолеть антитворческий характер натуралистического театрального кодекса и наново связать порванные нити между театром и творческим восприятием жизни.

Как определенное течение в искусстве последней четверти прошлого века импрессионизм и, в частности, импрессионизм в живописи, нашедший свое наиболее полное раскрытие в полотнах целой плеяды блестящих мастеров французского искусства, не может, конечно, целиком и полностью отождествляться с импрессионизмом как явлением театральной культуры начала нашего века. Не всякий стиль искусства обладает той универсальностью, которая позволила бы ему распространиться на все области художественного творчества. И, в частности, импрессионизм как историко-искусствоведческое понятие так тесно связан со спецификой станковой живописи, что было бы чрезвычайно опрометчиво целиком и полностью переносить всю его эстетическую программу в рамки театра и искать в истории последнего полного творческого соответствия положениям импрессионистической школы в живописи или в музыке. Тем не менее, те мировоззренческие предпосылки, которые определили в свое время появление импрессионизма как метода и стиля живописи и музыкальной культуры, в известный момент сказались и на развитии театра. О наличии театральных импрессионистических тенденций стали свидетельствовать все сильнее и сильнее такие термины, как «театр настроений», связывавшиеся с постановочной практикой Макса Рейнгардта в основанном им берлинском Камерном театре, с рядом спектаклей МХТ, противостоявших его последовательно-натуралистическим постановкам, и т. д. и т. д. Оставляя порой в полной неприкосновенности весь аппарат натуралистического спектакля, импрессионистический театр устремлял свое преимущественное внимание на вопросы, творческого раскрытия заложенных {26} в драматургическом произведении подтекстовых психологических мотивов. Подобно французским пуантилистам, которые проблему цветовой фактуры своих полотен стремились разрешить путем вибрирующего и калейдоскопического сочетания микроскопических, излучающих цвет, красочных пятен, так и актер импрессионистического театра углублялся в калейдоскопический анализ настроений, определявших собою подтекстовый смысл драматургического произведения. Сплошь и рядом натуралистические формы спектакля стали находить себе довольно неожиданную базу в импрессионистическом их оправдании. Отдельные детали и мелочи натуралистического обихода сцены приобретали поэтому особое импрессионистическое звучание, временно придававшее им иллюзию жизненной полноценности. Это свидетельствовало, как не трудно догадаться, о том, что театральный импрессионизм был по существу не утверждением нового и самостоятельного метода театрального творчества, а последовательным развитием натуралистических принципов, примененных уже не только к зрительной форме спектакля, не только к объективной его выразительности, но и к выразительности субъективной. Не случайно, конечно, наиболее полно импрессионистические тенденции, направленные к созданию «театра настроений», нашли свое место в том театре, подмостки которого были и остались подмостками натуралистической системы. Московский Художественный театр был совершенно прав с точки зрения своих творческих позиций, когда натуралистическую форму своих спектаклей насыщал импрессионистическим содержанием. К. С. Станиславский, набрасывая план постановки одной из пьес в период 1904 – 1905 гг. и обозначая расположение мебели вдоль одной из боковых сцен натуралистического павильона, отмечает в режиссерской ремарке: «скучная линия стульев». Это определение сразу вводит в натуралистическую композицию сценического пространства понятие импрессионистического порядка и накладывает характерный импрессионистический штрих на всю планировку декорации, построенной по принципам строжайшей натуралистической логики.

Являясь, таким образом, естественным развитием натуралистической системы, театральный импрессионизм вместе с тем сыграл роль весьма показательного симптома начавшихся беспокойных сдвигов в области театра. Мнимая стабилизированность буржуазной театральной культуры в натуралистических пределах резко пошатнулась. Импрессионизм открыл дверь перед натиском на натуралистический театр различного рода критиковавших его устремлений, {27} которые, отправляясь от этой критики, выдвигали и свои положительные принципы новой театральной эстетики. Их появление в основном определялось, конечно, той первой волной реакции, которая ознаменовала общественно-политическую жизнь России после 1905 года. В известном смысле ряд театральных исканий этого периода явился откликом на эту реакцию и дал театральное выражение социально-политическим настроениям некоторых слоев буржуазной общественности.

Мелкобуржуазный декаданс, модернизм, символические тяготения в их разнообразных классово-идеологических вариантах в той или иной мере запечатлялись на театральной теории и практике тех лет. Многое здесь отличалось чертами несомненной эклектичности, усугублявшейся еще и тем обстоятельством, что тенденции драматической литературы не всегда совпадали с тенденциями театра, как раз в эту эпоху готовившегося выдвинуть лозунг своей эмансипации от литературы и своего права на значение самостоятельного искусства. Многое создавалось в чисто-отрицательном порядке и утверждало себя на подмотках театра в порядке дискуссионном, с тем чтобы послужить лишь точкой отталкивания для дальнейших опытов и исканий. Весьма характерно, что именно в эту эпоху множится и распространяется понятие о театральном экспериментаторстве и термин «искание» получает особую значительность в оценке явлении театральной жизни, применяясь по отношению ко всем явлениям театрального разномыслия. Эпоха столыпинской реакции создала особые настроения в среде русской интеллигенции. 1906 – 1910 гг., на которые падает наибольшая интенсивность театральных исканий и наибольшее их многообразие, совместили в себе общественно-ликвидаторские настроения в среде русской интеллигенции, упиравшиеся одним своим крылом в идеологию авторов пресловутого сборника «Вехи», другим — в самые разнообразные идеалистические течения, смыкавшиеся с мистикой, ницшеанством и т. д. В этом пестром маскараде социально-философских теорий и теорийк чрезвычайно сложным было положение той части мелкой буржуазии, которая субъективно продолжала ощущать принципиальную враждебность ей монополистического буржуазного уклада и вместе с тем создавала в своей среде особые настроения, определявшиеся специфической расстановкой классовых сил в условиях русской социальной действительности периода столыпинской реакции. Социально-политическая дезориентированность, индивидуалистическое самосознание, некоторая — типичная для всей культуры {28} империализма — пресыщенность искусством и нарочитая изысканность художественной манеры, тяготение к крайней, подчеркнутой пряности художественных форм, с одной стороны, а с другой — лирико-мистические настроения, произраставшие в пессимистическом сознании внутренней опустошенности эпохи, в сознании ее обреченности на гранях неизбежных мировых катастроф, — все это вместе взятое вызывало особое творческое беспокойство наиболее одаренных представителей буржуазного искусства и заставляло их отдаваться всем случайностям и неожиданностям на пути не слишком целеустремленных и осознанных исканий.

Эти искания проходят под знаком вполне определенной, впрочем, философии, под знаком того мировоззрения, которое в данную эпоху подчиняет себе значительные слои буржуазного общества и почти целиком завладевает буржуазной интеллигенцией. Это та философия, которая нашла своего наиболее яркого выразителя в лице Шопенгауэра, давшего наиболее законченное и последовательное — вплоть до предельных пессимистических выводов о границах человеческого сознания — истолкование и основным противоречиям кантовской теории познания и — в еще более сильной степени — основным положениям философской системы Беркли, ограничивавшей познавательные способности человека пределами индивидуально замкнутого в самом себе и исчерпываемого своим собственным «я» сознания.

Именно солипсизм Шопенгауэра и вытекавшее из него известное утверждение о том, что действительность — это только индивидуальное о ней представление, был философской базой теории и практики условного театра, в равной мере опиравшегося и на символическую философию, вплоть до ее крайних мистических разветвлений.

На короткий период времени теория условного театра в ее изначальном шопенгауэровско-символическом варианте становится знаменем реформы буржуазного театра. Сами условия, в которых находит свое оформление эта теория, способствуют, впрочем, ее чрезвычайно быстрой эволюции. Она впитывает в себя наследие модернизма, дает место разнообразным тенденциям импрессионистического толка, ищет иногда опору в эстетизме уайльдовского типа и, наконец, своеобразно перерождается в то театральное явление, которое столь неуклюже мы привыкли обозначать термином «традиционализм».

Условный театр сыграл, конечно, огромную роль в развитии нашего театрального искусства. Роль его особенно важна и плодотворна была в плане театрального экспериментаторства, когда ему удавалось счастливо найти и ввести в широкий театральный обиход ряд ценных {29} средств новой сценической выразительности. Велика была также его роль в критике натуралистической системы, — правда, с весьма ограниченных позиций, которые тем не менее оказались здесь чрезвычайно удачными пунктами нападения на противоречия натуралистической театральной системы.

Условный театр пытался обосновать театрально-творческий процесс, пользуясь, по преимуществу, арсеналом неоимпрессионистических приемов и резко порывая с натуралистической технологией спектакля. Он весьма охотно склонялся к ближайшему контакту с символической школой в искусстве и вслед за вожаками символизма провозглашал, что сцена является символом действительности и что актер является в своей сценической игре такой же условной и символической единицей, как и все элементы окружающего его оформления спектакля. Эти символические тенденции условного театра наиболее последовательно формулировали его основные творческие установки. Он чувствовал себя бессильным перед действительностью. Он сознавал, что подлинное познание динамики жизни не является уделом того класса, который сохраняет еще свою социально-политическую гегемонию в наличном общественном строе. Он сознавал вместе с тем свою связанность с этим классом, свою зависимость от него и, идя на формальный разрыв с его эстетическими нормами в философском существе своих исканий, дал наиболее полное и законченное выражение всей слабости, всего бессилия, рожденных идейным и мировоззренческим кризисом эпохи реакции.

Несомненно, условный театр и его идейные вожди принадлежали к тем диссидентам буржуазной театральной культуры, о которых мы говорили выше, касаясь вопроса об общем пути развития театральных отношений империалистической эпохи. Они, несомненно, очень остро ощущали тот разрыв между искусством и капиталистической системой с ее типом сознания, который в эту эпоху заявил о себе уже с полной и безысходной ясностью. В своей театральной работе, которая во многом была шире и богаче по содержанию, чем возводившиеся вокруг нее теоретические схемы, они выявляли потенциальные возможности своего решительного разрыва с капиталистическими нормами сознания, иногда даже субъективно искали этих возможностей и вместе с тем объективно оставались все же представителями этого сознания, правда, в его наиболее кризисной форме. Нужен был весь огромный талант и весь неистощимый творческий темперамент крупнейшего представителя и зачинателя условного театра В. Э. Мейерхольда, для того чтобы, использовав {30} положительные данные, добытые в процессе экспериментальной режиссерской работы, стать одной из основных фигур советской театральной культуры.

Такое положение вещей естественно предопределяло скорую гибель условной театральной системы. Знаменательно то, что она начала более или менее сознательно создаваться в чисто-экспериментальных условиях так и не дожившего до дня своего открытия московского «Театра-студии» (1905 г.) — первого филиального ответвления МХТ.

Тяготение к эксперименту характеризовало собою и в дальнейшем практику условного театра, начиная от постановочных опытов Башенного театра на квартире Вячеслава Иванова и кончая работой студии В. Э. Мейерхольда. Используя отдельные приемы и ряд положений, выработанных практикой условного театра, в своей последующей работе академического масштаба на сценах Мариинского и Александринского театров, В. Э. Мейерхольд развивал и переплавлял их вместе с тем в алхимической аппаратуре своих лабораторно-экспериментальных опытов, производившихся под маской гофмановского персонажа доктора Дапертутто в таких подпольных убежищах театрального изобретательства, как Дом интермедий или студийные спектакли в зале Тенишевского училища.

1910 – 1911 гг. завершили собою первый тур истории условного театра. С этой эпохи начинается преимущественная акцентировка в сторону решительной борьбы с наследием натурализма и все более и более ясное устремление к созданию на базе условной техники большою спектакля и к изысканию монументального театрального стиля. Площадкой для поисков и блестящих достижений в этом направлении несколько неожиданно, быть может, оказываются императорские театры — Александринский с его постановками «Дон-Жуана», «Стойкого принца» и «Маскарада», Мариинский с его спектаклями глюковского «Орфея» и «Каменного гостя» Даргомыжского. Возникает тот обогащенный вариант условного театра, который получает позднее наименование традиционализма, далеко не исчерпывающего собою, впрочем, всего содержания этою примечательного и во всех отношениях важного этапа нашей театральной истории.

Мы привыкли определять театральный традиционализм только как эстетическое любование прошлым, только как изысканно-аристократическое перенесение на современную сцену приемов былых и к тому же идеализированных театральных эпох. В этой привычке ряд критиков, не без пользы для дела выясняя социально-идеологические {31} корни данного явления, доводил свою склонность к схематизированию исторической действительности до рискованных утверждений о крайней политической реакционности традиционалистских спектаклей. Это, конечно, грубая ошибка, объясняемая тем, что наблюдателям не всегда удавалось различить под пышным покровом театрального спектакля, созданного в манере традиционалистского истолкования драматургического текста, биение живого театрального пульса. Не всегда удавалось понять, что в условиях застойного существования казенных театральных форм и на фоне крайней отсталости главенствующих театральных организмов от очередных проблем, выдвигавшихся в области иных искусств, театральный традиционализм был все той же экспериментаторской в своем существе попыткой оздоровления буржуазной театральной системы средствами историко-театрального порядка, попыткой в художественный хаос казенной сцены внести известную стилистическую дисциплину и в условиях натиска на искусство той коммерции, которая проникала во все поры буржуазного театра, выдвинуть принцип театрального академизма, опиравшегося на изучение и воскрешение блестящих театральных традиций прошлого. Правда, в очень редких случаях эти традиции подвергались критической переоценке, но там, где удавалась их творческая интерпретация в интересах создания спектакля, проникнутого острым ощущением образа эпохи, там, где сам драматургический материал предопределял невозможность его истолкования средствами натуралистического и наивно-реалистического театра (Мольер, Кальдерон, Лермонтов), там театральный традиционализм одерживал несомненные победы и достигал таких творческих результатов, значение которых вышло далеко за пределы своего времени. Театральный традиционализм был последним этапом в развитии театральных систем дореволюционной эпохи. Уже давно историки театра усмотрели некий особый смысл в совпадении даты премьеры лермонтовского «Маскарада» с днем 25 февраля 1917 г. и началом крушения российской империи.

Спектаклем «Маскарада» в основном была закончена история театрального традиционализма как самостоятельного течения сценического искусства. Вся сумма теоретических положений, на которую оно опиралось, конечно, чрезвычайно ограничивала возможности его широкого проникновения в театральную действительность. Практика традиционалистского театра дала ряд отдельных блестящих спектаклей, но не разрешила и не могла разрешить того кризиса, в котором перед мировой войной оказалась буржуазная театральная {32} культура. Технологические искания висели, фактически, в воздухе. Много говорилось о революции в театре, и порой проскальзывало даже предчувствие неизбежности и необходимости решительных социально-политических сдвигов, для того чтобы театральное новаторство нашло себе опору в новых или хотя бы в обновленных общественных отношениях. Под покровом империалистической действительности ощущалось клокотанье мощных и губительных сил.

Тем не менее, 1913 г. вошел в историю как год, пожалуй, наиболее классически выразивший временную и обманчивую стабилизацию империалистической системы.

Между тем, именно в этих условиях в театре ощущается с особой остротой кризис буржуазного сознания. Именно в театре особенно наглядно выступают все черты буржуазной нивелировки искусства, его мещанско-обывательского загнивания и застоя. Именно в эти немногие, последние перед мировой империалистической войной годы складываются такие внутритеатральные отношения, которые вызывают подъем новой диссидентской волны и выдвигают второе поколение театральных новаторов, творчество которых в первую очередь является реакцией на практику коммерческо-обывательского буржуазного театра, наиболее полно характеризовавшего собою театральную действительность предвоенных лет. Следует учесть эту специфичность данного явления, ограниченного особыми рамками своей социальной значимости. Надо иметь в виду, конечно, что в целом театр интересующей нас эпохи был подчинен общим законам капиталистической действительности и в конечном счете нес в себе воздействие и отображение тех основных противоречий, которые характеризовали весь процесс ее культурного и идеологического кризиса. Мало того, в классово-субъективном смысле все театральное новаторство первого пятнадцатилетия нашего века питалось в основном одними классовыми корнями. Но, тем не менее, в каждом отдельном случае оно являлось выражением своеобразной конкретной обстановки и, в частности, помимо того, что выражало известную общую идеологическую данность, тяготело еще к тому, чтобы быть выразителем особых идейных образований, накапливавшихся в сознании тех или иных слоев буржуазной интеллигенции. В среде последней в эти годы на пороге величайшей империалистической войны с чрезвычайной остротой обнаружился процесс внутреннего расслоения, вызывавшийся общими условиями стабилизации капиталистической системы. Экспансия буржуазно-мещанских эстетических норм не могла не вызвать противодействия в некоторых группах художественной интеллигенции. В этих условиях {33} они начинали тяготеть к замыканию в пределах своего искусства и к взгляду на него как на специфический модус жизни, отделявший их от буржуазно-мещанской действительности. Происходил своеобразный процесс замыкания искусства в своих собственных пределах, в границах своих средств выразительности, в кругу своих специфических и профессиональных интересов. В большинстве случаев такое замыкание носило, конечно, субъективно иллюзорный характер. Представителям его казалось, что средствами своего искусства они воссоздают новую, преображенную действительность и через нее воздействуют если не на подлинную жизнь, то на ощущение себя в жизни. Отсюда — новая волна организации замкнутых театральных объединений, упорная и аскетическая работа по овладению неизвестными еще тайнами сценического искусства, отсюда своеобразное мистическое восприятие театра и толкование его как восприятия жизненного катарсиса. Отсюда — фанатизм сценических исканий в маленьких пределах своей театральной скорлупы, нежно и заботливо оберегаемой от воздействий внеположной искусству действительности. Одним из наиболее знаменательных театральных явлений этого порядка было образование Первой студии МХТ и, в особенности, постановка ею «Сверчка на печи» — сценической интерпретации старого и уютного диккенсовского рассказа. Самый принцип театральной интерпретации в данном случае доводил до некоих мыслимых театральных пределов положения импрессионистического театра. Отказ от сцены, нарочитая подчеркнутость камерности действия, развивавшегося в пределах простой комнаты, лишенной традиционного сценического убранства, своеобразная интимность актерских образов, поиски интимных же и камерных ритмов спектакля, выраставшего непосредственно в зрительном зале, — все это свидетельствовало о том, что в театре появились признаки крайнего и совершенного замыкания в кругу посвященных, в кругу тех избранных, кто находит в очарованиях маленьких и уютных театральных преображений прибежище от той суровой житейской «прозы», на языке которой говорила окружающая действительность.

Иная линия намечалась в кругу тех новаторских устремлений, которые отталкивались не от традиций натуралистически-импрессионистического театра, а от многообразных исканий на скрещенных путях модернизма, системы условного театра и традиционализма. Эти устремления характеризовались в основном попыткой подытожить результаты лихорадочной театрально-новаторской работы предшествующих лет и, погрузившись снова в эксперимент, сделать их {34} точкой отталкивания для дальнейших театральных изысканий. Что такого рода устремления должны были носить исключительно-экспериментальный характер, что они должны были рассчитывать на внимание особого зрителя, что они должны были произрастать в специфических условиях камерного экспериментаторства, — свидетельствовал плачевный опыт организация К. А. Марджановым московского «Свободного театра». Организация этого грандиозного театрального комбината должна была объединять под одной крышей разнообразные театральные жанры, а внутри их стимулировать свободное творческое соревнование, в которое включалась и натуралистическая постановка А. А. Саниным «Сорочинской ярмарки» Мусоргского с демонстрацией на сцене подлинных украинских волов с возами, наполненными не менее подлинным ярмарочным товаром, и условно-модернистская, стилизаторская постановка самим К. А. Марджановым «Елены Прекрасной» Оффенбаха. Однако подобного рода сочетание задач театрального экспериментаторства с задачами широко задуманного коммерческого предприятия таило в себе неразрешимые противоречия. «Свободный театр» погиб, но сыграл свою положительную роль в мобилизации наличных новаторских кадров режиссуры. На его развалинах возникли и Московский Драматический театр в Эрмитаже, и театр имени В. Ф. Комиссаржевской в Настасьинском переулке, и, наконец, Московский Камерный театр под художественным и идейным руководством А. Я. Таирова в старинном барском особняке, заслоненном зеленью Тверского бульвара. Новый театральный коллектив, насчитывающий ныне уже двадцать лет своей интенсивной творческой жизни и за последние годы занявший свое особое место в мировой театральной культуре, явился в основе театром экспериментально-лабораторного типа. В этом отношении он отличался всеми характерными чертами театрального диссидентства, что и подчеркивал своим названием, оттенявшим его особые устремления, рассчитанные на замкнутый круг зрителей и на специфическую профессиональную оценку его работы. Но одно отличало Московский Камерный театр в ряду иных аналогичных театрально-экспериментаторских начинаний, одно, что, несмотря на нарочитую камерность его работы, обеспечивало за ним в дальнейшем выход на широкие пути театральной культуры, — это тот теоретический материал, который лег в основу его опытов, это категорическое отрицание наследия натуралистического и импрессионистского театров, это, наконец, чрезвычайно активная и темпераментная направленность его творческой энергии на разрешение {35} коренных вопросов театральной технологии в неразрывной связи с наиболее дискуссионными проблемами, поднятыми всей предшествовавшей историей театрального разномыслия и всем многообразием театрально-новаторского опыта. Театральный профессионализм, таким образом, отличал направленность работы МКТ с первых же шагов его деятельности, отмеченных настойчивым стремлением найти в многообразии разрабатывавшихся проблем свое собственное творческое лицо.

Являясь продуктом театрального диссидентства и питаясь на первых шагах своей деятельности по преимуществу негативными установками, МКТ весьма скоро определился как театр большого творческого опыта, имевшего целью найти какие-то выходы к широкой театральной культуре, отправляясь от противоречий, ошибок и достижений театрального новаторства всей империалистической эпохи в целом. Но основным в нем было, конечно, отталкивание от шаблонов буржуазно-обывательского театра, основным в нем был протест художника, рожденного кризисом капиталистической театральной культуры против застойных форм и застойного содержания театральных явлений «нормального» буржуазно-мещанского типа. МКТ был тем художественным коллективом, который с эстетических же позиций отвергал эстетику господствовавших социальных групп, хотя в целом не выходил и не мог выйти за пределы буржуазного классового сознания и не мог преодолеть его кризиса. Настойчивым было, однако, стремление к тому, чтобы нарушить застойные театральные нормы и определить дальнейшее развитие театра на путях утверждения новых явлений стиля и новых методов театральной работы. Суммируя предшествующий опыт театрального новаторства, МКТ в первый период своей деятельности, который можно ограничить постановками «Сакунталы» Калидасы (12 декабря 1914 г.) и «Фамиры Кифареда» И. Ф. Анненского (21 ноября 1916 г.) — встал на путь весьма широкого освоения ряда творческих положений, выдвинутых практикой предшествующего театрального новаторства, впрочем, давая им сплошь и рядом свое самостоятельное разрешение. Его последующие успехи в значительной мере объяснялись этим опытом критического освоения всей совокупности проблем, выдвинутых театральным разномыслием начала нашего века. Но и в отборе этих проблем с первых же шагов нового театрального организма можно было различить некую самостоятельную линию, исходившую из принципиальных взглядов на театр и на его общественно-психологическую значимость.

{36} Если вспомнить первые постановки МКТ сезонов 1914 – 1916 гг., то ряд признаков указывает на то, какими крепкими нитями он был связан с новаторской традицией предшествовавших лет. Особенно показателен в этом отношении состав художников, привлеченных к работе над отдельными постановками, в числе которых мы встречаем имена П. Кузнецова, Н. Калмакова, Н. Гончаровой и М. Ларионова, С. Судейкина, А. Лентулова, А. Арапова и, наконец, А. Экстер. Этот перечень крупных художественных имен свидетельствует о том, что на сцене Камерного театра нашел свое отображение процесс тех серьезных сдвигов в области изобразительного искусства, которыми были отмечены годы кризиса старого мирискусственничества и появления различных живописных течений, вплоть до отдельных вариантов русского сезаннизма и кубо-футуризма.

Однако в этой смене художественных имен и связанной с ними смене принципов и форм живописного оформления спектаклей можно было найти и некий объединяющий принцип, тот принцип, который уже выдвигался театральным новаторством прошлых лет, но который на сцене МКТ получил свое новое разрешение. Театрализация театра, попытка многообразными средствами найти наиболее верные пути к утверждению самостоятельности театрального искусства, попытка снять с театра напластования рассудочного психологизма, нарочитой натуралистической затяжеленности формы, опосредствованности театрально-творческого процесса чуждыми театральной стихии предпосылками и утвердить в театральной иллюзорности ритмы, подсказанные биением живого пульса театрального спектакля, — все это придавало даже первым, эскизным работам МКТ своеобразную окраску. Идейно уже с первых шагов своей работы и в то время даже с большей определенностью, чем в некоторые иные моменты своей истории, МКТ стремился к пафосу утверждения театра как оптимистического начала жизнедеятельности, как начала, возвышающего его носителя над житейской будничностью, как начала того активного преображения жизни, которое представлялось высшей целью искусства.

Именно с этих позиций Камерный театр противопоставлял себя, «нормальной» буржуазно-капиталистической театральной культуре. Он фетишизировал понятие театрального преображения действительности как действенного средства преодолеть ее противоречия. Он становился на путь создания своеобразной эстетической религии, измышленного «бога Тетрарха» и в иллюзорном театральном бытии думал найти ту идеальную действительность, которая подменила бы {37} собой безысходность реальных, жизненных проблем своего классового бытия. Он выдвигал принцип самостоятельной значимости театра, который на деле был принципом отвлечения театра от познания жизни. Он выдвигал принцип преображения жизни средствами театральной иллюзорности, который на деле был принципом, рожденным не силой, а слабостью искусства капиталистической эпохи. Он выдвигал лозунг самоценного бытия театральных форм, и этот лозунг стал источником всех противоречий его последующей творческой истории, ибо он сам был рожден противоречиями искусства и действительности эпохи распада и загнивания капиталистической культуры.

И эти противоречия сказались уже в первой работе театра — в постановке по-своему оптимистической трагедии «Сакунтала» утонченнейшего и сладостного Калидасы.

## **{38}** \* \* \*

Репертуар первого периода творческой истории Камерного театра характеризовался устремлением не только к большим литературным именам, что, впрочем, не противоречило уже тогда накапливавшемуся сознанию необходимости искать самодовлеющие принципы театра, но, что еще важнее, был отмечен тяготением к таким драматургическим явлениям, которые обеспечивали наиболее полное раскрытие законченных жанров театрального порядка.

Лирическая трагедия «Сакунтала» Калидасы, «Жизнь есть сон» Кальдерона и «Фамира Кифаред» И. Анненского, буффонадная комедийность «Ирландского героя» Синга, «Веера» Гольдони, «Женитьбы Фигаро» Бомарше и «Виндзорских проказниц» Шекспира, романтика «Сирано де Бержерака» Ростана и мелодраматизм «Карнавала жизни» Сен-Жоржа де Буэлье — вот тот репертуарно-стилистический круг, в пределах которого Камерный театр осуществлял свою работу 1914 – 1916 гг. Многими нитями, конечно, репертуар этот был связан с различными традициями всей новаторской драматургической культуры предшествующих лет. Но, тем не менее, в целом он обладал большой самостоятельностью как органическая часть процесса отталкивания от господствовавших репертуарных норм буржуазно-коммерческого театра.

С этой точки зрения и следует понимать и оценивать его известную литературную изысканность. За немногими исключениями, он {39} вращался около таких драматургических имен, которые очень редко появлялись на театральных афишах 1914 – 1916 гг. И если к постановкам пьес Гольдони, Бомарше, Кальдерона и Шекспира можно было отнестись как к попыткам уточнить и проверить свои в то время еще не слишком ясные и далеко еще не выкристаллизовавшиеся театральные положения на материале высочайшей драматургической ценности и тем самым обогатить свои художественно-выразительные ресурсы, — то постановки «Сакунталы» Калидасы и «Фамиры Кифареда» Анненского явились смелыми опытами утверждения собственного драматургического лица. Именно в этих двух постановках с наибольшей полнотой сказались основные тенденции развития Камерного театра, которые составили в последующем ведущую линию его творческой истории. В остальных постановочных опытах первого периода несомненно интересен и значителен ряд частностей. «Сакунтала» и «Фамира Кифаред» важны в своем целом, важны утверждением того основного и характерного для дальнейшей работы Камерного театра типа спектаклей, который дал впоследствии и «Саломею», и «Федру», и цикл «американских» постановок, и «Оптимистическую трагедию». В соотношении с этой ведущей линией творческой истории Камерного театра необходимо рассматривать и оценивать его остальные многообразные творческие устремления. При всей значительности и важности многих из них они все же имели всегда этапный и временный характер. Творческим постоянством и динамикой развития была отмечена как раз линия эмоционально-трагического спектакля. Все остальное являлось весьма значительным, почти всегда инициативным, но никогда не основополагающим какие-либо принципиально новые творческие позиции экспериментом. Смена этих экспериментальных интересов имела, если угодно, свой ритм и свои этапы.

К тем работам Камерного театра, которые протекали параллельно развитию его основной творческой линии, в первую очередь следует отнести цикл опытов в области пантомимы, включивший в себя постановки «Духова дня в Толедо» М. А. Кузмина (1915), «Покрывала Пьеретты» Шницлера — Донаньи (1916) и «Ящика с игрушками» Клода Дебюсси (1918). Затем этот цикл становится исходной точкой для большой театральной композиции «Принцессы Брамбиллы» (1920), в основе которой лежит несомненный пантомимный каркас, и находит свое завершение в эпигонском по отношению к «Принцессе Брамбилле» спектакле «Синьор Формика» (1922). С тех пор в течение двенадцати лет Камерный театр не возвращался к пантомиме, {40} хотя в развитии своей основной репертуарной и постановочной линии широко пользовался рядом творческих результатов опытной работы в области пантомимного жанра.

Вторым ответвлением экспериментального типа является работа над опереттой и музыкальной комедией. Подхватывая ряд нитей, идущих от своих пантомимных опытов, а в особенности от «Принцессы Брамбиллы», Камерный театр одерживает блестящий успех постановкой «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922). Через четыре года он возвращается к тому же заданию и осуществляет постановку лекоковской же оперетты «День и ночь» (1926). Через два года — новый опыт в том же направлении: «Сирокко» (1928). Спустя еще два года — попытка применить результаты работы над опереточно-музыкальным спектаклем к постановке «Оперы нищих» Брехта и Вейля (1930), а затем — пятилетний перерыв и, думается, невозможность с точки зрения основных интересов театра возвращаться к уже пройденному экспериментальному этапу.

Циклы пантомимных и опереточных работ являются наиболее крупными экспериментальными отвлечениями Камерного театра. Ценность их в перспективе творческого развития данного театрального организма состояла в большом обогащении его средствами и приемами театральной выразительности, в раскрытии его дополнительных творческих ресурсов, в расширенном и всестороннем освоении ряда проблем технологического порядка, возникавших на пути развития его основной творческой линии.

Мы наметили выше основные вехи этой линии. Она вела от «Сакунталы» к «Фамире Кифареду», «Саломее» (1917), клоделевским «Обмену» и «Благовещению» (1917 – 1920), «Адриенне Лекуврер» Скриба (1919) и продолжалась в «Федре» Расина — Брюсова (1921), «Грозе» А. Н. Островского (1924), в цикле постановок драм О’Нейля (1926 – 1929) и т. д., для того чтобы найти свое новое творческое выражение в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Эти постановочные вехи отмечали собою не только драматургическое движение театра, но и ряд важных, основных этапов его творческого утверждения в области методологии актерской игры, разработки принципов режиссуры, оформления спектакля и пр. Каждая почти из постановок, лежавших на основном драматургическом пути театра, составляла узловой момент в определении его творческого лица. Все остальное сопутствовало разрешению данной основной проблемы и носило, как уже отмечено, экспериментально-временный характер.

И, что самое главное, именно на этой линии легко можно проследить {41} процесс внутренней идейной перестройки театра. Именно на этой линии расположилось движение Камерного театра к вставшим перед ним в итоге важнейшим проблемам его творческого утверждения в эпоху строительства социалистической театральной культуры. Именно на этой линии раскрывались основные противоречия творческой истории МКТ. Вот почему, отнюдь не утверждая прямолинейного развития творческой теории и практики Камерного театра от «Сакунталы» к «Оптимистической трагедии», мы должны признать, что это развитие во всех его противоречиях, во всех его перебоях и во всех его положительных утверждениях совершалось на этой именно репертуарной линии, — линии большого, насыщенного взволнованной лирической эмоциональностью спектакля. Проследить конкретное движение МКТ по этой линии, понять все те условия, в которых происходила на ней мировоззренческая перестройка театра, а в связи с этим и его творческое перевооружение, — это значит понять ведущее начало творческой истории Камерного театра понять историческую логику его творческого развития.

Сам Камерный театр выдвигал иной принцип своей репертуарной динамики. Он неоднократно формулировал свои репертуарные устремления как результат той концепции театра, которая доводит до крайних пределов борьбу за чистоту и кристаллизацию театральных (а не только драматургических) жанров спектакля. Согласно этой концепции, подробно развитой А. Я. Таировым в его «Записках режиссера», колебания театральных жанров крайними точками своими имеют, с одной стороны, мистерию (= трагедию), с другой — арлекинаду. Театр, очищенный от посторонних ему примесей мещанской «проблемной» литературщины, дешевого обывательского психологизма, мнимого реализма, являющегося обычно недоразвившимся или дегенерировавшим натурализмом и т. д., такой театр ищет себе творческой опоры в наиболее законченных и последовательно доведенных до известного жанрового абсолюта типах спектакля. Такими типами спектакля являются мистерия и арлекинада с их законченностью и завершенностью театральных жанров, насыщенных всей полнотой внутреннего эмоционального пафоса и таящих в себе величайшие возможности преображения действительности силой актерского мастерства, носителями которого являются актер — жрец театрального культа и актер — шут, тоже своеобразный жрец одной из величайших жизнеутверждающих сил — смеха.

Эта типология театра возникла на основе своеобразного взгляда на всю историю мировой театральной культуры, в которой нетрудно {42} различить постоянное противопоставление трагоса и комоса, Эсхила и Софокла — Аристофану и авторам сатировских драм, средневековой мистерии — площадному фарсу, сотти и шванку и т. д. Театральный король Лир, действительно, почти всегда имел своим спутником шута. Рядом с театральным дон-Кихотом почти неизменно следовал его Санчо-Панса. И все же не это противопоставление было движущей силой драматургического и театрального развития. Оно было, конечно, его результатом, следствием его на определенных этапах классово-идеологического существования театра, явлением конкретного театрального стиля определенной эпохи, лишенным какой бы то ни было, хотя бы и материалистической, мистики.

Конечно, Камерный театр глубоко заблуждался, когда он полагал, что развитие театральной культуры определяется самодвижением этих двух типологических категорий спектакля. Но он был совершенно прав, декларативно противопоставляя свое стремление к той жанровой тональности спектаклей, которая освобождала театр от жанров, взращенных в нем мещанско-буржуазным мировоззрением. В этом смысле борьба за театральный жанр приобретала значение борьбы против сценического засилия тех театрально-драматургических форм, которые стали штампами буржуазно-обывательского типа мышления. И весьма характерно, что еще в 90‑х гг. прошлого века, когда трудно было говорить о предвестьях дискуссионной эпохи в развитии буржуазного театра, антитеза трагедии (= мистерии) и арлекинады уже всплывала в некоторых концепциях театра. Альманах «За кулисами» в 1891 г. совершенно явственно указывал на ту болезнь мнимой серьезности, которою страдает «проблемный», семейно-адюльтерный в своем репертуаре, театр современности, и советовал следующее: «Все представления, даваемые на театре, должны разделяться… только на два рода: на арлекинады и трагедии… Вот чем должен быть театр при своем зарождении — подмостками для арлекинад и трагедий. Но и театр не избежал коррупции. Его видоизменила, переделала и извратила цивилизация».

Деятельность Камерного театра в основном была как раз проникнута стремлением разрушить эту цивилизацию, в том виде, в каком она нашла свое выражение в нормах буржуазно-мещанского театра. Отрицательным полюсом этой деятельности являлась упорная борьба со всеми канонами буржуазно-мещанской театральной рутины, положительным — стремление создать свой театрально-эстетический кодекс, способный дать театру новые ориентировки, вывести его из круга буржуазно-мещанской культуры и утвердить новые пути и новые {43} планы восприятия театрального спектакля зрителем. Эти два момента сосуществовали во всех работах А. Я. Таирова и определяли все его теоретические установки. Они придавали творческому пути МКТ большую целостность, но они же были и источником немалых творческих противоречий. Противоречия эти рождались потому, что Камерный театр являлся все же продуктом буржуазной театральной культуры, в ее целом. Оппозиция его этой культуре довольно долгое время была ориентирована в сторону весьма неясных социально-идеологических установок. Печать эстетического анархизма лежала на многих творческих устремлениях МКТ. Отсюда — долгое время в борьбе с буржуазно-мещанской театральной культурой пользование такими эстетическими и идейными союзниками, которые сами являлись продуктом распада этой культуры, и доведение до каких-то законченных пределов ее безысходных, хотя внешне и весьма эпатировавших ординарного буржуа, философско-идеологических линий. Особенно показательными в этом отношении были сближения с имажинизмом, равно как и с конструктивным урбанизмом, влияние которого распространилось на довольно длительный период творческой истории МКТ и подчиняло себе порой даже его основные творческие тенденции. В этих иллюзиях таится существо тех противоречий, которыми отмечена творческая история МКТ. И на фоне их с особой значительностью выступает его магистральная творческая линия, явственно утверждавшая себя среди ряда противоречивых тенденций среди многих отвлечений и откликов на неизбежные воздействия со стороны. Наряду с упорным развитием этой основной творческой линии, наряду с патетической борьбой за ее последовательное осуществление, художественная практика МКТ в немалой мере питалась творческими иллюзиями. Они требовали не только определенного времени для своего преодоления, но и определенной творческой обстановки. А эта обстановка, этот внутренний императив, заставлявший театр в своем поступательном развитии рассеивать иллюзии своих творческих отвлечений, появлялся тогда, когда на основной линии его творческого развития ставилась новая поступательная веха. Положительное разрешение задач, выдвигавшихся процессом развития основной творческой линии театра, снимало накапливавшиеся в промежутке творческие иллюзии и открывало пред театром те новые перспективы, в которых закономерно находило свое обогащенное раскрытие его творческое лицо. С этой точки зрения весьма характерен тот кризис, через который прошел театр в 1922 – 1925 гг. и последствия которого он ликвидировал вплоть {44} до постановки «Негра» О’Нейля в 1929 г. После «Федры», завершившей собою второй этап творческой истории театра, чрезвычайно насыщенный многообразными утверждениями своих творческих тенденций («Саломея», 1917; «Король-арлекин», 1917; «Обмен», 1918; «Адриенна Лекуврер», 1919; «Принцесса Брамбилла», 1920 «Благовещение», 1920; «Ромео и Джульетта», 1921), Камерный театр вплоть до постановки «Косматой обезьяны» О’Нейля, ставящей новую веху в развитии его основной творческой линии, идет или путем блестящих, но экспериментально-временных в своем значении опытов («Жирофле-Жирофля»), или путем творческих иллюзий (урбанизм «Человека, который был четвергом»), или же путем проб в сфере новых театральных жанров, не поднимающихся, к сожалению, до степени принципиального эксперимента («Вавилонский адвокат» и «Кукироль»). Постановка «Грозы», имевшая субъективно большое значение в плане творческого развития театра, объективно, в своем целом, не утверждает новых тенденций в движении его основной творческой линии. С «Косматой обезьяны» эта последняя обнаруживает свои новые устремления, которым приходится взять на себя и ликвидацию ряда уже тормозящих дальнейшее развитие театра моментов.

Набросанная схема основных движущих линий развития МКТ вплоть до 1929 года не должна быть понята, конечно, как попытка распределить все явления творческой истории МКТ ошую и одесную какого-то идеального принципа и тем самым, решив вопрос о том, какой из работ МКТ можно поставить плюс или минус, уяснить себе таким образом на основании чисто-количественных соображений его положительную или отрицательную роль в развитии нашей театральной культуры. Вся сложность анализа творческого пути МКТ заключается как раз в том, чтобы совершенно точно выяснить и объяснить соотношение между основной линией его творческого утверждения и сопутствующими ей явлениями иного порядка. Органичность и целостность творческой истории МКТ состоит как раз в том, что в ряду многих, даже наиболее периферийных его работ можно различить накапливание тенденций, находивших свое положительное разрешение в этапных, двигавших поступательное раскрытие его основных творческих устремлений, работах. И вместе с тем во многих его работах, расположенных на магистральной творческой линии, всегда можно различить воздействие периферийных стремлений, так и не поднявшихся до степени основных фактов его творческой истории и привносивших в развитие {45} творческой магистрали элемент требовавшей своего преодоления рутины. Мы попытаемся показать ниже, как некоторые работы, несомненно магистральные по своему положению в репертуарно-постановочных перспективах МКТ, — все же не стали таковыми в силу этого торможения, создавшегося в результате недостаточно интенсивного преодоления накопившейся рутины. К ним принадлежит, в частности, постановка «Антигоны» Газенклевера (1927) — спектакля, отличавшегося несомненным эклектическим характером и, в частности, отсутствием достаточной критической переоценки ряда рутинных пластов, восходивших чуть ли не к некоторым тенденциям уайльдовской «Саломеи» (1917).

Набросанную схему нельзя также рассматривать пока еще как исчерпывающую все реальное содержание процесса творческого развития Камерного театра за двадцать лет его работы. Действительность искусства всегда многообразна и многопланна. Сложность структуры театра диктует его исследователю необходимость внимательнейшего учета всех обстоятельств, определявших историческое развитие театра в конкретных творческих формах. Было бы чрезвычайно наивно полагать, что согласно этой схеме Камерный театр развивался каким-то имманентным порядком путем самодвижения его художественных элементов. Но в той же мере было бы наивно и ошибочно полагать, что этот театр, — это в равной степени относится ко всякому театральному организму, — в своем историческом развитии был только точкой приложения действовавших на него извне сил. История всякого творческого организма интересна и замечательна именно тем, что она раскрывает перед нами картину активного, творческого освоения тех проблем, которые действительность воздвигает перед искусством. И величайшая заслуга подлинного художника заключается в активном освоении этих проблем со своих творческих позиций. Величайшее же небрежение ими вызывает у художника лишь процесс приспособления к этим проблемам, — процесс мнимой, по существу неглубокой и творчески безответственной «перестройки», Не следует понимать, конечно, в данном случае, что творческие позиции означают собою нечто статически-застывшее и не подвергающееся никаким изменениям. В процессе проникновения в существо действительности, в процессе работы над ее художественной интерпретацией, в процессе освоения ее они проходят извилистый, сложный и очень часто болезненный путь своего изменения. Однако направления и характер этого изменения различны у разных творческих организмов. В этом отношении {46} история Камерного театра представляет собою замечательный пример величайшей творческой последовательности в своем пути к основным проблемам социалистического искусства.

Основным и решающим фактом в оценке путей творческого развития того или иного театрального организма является его включение средствами своего мастерства в процесс социалистического строительства искусства, с тем чтобы стать неотъемлемой частью новой социалистической культуры. В этом включении само искусство переживает процесс своей глубокой и подлинно творческой перестройки. Оно подвергается воздействию нового мировоззрения, оно впитывает его в себя, оно проникает в многообразие живой действительности, оно находит, наконец, творческое, художественное выражение и этого мировоззрения и этой действительности.

Мы очертили выше те условие, в которых возник Камерный театр, и указали на некоторые характерные черты той общественно-политической и художественно-идейной обстановки, которые благоприятствовали возникновению различного рода диссидентских течений в области театра последней — предвоенной и военной — поры империалистической эпохи.

Отмечая, что Камерный театр был продуктом театральной культуры этой эпохи, мы вместе с тем пытались различить и его специфические отличия от иных театральных устремлений своего времени. Эти отличия лежали в самой природе Камерного театра как явления общественного сознания, как явления, взращенного идейными корнями тех кругов русской буржуазной интеллигенции, которые, ясно сознавая всю глубину пропасти, лежавшей между интересами искусства и культурой буржуазно-империалистического общества, отнюдь не слишком четко осознавали то направление, по которому им следует идти, для того чтобы найти дорогу из тупика капиталистической культуры. Отсюда — в практике Камерного театра на первых этапах его работы художественный эклектизм сочетался с анархическим бунтом против норм буржуазно-мещанского театра, отсюда, при известной подчиненности ряду художественно-стилистических тенденций искусства эпохи загнивания капитализма, в нем последовательно заявляло о себе здоровое в своем существе начало жизнеутверждения, активного приятия действительности в ее биологическом, насыщенном соками земли, красочном и напоенном солнцем ощущении.

Натуралистический театр тоже по-своему утверждал жизнь, но утверждал ее мнимо-объективистски, поверхностно, фотографически, {47} пассивно. Его обогащение импрессионизмом распространило этот же в сущности метод на явления внутренней жизни человеческого существа, пыталось идеалистически одухотворить внешнюю действительность, материальный мир и психологизировать природу. Условный театр, стоя на позициях символистского мировоззрения, отказывался от приятия действительности. Искусство для него было утешающей ложью, творимой легендой, возвышающим обманом. Реальность сценического действия была химерой действительности. Отсюда — постановочные устремления режиссеров условного театра к тому, чтобы актер в своем сценическом бытии воспринимался как символический знак некоих внесценических иллюзий, отсюда — склонность к гофмановским уподоблениям жизни сцене, на которой всевластная рука таинственного и всесильного директора натягивает, ослабляет и рвет нити человеческих судеб.

Камерный театр был чужд в своей основе элементам символического мировоззрения. Если он в ряде своих работ пользовался арсеналом приемов и некоторыми постановочными методами, взращенными практикой условно-символического театра, то, как мы уже отмечали, это было характерным для первого периода его деятельности моментом в определении собственных художественно-стилистических путей. Любопытно и показательно, что именно первый период в творческой жизни Камерного театра был отмечен участием в его работе — в режиссерском плане — ряда таких деятелей нашей сцены, которые впоследствии уже отошли от его творческих путей. Из двенадцати постановок этого первого периода (от «Сакунталы» до «Фамиры Кифареда») пять принадлежали режиссерам, не вошедшим впоследствии в число основных творческих работников театра. Их работы, естественно, связывали Камерный театр с окружающей его театрально-новаторской традицией и на первых порах способствовали легализации художественных образований, быть может, иногда и чуждых основным, но еще не ясно ощущаемым творческим тенденциям театра.

Но и в тех работах Камерного театра, которые, начиная с 1914 – 1916 гг., несли в себе зачатки его последующих творческих устремлений, можно различить явственную связь с традициями новаторского театра своего времени, а следовательно, с эстетикой и концепциями театра, выраставшими в эпоху распада капиталистической культуры. Основным в данном случае является понятие об искусстве как феномене, самостоятельно организующем жизнь, активно воздействующем на действительность присущими ему эстетическими {48} средствами. Жизнь и действительность в данном случае понимаются в некотором философском отвлечении, в отрыве от реального их социально-политического содержания, в формах скорее эстетического, нежели общественно-политического порядка. Эстетизм, как философия искусства законченно представленный у Оскара Уайльда, эстетический дендизм, проповедником которого был еще Барбэ д’Оревильи, нашли свое достаточное отражение в теории и практике русского новаторства театрального XX века и не прошли бесследно мимо работ Камерного театра. Эстетическая изысканность последних до определенного момента в особенности тормозила процесс изживания идеалистической концепции искусства, противостоящей в теории и практике Камерного театра его реалистическим устремлениям. Комплексом подобного рода эстетических норм была вскормлена в недрах Камерного театра теория неореализма, утверждавшая самостоятельную и абсолютную ценность театрального спектакля как такового.

Правда, и в этой теории имелось известное положительное начало, — утверждавшаяся ею независимость театрального зрелища от идейно-психологических норм буржуазно-мещанского репертуара. Но, тем не менее, неореализм увлекал театр по пути работы внежизненной, отрывающейся от действительности, ограниченной кругом эстетических экспериментов.

Камерный театр выдвинул лозунг неореализма как прибежища от буржуазно-мещанской прозы искусства. Театр ориентировался, таким образом, на спектакли, отмеченные тяготеньем к предельному отдалению от жизненной логики. Неореализм видел в спектакле некую законченную в себе целостность. Спектакль для него, как и всякое иное явление искусства, переставал быть познавательным образом действительности. Он ограничивал себя пределами своих эстетических заданий и раскрывался перед зрителем в изолированной от действительности полноте и насыщенности своих внежизненных, в конечном счете иллюзорных образов. Театральный спектакль, таким образом, превращался в некую замену действительности, основываясь на «чистых» законах театральной выразительности. Путь к построению такого спектакля был открыт уже «Сакунталой», нашел свое дальнейшее определение в «Фамире Кифареде» и достиг наивысшей точки своего развития в «Принцессе Брамбилле». И недаром «Принцесса Брамбилла» явилась выражением принципов театрального имажинизма. Апология самоценного, внежизненного, оправданного своими внутренними законами построения театрального образа, образа нарочито {49} и подчеркнуто удаленного от ассоциаций с действительностью, образа который утверждает на подмостках театра свою самостоятельную внежизненную реальность, — все это характеризовало имажинистскую платформу Камерного театру, развившуюся из весьма характерных для него тенденций, носивших название неореалистических.

Что же противостояло в практике Камерного театра этим тенденциям, которые сближали его творческие пути с упадочными концепциями эстетизма и эстетического дендизма в искусстве? Что явилось почвой, на которой могли сложиться положительные устремления театра, которые вывели его на путь спектаклей, отмеченных упорным внутренним стремлением к созданию творческого образа действительности и к ликвидации теории театрального зрелища как внежизненной и внеприродной комбинации эстетических категорий? Этим тенденциям противостояло, быть может, теоретически еще не осознанное, смутное, но вместе с тем настойчивое стремление оправдать формы искусства какой-то жизненно-творческой энергией. И вся дальнейшая история МКТ в ее положительных направлениях раскрывает перед нами картину осознания этого жизненно-творческого начала — как начала, которое во всей окружающей послереволюционной действительности сыграло решающую роль в процессе перестройки всей нашей культуры. Этим началом для МКТ, как и для всех других театральных организмов, стало наше социалистическое строительство, этим началом стали те мысли и чувства, которыми воодушевлялось и воодушевляется это строительство на путях создания бесклассового социалистического общества. В двустороннем процессе воздействия этой действительности на театр и внутренней идейной перестройки самого театра нашел и в данном случае свое яркое выражение процесс социалистического перевоспитания русской художественной интеллигенции.

Мы отметили выше, что в творческой деятельности Камерного театра огромную роль играло некое оптимистическое начало. Именно оно полагало резкую грань между творческими устремлениями нового театрального организма и предшествовавшей ему традицией условного театра с его жизнеотрицающей, символической философией. Уже в первых работах Камерного театра было нетрудно различить момент своеобразного жизнеутверждающего биологизма, момент приятия жизни в насыщенности и красоте ее материальных, плотских и жизнетворящих форм. Быть может, не случаен поэтому был выбор «Сакунталы», пронизанной философией буддийского пантеизма, {50} как и все творчество Калидасы — поэта животворящей и благостной природы. Не случайным поэтому и в «Фамире Кифареде» было утверждение дионисийского, вакхического начала в животных криках менад и в буйных вакхических плясках. Эллинский миф воспринимался здесь в своих культовых истоках, связанных с религией жизнетворящей земли, с религией торжествующей плоти, с религией, на жертвенниках которой дымилась горячая кровь трагоса — козла.

Натуралистический театр по-своему тоже утверждал действительность. Но это утверждение носило в нем примиряющий и пассивный характер. Момент наблюдения и воспроизведения играл здесь слишком доминирующую роль. Натурализм подчинял себя наличной действительности и отказывался от творческой ее интерпретации. И в его практике можно было найти элементы стихийного материализма, снимавшиеся, впрочем, импрессионистической трактовкой внутреннего содержания спектакля. Камерный театр в своем жизнеутверждении шел иными путями. Он счастливо избег опасностей трактовать актерскую игру и природу актерского творчества как понятие чисто технического порядка. Он счастливо вместе с тем преодолел соблазны «душевного натурализма», превращавшие театр в арену клинического эксперимента. Его теория психофизического существа актерской игры открывала возможности к укреплению жизнеутверждающих тенденций театрального спектакля на базе новой актерской техники, нового актерского мастерства. И здесь огромную, решающую роль для всего исторического развития театра играл идейный момент, играла социально-идеологическая направленность его творчества. Она, в конечном счете, подчиняла себе всю его художественную систему, она в итоге определяла его творческий путь.

Любой, даже самый «формальный» факт искусства вырастает и создается на мировоззренческой базе. И если мы говорим о том, что в Камерном театре сосуществовали тенденции, с одной стороны, к внежизненной имажинистской концепции спектакли, а с другой — к поискам жизненного оптимизма, к поискам эмоционально-биологической насыщенности своих образов, к утверждению пафоса лирического восприятия действительности, — то это значит, что в Камерном театре боролись два мировоззренческих устремления. Одно из них влекло театр по путям того имажинистского понимания искусства, которое отчуждало его от действительности, другое накапливало в нем творческие возможности ее художественного отображения. Решающее значение на этом втором пути играла уже сама действительность. {51} Именно она должна была раскрыться театру в тех своих гранях, которые вызвали бы его положительную творческую реакцию. Это значит, что творческий коллектив театра должен был в итоге так воспринять действительность, чтобы ее художественное осознание подчинило себе его творческие силы.

При всем том было бы ошибочно недооценивать всего значения той «имажинистской» линии в развитии МКТ, которая не только дала в его истории ряд блестящих и значительных спектаклей, но и сыграла свою роль в отталкивании от эстетических норм и концепций буржуазно-мещанской театральной культуры. Более того, на первых этапах работы МКТ две охарактеризованные нами творческие линии его сосуществовали в некотором синкретическом состоянии. Они были тесно и неразрывно связаны друг с другом, представляя те две потенции его последующего развития, которые сказались в творческих коллизиях последующих лет. Самостоятельное существование этих линий можно наметить лишь приблизительно, примерно с эпохи клоделевских спектаклей, постановки «Адриенны Лекуврер» и «Принцессы Брамбиллы» (1918 – 1920). Да и в последующем эти две линии существуют скорее в виде творческих тенденций, нежели в форме двух отчужденных друг от друга способов или направлений работы. И любопытно отметить, что имажинистская линия в создании спектаклей зачастую подчиняет себе их внешнее оформление, в то время как линия эмоционально-лирическая противопоставляется ей в системе актерской игры. Спектакль «Адриенна Лекуврер» в этом отношении явился весьма важным поворотным моментом в утверждении эмоционально-реалистических принципов работы МКТ, ибо в нем, несмотря на условно-стилизаторский характер оформления сцены, в области актерской игры отчетливо определился путь к эмоциональной форме действия и к оправданию его теми эмоциональными взаимосвязями действующих лиц, которые обусловили в дальнейшем углубление работы МКТ в сторону раскрытия внутреннего, эмоционального содержания каждой своей новой постановки.

Огромной заслугой Московского Художественного театра явилось принципиальное обоснование творчества актера как явления психологического порядка, обоснование тех «внутренних» предпосылок, которые обусловливают наибольшую оправданность сценического образа. Но методология МХТ в этом отношении была подчинена его натуралистическим и импрессионистическим устремлениям. Они обусловили своеобразное направление в поисках внутреннего оправдания {52} поведения актера на сцене и создали, с одной стороны, теорию «переживания» — тот «душевный натурализм», который, логически продолжаясь, должен был бы прийти к полному отрицанию искусства, с другой — многообразные полунатуралистические системы, корни которых восходили, по преимуществу, к рационалистической психологии, к интеллектуализму, ограниченному рамками субъективных психических состояний.

Московский Камерный театр, с начала своей деятельности став в непримиримую оппозицию к натурализму и натуралистической методологии театра, тем не менее воспринял то основное, что в свое время отличало новаторские устремления МХТ. Он воспринял самую идею «внутреннего оправдания» сценических образов, идею построения актерской игры на базе определенных психических, вернее — психофизиологических состояний. Но, в противовес рационалистическим устремлениям МХТ, Камерный театр в основу своей работы над актером положил понятие эмоции как известного психофизиологического целого, примерно в том ее понимании, которое мы встречаем в системе эмоциональной психологии В. Джемса.

Важно отметить, что эмоция бралась здесь как некое психофизиологическое целое, неотделимое от внешней формы ее выражения, а весь спектакль должен был строиться на определенном эмоциональном потоке, имевшем объективную значимость, коль скоро он существовал в неразрывном единстве с формами своего творческого выражения.

Эмоционально-насыщенное, взволнованное искусство таким образом противопоставлялось рационалистическому детализированию натурализма, психологической блеклости «театра настроений» и внеэмоциональным основаниям актерской техники условно-символического театра, это эмоциональное искусство актера раскрывало возможности построения спектаклей, в которых ясно ощущалась бы психофизическая природа сценического действия. Это эмоциональное искусство мыслилось как путь к раскрытию глубочайших выразительных возможностей актера. Предполагалось, что этим путем театр возвращается к основным своим истокам, к живому творческому чувству, к истокам, засоренным буржуазно-капиталистической цивилизацией и опошленным мещанско-обывательским неврастеническим психоанализмом.

Можно определить эти тенденции как своеобразный театральный руссоизм, как попытку найти выход к живой творческой жизни из рамок той театральной условности, в которую успели превратиться {53} и система «душевного натурализма» и импрессионистическая техника «театра настроений». Выход, казалось, был найден в обращении к здоровой, яркой и жизнетворящей эмоции, через которую техника театра связывалась с творческим началом человеческого существа и приобщалась к тем родникам жизни, которые таили в себе основные эмоциональные истоки человеческого поведения.

Нетрудно различить в таком понимании эмоции преобладание биологического толкования процессов действительности. Камерный театр пытался как бы найти ту таинственную жизненную силу, ту жизненную энергию, которая была удалена из театра натуралистическим рационализмом и внежизненностью символизма. Он полагал, что в искусстве главенствующую роль играет эмоционально-биологическая стихия, введенная в рамки единого творческого замысла спектакля и совершенной, эмоционально оправданной техники выразительных средств театра, в первую очередь — техники актера. Так создалась концепция эмоционального театра и понятие об эмоционально насыщенной сценической атмосфере, заменившее собою в теории и практике МКТ старое и ограниченное пределами актерской игры понятие ансамбля. Спектакль, строившийся на эмоционально-биологической основе, должен был представлять собою некое абсолютное единство всех его элементов, организованных на базе восприятия данного материала искусства сквозь призму ощущений, чувств и темперамента художника. Эмоциональный поток вовлекал в себя все элементы спектакля. Отсюда, в частности, — стремление к предельной красочной насыщенности сценической атмосферы и к выявлению таких ресурсов ее, как свет, расширявший возможности цветовой, красочной впечатляемости сценического действия.

Неудивительно поэтому, что «Сакунтала» стала программным спектаклем Московского Камерного театра. В работе над текстом Калидасы и, главное, в изучении древнеиндийской театральной системы МКТ мог найти и, несомненно, нашел ряд толчков к уточнению и развитию своих теоретических положений. Именно древнеиндийский театр оставил нам законченную систему построения спектакля на эмоционально-биологической основе, систему, разработанную до мельчайших деталей, как это умели делать только изощреннейшие мастера индусской логической спекуляции. Именно он оставил нам в теоретических трудах своих театроведов и исследователей драматургии тщательнейшую классификацию эмоций, тончайший анализ психофизиологических средств театральной выразительности и стройные обобщения чувственной природы искусства. Драматургия Калидасы явилась {54} практическим выражением этой системы, утонченность которой в достаточной степени чужда европейскому восприятию, но которая питается от глубочайших корней древне-индусской философской мысли. Вот почему текст Калидасы обладает особым эмоциональным ритмом, фиксируя в себе сложнейшие и строжайше расчисленные эмоциональные состояния героев. Подобно акустическим волнам, распространяющимся в воздухе, эти эмоции одна за другой набегают на драматургический текст, скрещиваясь и создавая причудливые и необычайные сочетания. Понятие психологического развития образа в драматургии Калидасы принципиально отлично от тех понятий, которые со времен софокловского «Эдипа-царя» восприняты и развиты европейской драматургией. Образ для Калидасы — совокупность немногих условных черт (маска), которая служит своего рода руслом для самодвижения эмоциональной стихии. Драматургическое движение пьесы определяется прежде всего развитием эмоциональных соотношений, располагаемых по принципам канонически определенной системы классификации. Каждая пьеса — энциклопедия эмоций. Каждая эмоция дается в своем размноженном до мельчайших подробностей виде. Каждая эмоция показывается в своих возможных и обязательных состояниях. Каждая из них дана в абстракциях, в своем очищенном и обобщенном восприятии, в своей схеме, не лишенной, впрочем, глубокой и волнующей жизненности. Стихотворные пассажи текста конденсируют в себе статику эмоциональных состояний. В пассажах прозаических разворачивается эмоциональная динамика, отличительной чертой которой является, впрочем, сословное деление эмоций. Амплитуда эмоциональных колебаний героя царского рода, конечно, шире и полнее, чем эмоциональные ресурсы персонажа низшего сословия. Но герой, действительно, блистает эмоциональной орнаментикой своей роли. Он подобен медиуму, через которого проходят эмоциональные токи. Их своеобычные и прихотливые соотношения создают драматургическую ткань пьесы и находят свое выражение в утонченном и полном сложных поэтических фигур тексте.

Работа над Калидасой не могла пройти бесследно для определения творческого облика Камерного театра, вернее — для определения ряда методологических предпосылок его работы в области создания внутренней психофизиологической базы спектакля. Погружение в стихию индусской драматургии и ее своеобразной поэтики помогло окрепнуть в недрах Камерного театра его эмоционально-биологическим устремлениям.

Мы отметили выше, что эти устремления с течением времени {55} стали носителем той поступательной линии развития МКТ, которая находила свой противовес в имажинистской концепции спектакля. Было бы, однако, ошибочно с самого начала истории МКТ противопоставлять их друг другу уже потому, что на первых этапах творческой работы театра они и не существовали как нечто теоретически осознанное. Даже через ряд лет, уже после спектаклей «Адриенны Лекуврер» и «Принцессы Брамбиллы», спектаклей, в которых на практике в достаточной степени наметилось разделение этих линий, — они существуют в теоретическом осознании руководителя Камерного театра А. Я. Таирова как нечто синкретически-цельное. Эмоциональное обоснование сценического действия в его книге «Записки режиссера» выступает как необходимый и естественный элемент имажинистского спектакля. И это было именно так. Противоречивость творческого развития Камерного театра заключалась как раз в том, что намеченные нами две линии его творческих устремлений при их принципиальной несовместимости долгое время существовали в некоем слитном, синкретическом виде до чех пор, пока движение театра по путям большого эмоционально-трагического спектакля не создало благоприятных условий для высвобождения и последующей значительной идеологической перестройки линии эмоционального оправдания сценического действия.

Переломным в этом отношении был, конечно, спектакль «Федра», в котором Камерный театр достиг необходимой монументальности эмоционального базиса и вместе с тем преодолел самостоятельность имажинистской концепции театрального действия.

Как не случаен в свое время был выбор «Сакунталы», так не случайно А. Я. Таиров обратился к расиновской «Федре». Творческие потребности театра играли здесь немаловажную роль. Оставляя пока в стороне проблему создания высокого трагического спектакля, на пути разрешения которой «Федра» сыграла свою большую и плодотворную роль, мы остановимся на некоторых методологических предпосылках этого спектакля, небезынтересных и небесполезных для правильного понимания истории творческого метода МКТ.

Если в свое время «Сакунтала» влекла к себе стихийной эмоциональностью и эмоциональным биологизмом своего «подтекста», то такой же эмоциональный «подтекст» увлекал театр в работе над одним из совершеннейших произведений французского классицизма. Обработка расиновского текста Брюсовым не нарушила, в сущности говоря, внутренних принципов той логики чувств, которая определяла все устои классической драматургии и была переводом на поэтический {56} язык рационалистической психологии Декарта. Драматургия Расина явилась наивысшим выражением той абстрактной психологии чувств, которая отличала собой литературный стиль классицизма и опиралась на философские предпосылки картезианства. Трагедия была своеобразным трактатом об эмоциях в их очищенном и абстрагированном формосодержании. Эмоция в данном случае, понималась в ее принципиальном, надындивидуальном выражении. Она являлась носительницей известных расчисленных психологических принципов, она обладала той аристократической чистотой крови, которой обладали и трагические персонажи поэтов классицизма. Трагедия была драматургической формой столкновения высоких страстей и волнений, абстрагированных, как казалось, от всего временного и случайного, взятых в своем математическом, чистом виде. Каждое сюжетное, положение представало в виде эмоционально-алгебраической формулы, в виде уравнений той высшей математики, которая оперирует уже не конкретными цифрами, а их условными, очищенными от количественного содержания обозначениями.

И в творческом развитии Камерного театра, действительно, наступил такой момент, когда эмоциональная природа его спектаклей стала восприниматься в плане некоей психологической и психофизиологической абстракции. Имажинистская концепция спектакля влекла театр к тому, чтобы создать теорию внежизненной, чисто театральной эмоции. Театральный имажинизм настойчиво требовал создания своих эмоциональных образов, подчиненных логике спектакля — и только спектакля — в его самоценном эстетическом утверждении. Расин в данном случае являлся тем драматургом, творческий метод которого открывал возможности найти, вернее, соблазнял возможностями поисков чистой, абстрактной формы эмоционального выражения.

Однако этот путь по вехам расиновского эмоционализма таил в себе величайшие опасности для имажинистской концепции спектакля. Работа по очищению и абстрагированию театральной эмоции явилась фактически работой по уточнению метода эмоционально-физиологического оправдания актерской игры, метода, укреплявшего положительные позиции театра в противовес имажинистской ирреальности. Правда, Расин был сыгран в МКТ с соблюдением всех канонов абстрактно-величавой трагедии, но эти каноны сами оказались в достаточной степени далекими от принципов театрального имажинизма. И хотя эмоциальная абстрактность Расина нашла свой адекватный образ в системе актерской игры, она была оттеснена на {57} второй план общим творческим замыслом спектакля, возвращавшим древний миф, использованный Расином, к его эгейским истокам, к древнейшим микенским и критским пластам доэллинской культуры и тем самым локализовавшим эмоциональную стихию спектакля вокруг определенного творческого задания, далеко уводившего театр от имажинистских концепций спектакля.

Спектакль «Федра» по ряду причин сыграл решающее значение в дальнейшей творческой истории МКТ. Он был одной из тех главнейших вех, которые поставило на своем пути поступательное утверждение его ведущей творческой линии. Именно отсюда тянутся нити и к работе над «Грозой» и к работе над циклом О’Нейля, в котором любопытную параллель к спектаклю «Федра» представил собою спектакль «Любовь под вязами». Параллель эта интересна уже тем, что сюжетная ткань о’нейлевской трагедии пронизана реминисценциями античных мифов и, в частности, имеет немало совпадающих точек с исходной сюжетной ситуацией предания о преступной любви Федры к своему пасынку Ипполиту. О’Нейль в некотором смысле возродил античный миф в образах американской фермерской действительности, но в центре его поставил не абстрагированную роковую страсть Федры, а власть темного собственнического инстинкта. Тем самым эмоциональная ткань трагедии была натянута на новый социально-психологический каркас. В интерпретации А. Я. Таирова этому отличию о’нейлевского понимания сюжета трагедии было придано первостепенное и решающее значение. Трагедия приобрела явственные очертания социального порядка. «Вожделение под вязами» (таков точный перевод названия пьесы) стало, в первую очередь, диким собственническим вожделением, подчинившим себе психологические контуры персонажей и эмоциональное содержание всей вещи в целом. Именно на спектакле «Любовь под вязами» после предварительного опыта работы над «Грозой» и после успеха «Косматой обезьяны», где мелкобуржуазные, анархические тенденции автора не позволили театру до конца осуществить переоценку своего метода эмоционального раскрытия образов действительности, именно на спектакле «Любовь под вязами» удалось поставить эмоциально-физиологическую природу актерской системы МКТ на новый социальный базис. Тем самым в теоретических построениях МКТ легализовался термин социальной эмоции и были уничтожены те тенденции к асоциальному биологизму, которые с достаточной силой заявляли о себе на предыдущих этапах творческого развития театра.

{58} С позиций, занятых спектаклем «Любовь под вязами», открывалась уже широкая возможность работы над проблемой советского спектакля. Но эта проблема не могла быть разрешена механическим путем. Камерный театр мог поставить ее только в творческом порядке, в плане развития своей ведущей творческой линии — линии эмоционально-трагического спектакля. И до тех пор, пока эта линия не нашла себе опоры в драматургическом материале, попытки утвердить на сцене Камерного театра советскую тематику носили вынужденно-экспериментальный характер. Эта линия стала прощупываться в «Патетической сонате» Н. Кулиша, затем в несколько более уточненных формах определилась в «Неизвестных солдатах» Л. Первомайского и, наконец, нашла новый поступательный этап своего развития в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. С постановки последней работа над советским репертуаром окончательно вышла из стадии эксперимента и заняла магистральное положение в творческом облике Камерного театра. К этому времени творческие ресурсы театра прошли этапы своего большого внутреннего изменения. Многое из теоретического и практического багажа прошлого было преодолено, многое заняло свое место в общей творческой системе театра, многое получило свою дальнейшую разработку и свое новое поступательное утверждение. В творческой истории Камерного театра «Оптимистическая трагедия» заняла таким образом одно из главенствующих и важнейших мест, и заняла потому, что она вывела на новые творческие пути те положительные начала работы, которые Камерный театр фиксировал в своей творческой системе на путях своего творческого роста и разрешения творческих противоречий в условиях революционного периода своей истории. Спектакль «Оптимистическая трагедия», раскрыв перед Камерным театром новые перспективы его работы, явился вместе с тем проверкой его творческих ресурсов на наш день. Эта проверка с несомненностью обнаружила, что творческие ресурсы театра за двадцать лет его работы пережили путь сложного и глубокого в своих изменениях развития, но она же обнаружила, что Камерный театр пришел к двадцатилетию своей творческой истории, критически использовав в новых идейных условиях все те положительные тенденции, которые выявились на его творческом пути. Спектакль «Оптимистическая трагедия» достоин внимательного изучения как спектакль, несущий в себе опыт двадцатилетней, непрерывной, но обогатившейся и перестроенной творческой истории театра.

В ряду иных вопросов, выдвигаемых спектаклем «Оптимистическая {59} трагедия», встает весьма важный и теоретически мало разработанный вопрос о типах социалистического спектакля, о тех жанрах его, которые уже начинают определяться в нашей театральной практике, предвещая собою новые жанровые и творческо-типологические качества, которыми будут отмечены социалистическая драматургия и социалистический театр.

Единство социалистической театральной культуры, несомненно, будет способствовать богатейшей дифференциации типов и жанров театральных спектаклей. Но в этом многообразии, в этой разветвленной системе выдающееся место займет монументальный спектакль эпического типа, который в суровой лаконичности своих форм, в патетике своего содержания, в страстности и эмоциональной напряженности своего внутреннего существа заступит место старой трагедии. Социалистическое бесклассовое общество найдет, конечно, свою концепцию трагического, но в формах его сценического разрешения оно будет опираться на творческий опыт советского театра эпохи социалистической реконструкции. И здесь спектакль «Оптимистическая трагедия» может рассматриваться как исходная точка для развития того патетического жанра театральных произведений, в которых героико-эмоциональная стихия действия будет заключена в классически строгие, величественные и в высоком смысле слова реалистические формы.

## **{60}** \* \* \*

Камерный театр открылся 12 декабря (ст. ст.) 1914 года спектаклем «Сакунтала». Вслед за нею были показаны «Ирландский герой» Синга, «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Веер» Гольдони и пантомима М. Кузмина «Духов день в Толедо». Второй сезон работы показал московским зрителям «Женитьбу Фигаро» Бомарше, «Карнавал жизни» де Буэлье, «Сирано де Бержерака» Ростана и «Два мира» Тора Гедберга. В третьем сезоне были осуществлены постановки «Виндзорских проказниц» Шекспира, «Покрывала Пьеретты» Шницлера — Донаньи и «Фамиры Кифареда» И. Анненского. После этого — финансовая катастрофа. Театр попадает в руки частной антрепризы и после случайных спектаклей «Соломенной шляпки» Лабиша и «Голубого ковра» Л. Столицы ликвидируется, с тем чтобы возникнуть снова на правах творческого сотоварищества в тесном и маленьком зале Российского театрального общества на Большой Никитской. 12 февраля 1917 года состоялся прощальный спектакль Камерного театра в помещении на Тверском бульваре. Этим закончился первый период его деятельности.

В кратких чертах мы остановились выше на некоторых отличиях постановки «Сакунталы». Основным здесь было стремление создать своеобразный сценический образ калидасовского текста вне возможных историко-бытовых или этнографических ассоциаций. Лирическая драма Калидасы должна была быть развернута на сцене в приподнятости и трепетности ее эмоциональной природы. Главное — {61} взволнованный ритм эмоциональных волн и скупая лаконичность внешнего действия. Сам Калидаса ограничил его немногими тончайшими и мимолетными штрихами. В стихотворных ремарках своего текста он фиксирует внимание зрителя на моментах пантомимического выражения эмоциональных состояний. Они приближаются порой к стихии танца и ограничиваются минимальными акцентами. Дрожанье ресниц, стыдливая полуулыбка, легкий взмах кистей рук и сжатие бровей как знак гневной встревоженности — этим ограничивает Калидаса внешнее выражение чувств своих героев.

В постановке «Сакунталы» Камерный театр материализовал Калидасу. Он разомкнул условность внешней выразительности эмоциональных состояний действующих лиц и поставил перед собой задачу перевести лирическую стихию индусской драмы на язык эмоционально-насыщенных, действенно-ярких сценических форм. Отсюда — основное нарушение традиционной для индусской драмы плоскостной, барельефной композиции сцен. Вздыбленные кони портала подчеркивали трехмерность просцениума, служившего главной площадкой действия. Разноцветные завесы заднего плана создавали условно-красочный фон для актеров и своей расцветкой, как это было и в древнеиндийском театре, указывали на основное эмоциональное содержание действия. В миниатюрах старых индусских манускриптов были найдены некоторые приемы сценической манеры истолкования текста. В первой картине перед зрителем возникали застывшие в напряженности своего стремительного бега кони, мчавшие колесницу царя Душианты в погоне за ланью, искавшей спасения от губительной стрелы. Ритм охотничьей скачки воссоздавался музыкальностью произнесения тех стихов, которые вложены поэтом в уста царя и его возницы.

В постановке «Сакунталы» выразительность актерской речи и ее ритмическое строение были ведущим элементом спектакля. Образы действующих возникали в напевности произнесения поэтического текста. Ритм его определялся эмоциональным подтекстом ролей, увлекавшимся потоком калидасовской эмоциональной стихии, проникнутой пантеистическими мотивами. В этих мотивах театр находил опору для своей интерпретации величайшего памятника древнеиндийской драматургии. Идейная ткань трагедии Калидасы представала перед зрителем как образ животворящей и благостной природы, примиряющей в своем мудром всепрощении столкновения людских страстей и губительных заблуждений. Мерные стихи индусского поэта говорили зрителю о всеочищающей силе любви. Сценические образы {62} «Сакунталы» влекли его в пределы той идеалистической гуманности, которая попирала зло, торжествовала над насилием и утверждала победу слабого над сильным, победу великой самоотреченности Сакунталы над себялюбием и гордостью царя Душианты.

И чем сильнее звучала эта тема в спектакле, тем явственнее обозначались его своеобразные реалистические контуры. Философский лиризм Калидасы возводился здесь в степень эмоционально-трагического спектакля. Его пафос вырастал на базе положительного восприятия того жизнеутверждающего начала, которое преодолевает отрицательную, жизнеотрицающую стихию страдания. «Сакунтала» совершенно явственно из лирико-философской поэмы в драматической форме превращалась в патетический спектакль, осуществлявший формулу Аристотеля об очищении чувств сострадания и страха посредством их сценического воплощения. Реалистические тенденции спектакля «Сакунтала» основывались на том правдоподобии чувств, котором говорил в своих заметках о драме еще Пушкин.

Этим реалистическим тенденциям противостояла имажинистская концепция всего спектакля в целом. В «Сакунтале» Камерный театр отказывался от создания образа действительности. Действительность для него лежала только в пределах той пьесы, которая должна была стать компонентом спектакля как самоценной и независимой от жизненных связей и опосредствовании творческой формой. Это в особенности подчеркивалось самым принципом устройства сценической площадки, которая трактовалась как нейтральное место для сценического действия, с территории которого удалялось все, что могло в той или иной степени направить сознание зрителя по путям ассоциаций с действительностью. Снималась сама проблема иллюзорности сценического зрелища. Цветные задники-фоны трактовались в их функциональном театральном значении. Они были только сценическими завесами, только зрительным ограничением места действия, которое должно было восприниматься в своем обнаженном значении — как подмостки театра, и только как подмостки. Уничтожалось само понятие иллюзорной декорации. Оформление сцены ограничивалось немногими полотнищами и подчеркнуто-театральной бутафорией, среди которой немалую роль играли опахала, ритм движения которых как бы воссоздавал впечатление о густой и знойной атмосфере, в которой разворачиваются печальные и радостные эпизоды любовного томления героев поэтического вымысла Калидасы. Здесь действительность, от которой отправлялся автор спектакля и весь творческий коллектив театра, была ограничена пределами поэтического {63} восприятия драмы как самоценной, внежизненной творческой единицы. Имажинистские тенденции спектакля укреплялись, таким образом, процессом сублимации поэтического текста до степени воображаемой как реальность сценической действительности. Субъективные ощущения художника находили свое объективное раскрытие только в специфике данного поэтического материала и общей концепции спектакля как формы, наполнявшейся известным эмоциональным содержанием. Отсюда — двойственная природа «Сакунталы», в спектакле которой можно было предугадать дальнейшее развитие двух основных, очерченных нами выше творческих тенденций театра. Второй раз они скрестились в спектакле «Фамира Кифаред».

Это не значит, однако, что ряд промежуточных работ МКТ не имел принципиального значения. Среди них, в частности, следует обратить особое внимание на постановку «Женитьбы Фигаро» в декорациях Судейкина, где мы встречаем, правда, робкий, но первый в практике Камерного театра опыт сломать плоскость сценического планшета и найти в воздвигнутых на нем лестницах и площадках не только новые планировочные ракурсы, но и новую ритмическую базу для движения актеров.

«Женитьба Фигаро» свидетельствовала о том, что театр взял решительный курс на подчеркнутую театральность своих спектаклей, на подчеркнутую зрелищность сценического действия, насыщенного красками, прихотливым рисунком мизансцен, разворачивающегося в орнаментальных формах, близких затейливости и театральной наивности балагана, спектаклей бродячих комедиантов и представлений commedia dell’arte.

Театральная декоративность становится одной из отличительных черт ряда спектаклей МКТ. Черный фон и контрастирующие тревожные краски завес, на которых идет действие кальдероновской «Жизнь есть сон», примитивная, лубочная яркость «Веера», гравюрность в манере офорта «Сирано де Бержерака», кубо-футуристические намеки в суровой скандинавской драме Гедберга «Два мира» красочная лоскутность «Виндзорских проказниц» и над всем этим — пряный и фантасмагорический занавес А. Экстер с его геральдическими единорогами и псами, сбежавшими с зодиака, для того, чтобы стать на стражу у театрального портала, — в этих формах утверждает МКТ самоценную реальность театрального спектакля, повинующегося, как казалось, законам, им самим над собою признанным.

«Женитьба Фигаро» в некотором смысле была апофеозом этих театрально-декорационных увлечений. Судейкин создал в ней красочный {64} образ спектакля ярмарочного балагана с использованием традиционного просцениума, с павильонами по его бокам, с игрой занавесов, с фонариками, которые просвечивали сквозь ткань театральных завес, с пышными, изумрудно-синими фестонами складок, перехваченных гирляндами необыкновенных ярмарочно-балаганных цветов. И в постановочном плане сказалось все то же стремление к театральной декоративности, возвращавшее гневную памфлетность текста Бомарше к его театральным истокам — иронии commedia dell’arte и жизнерадостного смеха спектаклей мольеровских комедий. Финал «Женитьбы Фигаро» был развернут в большую «сцену ночи», где в карнавально-маскарадном сплетении сочетались элементы романтической испанской экзотики с галантной нарядностью французского XVIII века.

В пантомиме «Духов день в Толедо» с подчеркнуто-традиционным сюжетом любви и ревности то же театрально-декоративное восприятие Испании дало некий воображаемый синтез эмоциональной «испанской» стихии в формах пантомимы, построенной на змеевидных движениях ярких, красочных групп, на браваде фехтовальных приемов, на декоративной игре плащей и широкополых сомбреро, на тревожных взмахах платков гитан и мускулистой животности жеста.

Все постановочные принципы этих работ МКТ находили свои ближайшие соответствия во многих театральных опытах новаторской режиссуры тех лет. И это было вполне естественно, поскольку в своей критике натуралистического театра, в своем утверждении театрализации театра, в своих поисках новой театральной выразительности Камерный театр имел ряд союзников среди новаторской режиссуры предвоенных и военных лет, равно как и наследовал многое из традиций новаторского театра эпохи 1907 – 1910 гг. Правда, и на первых этапах истории МКТ у него было достаточно оснований считать себя вполне самостоятельной единицей современной ему театральной культуры, но ясное и законченное представление об этом возникает несколько позднее, когда окончательно определяется и вступает в последующий этап своего развития работа над созданием новой системы актерской игры и новых структурных принципов спектакля.

Но, тем не менее, и в пределах первого периода своей работы МКТ выдвигает перед собою некоторые особые задания теоретического и практического свойства. В первую очередь к ним относится работа над пантомимой, повторяющая, правда, опыт, проделанный А. Я. Таировым в марджановском «Свободном театре», но весьма характерная для творческих интересов МКТ.

Для творческих интересов Камерного театра работа над пантомимным {65} спектаклем была необходимой в плане постижения природы сценического движения и в плане разработки той его системы, которая гарантировала бы этому компоненту спектакля независимость от иллюстративного жеста натуралистического театра.

Острая сюжетность «Покрывала Пьеретты», с одной стороны, усложняла это задание, но с другой — создавала возможность поставить проблему сценического движения как явления равноправного со всеми прочими средствами театральной выразительности, насыщенного эмоциональной значимостью и эмоциональным, а не описательно-иллюстративным содержанием.

Существенное внимание здесь обращалось на эмоциональный ритм движения. Рисунок жеста должен был вытекать из ритмической напряженности эмоции. Он должен был не описательно иллюстрировать те или другие психические состояния изображаемого персонажа, а воспроизводить эмоциональный образ действующего лица в свойственном ему ритме и линейном стиле движения. Опорой этому служила партитура Донаньи с ее лейтмотивами музыкальной характеристики основных героев. Но и здесь стилизационные тенденции, характерные для большинства работ МКТ первого периода его деятельности, подчинили себе многое в порядке осуществления намеченной работы. И если во многом удалось преодолеть описательно-иллюстративную ограниченность жеста натуралистического театра, но вместе с тем не пришлось миновать рифов той своеобразной иллюстративности, которую неизменно несет с собою всякая стилизация. Отпечаток этой компромиссности лежал на всем спектакле «Покрывала Пьеретты», отличавшегося, впрочем, ювелирной отделкой своей фактуры и тщательнейшей актерской работой. Несомненную ценность его представляло разрешение задачи спектакля, пронизанного единством ритма при многообразии и пестроте метрических комбинаций. Этот результат эксперимента, проделанного на пантомимическом материале, вошел впоследствии в круг основных средств создания целостной структуры спектакля Камерного театра и был уже положительно использован в следовавшей за «Покрывалом Пьеретты» постановке «Фамиры Кифареда».

Спектакль «Фамира Кифаред» завершил собою первый период истории Камерного театра, завершил его и в плане творческом и в плане фактическом. После «Фамиры Кифареда» театр вступил в полосу жестокого материального кризиса, из которого его в конце концов вывела уже Октябрьская революция.

Вместе с тем было бы ошибочно полагать, что работа над «Фамирой {66} Кифаредом» просто подытожила известные творческие результаты, добытые в процессе работы над предшествовавшим ей десятком постановок театра. В этом отношении спектакль «Фамира Кифаред» скорее может быть отнесен к будущему Камерного театра, нежели к его прошлому. Премьерой его с успехом можно было бы датировать второй период творческой истории МКТ, если бы не наличие в этом спектакле ряда характерных черт, органически связывавших его с предшествующей эпохой жизни Камерного театра и, в частности, с настойчивым, ясно различимым еще в «Сакунтале», стремлением найти тип эмоционально-трагического спектакля, развивающегося в целостности и замкнутости своих эстетических форм и подчиненного законам своей собственной выразительности. В известном смысле «Фамира Кифаред» достиг идеала такого спектакля. После него в работе Камерного театра наступает период постепенного, хотя порой и довольно резкого, обнажения противоречий между двумя основными линиями его творческих устремлений, — противоречий, путь к изживанию которых был найден только в постановке «Федры».

Историческое значение спектакля «Фамира Кифаред» для Камерного театра состояло в том, что этим спектаклем была решительно пресечена возможность постановок в дальнейшем спектаклей стилизационно-живописного характера. Этим спектаклем Камерный театр решительно покончил с имевшимися у него тенденциями превращения в Stilbühne и в площадку для демонстрации работ талантливых художников-станковистов. Постановка «Фамиры Кифареда» открыла перед Камерным театром пути к освоению тех проблем построения и творческого оформления спектакля, которые завоевали ему совершенно самостоятельное и инициативное место в ряду иных новаторских театральных течений не только в русском, но и в мировом театре.

Конечно, лирическая трагедия И. Анненского сама по себе далеко не обладала всеми теми качествами, которые заранее могли бы обусловить огромную принципиальную ценность ее сценического воплощения. И задача Камерного театра меньше всего состояла в том, чтобы просто интерпретировать сценическими средствами данный драматургический текст. Его затаенная, скептическая ирония над античным мифом, в частности, была совершенно игнорирована, как были игнорированы и авторские ремарки, не поднимавшиеся над уровнем весьма традиционного представления о методах декорационного оформления сцены.

Камерный театр, конечно, дал чрезвычайно углубленное сценическое {67} истолкование этой стилистически весьма противоречивой драме одного из последних русских модернистов.

Русский модернизм и, в частности, русский литературный символизм постоянно тяготели к античности как к истоку своих поэтических вдохновений. Достаточно назвать такое имя, как Вячеслав Иванов, для того чтобы полностью оценить ту огромную роль, которую в судьбах символической школы сыграло античное наследие. Наследие это неизменно воспринималось сквозь призму мифа в его символическом понимании. Эллинский миф представлялся изначальной и вневременной формой поэтического мышления, которое таило в себе величайшие откровения космического порядка.

Лирическая трагедия И. Анненского, в основе своей имевшая малоизвестный миф о сыне фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопэ — Фамире, прославившемся игрой на кифаре и вызвавшем на состязание муз, — не была лишена всех характерных свойств символически-модернистского восприятия эллинской поэтической стихии. Фамира, потерпевший поражение в состязании с музами, был лишен ими глаз и музыкального дара. Так возникал образ художника, в тщете своих усилий стремившегося сравняться с богами. Пессимистическая развязка трагедии дополнялась мотивом стоящей превыше всего материнской любви. Нимфа Аргиопэ сопутствует осужденному богами на странствие Фамире в виде птички с красной шейкой.

В своей трактовке «Фамиры Кифареда» А. Я. Таиров стремился сознательно отойти от канонов сценической интерпретации античности, утвердившихся на сцене с легкой руки археологических реставраторов. С особенной яркостью сказалось в этой постановке стремление разрешить проблему трагического спектакля в его «чистой» и внеисторической форме. Эмоциональная стихия лирической драмы И. Анненского воспринималась как поток эмоций театрального порядка. Тема гибели дерзновенного художника представала, таким образом, в категориях отвлеченно-философского порядка и в извечном, как казалось, противопоставлении аполлоновского и дионисийского начал не только искусства, но и жизни.

Уже давно «Фамира Кифаред» расценен как один из значительнейших спектаклей в истории нового русского театра. В нем с необычайной последовательностью развернулась теоретическая программа Камерного театра и нашел свое разрешение ряд таких проблем, которые стали впоследствии спутниками всей его творческой истории.

После нарочитой живописности постановок «Веера», «Женитьбы {68} Фигаро», «Карнавала жизни» и «Виндзорских проказниц» принципы театрального оформления лирической трагедии И. Анненского явились поворотным пунктом в творческих исканиях Камерного театра. Живописное стилизаторство нашло здесь свое противопоставление в кубофутуристическом конструктивизме. Понятие о сцене как о нейтральной площадке театрального действия уступило место восприятию ее как реальной основы актерской игры, как ритмического каркаса действия. Совершенно отчетливо было сформулировано также и понятие о сценической атмосфере как синтезе выразительных средств театра, создающих в пределах сцены известный комплекс эмоциональных, ритмических и структурных форм, обусловливающих творческое восприятие зрителем каждой единицы спектакля, каждого его компонента в их органическом единстве и как органическую часть всего театрально-творческого процесса. На этой базе «Фамирой Кифаредом» была поставлена проблема целостности спектакля, пока еще, впрочем, не выходившая из круга имажинистского понимания театрального действия как замкнутого в себе и для себя акта эстетического созерцания и организации эстетических категорий.

При всем том было бы ошибочно игнорировать те мировоззренческие предпосылки, которые в спектакле «Фамира Кифаред» определили постановку всех этих проблем и, в частности, направили внимание театра на кубофутуризм как на метод построения сценического пространства. Схематизация и геометризация сценического пространства явились конкретным эстетическим выражением концепций весьма широкого и далеко не только театрального порядка. В этом отношении постановка «Фамиры Кифареда» имеет право претендовать на громадное принципиальное значение во всей истории Камерного театра. В ней впервые наличествовало творческое задание найти какой-то образ действительности в ее общефилософском и общеэстетическом понимании, оставаясь, тем не менее, в пределах имажинистской концепции спектакля.

В этом отношении А. Я. Таиров решительно и последовательно вступил на тот путь, предвестниками которого были в своих театральных проектах Гордон Крэг и Аппиа, родоначальником, — правда, на материале станковой живописи, — Сезанн. И Аппиа и Гордон Крэг выдвинули и обосновали идею структурного разрешения сценического пространства, исходя из мысли о его замкнутости пределами данного театрального действия. В основе этого лежало восприятие спектакля как эстетически-изолированного творческого акта, создающегося {69} в себе и для себя вне зависимости от жизненных опосредствовании. Таким образом, театр утверждался как некое начало, противостоящее внеэстетическим категориям отношений действительности и приобретал значение своеобразного комплекса идейно-эстетических положений, связанных в единое целое свободной волей и творческой прихотью художника.

В этой программе не трудно заметить родство с теми позициями имажинизма или неореализма, на которых стоял и Камерный театр. Исходя из этой программы, Крэг и Аппиа пытались разрешить проблему идеального сценического пространства, которое обладало бы универсальной структурной значимостью. Их восприятие искусства как внежизненной, внеприродной комбинации творческих форм по существу своему было, конечно, восприятием действительности в формах субъективно-эстетического созерцания. И, естественно, тенденции абстрагировать театральный спектакль, тенденции возвести его в степень наивысшего эстетического обобщения своей оборотной стороной имели нечто вроде пифагорейского восприятия действительности в ее мыслимых идеальных структурных очертаниях.

Творческое сознание Гордона Крэга и Аппиа стремилось проникнуть в некую «идеальную» природу вещей. Оно пыталось преодолеть единичную конкретность любого факта действительности и различить за ним его космический структурный принцип. Действительность представала пред ними в статике своих идеально-структурных оснований. Отсюда — у Гордона Крэга разрешение сценического пространства в идеальных сферических формах кубов, у Аппиа — в линейных, стереометрических формах. Они должны были дать ощущение обобщенного и проникшего в структурные основания внешнего мира образа действительности.

Сезанн в своей геометризации форм шел, в сущности говоря, этим же путем. Под многообразным покровом природы он пытался разгадать ее структурные принципы. Он исходил из представления о кубе, шаре и пирамиде как об основных структурных категориях видимого мира, сообщающих ему идеальную структурную целостность. Кубизм сделал крайние выводы из сезанновских философско-логических предпосылок и в полотнах своих художников разложил зрительное восприятие действительности на его абстрактные линейно-сферические элементы.

Но у Гордона Крэга и у Аппиа их сценический геометризм не снимал самого понятия декорации. Эскизы и постановочные планы и того и другого не нарушали самого принципа декорационной {70} установки как формы изображения действительности. А. Я. Таиров и Александра Экстер в «Фамире Кифареде» стали на путь полной замены понятия декорации как зрительного образа действительности принципом ритмически организованного пространства, являющегося реальной, самоценной в своих структурных качествах, сферой театрального спектакля. Гордон Крэг и, в особенности, Аппиа не нарушали иллюзорного принципа в своих постановочно-декоративных построениях. «Фамира Кифаред», порывая с живописной декорацией, рудименты которой оставались и у Гордона Крэга и у Аппиа, трактовал сценическое пространство в его подчиненности ритмическим заданиям спектакля и в его отрыве от всяких иллюзорных ассоциаций с действительностью.

Подобные тенденции можно было наблюдать уже в «Сакунтале». Но там они ограничивались живописно-плоскостными декоративными элементами спектакля, не порывавшего своей связи с традициями оформления условного театра в его стилизаторском варианте. Художник, приходя в театр, приносил здесь сюиту эскизов, трактуя сцену в основном как раму для выставки своих полотен, на фоне которых будут двигаться фигуры актеров. В декорациях «Женитьбы Фигаро» живописно-орнаментальный принцип сочетался с некоторыми тенденциями к трехмерному освоению сценического пространства (ступени, боскеты, ширмы и т. д.), но это освоение носило подчиненный и несамостоятельный характер. В «Фамире Кифареде» впервые после натуралистического театра был выдвинут метод работы художника над макетом, метод трехмерного и внеживописного разрешения сценического пространства.

Макет был необходим для натуралистического театра потому, что, работая над ним, художник и бутафор конструировали трехмерное сценическое подобие действительности. Сценическое пространство разрешалось в пропорциях реальных соотношений пейзажа и обстановки, сведенных к известным оптическим масштабам. Макет мыслился как модель сценического пространства, наполненного необходимыми элементами оформления натуралистического типа.

Условный театр отказался от макета. Им был выдвинут принцип плоскостной декорации — панно, подчиненной законам станковой живописи. В плоскостном строении эскиза было удобнее размещать цветовые и линейные взаимоотношения. Натуралистический макет отрицался в своей материальной, бутафорской трехмерности.

Возрождение макета в постановочной работе Камерного театра определялось в первую очередь стремлением преодолеть линейную {71} ограниченность живописно-плоскостной декорации, которая, в конечном счете, могла служить только фоном сценического действия. Трехмерность актерского тела и восприятие сценического пространства как замкнутой в себе сферы, нуждающейся в структурной организации ее пространственных соотношений, диктовали необходимость снова поставить проблему макета, но уже в его новых, не натуралистических функциях. С точки зрения производства и этот макет был моделью того сценического пространства, которое должно было быть раскрыто в динамической конструкции спектакля. Но само это пространство организовывалось на этот раз не на иллюзорно-живописных принципах, а на принципах структурного соотношения его частей, на принципах геометрического разрешения пространственных соотношений, на принципах ритмической организации трехмерных объемов, представлявших собой идеальный, абстрактно-схематический образ действительности.

Разлад между трехмерностью актерского тела и плоскостной композицией декораций был ликвидирован в «Сакунтале» нейтрализацией сценического пространства. Завесы играли роль того нейтрального по своим сценическим функциям и красочно-эмоционального по своему цветовому воздействию горизонта, который служил не столько фоном для актерской игры, сколько условной, красочной гранью для восприятия зрителем сценического пространства.

В «Фамире Кифареде» было разрушено понятие декоративного фона. Актер и трехмерная пространственность сцены должны были являть собою некую сферическую целостность. Эти два компонента спектакля приводились к одному структурному знаменателю. Сама сцена же в ритмической организованности ее пространства, оживленного динамикой мизансцен и наполненного музыкальным звучанием слова, — представала перед зрителем в самостоятельности и ограниченности своего структурного оформления.

Натуралистический театр упорно подчеркивал наличие театральных кулис. Он трактовал сценическое пространство как фрагмент действительности. Ему нужны были анфилады комнат, паддуги со свешивающейся древесной листвой, уходящие за сцену пейзажи и т. д. для того, чтобы в зрительном зале портал сцены ощущался как окно, из которого мы смотрим на кусок действительности. В этом отношении натуралистический театр склонен был пренебрегать целостной композицией своих сценических кадров, предоставляя сознанию зрителя реконструировать их продолжение за пределами театрального портала.

{72} Оформление сцены в «Фамире Кифареде» стремилось разрешить противоположный принцип, основанный, как это не трудно заметить, на определенной имажинистской концепции спектакля. Сцена здесь ограничивалась своей собственной структурой и никакого пространства вне композиционного соотношения экстеровских объемных установок не существовало и не могло существовать. Правда, и в этой структурной композиции легко можно было найти восприятие действительности. Нагромождение кубических и пирамидальных форм легко ассоциировалось с представлением о той скалистой и дикой местности, в которой разворачивалось действие лирической трагедии И. Анненского. Конусообразные формы и обелиски, возвышавшиеся по бокам сцены, можно было принять за геометризованный образ типичных для эллинского пейзажа пирамидальных тополей. Наконец, нейтральная окраска всей сценической конструкции приводила на память бурую серость каменистых пейзажей Фракии, Аттики и Пелопоннеса. Конечно, от таких ассоциаций были несвободны авторы спектакля. И тем большую принципиальную остроту имели их попытки куборитмической организации пространства сцены в ее геометрически абстрагирующем утверждении восприятия действительности.

В формах своей сценической выразительности спектакль был устремлен к наибольшей конкретности и материализованности его элементов. Это нашло свое выражение в первую очередь в его пластическом содержании, в организации речевой стихии и, наконец, в световом оформлении. Световое оформление «Фамиры Кифареда» имело своей целью создать своего рода трехмерную, сферическую насыщенность сценической атмосферы цветовым содержанием. Краска как способ обработки поверхности той или иной конструкции была вытеснена светом, насыщавшим своей цветовой атмосферой всю структуру сценического пространства. Остроумная система Зальцмана, разместившая за нейтральным горизонтом и в ряде иных точек световые источники, позволила необычайно материализовать все воздушное пространство сцены и наполнить его сменяющимся цветовым содержанием, в которое погружалась вся сценическая атмосфера. Цветовое содержание это было подчинено логике эмоционального воздействия на зрительный зал и как бы обволакивало собою всю структуру сцены и сценического воздействия. Таким путем ликвидировалась проблема освещения сценического пространства извне, и свет становился органическим элементом сценической атмосферы.

Пластическая и музыкально-словесная ткань спектакля в их единстве {73} и неотделимости были подчинены ритмической структуре сценической атмосферы в целом и основывались на сопоставлении и борьбе двух ритмических начал — спокойно-гармоничного и плавного аполлоновского начала и порывисто-тревожного, синкопического начала дионисийского.

В самом сюжете трагедии И. Анненского эти два начала обусловливали смену поэтических ритмов. Сюжет трагедии разворачивался в борьбе этих двух начал, из которых дионисийское несло в себе опьяненность и вакхическую буйность плещущей стихийными волнами жизни, аполлоновское же утверждало пафос аскетической созерцательности и гармонического равновесия.

Структура сценической площадки была расчислена в ритме этих двух начал. Тем более была подчинена им пластическая выразительность и мизансцен и отдельных актерских образов. Дионисийские пляски менад и мерная поступь Фамиры, синкопические движения сатиров и плавность группового движения хора непосвященных, сплетение обнаженных тел вакханок и аскетическая строгость пластического рисунка роли Аргиопэ — все это было пронизано ритмом борьбы двух основных начал трагического действия.

Тот же ритм определял собою и словочтение актеров. Оно было подобно пластической и декоративной сторонам спектакля, проникнуто определенной ритмической структурностью. В кругу компонентов театрального действия оно должно было ощущаться в своей акустической материализованности, быть не только словом — знаком мыслей и чувств, но и словозвуком как реальным носителем эмоциональной стихии и ритмического начала спектакля. Этим самым ставилась резкая грань между трактовкой сценической речи в натуралистическом и условном театрах и в сценической системе Камерного театра. Стихия словоречи и словозвука, не отделенная никакими преградами от словопения и музыкальной линии спектакля, превращалась также в образную, имажинистскую самоценность, создавала замкнутое в себе и построенное по определенным эстетическим законам спектакля акустическое пространство. В то время, когда в условном театре сценическая речь носила двухмерный характер, в идеале стремясь к ритмической читке нейтральных по своей эмоциональной окраске слов, в постановке «Фамиры Кифареда» устанавливался некий трехмерный принцип структуры сценической речи, акустически организовавшей всю сценическую атмосферу. Здесь ритмико-мелодическая форма словоречи и словопения искала себе опоры в эмоционально-ритмическом начале и переходила в речитатив {74} и пение тогда, когда с особенной остротой подчеркивалась его эмоционально-лирическая устремленность.

Впрочем, практика Камерного театра на данном этапе его творческого развития не всегда еще устанавливала точную разграничительную линию между ритмом и метром сценического действия во всех его компонентах. Стремление к наибольшему абстрагированию и геометрической схематизации увлекало по пути вскрытия первичной схемы ритма — его метрической структуры. Понятие о напряженности сценической атмосферы весьма часто подменялось понятием о ее временной протяженности. Эмоциональный ритм порой не нарушал еще строгой и тяготевшей к схематической форме метрической структуры. Эмоционально-ритмическое начало очень часто еще вливалось в предопределенную метрическую схему. Так и образы действующих лиц тяготели к схематической статике. Актер еще не освоил себе принципа смены эмоциональных состояний. Форма образа еще во многом служила ему внеположным по отношению к эмоции каркасом, который наполнялся тем или иным движением эмоциональных состояний. В пластической стороне спектакля это вело, в частности, к преобладанию статуарных моментов — поз как знаков эмоционального состояния действующих лиц. Это отличало уже рисунок движения в «Сакунтале», это же можно было различить в «Покрывале Пьеретты». «Фамира» демонстрировал на сцене поэтому серию сменяющих друг друга статических моментов, не объединенных единым течением эмоциональной стихии, а обозначавших то или иное эмоциональное состояние. Даже пляски вакхического хора тяготели к фиксации отдельных группировок, в которых статика линейных соотношений являлась лишь знаком эмоционально-ритмической напряженности действия.

И вместе с тем в спектакле «Фамира Кифаред» было много варварского утверждения целостности и насыщенности жизненного процесса. Момент живописной стилизации под античность был здесь снят устремлением к глубоким истокам дионисийского мифа. Сквозь антично-модернизованный стиль текста И. Анненского проступали основы буйного культового действа примитивной доэллинской культуры. Миф как бы возвращался к его далеким предысторическим истокам. Манерность текста трагедии снималась, — правда, не везде и не во всем, — стремлением эмоционально-ритмически постичь исходную стихию мифического сказания.

Спектаклем «Фамира Кифаред» закончился первый период творческой истории Камерного театра, — период, содержанием которого {75} служило по преимуществу стремление определить свою самостоятельность в наличной театральной культуре. Две работы этого периода — трагедия Калидасы и трагедия И. Анненского явились основными вехами на этом самостоятельном творческом пути. «Фамира Кифаред», в частности, завязал такие узлы проблем построения спектакля, которые развязывались впоследствии рядом постановок и экспериментальных опытов. В этом спектакле магистральные тенденции театра наметились уже с достаточной определенностью, хотя конкретное их осуществление во многом свидетельствовало еще не столько о разрешении поставленных проблем, сколько о их утверждении в правах на внимание театральной творческой мысли.

Будет в известной мере справедливо усмотреть в этом первом периоде творческой истории МКТ особое внимание к вопросам театральной формы. Будучи результатом диссидентского движения в недрах театральной культуры своего времени, Камерный театр, как мы уже неоднократно подчеркивали, в силу ряда причин действительностью для себя полагал не столько реальные жизненные соотношения, сколько соотношения, возникавшие в порядке становления тех или иных эстетических категорий и ценностей. Камерный театр, помимо всего прочего, являлся выражением эстетического кризиса театральной системы своего времени и ощущал этот кризис субъективно с эстетических позиций. Это было той печатью происхождения его в процессе распада театральной культуры империалистического общества, которая могла быть стерта только лишь путем творческого освоения новой, раскрывшейся перед ним после революции действительности. Это же вместе с тем являлось для театра и творчески положительным моментом, поскольку он был лишен глубоких идейно-художественных связей с господствовавшими нормами социально-политической жизни первых лет своей творческой истории.

В этих условиях, естественно, творческая реакция Камерного театра вызывалась вопросами театральной формы. В единстве формосодержания произведений искусства ведущим началом для него была пока еще форма с наполняющим ее содержанием, но не содержание в его выражении через форму. Очень многое в творческой методологии Камерного театра определялось именно этим соотношением моментов формы и содержания в его работе, которые определяли пути его экспериментальных поисков.

Но что с самого начала являлось отличием ведущих спектаклей Камерного театра — это было стремление к известной целостности {76} художественного мировоззрения. Если вопрос о том, что действительность должна восприниматься в этой целостности мировоззрения, еще не вставал пред Камерным театром и даже удалялся им из поля его внимания, то вопрос о целостности театрального сознания, обращенного на ту действительность театрального процесса, которая являлась в творческой практике Камерного театра основной базой его художественного утверждения, был намечен в перспективе его последующего, возможного разрешения.

Стремление к целостности театрального сознания сказалось прежде всего в постановке вопроса о синтетическом спектакле и, следовательно, о синтетической технике актера. Разрешение этого вопроса красной нитью прошло впоследствии через ряд этапов творческой истории Камерного театра, но первый вариант его был дан, несомненно, спектаклем «Фамира Кифаред».

В основе своей синтетический спектакль мыслился не как механическое слияние в одной зрелищной форме разрозненных элементов различных театральных жанров, а как создание такой театральной структуры, которая в самоценности своего эстетического утверждения опиралась на гибкий и многообразный выразительный аппарат и постановочного, и актерского, и декоративного и т. п. искусств.

Синтетический спектакль мыслился как идеальная форма организации отчужденных друг от друга элементов театрального действия в некоем эмоционально-ритмическом синтезе. Такое театральное действие окончательно утвердило бы себя как факт эстетической самоценности, существующей по законам своей внутренней художественной необходимости.

Но вместе с тем устремление к синтетическому спектаклю имело глубокие мировоззренческие корни. Оно свидетельствовало о том, что мировоззренческие предпосылки, определявшие развитие театральной культуры, уже потеряли свою активную и поступательную значимость, что история вскрыла их несостоятельность, что они являются в данный момент уже не фактором мобилизации и приведения к известному единству наличных художественных сил, а фактором их расслоения и распада. Вопрос о синтетическом спектакле, таким образом, в принципе своем перерастал в вопрос о единстве творческого сознания данной культурной эпохи, которая выявила уже явные признаки своего разложения.

В «Фамире Кифареде», несмотря на подчеркнутость его формальных устремлений, была сделана попытка найти некоторое единство и некоторую целостность творческого сознания. Она разбилась о то, {77} обо что должна была разбиться всякая подобная попытка, не желавшая подчинить себя существующим идейным нормам. Она разбилась об отсутствие настоящей опоры в действительности. Она обнаружила вместе с тем, что театру надо искать широких идейных позиций, которые вдохнули бы жизнь в его эстетическую проблематику. Иначе, те тенденции к художественному осознанию жизни, которые заявили о себе в творческой практике МКТ, грозили иссякнуть, не найдя для себя стимулов извне, не найдя для себя притока в идейных воздействиях действительности.

В этих условиях перед Камерным театром раскрывался второй период его работы, который был ознаменован жесточайшей борьбой за существование и вместе с тем рядом значительных творческих достижений. Этот второй период ограничивается, с одной стороны, постановкой уайльдовской «Саломеи», с другой — расиновской «Федры». Он включает в себя такие капитальные работы, как «Король-арлекин» Лотара, «Обмен» и «Благовещение» Клоделя, «Адриенна Лекуврер» Скриба, «Принцесса Брамбилла», сочиненная на мотивы гофмановских повествований, и «Ромео и Джульетта» Шекспира. Этот период открывается в послефевральскую эпоху и заканчивается на заключительных этапах эпохи военного коммунизма. Его основным творческим содержанием является работа над проблемой актера, которая в первом периоде творческой истории Камерного театра еще не с достаточной определенностью дифференцировалась среди тех проблем, которыми жил и определял свой путь Камерный театр. Конец этого периода отмечен выходом в свет «Записок режиссера» А. Я. Таирова — первой попытки дать теоретическое обоснование творческой практике Камерного театра его руководителем. В начале этого периода на сцене Камерного театра возникает вожделеющий образ Саломеи — Коонен и в исходе его четко обозначается на фоне тяжеломерных циклопических конструкций латинско-эллинской профиль Коонен — Федры в ее испепеленном преступной страстью образе пелопонесской царицы.

## **{78}** \* \* \*

Первый период творческой истории Камерного театра, закончившийся постановкой «Фамиры Кифареда», был отмечен, в основном, устремлениями отрицающего порядка. Нужно было разрушить традиционный аппарат театра, для того чтобы заложить основы своей театральной систему. Вместе с тем нужно было в процессе этой разрушительной работы найти положительные точки опоры для будущего. Нужно было преодолеть наследие традиций Stilbühne и вместе с тем нужно было противопоставить им новую, теоретически оправданную и практически осуществленную концепцию спектакля. Эта концепция, как мы отметили выше, вылилась в формы имажинистского ее понимания. Камерный театр, таким образом, задолго до появления имажинизма как литературного течения, практически декларировал принцип имажинизма на материале сценического искусства. То, что имажинизм в области поэзии намечал своими манифестами, то нашло свое давнишнее осуществление в творческой практике Камерного театра. Второй период творческой истории МКТ был отмечен как раз наивысшим развитием имажинистской системы спектакля и вместе с тем первичным накоплением тех сил, которые обнажали и обостряли ее противоречия. Театральный имажинизм в том виде, в каком он был представлен творческой практикой Камерного театра, исходил из понятия самоценного сценического образа и самоценной системы образов, представляющих спектакль в органическом единстве его компонентов. {79} Образ же спектакля мыслился в его чистой форме, свободной от ассоциативных связей с действительностью. Отсюда в постановочной практике Камерного театра уже на первом этапе его работы можно различить тяготение к приему театральной метафоры в широком смысле этого слова, т. е. к замене отобразительной системы построения сценического процесса системой, в которой каждый элемент спектакля мог быть соотнесен с объективной действительностью только в переносном, образно-метафорическом смысле. Особенна наглядно можно было проследить эти тенденции, не говоря уже о спектакле «Фамира Кифаред», на пантомиме «Покрывало Пьеретты». Здесь сплошь и рядом движения и жест персонажей строились не в плане иллюстративно-описательном, а в плане образно-метафорическом. Вся пантомима представляла собою, в сущности говоря, развернутую метафору, подчиняющуюся не столько законам отражения действительных соотношений, сколько законам ритмического раскрытия в образах-метафорах эмоциональной стихии, лежавшей в основе ее сюжетных перипетий.

Эта система построения спектакля свое наиболее полное выражение получила в постановке каприччио по Э. Т. А. Гофману «Принцесса Брамбилла», самый жанр которого может быть понят только как попытка утвердить на сцене спектакль-образ, спектакль-метафору вне соотносительных связей с действительностью, спектакль, говорящий со зрителем на языке «чистой» театральной стихии.

Вместе с этой тенденцией к утверждению образно-метафорической природы спектакля мы можем различить во втором периоде творческой истории Камерного театра настойчивые стремления углубить эмоциональное оправдание сценического действия, найти ключ к той внутренней, подтекстовой стороне сценического процесса, которая оправдала бы его определенными психофизиологическими предпосылками. Наиболее полное выражение эта тенденция получила в постановках «Адриенны Лекуврер» и «Благовещения». «Ромео и Джульетта», а затем «Федра» явились попыткой подчинить имажинистскую систему построения спектакля задачам эмоциональной образности. Это было поставлено в качестве задачи в постановке шекспировской трагедии и разрешено спектаклем трагедии Расина. После «Федры» перед Камерным театром возник вопрос о нахождении своих творческих путей к объективной действительности. Спектакль «Жирофле-Жирофля» как бы подтвердил имажинистские позиции. В постановке «Грозы» они дали глубокую, непоправимую трещину. Далее наступил довольно длительный творческий кризис театра, {80} ознаменовавшийся безуспешными попытками стать на путь урбанистического современничества, спектакля типа обозрения-памфлета и т. д., пока в работе над «Косматой обезьяной» О’Нейля не были намечены пути к новой постановке вопроса о природе спектакля и о творческом методе театра.

В первом спектакле, открывающем собою интересующий нас период творческой истории Камерного театра, можно было различить уже накопление тех двух тенденций, противоречивое развитие которых определит собою на довольно долгий срок творческий путь Камерного театра. Обращение к запретной до тех пор драме О. Уайльда, равно как и постановка вслед за ней трагикомедии Лотара «Король-арлекин», были плодами послефевральских политических настроений. В те дни Уайльд мог рассматриваться как антирелигиозный автор, ниспровергавший традиции ветхозаветного предания. «Король-арлекин» был одной из популярных антимонархических пьес, написанной с использованием масок итальянской комедии в развитие жанра политических фьяб графа Карло Гоцци.

Впервые осуществить постановку «Саломеи» пытался в свое время на сцене Театра В. Ф. Комиссаржевской Н. Н. Евреинов. Работа над спектаклем была доведена только до генеральной репетиции. Святейший синод не допустил «кощунственного» изображения на театральных подмостках одного из известнейших эпизодов ветхозаветной истории.

В постановке Евреинова Уайльд был раскрыт сквозь призму художественных фантазий Ропса и Бердслея. Весь спектакль был проникнут атмосферой пряной извращенности. Весь он был построен на любовании цветами морального разложения, весь он был насыщен мотивами упадочной, болезненной фантастики в духе эротических кошмаров Бодлера или болезненной сексуальности «Сада пыток» Октава Мирбо. Задолго до того как теория Фрейда стала известна в России, евреиновская «Саломея» дала пример типично-фрейдистского истолкования древнееврейского мифа. Рейнгардтовская постановка «Саломеи» в 1908 году могла служить классическим образчиком стилизационного спектакля с выхолощенным эмоциональным содержанием и с подменой уайльдовского драматургического стиля, корни которого восходят к тексту «Песни песней» Соломона, модернистской стилизацией под египетскую стенную живопись. Ида Рубинштейн готовила постановку «Саломеи» для своих парижских гастролей. От нее осталась только музыка А. Глазунова, проникнутая мотивами трагической обреченности, и эскиз костюма Л. Бакста, рассчитанный {81} на предельную декоративность облика иудейской царевны.

«Саломея» Камерного театра отрывалась от этих традиций. В ней меньше всего можно было различить влияние стилизаторских приемов или следы той атмосферы сексуальной извращенности, которая сделала «кощунственной» евреиновскую постановку. «Саломея» Камерного театра приближалась к тому типу эмоционально-трагического спектакля, в котором идея о мрачном иудейском божестве ниспровергалась во имя жизни, животворящей плоти, во имя раскрепощения человеческой природы от оков религиозной традиции, культовых предрассудков и т. д. Греховная и порочная библейская Саломея уступала место образу тоскующей и томящейся царевны-девственницы, бросающей вызов фарисейской морали иудаизма. В исполнении А. Г. Коонен образ Саломеи выступал в контрасте девственной чистоты и неосознанной плотской тревоги. Сексуальность его своеобразно преломлялась через строгий облик царевны-девственницы, трагически гибнущей по повелению Ирода — сумрачной и отвратительной маски иудаизма.

Зрительное содержание спектакля исходило из целостной концепции его как трагедии девственной страсти, разыгравшейся в пределах мрачного и архитектурно-грузного дворца иудейского тетрарха. Каждый элемент декоративного оформления сцены был отмечен двойственной выразительностью. Он способствовал созданию у зрителя оптического ощущения всей конструкции спектакля в его сложном и напряженном ритме. Он определял вместе с тем эмоциональную насыщенность действия. Вот почему, будучи несомненной наследницей «Фамиры Кифареда», «Саломея» стала истоком многих последующих опытов и достижений Камерного театра в области зрительного разрешения сценического пространства. Кубистическая абстрактность «Фамиры Кифареда» была преодолена здесь во имя эмоциональной насыщенности сценической атмосферы. Работа над пьесами Клоделя в дальнейшем, имея своим далеким истоком «Фамиру Кифареда», ближайшим образом определялась опытом «Саломеи». В «Федре» некоторые принципы, положенные в основу уайльдовского спектакля, нашли свое дальнейшее развитие. Движение стен в «Негре» в моменты сгущения сценической атмосферы действия восходит к динамике декоративных полотен «Саломеи».

Архитектурно оформление сцены в «Саломее» определялось использованием приподнятых над уровнем планшета платформ, колонн, ступеней и винтообразной, уходившей за кулисы лестницы. Колонны цвета запекшейся крови ограничивали задние пределы {82} сцены и служили опорой для подвижных драпировок. Ряд кусков материи разной формы и разной расцветки в различных сочетаниях появлялся среди статичных и тяжелых объемов несменяемой установки. Своим движением они подчеркивали моменты эмоциональных переломов действия и сообщали сценической атмосфере известную динамическую и цветовую насыщенность в сложной пластической и звуковой партитуре спектакля. Со смертью сирийца стремительно уходила вверх серебряная полоса, и луна становилась кровавой, как знак близкой трагической развязки. С ликующим криком Ирода сценическое пространство наполнялось беспокойными линиями цветных полотнищ, сообщавших ему особую густоту, особую цветовую обремененность, в которой действующие лица приобретали подчеркнутую трехмерную материальность.

Уайльдовский текст ставил перед театром некоторые специальные задачи его сценической интерпретации. Он нарушал привычные формы диалога и привычные нормы сценического действия. Он мог быть воспринят только в своей общности, в своей ритмико-мелодической целостности. К нему нельзя было подойти путем логического анализа. В нем нельзя было искать ни сквозного действия, ни тематических кругов. В нем было одно — последовательное развитие ритмомелодического начала в формах напряженного, интонационно восходящего к крику и к стону диалога, движущегося в потоке эмоциональных состояний. Камерный театр поэтому, развивая те положения, которые легли уже в основу спектакля «Фамира Кифаред», пошел здесь по той линии построения спектакля, которая впоследствии будет столь характерна для его наиболее крупных и творчески ведущих работ, пошел по линии целостного видения формосодержания сценического процесса в органической совокупности всех его компонентов и в строгой организованности его на ритмико-мелодической базе. Тем самым он укреплял свои имажинистские позиции, коль скоро этим целостным видением сценического процесса охватывалась пока еще проблема утверждения спектакля — образа, для которого действительностью служил только драматургический материал и некоторый замкнутый круг эстетических восприятий реальности, лежавшей за пределами искусства. Мы увидим в дальнейшем, как этот целостный образ спектакля будет находить себе новую творческую базу и как он займет в системе работы Камерного театра исключительно важное, основополагающее место.

Но над спектаклем «Саломея» тяготели еще остававшиеся не преодоленными модернистско-эстетические пережитки. Подчеркнутая — {83} граничившая с манерностью — изысканность поз, нарочитость отдельных интонационных периодов, склонность к подмене ритмической напряженности действия его метрической расчисленностью — все это не мешало «Саломее» быть последовательно доведенным до конца опытом эмоционально-трагического спектакля. Актеры еще не полностью овладели методом играть процесс сценического развития образа и склонны были играть его результат, т. е. подходили к своему заданию с обратного конца. Но объяснялось это тем, что система актерской игры в МКТ в этот момент представлялась в весьма общих своих очертаниях и находилась, главным образом, в стадии «отрицающих» опытов. Лишь кое-где обнаруживались тенденции к созданию новой актерской образности. Ирод в воплощении И. И. Аркадина приобретал монументальные черты восточного деспота и приносил с собою на сцену целый комплекс впечатлений от обликов властелинов древнеазиатских деспотий. В образе иудейского тетрарха обобщался социально-психологический тип тех вавилонских, ассирийских и персидских владык, которые воздвигали свое могущество на развалинах сменявших друг друга мировых цивилизаций. Иудейский тетрарх возникал перед зрителем в своей пресыщенности властью, в кровожадной усталости своего взгляда, в отвратительной и страшной обнаженности своего деспотического, грузного и мрачного существа.

И рядом с трагической «Саломеей» шел спектакль «Короля-арлекина», спектакль, образом которого была причудливая игра масок на фоне первой в практике русского театра супрематической декорации, как бы разложившей и разъявшей на его основные элементы пестрый, мозаичный наряд Арлекина.

Верный принципу совмещать в своих жанровых устремлениях спектакли мистериально-трагического пафоса со спектаклями арлекинад, Камерный театр в постановке пьесы Лотара стал на путь создания современного скоморошьего действа, в котором принцип театральной маски торжествовал бы над действительностью, в котором утверждался бы примат актера-лицедея, создающего на театральных подмостках силою своего мастерства фантасмагорический мир театрального неправдоподобия. Вот почему и в конструкции сценической площадки был найден принцип максимального выявления ее игрового начала. Сценическая установка, состоявшая из комбинаций различного рода сферических объемов, могла быть собрана на любой площадке, нарушая, таким образом, необходимость подчиняться пропорциям и оптическим соотношениям старой сценической коробки. В постановке «Короля-арлекина» был последовательно проведен принцип {84} того ярмарочно-площадного спектакля, который в свое время отличал постановку «Балаганчика» Блока в экспериментальном спектакле Студии Вс. Мейерхольда и который впоследствии нашел свой очередной вариант в вахтанговском спектакле «Принцессы Турандот». Принципиальность спектакля «Король-арлекин» зиждилась на стремлении к тому, чтобы создать, повторяем, единственный в своем роде супрематический спектакль, в котором и актерская игра подчинялась бы законам супрематического строения целого, представая перед зрителем в виде механической смены масок на нейтральном, безликом фоне той актерской техники, которая утверждает свою полную самостоятельность от изобразительно-описательных приемов и предстает в обнаженной, внеобразной демонстрации виртуозного владения своим материалом. В этом смысле спектакль «Король-арлекин» таил в себе величайшие опасности для творческого пути Камерного театра. Его супрематическая природа грозила замкнуть все творческие ресурсы театра в пределах голой и внеидейной виртуозности. И спектакль «Король-арлекин» спасала только его политико-сатирическая направленность, которая если и не влияла на творческое существо представления, то во всяком случае давала некоторую тематическую обоснованность тем маскам, которые на фоне супрематической декорации Фердинандова создавали некий обобщенный образ спектакля-арлекинады, замкнутый в пределах нарочитой игры, возведенной в степень театральной формы. Такой же игрой лирико-драматического порядка оказался и «Ящик с игрушками» — пантомима на музыкальный текст Клода Дебюсси, возродившая образы андерсеновских сказок. Стилизационно-балетный характер этого спектакля сказался в попытке разрешить средствами живого человеческого движения эффект кукольно-марионеточного жеста, искусство предельными секретами которого владеют, кажется, только японские комедианты.

И «Король-арлекин» и «Ящик с игрушками» были типичными для творческого пути МКТ экспериментальными отвлечениями. В плане развития актерской техники они, конечно, обогащали опыт театра и на своих специфических участках практически проверяли не мало из того, что входило впоследствии в складывавшуюся систему актерской игры А. Я. Таирова. Но в своем целом они не способствовали все же утверждению его ведущей творческой линии. После «Саломеи» эта последняя нашла свое полное выражение уже в клоделевском цикле («Обмен», «Благовещение» и не осуществленная постановка «Протея»), в спектакле «Адриенна Лекуврер» и в «Федре». Спектакль «Принцесса {85} Брамбилла», сыгравший колоссальную роль в творческой истории театра, явился завершительной работой в плане разрешения проблемы чисто-имажинистского метода построения произведения театрального искусства, который после него вступил в полосу довольно длительного и неблагоприятного для него кризиса.

Постановки «Обмена» и «Благовещения» теснейшим образом связаны одна с другой не только потому, что они интерпретировали два наиболее значительных драматургических произведения одного и того же автора — Поля Клоделя, но и потому, что творческие задачи, ставившиеся в них театром, представляли известное теоретическое и практическое единство.

Меньше всего, конечно, мог рассчитывать Поль Клодель на внимание к нему советского театра. Утонченный мистик и спиритуалист, чье творчество проникнуто неокатолическими тенденциями и вызывает в современности на первый взгляд странное и неожиданное сопоставление с религиозно-мистической литературой средневековья, Поль Клодель меньше всего мог ожидать своего появления на подмостках советского театра, своего едва ли не первого сценического воплощения в Советской России в 1918 и 1920 гг., в годы гражданской войны, военного коммунизма, интервенции, блокады и суровой, безжалостной в своей решительности борьбы молодой социалистической республики против того старого мира, одним из певцов которого был поэт и дипломатический агент французской республики Поль Клодель.

Поль Клодель начал свой литературный путь пессимистической драмой «Золотая голова», в которой завоевательное дерзновение героя находит свой конец в таинственных пределах Азии, сломленное натиском неисчислимых восточных полчищ. В драме «Город» анархистский вождь Авар, не найдя в разрушении города — символа человеческой закрепощенности — новых сил для созидания, приходит к полному отрицанию всего сущего и уступает место религиозному вождю, провозглашающему принцип жертвенности как величайшей созидательной силы.

С этого момента пессимистический анархизм Клоделя сменяется мистико-религиозным восприятием мира. Наметив в своих первых драмах основы эпической драматургии, в которой реальные, насыщенные трагическим ощущением действительности образы являются носителями символической стихии, он в своих последующих произведениях пытается раскрыть проблему внутренней гармонии человеческого существа, проблему приятия мира через мистическую силу {86} очищения страстей жертвенностью и страданием. Для этого Клодель беспощадным ланцетом психолога-аналитика пытается проникнуть в глубины человеческой психологии и найти тот психологический примитив, который составляет основной, по его мнению, пласт внутренней жизни личности. Так, в драме «Обмен» он лицом к лицу сталкивает две пары героев — чету богачей Поллока и Эльберон и чету бедняков — Луи Лэна и Марты. Гордый сознанием своей внутренней свободы от стеснительных оков той цивилизации, первой заповедью которой является: «зашибайте деньгу», — Луи Лэн в далеких степях Америки встречается с Поллоком, олицетворяющим собою стяжательский, предприимчивый и материалистический дух капиталистического цивилизатора. И, подчинившись сокрушающей логике дельца, он отдает ему свою спутницу Марту, отказывается от истинной свободы во имя призрачного обладания благами власти и наслаждения продажной любовью Эльберон. В финале трагического обмена Луи Лэн гибнет в пламени подожженного Эльберон дома, а Поллок склоняется к ногам Марты, которая в испытанных ею страданиях обрела величайший источник несокрушимой нравственной силы.

Этот же мотив величия и радости страдания, утверждающего в мире некую высшую справедливость, составляет основное идейное содержание «Благовещения», уводящего зрителя в далекую эпоху средневекового мистицизма, в эпоху Жанны д’Арк, в эпоху религиозной экзальтации и наивной веры в магическую силу религиозных чудес и религиозного подвига. Самоотреченность и жертвенность облика Виолэны, противостоящей проникнутому земными заботами и обуреваемому земными страстями образу ее сестры Мары, вызывает в памяти старую антитезу Марфы и Марии, антитезу ботичеллиевского полотна «Любовь земная и любовь небесная», антитезу, которая мучила поэтическое сознание Петрарки и вдохновляла Данте на поиски таинственной и всемогущей Беатриче.

Драматургическая сила Клоделя, столь ярко отличающая его от близкого ему во многом Метерлинка, основывается на монументальной конкретности его драматургического мышления. Литературно эта конкретность восходит к великим образцам средневековой эпической поэзии, у которой Клодель сплошь и рядом заимствует технику своего поэтического языка, приемы характеристик, самый ритм своих скупых на слова диалогов и пространных монологических высказываний героев.

«Благовещение» проникнуто идеей о животворящей силе веры, {87} жертвенности и страдания. Виолена, подарившая свой поцелуй уходящему в темноту ночи прокаженному строителю церквей, Виолена, отринутая своим женихом, оклеветанная своей сестрой, отрекающаяся от своего счастья, находит в простоте и незлобивости своей души те таинственные, мистические силы, которые позволяют ей воскресить к жизни мертвое тело младенца Мары. Этот младенец символизирует собою победу жизни над смертью, утверждение радости над страданием, ту новую жизнь, которая возникает из мудрой в своей простоте жертвенности, из героического и бескорыстного самоотречения.

Действие «Благовещения» разворачивается в среде французского крестьянства, в реальной, бытовой обстановке тяжелого крестьянского труда и повседневных переживаний людей, судьба которых связана с землей и сознание которых определяется их упорным трудом на этой земле. Уверенно и с большим конкретно-изобразительным мастерством вычеркивает Клодель профиль крестьянской семьи, чрезвычайно умело воссоздавая перед зрителем наивную мистико-религиозную психику средневекового землепашца. И за этими бытовыми контурами своей драмы, насыщенной борьбой напряженных страстей, он воздвигает сложное, как готический собор, строение своей мистико-философской концепции любви и жертвенного подвига. Мы невольно вспоминаем о калидасовской «Сакунтале». И там и здесь, в сущности говоря, одна и та же идейная атмосфера, и там и здесь драматургия мистериального плана, в котором трагическое чувство жизни преодолевается обращением к мистической силе жертвенной и самоотрекающейся любви.

Но материалистический пантеизм Калидасы противопоставляется религиозному пафосу Клоделя. Французский поэт мыслит терминами католического богословия. Действующие лица его мистерии окружены атмосферой католического аскетизма. Пафос природы, отличающий Калидасу, заменен здесь пафосом мистико-религиозного созерцания божественной благодати. Клодель возвращает своего читателя к наивному религиозному сознанию средневековья, выступая и в этой драме, как и в «Обмене», отрицателем практической и деловой морали капиталистического мира. Думается, он сознает бесплодность и бессилие этого отрицания. Религиозно-мистическая идея, как это обычно и бывает, служит в данном случае прибежищем для растерявшегося буржуа, перед которым распад капиталистического мира открывает непонятные ему и ужасающие пропасти. Мистико-религиозное сознание в данном случае выступает как та сила, которая может в некоем сверхъестественном синтезе воссоединить распавшуюся связь времен {88} и стать опорой для того, чтобы примирить противоречия действительности. Недаром и фоном своей мистерии Клодель избрал эпоху больших социальных потрясений, и недаром финал его драмы проходит под знаком восстановления национального единства Франции, освобождения Орлеана Жанной д’Арк и коронования немощного Карла VII в Рейнском соборе.

Верный своему методу рассматривать драматургическое произведение как объективную действительность вне его социально-политических связей и опосредствовании, Камерный театр подошел к Клоделю на пути своих исканий эмоционально-трагического спектакля. Тем самым он предопределил свою точку зрения на клоделевский драматургический материал. То, что для Клоделя было формой выявления его идейных предпосылок, — в постановочной интерпретации А. Я. Таирова становилось содержанием спектакля. Этим и объясняется, в частности, почему в постановке «Благовещения» был откинут четвертый акт, где суровая конкретность клоделевской формы оттесняется на второй план обнаженным мистико-религиозным содержанием. Этим объясняется и тот факт, что «Обмен» трактовался как драма страстей, а не как трагедия индивидуалистической морали. Камерный театр брал Клоделя в эмоциональных истоках его творчества, пытаясь преодолеть мистико-религиозные тенденции его подтекста. Это удалось не в полной мере. Оставаясь в пределах клоделевского текста, даже при его редакционной правке, сокращениях и переакцентировке нельзя было свести на нет религиозную, в широком смысле слова, атмосферу клоделевской драматургии. И если «Обмен» в какой-то мере можно рассматривать далеким предтечей о’нейлевского цикла работ Камерного театра, то «Благовещение» было, конечно, завершением той мистериальной линии, которая имела свое начало в некоторых компонентах спектакля «Сакунталы».

«Обмен» оформлялся художником Г. Якуловым — признанным главой русского живописного имажинизма. После двух капитальных работ, проведенных А. Я. Таировым с А. Экстер, это был следующий значительный этап в развитии идеи имажинистского спектакля. Следует, однако, отметить, что и в этом случае художник занимал отнюдь не ведущее место в процессе создания спектакля. Вот почему якуловская конструкция для «Обмена», где конструктивная рабочая площадка для спектакля служила вместе с тем и формой его декоративного содержания, — в сущности говоря, продолжала дело, начатое поисками разрешения сценического пространства в «Фамире Кифареде» в «Саломее». Здесь воля художника определялась кубистической концепцией {89} спектакля и стремлением дать образ клоделевского текста в кристаллических абстрагированных формах чистой театрализованной эмоции. Именно на спектаклях клоделевского цикла и, быть может, скорее в работе над «Обменом», чем над «Благовещением», Камерный театр вывел одну из формул последующей системы своей актерской игры — формулу примитива и изначальной чистоты эмоции как психофизического целого.

Постановка «Благовещения» осуществлялась А. Я. Таировым в сотрудничестве с А. Весниным, работавшим впоследствии и над макетом «Федры». Архитектурность и кубистическая трехмерность веснинской установки в данном случае выдвигала на первый план монументально-реалистические задания спектакля.

Мистерия Клоделя мыслилась Камерным театром как спектакль внерелигиозного плана. Наоборот, соответствующая редакция текста как будто бы позволяла усмотреть в клоделевской драме известную долю антицерковных, антиканонических тенденций. Тем самым, однако, не снимался вопрос о мистико-религиозном содержании произведения, ибо религиозное сознание Клоделя выходило, конечно, далеко за пределы канонического богословия. В «Благовещении» Клодель заявил о себе как о типичном неокатолике, склонном к восприятию мистико-религиозных положений в их внедогматическом толковании. От этого они, однако, не переставали быть явлениями мистико-религиозного порядка, феноменами некоего богоискательства и богостроительства. Вот почему Камерный театр, ставя Клоделя и субъективно трактуя его как внерелигиозного автора, объективно все же шел по линии богоискательства, по линии превращения театрального спектакля в некую театрализованную литургию, в которой канонические и догматические положения были заменены пафосом мистериального действа и чудотворной силы эмоционального преображения.

При всем том спектакль подчеркивал монументальную природу клоделевского текста. В этом именно смысле то, что у Клоделя было формой его религиозного сознания, становилось здесь содержанием постановочного замысла. Монументальная установка Веснина, разрешившая сценическое пространство в затяжеленном ритме трехмерных массивов, грузных сводов и медлительно поднимавшихся ступеней, создавала ту сценическую атмосферу, в которой образы действующих лиц становились неотделимыми от родной и кормящей их стихии земли. Кубистическая форма спектакля, предвещая последующую «Федру», преодолевала здесь свою недавнюю {90} его метрическую абстрактность. Декорация эмоционально локализовала действие. Она сообщала ему примитивную грузность средневековья и крестьянского уклада. То же монументальное начало явственна брало верх и в манере сценического воплощения клоделевских образов. Костюмы подчеркивали телесность и земляную грузность людей, все существование которых было определено властью земли. Тем сильнее звучала эмоциональная стихия спектакля — стихия плотских и собственнических страстей, прорезаемых лейтмотивами лирического пафоса Виолены. В этой эмоциональной стихии Камерный театр пытался найти возможные координаты с действительностью. И субъективно ему представлялась возможность совместить религиозный пафос Клоделя с переживаниями 1919 – 1920 гг., полных пафоса революционного энтузиазма, полных подвигами великих самоотречений, преодоления личного начала во имя торжества коллектива, полных не только знанием, но и глубокой верой в несокрушимую и победоносную силу революции. Пытаясь на этом пути сблизить драму Клоделя с эмоциональной стихией революции, Камерный театр трактовал «Благовещение» как мистерию любви, раскрывающей свою жизнетворящую и творческую силу в величайших испытаниях. Спектакль, таким образом, насыщался идейной атмосферой стоицизма и утверждал возможность преодоления видимо невозможного творческим энтузиазмом и несокрушимой верой в осуществление этой мнимой невозможности.

Но поставить Клоделя целиком и полностью на службу пролетарской революции было, конечно, неразрешимой задачей. Да и сам Камерный театр в своей интерпретации клоделевского текста далеко еще не осознал истинной природы его мистико-религиозного пафоса и идеалистической постановки вопроса о чудотворной силе фанатической веры, укрепляемой жертвенной и самоотрекающейся любовью. Здесь Камерный театр, переоценивая самостоятельную, внежизненную значимость театрального спектакля, при всем субъективном стремлении со своих идейных позиций подойти к революции, делал от нее шаг в сторону. Попытка сомкнуться с эмоциональной стихией революции на почве клоделевской драматургии, таким образом, была обречена на неудачу, поскольку она не могла отрешиться от религиозной подпочвы клоделевской драматургии, хотя бы эта религиозность и нарушала догматические и канонические нормы церковничества. И нельзя не отметить того, что «Благовещение» было заключительной попыткой дать спектакль мистериального плана. Творческие позиции театра, завоеванные предшествующими {91} спектаклями «Адриенна Лекуврер» и «Принцесса Брамбилла», сами противились переключению их в мистериальный план. Таким образом «Благовещение» оставалось бесперспективной постановкой, хотя в процессе работы над нею А. Я. Таиров уточнил ряд теоретических оснований своей творческой программы. Здесь важно отметить например, разрешение проблемы света, продолжившее собой опыты, развернутые еще в постановке «Фамиры Кифареда». Свет в «Благовещении», в развитие ранее намеченных принципов, совершенно не нес иллюстративно-описательных функций. Он являлся органической частью сценической атмосферы и характеризовался по преимуществу своей ритмико-эмоциональной насыщенностью. Если в первом монологе нимфы в «Фамире Кифареде» световая насыщенность сцены шла от строфы к строфе поэтического текста, для того чтобы вспыхнуть ослепительным сиянием в момент мольбы к Зевсу вседержителю, то в «Благовещении» сцена воскрешения ребенка Виоленой омывалась ритмическими и восходящими в своей напряженности световыми волнами, струившимися снизу вверх в радужной и сияющей полихромии, которая наполняла сценическую атмосферу потоками красочной энергии, сочетавшейся с звуковым воздействием невидимого хора и оркестра. Красочно-световые волны опирались на звуковую стихию сценического пространства, создавая изумительный по своей впечатляемости апофеоз театрального порядка.

В этом синтезе выразительных средств театра сказались основные методологические устремления МКТ. Именно спектакль «Благовещение» был чрезвычайно важным этапом в определении многих творческих позиций театра. То, что накапливалось в ряде его предыдущих работ, нашло здесь свой итог. Этот итог критически переоценил ряд элементов, характеризовавших эстетику МКТ на предыдущих этапах его работы, и вместе с тем знаменовал собою момент известного торможения. Нужны были новые творческие ориентировки, для того чтобы добытые экспериментальным путем и сведенные к известному творческому знаменателю результаты не превратились в некую существующую вне времени и пространства, замкнутую в себе эстетическую ценность. Короче говоря, нужно было стать на путь познания действительности, на путь изживания имажинистской концепции спектакля. Та идейная база, которая утверждалась «Благовещением», не могла, конечно, обеспечить дальнейшего творческого развития театра, но те приемы, какими театр со своих позиций пытался преодолеть Клоделя на пути к спектаклю большого эмоционально-трагического {92} плана, свидетельствовали о том, что в движении магистральной творческой линии МКТ пришла пора решительных и решающих событий. Предвестием их были постановки «Адриенны Лекуврер» Скриба и каприччио по Гофману «Принцесса Брамбилла».

В скрибовской мелодраме Камерный театр счастливо усмотрел возможность создания эмоционально-насыщенного спектакля трагического плана. Это было тем естественнее, что к этому времени, именно после «Саломеи», определилось замечательное трагическое дарование А. Г. Коонен. В ее лице МКТ уже на первых шагах своей работы имел интереснейшую артистическую индивидуальность, являвшуюся к тому же живым воплощением его актерской системы. Парадоксальная трактовка Саломеи утвердила за А. Г. Коонен права на лирико-трагедийные роли, и образ Адриенны Лекуврер в этом отношении был обеспечен своим счастливейшим воплощением.

В настоящее время можно смело сказать, что спектакль «Адриенна Лекуврер» имел решающее значение в творческой истории Камерного театра. И не потому, чтобы он раскрыл перед зрителем какие-либо новые и неожиданные горизонты в области его оформления и т. д., но потому, что он явился поворотным пунктом в определении системы актерской игры МКТ. В смысле своего внешнего, материального оформления этот спектакль был в достаточной степени «традиционен». На его костюмах скорее всего можно было различить влияние живописной традиции первого периода работы театра. На его декорациях явственно отпечатлелось влияние стилизаторских приемов. Сценический кадр представлял собою обобщенный линейный образ рококо в подчеркнуто-преувеличенных, доходивших до пародийности формах, носителями которых была система передвижных ширм. И не в этом заключалась творческая ценность данного спектакля. Центр тяжести лежал здесь в методе актерской игры, в обосновании ее эмоциональной формы, в уточнении ее приемов в плане раскрытия социально-психологической характеристики действующих лиц. Разрешение этой задачи придало в основном спектаклю «Адриенна Лекуврер» чрезвычайную жизнеспособность. Он вошел в число основных творческих достижений МКТ и, возобновленный с некоторыми редакционными поправками в 1933 году, был воспринят широкими массами зрителя как вполне закономерное явление театральной современности.

Театральным летописям памятна прекрасная и горестная жизнь великолепнейшей актрисы XVIII века Адриенны Лекуврер. В созвездии блестящих имен, украшавших собой французскую сцену века {93} Вольтера, мелодичное и рокочущее имя величайшей парижской актрисы отошло в прошлое, окутанное дымкой трагической легенды. Она вдохнула новую жизнь в величественные, но костеневшие формы классической трагедии. Александрийский стих творений Расина и Вольтера обязан ей новыми ритмами и новыми интонациями. Условную сценическую формулу классицизма она насытила той горячностью и страстностью чувства, которыми наделил свою Элоизу Жан-Жак Руссо. Она создала новое толкование трагического пафоса и, не снижая высокого жанра трагедии, придала ему новую, трепетную и взволнованную выразительность. В творческих порывах Адриенны Лекуврер, лучшей Федры и лучшей Заиры французского театра, сказалась та искренность страстей, та sensibilite, которую XVIII век полагал своим драгоценнейшим завоеванием в искусстве.

В течение ряда лет Адриенна Лекуврер была любовницей блистательного авантюриста и выдающегося полководца графа Морица Саксонского. Ее скоропостижная смерть приписывалась молвой отравлению, виновницей которого считалась одна из великосветских соперниц актрисы, претендовавших на внимание неотразимого маршала.

Скриб и Легуве, пользуясь всем мелодраматическим аппаратом, построили на этой основе эффектную салонную пьесу, в которой житейская биография Адриенны Лекуврер была ловко переплетена со всякого рода домыслами и поставлена в центре сложной и запутанной интриги.

Камерный театр в работе над этой мелодрамой стал на путь раскрытия трагической темы Адриенны Лекуврер, на путь возведения мелодраматического текста Скриба и Легуве в степень эмоционально-трагического спектакля, содержанием которого было бы столкновение правдивой и искренней натуры великой артистки с окружающим ее блестящим, но циничным, рафинированно-упадочным и бездушным светским обществом. Отсюда в постановочном замысле спектакля родилась идея создать на сцене обобщенный образ французского ancien régime, французского общества эпохи Людовика XV — эпохи стремительного разложения и морального вырождения социальных верхов. В преувеличенных завитках рококо, в мишурном блеске костюмов, в нарочитой и подчеркнутой грации движений, в симметрии мизансцен, из которых каждая была фрагментом какого-то салонного церемониала, театр стремился воссоздать сценический образ «старого порядка» в его наиболее типичных и характерных внешних чертах.

{94} Весь образ спектакля «Адриенна Лекуврер» был проникнут негативной характеристикой той культуры, которая была взращена в салонах королевских фавориток и в сплетениях придворных интриг, той культуры, которая породила таких авантюристов, как граф Сэн-Жермен или Калиостро, и такие судебные дела, как знаменитый процесс об ожерельи королевы. Жеманность века рококо скрывала за собой пределы общественного и морального разложения. И на этом фоне трагическая фигура Адриенны Лекуврер вырастала в принципиальный образ артистки, которая в своем жертвенном служении искусству становится добычей светской сплетни, интриги, зависти и рафинированного цинизма. Трагическое звучание пьесы раскрывалось в плане гибельного конфликта полноценной человеческой личности, носительницы высоких моральных и творческих начал, личности — одиночки в условиях своей эпохи, зараженной ядом разложения правящих социальных верхов.

В исполнении А. Г. Коонен образ Адриенны Лекуврер приподнимался над его окружением средствами глубокой эмоционально-ритмической разработки роли. Сквозь условно-театральный костюм трагической героини, только что закончившей на подмостках великолепный монолог Андромахи или Меропы, выступала та французская sensibilite XVIII века, которая противопоставлялась идеологами и моралистами третьего сословия лицемерно-ханжеской морали и циничному аморализму деградирующей аристократии.

В советской стране роль Адриенны Лекуврер можно было играть только как роль большого лирико-трагедийного начала, как роль, обобщающую в себе образ женщины, закрепощенной моральным и бытовым укладом «старого порядка». Так в основном эта роль и была создана А. Г. Коонен. Простота и кристаллическая чистота выразительных приемов была обусловлена здесь прозрачностью и чистотой эмоционального рисунка роли. Той актерской линии Камерного театра, которая в ряде постановок культивировала некое любование эстетической изысканностью формы и пристрастие к пластической орнаментальности ее внешнего рисунка, была решительно противопоставлена углубленность и сосредоточенность внутреннего облика трагической героини, — облика, насыщенного и согретого большой лирической взволнованностью. Вот почему образ Адриенны Лекуврер занял столь выдающееся место в галерее творческих созданий А. Г. Коонен. То, что отдельными штрихами намечалось еще в калидасовской Сакунтале, то, что вспыхнуло настоящей ермоловской страстностью в образе дочери тетрарха — Саломее, то, что нашло свое {95} полное и глубокое раскрытие в трагическом облике Адриенны Лекуврер, — взволнованная эмоциональная стихия нашла здесь свое полное выражение в благородной простоте и чистоте формы, которая во всем течении спектакля оставалась на уровне высокой театральности. Здесь легкость и последовательность смены эмоциональных состояний, отлитых в совершенные приемы пластической и речевой выразительности дали один из счастливейших театральных эффектов нашей послереволюционной сценической культуры. Именно здесь была вскрыта подлинная эстетическая ценность творческого процесса: способность из потока событий и художественного переживания действительности (в данном случае — действительности XVIII века) выбрать то, что может быть возведено в некую идеальную степень, так претворить в своей художественной фантазии частное и преходящее, чтобы оно приобрело черты той обобщенности, которая имеет характер живой жизни.

И здесь нельзя не отметить, что в утверждении на своих подмостках образа Адриенны Лекуврер Камерный театр вплотную подошел к проблеме разрушения имажинистской концепции спектакля. В работе над мелодрамой Скриба и Легуве были открыты возможности нового развития той магистральной творческой линии театра, которая пробивала свой путь сквозь наслоения имажинистского эстетизма. И этот путь намечался теперь в сторону отталкивания от драматургического материала, для того чтобы достичь сфер широчайшего образного обобщения действительности. Спектакль «Адриенна Лекуврер» поэтому имеет все права на то, чтобы рассматривать его как один из поворотных моментов в творческой истории Камерного театра на путях глубокой и серьезной перестройки его мировоззренческих предпосылок.

Действительно, если имажинистская концепция спектакля и выраставшая из нее теория неореализма воспринимали театральный процесс как некое замкнутое в себе имажинистское целое, они тем самым утверждали восприятие его как акт чистого и незаинтересованного созерцания. Весьма характерно, что в своих «Записках режиссера» А. Я. Таиров, подойдя к проблеме зрителя, усиленно аргументировал против той «соборности» театрального действа, которая мерещилась, теоретикам символического театра. И эта аргументация была очень сильна и доказательна в своей негативной части, ибо правильно указывала на принципиальную враждебность природы театра и театрального спектакля как явления искусства — символико-мистической «соборности», которая стремилась стереть грани между {96} театрально-творческим актом и религиозно-мистическим священнодействием. Но, выплескивая воду, автор «Записок режиссера», стоя в основном на позициях имажинистской концепции спектакля, выплеснул и ребенка, ибо ограничил возможности утверждения театра в идейном и эстетическом переживании воспринимающего его спектакли зрителя пределами чистого и, по существу, незаинтересованного созерцания. Так имажинистская концепция спектакля превращала его в замкнутую в себе и для себя форму, воспринять которую можно было только внетворческим, внесопереживающим, чисто-созерцательным путем.

В работе над «Адриенной Лекуврер», несомненно, взяли верх иные творческие установки. В этом спектакле совершенно ясно заявили о себе тенденции глубокого идейно-художественного и эмоционального воздействия на зрительный зал. В этом спектакле метод создания сценических образов был направлен к широким художественным обобщениям. Спектакль перерастал рамки замкнутой в себя и для себя эстетической формы. Ясно выступало понимание его как идейно-эмоционального стимула, организующего мысли и чувства зрительного зала. Найденный в прошлом облик Адриенны Лекуврер был возведен до больших обобщений социального порядка и тем самым чрезвычайно приближен к советскому зрителю.

Рядом с «Адриенной Лекуврер» был создан спектакль «Принцесса Брамбилла».

Творчество Гофмана было проникнуто устремлениями театрального порядка. Сама действительность не раз представала перед глазами этого иронического романтика и романтического реалиста в формах театрального спектакля. Причудливая фантазия автора «Золотого горшка» и «Серапионовых братьев» была всегда склонна уподоблять жизнь тому театральному представлению, в котором реальные актеры носят ирреальные личины своей творческой фантазии. Гофман всегда тяготел к двойственному восприятию действительности. Она представлялась ему игралищем каких-то неведомых иронических сил. Действующих лиц своих фантасмагорий он воспринимал как марионеток, движимых нитями роковой и внереальной случайности. Гофмановский гротеск был овеян мистическим ощущением действительности. За ее многообразными личинами и масками ему чудилось присутствие каких-то враждебных и насмешливых сил. И он писал свои фантастические новеллы, переселяясь сам в мир своих ирреальных иллюзий, которые приобретали очертания подлинной действительности. В незначащих событиях немецкого бюргерского {97} быта он угадывал движение таинственных романтических сил. В венецианских маскарадах перед ним возникали неведомые облики существ которым были известны фантастические тайны тысячи и одной ночи. Скромная бутылка бальзама от ревматизма могла стать у него чудесным фиалом, который хранил в себе драгоценные капли эликсира жизни, в облике мирного архивариуса таился всесильный дух огня, изящная кукла в то же самое время была и страдающей заколдованной принцессой, незаметный канцелярский служитель преображался в зеленого попугая. И сквозь эту фантастику, проникающую собою мир реальных отношений, проходят странные и зачарованные странствующие энтузиасты вроде Крейслера, Перегринуса Тиса или студента Ансельма. Эти странствующие энтузиасты, живя в мире ирреальности и фантастической иллюзии, обречены на трагическое искание действительности. В маскараде окружающих их личин и масок они пытаются найти ту подлинную реальность, которая скрывает себя в многопланности иллюзорного гротеска. И в этом сказывается творческое томление Гофмана, мечущегося между филистерством немецкого бюргерского существования и фантасмагоричностью создаваемых им ирреальных образов действительности.

Мелкобуржуазное театральное сознание эпохи империализма возродило культ Гофмана-фантаста и визионера. Оно увлекалось и его фантасмагориями и его тщетными попытками разорвать пелену ирреальных иллюзий. В его гротеске оно ощущало родственные себе социально-психологические настроения. Разорванность и противоречивость гофмановской психологии находили себе благодарную почву в творческих исканиях мелкобуржуазной интеллигенции. Не случайно поэтому и ранний предтеча мелкобуржуазного кризиса сознания — Достоевский отдал дань гофмановской фантастике, не случайно поэтому к творческому методу Гофмана возвращались и некоторые германские экспрессионисты. В манере гофмановских повествований был разрешен такой фильм, как «Кабинет Калигари», и воспроизведением гофмановской фантастической стихии явилась постановка Максом Рейнгардтом в 1922 году театральной сюиты на темы «Крейслерианы».

В русском дореволюционном театре имя Гофмана было тесно связано с теми театральными воззрениями, которые развивались на страницах журнала «Любовь к трем апельсинам» и в постановочной деятельности доктора Дапертутто — театрально-гофмановской маски Вс. Э. Мейерхольда. Через Гофмана здесь театральная мысль обращалась к сказочной фантастике Карло Гоцци — и любимый Гофманом {98} мир итальянской комедии представал в фантастических очертаниях неведомой и таинственной страны ирреального сценического вымысла. Так возникало русское театральное гофманианство, питавшееся химерической фантазией автора «Повелителя блох» и «Песочного человека».

Обращение Камерного театра к гофмановскому миру образов было плодом естественного развития его имажинистской творческой линии. И не случайно, конечно, в осуществлении гофмановского спектакля принял участие как художник Г. Якулов. Стихия гофмановской фантастики была близка театральному и живописному имажинизму. Вот почему «Принцесса Брамбилла» в истории нашего театра последнего двадцатилетия занимает выдающееся место как спектакль, в котором наиболее полно и исчерпывающе выявился театральный имажинизм.

Перед спектаклем «Принцессы Брамбиллы» стояла трудная задача создать образ гофмановской фантасмагории. И эта задача могла быть разрешена только лишь путем какого-то синтеза гофмановских художественных приемов и путем перевода их с литературного языка на язык театра, на язык театральной фантастики и театрального волшебства. Вряд ли нужно говорить о том, что такое задание полностью соответствовало тенденциям имажинистской театральной культуры. Здесь открывались неограниченные возможности для создания спектакля, который в своем обобщенном образе гофманианы должен был окончательно утвердить на сцене приоритет театральной ирреальности и явить зрителю такое произведение сценического искусства, которое в особой степени было бы объектом чистого театрального созерцания. Используя технику синтетического спектакля, т. е. сплетая в одну целостную театральную композицию многообразнейшие компоненты сценического действия, организуя его на сложной ритмической базе, максимально удаляясь от какой бы то ни было иллюстративной описательности и используя весь возможный ассортимент «шуток, свойственных театру», мыслилось создать ту свободную от реальных опосредствовании зрелищную форму, которая явилась бы наивысшим выражением стихии чистой театральности. И характерно, что в противоположность рейнгардтовскому опыту постановки «Крейслерианы» Камерный театр не пошел путем инсценировки гофмановского текста. Он стал на путь создания независимой сценической композиции, в которой процесс развертывания действия должен был определяться не предпосылками словесно-драматургического порядка, а необходимостью театрально-композиционного {99} сочетания элементов спектакля. И здесь был естествен путь к итальянской комедии масок, которая, отправляясь от лаконичного и скупого на слова сценария, создавала спектакли, прихотливо комбинируя фантазии своих виртуозных мастеров.

Нельзя не отметить в связи с этим, что при сохранении всего аппарата гофмановской фантастики, А. Я. Таиров в своем опыте построения сценической гофманианы миновал или почти миновал мещанско-филистерскую стихию гофмановских повествований. Он решительно и последовательно воссоздал «итальянскую» линию гофмановского творчества, которая нашла в литературе своего преемника в венецианских рассказах Анри де Ренье. Этот театрально-итальянский колорит спектакля Камерного театра освободил его от груза той театральной машинерии, которая довлела над рейнгардтовской «Крейслерианой», и вместе с тем направил поиски выразительных средств спектакля «Принцесса Брамбилла» в сторону многообразного использования приемов театральной метафоры, гиперболы, театральной преувеличенной пародии и всего ассортимента тех театральных трюков старого бродячего каботинажа, которые нашли свое последнее прибежище в цирковых клоунадах, выступлениях фокусников и престидижитаторов.

То основное, на чем строился зрительный образ спектакля «Принцессы Брамбиллы», было динамической стихией карнавала. Спиральная база, сконструированная Г. Якуловым в виде центральной сценической установки, должна была служить опорой для композиции и ритма группового карнавального движения. Основой этого ритма, как и основой для рисунка актерского жеста, послужили танцевальные приемы тарантеллы и сальтарелло. Все остальное оформление сценического пространства имело целью, с одной стороны, насытить сценическую атмосферу пестротой арлекинадной красочности, а с другой быть своеобразным прибором для многочисленных театральных трюков фокуснического порядка. Последняя функция декоративной установки нашла свое развернутое осуществление впоследствии спектакле «Жирофле-Жирофля», где вся сцена была превращена в своеобразный аппарат для демонстрации театральных фокусов.

Идея костюма в «Принцессе Брамбилле» базировалась на максимальном раскрытии возможностей актерского движения и вместе с тем на передаче в линейной его композиции впечатления карнавальной маскарадности. Эта маскарадность определяла весь стиль спектакля, эмоционально построенного на жизнерадостном ритме, на ритме живого смеха и радостного движения.

{100} Таким образом гофмановская фантасмагория превращалась в явление чисто-театрального порядка. Она была воспринята сквозь призму свободной от гофмановского мистического дуализма театральности. И те интермедии, которые вырастали из вихрей карнавального потока сценических событий, в еще большей степени обнажали лицо спектакля как обобщенного образа чистого комедиантства, игры театральных масок и быстрой смены личин, за которыми скрывалась не гофмановская фантасмагорическая действительность, а театральное фокусничество, оформленное в ритме яркого комедиантского спектакля.

Это полное обнажение театральной стихии, которое вело к созданию внереального, утверждавшего свою чисто-театральную реальность спектакля, было возможным мыслимым пределом театрального имажинизма. Спектакль «Принцесса Брамбилла» оказался пирровой победой имажинистского понимания театра, которому в практике МКТ противостояла уже «Адриенна Лекуврер» и должна была вскоре противостать монументально-трагическая «Федра».

В «Принцессе Брамбилле» Камерный театр достиг возможных пределов той «чистой» театральности, на поиски которой он затратил так много творческих усилий. И естественно, что этот спектакль должен был или лечь в основу дальнейшей работы театра, или же остаться как памятник имажинистской полосы его творческого развития, остаться на правах того эксперимента, который, дав возможность теоретической мысли найти для себя новые точки опоры, снимается последующим развитием основного и ведущего творческого начала.

## **{101}** \* \* \*

Постановка «Адриенны Лекуврер» знаменовала углубление творческих устремлений Камерного театра к спектаклю, формы актерского утверждения которого базируются на развитии эмоциональной стихии. Эта постановка может считаться одним из важнейших моментов в развитии системы МКТ, потому что в ней с особой остротой были подчеркнуты и выявлены направляющие тенденции его развития в сторону большого трагического спектакля, насыщенного взволнованным эмоциональным пафосом. Уже на первых шагах своей работы А. Я. Таиров выдвигал вопрос об эмоциональной первооснове театра. В старом споре о природе актерской игры он менее всего был склонен становиться на позиции «Парадокса об актере» Дидро с его последовательным отрицанием процесса внутреннего, эмоционального оправдания сценического поведения актера. Но в той же степени далеко отстоял он и от импрессионистического «душевного натурализма». Его попытки вернуться к эмоциональным истокам актерского творчества, его попытки проследить и зафиксировать путь творческой реакции на эмоциональное раздражение — свидетельствовали о том, что здесь намечаются какие-то новые и неизведанные еще возможности.

Камерный театр не могла удовлетворить рационалистическая схема натуралистического театра. Его менее всего могли удовлетворить те приемы раскрытия подтекстового содержания спектакля, которые {102} вошли в практику натуралистической сцены и ее позднейших ответвлений. В эмоциональной сфере спектакля он видел первооснову его художественной формы, а форму стремился распознать не как пассивный результат вскрытия и психологического освоения текста, а как необходимый элемент выявления эмоционально-биологической стихии спектакля, конструируемого в абсолютной целостности всех своих компонентов.

Устремления к такому пониманию творческого театрального процесса различимы, как мы уже указывали, на самых ранних этапах работы МКТ. Долгое время они оставались, конечно, только устремлениями, пробивая себе путь среди иных, иногда резко противоречивших им тенденций. Но, подобно тому как среди горных теснин вспыхивает вдруг своим синим великолепием ширь морского простора, так и в постановке «Адриенны Лекуврер» сквозь стилизаторскую ее оболочку, сквозь нарядную мишуру ее декоративного оформления раскрылись пути, выводившие театр к широким горизонтам эмоционально-трагического спектакля.

И естественно, опять-таки, что биологическая трактовка понятия эмоции влекла театр теперь уже к поискам эмоционального первоисточника каждого момента спектакля. Эмоция понятая как принцип творческого осознания жизни, представлялась Камерному театру в своей абсолютной психобиологической чистоте, в своей извечности, в своем неменяющемся под покровом внешних, событий начале.

Кульминационным пунктом такого толкования эмоциональной природы театра была работа над спектаклем шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта».

В произведении британского драматурга Камерный театр не мог усмотреть, конечно, — с тех творческих позиций, на которых он стоял в исходе второго периода своей творческой истории, — материал исторического, этнографического или психологически-бытового плана. Его увлекала свободная театральная транскрипция Шекспира, которая вскрыла бы «извечную» эмоциональную природу данного трагического сюжета. Повесть о несчастной любви Ромео и Джульетты представлялась ему как некий изначальный миф, подобный мифу о Тристане и Изольде, первичную эмоциональную основу которого надо было вскрыть средствами сценического воплощения. Таким образом, Шекспир абстрагировался от своей исторической среды. Он воспринимался как поэт, проникший до сокровенных глубин эмоциональной природы человека — человека как психофизиологической единицы, человека в очищенности его внутреннего мира от всего временного, {103} случайного, от всего, воспитанного в нем социальной и исторической средой. Так в трактовке «Ромео и Джульетты» применялся тот принцип поисков изначальных, первичных эмоций, который лег уже в основу работы над «Благовещением».

И вместе с тем здесь же заявил о себе и принцип толкования драматургического материала с позиций подчеркнутой и обнаженной театральности. Трагические перипетии пьесы воспринимались в их сценическом значении. Препятствия, которые возникали на пути любовных стремлений Ромео и Джульетты, представлялись препятствиями театрального порядка. В спектакле настойчиво заявляла о себе та стихия театральной игры, та обнаженность театральных приемов, которые нашли свое полное выражение в постановке «Принцессы Брамбиллы». Отсюда — театральная гибридность «Ромео и Джульетты», отсюда сочетание в нем двух творческих тенденций МКТ, достаточно ясно заявивших о себе в предшествующих постановках.

«Ромео и Джульетта» сохранила в себе конструктивную трехмерность сценического пространства. Ее семь разновысотных площадок открывали большие возможности ритмического раскрытия действия. Линейная выразительность декорации, восстанавливавшая в его конструктивной первооснове облик раннего Ренессанса, еще насыщенного мотивами средневековой готики, — устремляла глаз зрителя вверх, создавая на пути этого движения горизонтальные пересечения небольшими площадками для действия. Движение протянутой между предполагаемыми домами лимонно-желтой завесы с диагональной зеленой полосой, ее различная световая окраска и, наконец, спускных завес определяли перемену мест действия. В красочной акцентировке спектакля говорили отзвуки цветовых фонов «Сакунталы». Комната Джульетты определялась мягким фиолетовым занавесом, сцена бала шла на фоне нарядного оранжевого паруса, а в трагическом финале запоминался терпкий малиновый цвет заключительной завесы. В оформлении сцены блестела холодная полоса жести, обозначавшая собою канал.

В актерском ансамбле еще не было достигнуто единства художественного приема. Здесь, вернее, сочетались две линии актерской игры — линия «чистой» театральности, восходившая к «Королю-арлекину» и «Принцессе Брамбилле», и линия, основы которой были заложены в «Адриенне Лекуврер». С одной стороны — принцип театральной маски в широком смысле этого слова, с другой — эмоционально насыщенный образ, стремившийся раскрыть перед зрителем психобиологическую, эмоциональную первооснову шекспировского персонажа. {104} И если у А. Г. Коонен Джульетта раскрывалась в этой первооснове, то уже у Н. М. Церетели Ромео нес на себе явственную печать маски влюбленного из commedia dell’arte, а остальные действующие лица представляли собой ближайших потомков сонма театральных личин «Принцессы Брамбиллы». Вот почему эмоционально подчеркнутая сцена на балконе имела свой противовес в точно расчисленной по законам театрального имажинизма сцене боя, где все семь игровых площадок наполнялись блеском клинков, волнами ниспадавших и взметавшихся плащей и ритмом возведенного в степень сложного танца фехтовального парада. Двойственность художественной природы «Ромео и Джульетты» помешала этому спектаклю стать этапом в поступательном развитии основной творческой линии театра. Но этот спектакль был необходим в поисках новых направлений этой линии, рядом с которой продолжал свое развернутое утверждение имажинистский спектакль. Наступал момент, когда творческие тенденции театра должны были преодолеть намечавшийся и наметившийся дуализм его развития. Наступал момент, когда должна была быть установлена гегемония того или иного метода построения спектакля, гегемония, которая подчинила бы себе все линии, все тенденции творческого развития театра. Нужна была работа, в которой имажинистская концепция спектакля была бы подчинена новым творческим заданиям и тем самым приобретала бы новое художественное качество.

Не случаен поэтому был выбор расиновской «Федры» в монументальном и чеканном переводе Валерия Брюсова. Французский классицизм, с его культом очищенной театральной эмоции, с его логикой страстей и эмоциональной обобщенностью характеров, этими свойствами своего стиля совпадал с творческими интересами МКТ. Работа над «Адриенной Лекуврер» в какой-то мере могла направить творческое внимание театра к Расину — признанному и непревзойденному мастеру кристаллически-эмоционального диалога и монологов, выписанных в манере своеобразной эмоциональной колоратурности. Выбор Расина, таким образом, был не просто смелой и рискованной попыткой возродить на сцене французскую классическую трагедию, но определялся глубокими творческими предпосылками театра.

Переводя «Федру», В. Брюсов нарушил метрическую монотонность александрийского стиха. Речевая стихия спектакля должна была, конечно, далеко уйти от декламации торжественных расиновских строф. Варьируя размеры, переводчик как бы возвращал расиновскую «Федру» к ее еврипидовскому оригиналу. Он стремился создать новую {105} ритмическую стройность речевого начала спектакля, в которой более обнаженно звучал бы трагический пафос слова как знака и выражения эмоции.

Ставя «Федру», Камерный театр разрешал для себя коренную проблему трагического спектакля. Он должен был идти путем эмоционального обобщения. Он должен был найти такие формы театральной выразительности, которые донесли бы до зрителя глубокую взволнованность трагического действия. Тем самым делался большой шаг вперед к ликвидации чистой и незаинтересованной созерцательности, которая еще так недавно могла казаться идеальным состоянием зрительного зала. Круг эстетических впечатлений, получаемых в течение спектакля, должен был, подобно расходящимся по воде кругам от брошенного камня, охватить собою и сферу внеэстетических переживаний, подчиненных, таким образом, воздействию эстетического фактора. Спектакль мыслился поэтому в своей самоценной театральной реальности, включаемой, однако, в план широких внетеатральных обобщений. Так имажинистская концепция спектакля подчинялась тому трагедийно-эмоциональному заданию, которое влекло МКТ в сторону творческого осознания эмоциональной стихии действительности.

Самый подготовительный период работы над «Федрой» отличался большими поисками нужной формы спектакля. Троекратная переделка макета А. Веснина свидетельствовала о том, что театр сосредоточенно проверял найденные им ранее принципы разрешения сценического пространства. От конструктивной схематичности он стремился прийти к той монументальности, которая была дана уже в работе над «Благовещением» и имела своим дальним истоком «Фамиру Кифареда» и «Саломею».

Трудно определить, когда и в какой момент у художника возникает целостное видение того произведения, которое должно стать результатом его творческих стремлений. Еще труднее определить это применительно к театру, принимая во внимание сложность его творческого коллектива и многообразие вовлекаемых им в сферу своей выразительности средств. Но это целостное видение спектакля в единстве его формосодержания являлось тем основным творческим звеном, которое определяло метод работы А. Я. Таирова над «Федрой». В целостности соотношения эмоциональной стихии действия с теми формами, в какие выливается оно на подмостках сцены, в целостности соотношения эстетической в широком смысле слова природы спектакля с творческим ощущением эмоциональной стихии действительности {106} лежал секрет театрального раскрытия «Федры», которая должна была предстать перед советским зрителем не в виде реконструкции величаво-трагического спектакля эпохи Людовика XIV, а в новом, пропущенном через горнило современности, звучании.

И здесь перед театром встала новая, в сущности говоря, для него задача — найти современный язык для передачи той расиновской драматургии, которая была отделена от зрителя не только почти что трехсотлетней хронологической дистанцией, но и несоизмеримой разницей социально-политического и идейного уклада двух эпох. Поиски же этого языка с необходимостью вели в сторону освобождения Расина от всего того, что воспитал в его творчестве век Людовика XIV, всего исторически временного и преходящего и выявления в «Федре» тех начал, которые можно было бы в каких-то пределах рассматривать как категории, не потерявшие своей эстетической ценности для современности. Одновременно с этим было необходимо насытить расиновский текст и расиновский сюжет своим, новым мироощущением. И в том и в другом отношении работа Камерного театра над «Федрой» дала весьма важные принципиальные и теоретические результаты. Недаром этот спектакль, показанный в Париже, возбудил вокруг себя целую критическую литературу и вызвал оживленную полемику, вышедшую далеко за пределы узкотеатральных интересов. И был глубоко прав престарелый Антуан, который после премьеры «Федры» поставил вопрос о том, что этот спектакль знаменует собою существование новой культуры, которая в своей «варварской» свежести и непосредственности восприятия мира грозит разрушением буржуазной цивилизации.

Таировская «Федра» возвращала классического Расина к истокам мифотворчества. Все, что в Расине определялось условиями господствовавшей классовой эстетики, все, что определялось драматургическим этикетом классицизма, — отходило на второй план или совершенно снималось в процессе предельного творческого раскрытия той борьбы страстей, которая составляла внутреннюю первооснову трагедии. Холодный классический пафос «Федры» заменялся кипением эмоциональной стихии. Образы спектакля, приобретая монументально-мифический облик, несли в себе борение сгущенных, концентрированных, взятых в своем основном психологическом содержании страстей. И такому спектаклю уже не нужна была музыка как средство эмоциональной сублимации сценического действия. Музыкальность «Федры» таилась в эмоциональной природе спектакля, в развитии его эмоциональных ритмов, в том эмоциональном движении {107} стихии слова которое отливалось в монументальные и четкие формы брюсовского стиха.

Сценическое пространство «Федры» было разрешено в тех монументально-архитектурных формах, статичность которых нарушается динамикой линейных и плоскостных сдвигов. Эти сдвиги, устремлен к нескольким оптическим центрам, создавали ощущение трагической атмосферы действия и тот монументально-взволнованный ритм пространства, в котором с наибольшей выразительностью могла звучать эмоциональная стихия «Федры».

Мы знаем немало различных толкований трагического. И наиболее показательным из них для буржуазного сознания эпохи империализма является то, которое истоком своим имеет пессимистическую философию Шопенгауэра.

Шпенглер в «Закате Европы», в сущности говоря, сделал необходимый конкретно-политический вывод из шопенгауэровского понимания трагического как рокового и неотвратимого конфликта между индивидуумом и внеиндивидуальными силами исторической инерции. Вся трагическая философия германского экспрессионизма была проникнута мотивами этого индивидуалистического трагизма. И эти же мотивы подчеркнул в своей переделке софокловского «Эдипа-царя» Г. фон Гофмансталь для грандиозной цирковой постановки М. Рейнгардта. В рейнгардтовской интерпретации софокловской трагедии настойчиво звучал мотив трагической обреченности культуры. Массивы вздымавшихся к куполу цирка колонн и уступы грандиозной лестницы, которая вела к огромной, тяжелой, окованной медью дворцовой двери, подчеркивали всю тщету индивидуалистического сопротивления роковой поступи трагического действия. Дыханье обреченности накладывало пессимистические краски на все внутреннее течение софокловской трагедии. Борьба трагических страстей не проступала сквозь ту пелену пессимистической обреченности, за которой маячили тени трагических героев. Движение трагического текста было лишено диалектики пронизывающих его у Софокла страстей. «Эдип-царь» превращался в трагедию гибели индивидуума, в трагедию безысходного, пессимистического заката человеческой личности. В своей постановке Рейнгардт выступал несомненным учеником Шопенгауэра. Трагическая стихия «Федры» покоилась на иных основаниях. И в ней нельзя было миновать, конечно, мотива трагической обреченности, который неизбежно присутствует там, где имеется мотив трагической вины. Но эта обреченность вырастала не из мистического восприятия идеи рока и трагической судьбы героя, а как результат {108} враждебного противоборства страстей. Таким образом, расиновская «Федра» насыщалась элементами эмоционального реализма.

Для того чтобы этот реализм эмоций не деградировал до степени исторического бытовизма, для того чтобы эстетическая правда эмоциональной борьбы не была оформлена ложно-исторической обстановкой, Камерный театр взял на себя трудную задачу найти для «Федры» свой образ спектакля. И он был найден в конструктивной монументальности сценического пространства, в возврате к примитиву мифотворчества, в монументальной героизации обликов действующих лиц. В спектакле «Федра» возникал образ той Эллады, которая не знала еще утонченного обихода аттического урбанизма, Эллады, истоками своими имевшей микенскую культуру и связанной крепкими историческими нитями с Востоком, Эллады варварской, мужественной, напоенной жгучим средиземноморским солнцем и овеянной ветрами, набегавшими на нее из неведомых азиатских просторов.

В этой варварской сценической Элладе трагические конфликты возникали из борьбы напряженных и мучительных страстей. В таировской постановке «Федры» было устранено, таким образом, понятие о трагической обреченности как изначальном мотиве действия. Оно уступало место раскрытию той борьбы страстей, которая создает трагическую вину героя и вместе с тем придает всей атмосфере действия характер высокой и эмоционально-реалистической человечности. В этом эмоционально-реалистическом плане строила роль. Федры А. Г. Коонен, которая нашла здесь скупые и строгие формы высокого и вместе с тем человеческого трагизма. Бремя страсти, пожирающей пелопонесскую царицу, было раскрыто А. Г. Коонен в эпически-монументальной манере. И если в исполнении роли Федры прославленной Саррой Бернар возникал образ второй Саломеи, образ греховно-извращенный, пряный и ужасавший открывавшимися за ним безднами трагической исступленности, то Федра А. Г. Коонен могла потрясать своим эмоциональным реализмом, исключавшим из творческой сферы все, что лежало вне пределов кристаллически-чистой, лишенной какого бы то ни было патологического начала эмоции.

В этом отрицании патологического начала как одного из компонентов трагического стиля таилось одно из отличий таировской трактовки античного мифа от предшествовавших ей опытов модернизации античной драматургии. Воспринятая от Расина «Федра» возвращалась, таким образом, к своим творческим первоистокам, освобождаясь от наносных символико-модернистских истолкований. {109} Было ли однако, в этом спектакле что-либо от той эпохи, к которую он увидел свет сценической рампы? Имел ли право этот спектакль быть назван спектаклем советского театра и не являлся ли он абстрактно-надуманным театральным экспериментом, лишенным каких бы то ни было связей с окружавшей его действительностью? Думается что сейчас, в исторической перспективе, в свете всего творческого опыта МКТ, на этот вопрос можно ответить только утвердительно. Самый факт постановки расиновской трагедии так, чтобы в ней раскрылось грандиозное мифотворческое начало, воспринятое сквозь призму эмоциональной патетики, самый факт достижения больших трагических высот, пользуясь простой человеческой эмоцией и вместе с тем раскрывая трагическую стихию Расина и стоявшего за ним античного мифа средствами строгой, монументально-лаконической и мудрой в своей простоте выразительности, — были несомненным результатом творческого восприятия современности. Не могла казаться странной и неуместной таировская «Федра» в снежную московскую зиму 1921 года, когда ее трагическая тональность перекликалась с героической патетикой первого этапа революции. И если здесь не было еще налицо полного осознания действительности, то было несомненно и правильное ее ощущение, было несомненное восприятие ее в эмоциональном плане, в плане той трагической патетики, которая могла вспыхнуть только лишь от творческого соприкосновения с действительностью. Вот почему, несмотря на всю разницу методов, разницу театральных воззрений, несмотря на все свое несходство, только два спектакля остались великолепными и непревзойденными памятниками истории советского театра эпохи военного коммунизма — это верхарновские «Зори» Вс. Мейерхольда в Театре РСФСР 1 и расиновская «Федра» А. Я. Таирова в МКТ. По-разному, в разной устремленности, в отличных друг от друга театральных планах, но в них нашло свое выражение единое и общее начало — начало того художественного ощущения патетики эпохи, которое вело крупнейших мастеров нашей сцены к еще абстрактным, но тем не менее насыщенным свежестью и непосредственностью переживания действительности масштабам монументального трагического театра. И было весьма ценно, что своей «Федрой» А. Я. Таиров, в сущности говоря, подтвердил ту оценку античного искусства, которая принадлежит Марксу и в котором он подчеркивает его как норму и высочайший образец для последующей творческой истории человечества. И было ценно также, что «Федра» окончательно определила творческие ресурсы МКТ. В ней {110} утвердилось исключительное трагическое дарование А. Г. Коонен, в ней с актерской игры был снят тот манерно-изысканный излом жеста и речи, который являлся одним из спутников многих имажинистских спектаклей МКТ, в ней актер достиг ступеней той масштабной монументальности, которая по поводу роли Тезея в исполнении К. Эггерта позволяла уже критике ставить вопрос об использовании советской драматургией наличных средств техники трагедийной актерской игры. В связи с этим нельзя не отметить, что спектаклем «Федры» своеобразно подтверждались и вместе с тем опровергались те позиции, которые были заняты Камерным театром по отношению к драматической литературе. Как известно, работая почти неизменно на литературных образцах весьма высокого художественного качества, Камерный театр развивал теорию о независимости театра от литературы, о внелитературной, самостоятельной значимости театрального спектакля. На первом этапе творческой истории МКТ это отрицательное обстоятельство имело свое большое положительное значение. Именно благодаря ему Камерный театр резко отделял свой репертуар от той буржуазно-коммерческой репертуарной линии, которая наиболее яркое свое отражение получила в Суворинском, Незлобинском и Коршевском театрах, проникая даже и в работу таких высококультурных театральных организмов, как МХТ. В дальнейшем, — правда, больше в теоретическом, нежели в практическом плане, — отрицание литературного начала в театре стало одним из компонентов имажинистской концепции спектакля. Но коль скоро театральный имажинизм в его чистом виде, в его возможном и мыслимом идеале оказывался понятием, до конца не осуществимым на практике, ибо и наиболее «имажинистский» спектакль, каким явилась «Принцесса Брамбилла», все же исходил из многообразных литературных ассоциаций, — отрицание литературно-драматургического начала в театре превращалось в утверждение идеологической полноценности театрального творчества в его, казалось бы, наиболее «технологических» и формальных компонентах. Иначе говоря, тот Камерный театр, который столь настойчиво упрекался в абстрактном театральном формализме, творческой своей практикой доказывал, что всякая театральная форма несет в себе определенное идейное содержание, доказывал, что спектакль имеет свое, более широкое идеологическое бытие, чем то, которое ограничивается пределами одного из его компонентов — драматургического текста. Постановкой «Федры» Камерный театр в особенности доказал возможность создания такой театральной формы, которая несла бы в себе, как свой непременный {111} постулат свое выходящее за идейные пределы данного драматургического текста идейное содержание. И глубоко прав был А. В. Луначарский когда он оценил «Федру» как один из важнейших этапов в истории советского театра, как спектакль, в котором, несмотря на исходный расиновский текст, несмотря на архаичность сюжета, несмотря на его тематическую удаленность от нашей эпохи, была найдена та театральная форма, тот театральный метод и тот театральный стиль, которые могли бы вместить в себя волнующую и масштабную трагическую тематику современности.

Ставя «Федру», Камерный театр декларировал свое стремление создать спектакль, основанный по преимуществу на актере. Это было последовательным и логичным продолжением линии, определившейся уже в значительной степени в «Адриенне Лекуврер». И это было, конечно, одним из главных этапов того творческого устремления, которое привело в итоге Камерный театр к «Оптимистической трагедии» с ее гегемонией актерского образа, с ее предельной и мудрой экономией в пользовании всеми иными компонентами театрального спектакля.

Творческая сила «Оптимистической трагедии», о чем нам придется подробнее говорить в дальнейшем, заключается, в частности, в том, что Камерный театр с чувством большой художественной ответственности использовал в ней все то положительное, что дал ему его опыт построения своей актерской системы. И в этом отношении было бы методологически ошибочно недооценивать всей положительной значимости многих предыдущих работ МКТ в плане накопления того творческого фонда, тех творческих ресурсов, которые позволили ему встать на путь разрешения коренных проблем советской театральной культуры.

Одной из таких проблем является проблема актерского искусства, проблема творческого метода актера и неразрывно связанная с нею проблема методологии раскрытия и понимания авторского текста, ибо первое, что получает актер в свои руки, — это авторский текст пьесы, к которому он должен определить свое творческое отношение.

На предыдущих страницах мы неоднократно употребляли термин «эмоция» и неоднократно характеризовали Камерный театр как, театр, творческий метод которого отличался поисками эмоциональной формы, эмоциональной насыщенностью спектакля, эмоциональным пафосом и, наконец, эмоциональным реализмом многих найденных им художественных образов.

И действительно, обостренный интерес к эмоции как театрально-творческому {112} началу, призванному преодолеть рационализм натуралистической системы, импрессионизм пресловутой «теории переживания» и трансцендентальность символической школы, красной нитью проходит через всю творческую историю МКТ. Значит ли это, что понятие, вкладываемое им в термин «эмоция», остается все время неизменным? Отнюдь нет. Именно история этого понятия, те изменения, которым было подвержено его реальное содержание, свидетельствуют о непрестанном развитии и непрестанном движении творческого метода МКТ. Можно утверждать даже, что, как и всякий термин, термин «Эмоция» в теории и практике Камерного театра имел известное условное, в некотором смысле педагогическое значение, тем самым, однако, не теряя своей большой принципиальности. Заимствованный у психологии, он в творческой практике Камерного театра сплошь и рядом имел свое, независимое от учебников и трактатов по психологии, значение. И было бы весьма неосмотрительно найти для обоснования актерской системы А. Я. Таирова или для ее опровержения ту или иную систему эмоциональной психологии, которую можно было бы подвергнуть критике в целях вынесения приговора и над ее производным — творческой системой актерской игры МКТ. При всем том в существующих психологических системах можно найти параллели к эмоциональной системе Камерного театра. Достаточно указать в этом отношении на оригинальную психофизиологическую трактовку эмоции у американского психолога Джемса.

Подобно тому как Джемс определял эмоцию в единстве ее психофизиологического содержания, Камерный театр воспринимает ее в неразрывной целостности формы и содержания. Эмоциональное состояние для Камерного театра — это такое состояние, в котором в равной степени неразличимы элементы внутреннего психического переживания от элементов их физической объективации. И это является одним из отличительных пунктов его творческой системы, противопоставляющих ее иным попыткам построить методологию актерской игры, в которых не преодолевался дуализм формы и содержания.

На том этапе творческой истории МКТ, который был отмечен постановками «Адриенны Лекуврер» и «Федры», эмоциональное начало понималось в его изначальной, наследственной примитивности. Любой сценический образ мог быть разложен на простейшие эмоциональные элементы, из которых исходными и первичными полагались эмоции гнева, страха, радости и страдания. Эти эмоциональные состояния понимались в их извечной, отвлеченной от условий места {113} и времени форме. Так Камерный театр становился на путь некоего эмоционального фетишизма, на путь безусловного признания гегемонии эмоционального состояния как внеположного конкретной человеческой личности начала.

Сочетание этих четырех эмоций, которые являются не чем иным, как наследственными эмоциональными реакциями, свойственными каждому человеку уже вскоре после его рождения, развивается в сложную и многообразную систему эмоциональных состояний. Основной задачей актера является умение возбуждать в себе эти основные четыре эмоциональные состояния, — конечно, не в плане их житейского «переживания», а в плане их художественного воссоздания, — и уметь сочетать их в самых разнообразных направлениях.

Эти эмоциональные состояния могут скрещиваться, давая такие сочетания, как гнев + страх, гнев + страдание, страдание + страх, страдание + радость, страдание + гнев и т. д. и т. д. Это скрещивание отнюдь не ведет к механическому сочетанию двух эмоциональных состояний, а дает известное синтетическое качество их, позволяющее при особо развитом эмоциональном чутье актера производить дальнейшее сочетание эмоциональных состояний по формуле (гнев + страх) + (страдание + гнев) и т. д.

Этот путь скрещивания эмоциональных состояний открывает возможности необычайного углубления подтекстового содержания роли. Каждый сценический момент приобретает особую внутреннюю рельефность и каждый из них насыщается динамикой движущихся в нем эмоциональных лейтмотивов.

Считая выявление эмоции реакцией субъекта на действительность, т. е. на мир внешних раздражений, актерская система МКТ предусматривала и предусматривает возможность внутренне и внешне варьировать характер и содержание эмоциональных состояний в зависимости от тех стимулов, которые их вызывают. Этими стимулами могут быть раздражители зрительного, слухового, осязательного и иного порядка и в отдельности, и в своих сочетаниях. Они накладывают на эмоциональные состояния свой отпечаток и придают им своеобразную окраску. Далее, эмоциональные состояния могут сопоставляться и сменять друг друга по принципу ассоциативной связи. Соприкосновение со средой, в данном случае вызывая какое-либо одно эмоциональное состояние, влечет за собой вызываемые им уже в свою очередь по ассоциации иные эмоциональные моменты. И, наконец, характер данного эмоционального состояния определяется в значительном {114} количестве случаев предшествовавшим ему эмоциональным состоянием. Получается известный эмоциональный наплыв, в котором вызываемый теми или иными причинами страх покрывает собою предшествовавшее ему состояние гнева, получая тем самым известную новую окраску.

Такова в самых кратких чертах исходная азбука эмоциональной системы актерской игры МКТ. В этих чертах она предстает прел нами уже на довольно ранних этапах его творческой истории и находит свое полное выражение в «Адриенне Лекуврер» и «Федре».

Но уже в постановке «Сакунталы» ставится, хотя и в очень общей форме, вопрос о смене эмоциональных состояний и их психофизиологическом содержании, предположительно — в связи с теорией индусской драматургии, классическим образцом которой является пьеса Калидасы.

Нельзя не обратить внимания, что на этом этапе развития актерской системы А. Я. Таирова понятие эмоции имеет ясно выраженный биологический характер. И это биологическое начало эмоциональных состояний подчеркивается в ряде актерских образов. Фетишизируя эмоцию, стремясь воссоздать ее в предельной чистоте и вневременности ее содержания, Камерный театр, естественно, упирается в биологизм, в культ биологического начала жизненных процессов, властно заявляющих о себе в раскрытии образов спектакля. Но уже в «Адриенне Лекуврер», а затем в «Федре», чувствуются значительные и серьезные сдвиги. Эмоциональная стихия начинает приобретать не столько биологический, сколько сугубо психический характер. Происходит процесс психологизации эмоциональных состояний, который впоследствии ведет к тому эмоциональному реализму актерской игры, который мы находим в творческих устремлениях А. Г. Коонен уже на рассмотренном нами этапе истории МКТ.

К числу тех деталей, которыми творчество А. Г. Коонен обогатило изложенную нами выше схему эмоциональной ткани актерской игры, следует отнести, в первую очередь, прием эмоционального торможения. В «Адриенне Лекуврер» этот прием составил собою лейтмотив эмоционального рисунка роли и наложил на весь образ трагической героини своеобразный отпечаток. Под эмоциональным торможением в системе Камерного театра следует понимать процесс, в котором вызванная каким-либо раздражителем эмоция, раз начавшись, не доходит до известных заключительных аккордов роли, или до известного переломного момента своего выхода и изжития. Она {115} тормозится, но остается где-то в орбите выразительных возможностей актера и составляет фон для остальных сменяющих друг друга эмоциональных состояний. Наступает момент, когда эта заторможенная эмоция прорывается с особой силой и убедительностью, создавая новую кульминационную точку эмоционального развития роли. Такой заторможенной эмоцией в образе Адриенны Лекуврер была эмоция страдания, которая наложила на весь эмоциональный рисунок роли свои меланхолические тени, такой же заторможенной эмоцией в «Федре» было эмоциональное состояние страха, которое, прорываясь в моменты кульминации, заставляло царственную героиню содрогаться перед сонмом бушевавших в ее существе страстей и ползти на коленах к Тезею в момент последней и страшной исповеди.

В дальнейшем эффект заторможенной эмоции можно проследить во многих моментах сценической игры А. Г. Коонен. На заторможенных эмоциональных состояниях построена, в сущности говоря, вся роль Эдлен Джонс в «Машинали», моменты эмоционального торможения играют большую роль и в сценическом поведении Эбби — героини «Любви под вязами». Смена ее диалогов с Ибеном и старым Кабботом все время демонстрирует зрителю торможение и разряжение эмоциональных состояний, объектом которых являются то один, то другой соучастник сценического действия. Мастерское владение этим приемом может быть отмечено во втором акте пьесы, где любовь к Ибену тормозит у Эбби эмоцию раздражения его поведением и где в последующем диалоге с Кабботом это раздражение находит свой бурный выход, несмотря на отсутствие ближайшего и непосредственного стимула. У М. И. Жарова в роли Алексея в «Оптимистической трагедии» моменты эмоционального торможения необычайно углубляют образ матроса, приходящего от мещанствующего индивидуалистического анархизма к сознанию той коммунистической правды, которая превращает его в ближайшего и верного помощника партии.

Изложенная выше схема эмоционального вскрытия сценического поведения актера, конечно, не исчерпывает всех тех проблем, которые встали перед Камерным театром в процессе создания его творческой системы. Так, например, простое утверждение психофизиологического единства эмоционального состояния еще не влекло за собой разрешения весьма сложного вопроса о взаимоотношении «внутренней» и «внешней» техники актерского искусства.

Камерный театр не стоял и не мог стоять на той точке зрения, что {116} правильно найденное эмоциональное состояние с необходимостью и неизбежностью найдет свое закономерное сценическое выражение в интонации, в жесте, в мимике, во всех иных компонентах так называемой «внешней» техники актера. В этом отношении он решительно порывал со всякой теорией «переживания» и совершенно сознательно на ряду с выдвижением эмоционального принципа выдвигал все значение актерского технического мастерства. Эмоция как творческое и жизнеутверждающее начало должна была направлять творческое, художественное внимание актера в сторону того или иного технического приема, она должна была внутренне оправдывать его, но не могла, конечно, его создавать. В этом отношении А. Я. Таиров стал на путь трактовки актера как идеального технического аппарата, владеющего всеми средствами технической выразительности, которые входят в сферу его мастерства, и умеющего в нужный момент мобилизовать их для достижения того или иного эмоционально-творческого эффекта. Контрольной и диспетчерской инстанцией, которая управляет отбором и степенью проявления этих средств, является осознание актером всех внешних проявлений эмоции и то особое кинетическое чувство, которое является функцией нервной системы и которое автоматически находит внешнюю форму эмоционального выражения. Это кинетическое чувство уподобляется внутреннему зеркалу, в котором актер видит форму своего движения. Рядом с этим кинетическим чувством следует, конечно, выдвинуть и понятие о таком же контролирующем чувстве речи, которое осуществляет создание речевой формы эмоции, пользуясь всеми возможностями всесторонне развитой речевой техники актера.

Для того чтобы не слишком схематично представить исходные положения творческой системы МКТ, нельзя не миновать вопросов ритма, занимавших в его работах столь выдающееся место. Камерный театр поставил перед собою проблему ритма спектакля на первых же этапах своей работы. Но поскольку он эту проблему совершенно последовательно связал с вопросом об эмоциональной стихии спектакля, она была зависима в своем разрешении от развития и уточнения эмоциональной природы творческого метода театра. Вот здесь с особой остротой сказался тот разрыв, который до известного момента существовал и в теории и в практике МКТ между эмоциональной первоосновой спектакля и техническим мастерством актера. Считая, что актер должен был быть совершенным аппаратом лицедейства, Камерный театр приложил немало усилий к тому, чтобы разработать технику своих актеров как материал, как средство и инструмент {117} для создания тех или иных сценических эффектов. Но здесь он не всегда проводил точную разграничительную линию между техникой как материалом и техникой как явлением художественно-эстетического и идеологического порядка. В результате в ряде постановок техника-материал приобретала самодовлеющее, демонстративное значение, устраняя из поля внимания актера эмоциональную основу действия и тем самым лишая его ритма, неразрывно связанного с эмоциональной стихией спектакля. Вместо ритма тогда главенствовала метрическая схема, подчинявшая себе эмоциональную выразительность спектакля, а иногда и сводившая ее на нет.

Той основной задачей, которая встала на творческом пути Камерного театра после постановок «Адриенны Лекуврер» и «Федры», оказалась задача окончательного определения своего творческого метода. Этот метод нужно было искать не только отправляясь от лабораторно добытых результатов, но и путем широкого общения с действительностью, путем творческого контакта с эпохой и с ее основными идейными устремлениями. Этот метод нужно было и можно было искать только на путях социалистической революции во всей сумме ее социально-идеологических, политических и творческих утверждений. Та азбука эмоциональной системы актерского творчества, которую мы конспективно изложили, должна была стать объектом детальной разработки и проверки. Она должна была сложиться в завершенную и развитую систему, которая явилась бы и итогом всего предшествующего творческого опыта Камерного театра и вместе с тем способна была бы взрастить в себе начала дальнейшего поступательного движения. И решающим здесь оставалось все же противоречие между двумя концепциями театрального спектакля, которые ясно вырисовывались к концу второго периода творческой истории МКТ. После спектакля «Федра» стало ясно, что театральный имажинизм в своей классической форме уже не может удовлетворить открывавшихся перед Камерным театром творческих перспектив. Но вместе с тем было ясно, что он глубоко проник во все поры данного театрального организма. Вопрос сводился не к тому, чтобы в известный момент перестать ставить имажинистские по своей структуре спектакли, а к тому, чтобы преодолеть наследие имажинизма и его влияние во всех творческих компонентах. Та азбука, та исходная схема эмоциональной системы А. Я. Таирова, которую мы только что изложили, была также в значительной мере подчинена еще имажинистским концепциям спектакля. Она могла развиться {118} в ту или другую сторону в зависимости от дальнейшего идейного развития данного театрального организма, в зависимости от тех идеологических целей, которые встали бы на его творческом пути. После «Федры» начался сложный процесс реформы творческого существа Камерного театра, процесс, в котором и его эмоциональная система приобрела в итоге не только более углубленную разработку, но и новую принципиальную направленность.

## **{119}** \* \* \*

Постановкой «Федры» закончился тот период творческой истории Камерного театра, который совпал с эпохой военного коммунизма. В некотором смысле период этот можно назвать периодом «бури и натиска» тех театральных устремлений, которыми были отмечены основные постановки А. Я. Таирова, начиная с уайльдовской «Саломеи».

1922 год открыл перед Камерным театром новый этап его творческого пути, пролегавшего через годы восстановительного периода, — пути в высшей степени затрудненного и полного серьезных идейных и художественных противоречий. Именно на этом пути, несмотря на отдельные большие удачи, Камерный театр понес тяжелые поражения. Именно на этом пути перед ним встал ряд весьма острых проблем, и на этом именно пути он пережил серьезнейший творческий кризис, корни которого таились как в некоторых специфических особенностях его работы на предшествующих этапах, так и в особых условиях, создавшихся и созданных на его сцене в период 1922 – 1925 гг. Последующий творческий этап истории МКТ, открывшийся постановкой «Косматой обезьяны» и закончившийся спектаклем «Негра», в значительной мере был этапом компенсации этого кризиса, последствия которого, однако, давали знать о себе еще долгое время.

В свете последующих творческих успехов Камерного театра становятся понятными причины и характер его неудач в этом {120} периоде. Причины эти в основном сводятся к тому, что театр вступил в полосу серьезной творческий дезориентации. Стрелка его творческого компаса потеряла свое притяжение. В творческой практике театра создались какие-то тупики. В течение довольно длительного времени он не находит путей дальнейшего развития своей основной творческой линии и работает в периферийных направлениях, весьма часто отвлекаясь заданиями случайного и неполноценного свойства. И вместе с тем именно этот период знаменуется рядом попыток разрешить проблему спектакля, построенного на материале современности, найти формы и ритмы для передачи образа современной действительности. Не случайно поэтому данный период заканчивается постановкой «Косматой обезьяны» О’Нейля. Это обстоятельство — поиски сценического образа современности — является ключом к тому, чтобы понять те противоречия, которые характеризуют собою творческую жизнь Камерного театра в 1922 – 1925 гг. В эти годы МКТ сталкивается с проблемой художественного осознания действительности и переживает первый этап перегруппировки своих творческих ресурсов. То общее эмоциональное восприятие действительности, которое лежало в основе его лучших работ в предыдущие годы, оказывается уже явно недостаточным в новой, усложненной социальной обстановке. Обстановка эта выдвигала перед советским театром требование особой идейной бдительности и особого чутья. Чуждые классово-идеологические влияния весьма легко накладывали свой отпечаток на театральную практику. Идейно не окрепшие театральные организмы легко поддавались влияниям весьма сомнительных философско-общественных и вместе с тем эстетических концепций. И влияния эти были тем более ощутимы, что они падали на ту почву, на которой и без того шла борьба между различными тенденциями дальнейшего развития, порой взаимно исключавшими друг друга или требовавшими своей коренной и решительной переоценки. В Камерном театре уже назревала необходимость пересмотреть лежавшую в основе ряда его крупных и ведущих работ концепцию имажинистского спектакля. Назревала необходимость, в интересах дальнейшего развития не только творческого лица театра в целом, но даже и его технологии, преодолеть и критически переоценить ту концепцию, которая полагала спектакль некоей художественной реальностью в себе и для себя, подвергаемой незаинтересованному, чисто-эстетическому созерцанию зрителя. Мы видели, что эта концепция уже на первых этапах творческой истории МКТ нашла свое противопоставление в таких спектаклях, {121} как «Саломея», «Адриенна Лекуврер», «Федра» и др. И вместе с тем она широко и настойчиво утверждалась некоторыми иными постановками, боровшимися за гегемонию над творческими позициями театра. В этих постановках с особой подчеркнутостью выдвигался принцип внеположности искусства по отношению к действительности, тот принцип «неореализма», который утверждал полную творческую самосущность театрального образа, его исчерпанность своей формой и своим содержанием, его внеприродную, внежизненную ценность и значимость. С этих позиций единственной объективной реальностью для Камерного театра была не действительность, отраженная в данном драматургическом тексте, а сам драматургический текст в замкнутости его словесной и сюжетной композиции, драматургический текст как предлог и основа для создания спектакля, утверждающего новую, театрально-сценическую реальность, наделенную всеми качествами объективной действительности и замещающую собой и своими прихотливыми художественными законами действительность жизни. Однако на пути создания такого спектакля ведущим творческим началом постепенно стало эмоциональное освоение драматургического и сценического материала. Вместе же с эмоцией в работу Камерного театра вторглось все многообразие жизни, тем более, что уже на первых этапах его творческой истории вполне отчетливо заявляли о себе тенденции к художественному жизнеутверждению, хотя бы в планах биологического и эмоционально-физиологического порядка. Так складывавшийся творческий метод театра на известных этапах своего развития начинал колебать позиции театрального имажинизма. В момент постановки «Федры» казалось, что эти позиции уже лишились своей глубокой опоры в творческой практике театра. Но в следующую эпоху они снова заявили о себе. Период 1922 – 1925 гг. в творческой истории МКТ — это период компромисса между двумя основными тенденциями его развития, — компромисса, существовавшего за счет того, что в развитии его магистральной творческой линии не наступил момент нового и решительного перелома. При всех положительных моментах спектакля «Федра» внутренняя его основа — понятие о сценической эмоции — еще в недостаточной мере отпочковалась от той абстрактности, которая характеризовала поиски Камерным театром своей внутренней творческой линии. И эта эмоциональная абстрактность в итоге лишь укрепляла базу имажинистской концепции спектакля. Она ведь наличествовала и в «Принцессе Брамбилле», она же определяла собою и творческое лицо той популярнейшей режиссерской работы А. Я. Таирова, {122} которая явилась прямым потомком гофмановского спектакля — оперетты Лекока «Жирофле-Жирофля».

Интересующий нас сейчас период творческой истории МКТ характеризуется как раз обостренным вниманием его к жанрам периферийного порядка. Именно в этом периоде осуществляется первый большой эксперимент с постановкой опереточного спектакля, в этом же периоде ставятся спектакли в манере обозрения и эксцентриады, как «Вавилонский адвокат» и «Кукироль». Этот период в творческом отношении выходит за пределы своих хронологических границ постановками мелодрамы «Розита», оперетт «День и ночь» и «Сирокко». В этом же периоде приемы спектакля ревю-эксцентриады накладывают свой яркий отпечаток на творческий замысел и осуществление инсценировки романа Честертона «Человек, который был четвергом». Подобные же настойчивые влияния можно обнаружить и на постановочной судьбе «Святой Иоанны» Бернарда Шоу. В дальнейшем линии ревю-эксцентриады и оперетты совмещаются в постановке «Оперы нищих» Брехта и Вейля, от которой основные нити тянутся к спектаклю честертоновской эксцентрической фантасмагории.

Вместе с тем переживает кризис и тот тип монументального спектакля, построенного на глубокой эмоционально-трагической основе, который был утвержден постановкой «Федры». Требовалось эту основу перевести в новое качество, найти для нее новую точку опоры. И не случайно поэтому творчески-безуспешной оказалась первая редакция «Грозы», несмотря на то, что в этом спектакле содержались весьма положительные творческие тенденции. Еще более закономерной после опыта «Косматой обезьяны» и «Любви под вязами» была неудача «Антигоны» — спектакля, свидетельствовавшего о рецидиве таких творческих моментов в художественной практике МКТ, которые, казалось, были окончательно преодолены первыми работами над о’нейлевским драматургическим циклом.

Говоря о том, что в опереточных экспериментах МКТ, в особенности же в работе над «Жирофле-Жирофля», сказались крайние имажинистские тенденции театра, мы имеем в виду, между прочим, органическую и закономерную связь этого спектакля с постановкой «Принцессы Брамбиллы». Работа над «Синьором Формикой» (1922 г.) послужила как бы мостом от карнавальной гофмановской фантастики к эксцентриаде, построенной на материале старой и наивной оперетты Лекока.

Приблизительно в это же время А. Я. Таиров собирается поставить {123} «Электрических кукол» Маринетти. С другой стороны, ведется подготовительная работа над «Желтой кофтой», для которой художники бр. Стенберг конструируют сценическую площадку в принципах цирковой арены. Спектакль «Жирофле-Жирофля», закономерно продолжая и развивая линию «Принцессы Брамбиллы» и «Синьора Формики», дает вместе с тем наиболее полное выражение накапливающимся тенденциям создать спектакль, построенный на материале современных театральных жанров, на материале технических приемов тех зрелищных искусств, которые характерны для урбанистической культуры капитализма — ревю, мюзик-холла, цирковой эксцентрики и т. д. Именно со спектакля «Жирофле-Жирофля» подчеркнутое «современничество» становится на довольно длительный срок характерной чертой ряда основных постановок МКТ, найдя свое исключительно яркое выражение в работе над «Человеком, который был четвергом». И это увлечение капиталистическим техницизмом, это увлечение формами машинизированной капиталистической действительности, увлечение образом урбанистического спектакля, рождающего новый, современнический вариант театрального ирреализма — конструктивизм, — характерно не только для одного Камерного театра. И «Великодушный рогоносец», и «Озеро Люль», и ряд других московских спектаклей этой эпохи, и «Падение Елены Лэй» рядом со спектаклями кайзеровских драм в Ленинграде являются звеньями одной современнической цепи, где конструктивная отвлеченность напитывается разного рода «современническими» влияниями вплоть до анархиствующего экспрессионизма.

«Жирофле-Жирофля» не представляла собою какого-либо принципиального отличия от «Принцессы Брамбиллы». В основе ее лежала та же концепция театрального имажинизма, но уже в новом, «современническом» качестве. Если в «Принцессе Брамбилле» можно было усмотреть некий театрально-архаический налет, следы любования гофмановской театральной фантастикой и очарований итальянского театра масок, то в «Жирофле-Жирофля» и в родственных ей спектаклях мы видим использование традиционно-театральных ресурсов, использование всего арсенала подчеркнутой и блестящей театральщины для создания образа сугубо современного спектакля. И не случайно, конечно, этот опыт вырос на основе опереточного материала. В спектакле «Жирофле-Жирофля» Камерный театр подхватывал те тенденции в развитии западноевропейской и американской оперетты, которые после классической эпохи ее расцвета во времена Оффенбаха и после торжества интимно-лирического венского {124} опереточного стиля определились в сторону сближения с новейшими жанрами зрелищной культуры больших капиталистических центров — с ревю и мюзик-холлом.

Ставя «Жирофле-Жирофля», Камерный театр вступал на путь модернизации классического опереточного наследия и свою старую, излюбленную мысль о создании синтетического спектакля конкретизировал в рамках опереточно-пантомимной эксцентриады.

Говоря о том, что в «Жирофле-Жирофля» в новом стилистическом качестве воспроизводились основные характерные черты «Принцессы Брамбиллы», следует иметь ввиду общую художественно-идеологическую родственность этих двух примечательных спектаклей. «Жирофле-Жирофля» как бы обнажала и доводила до известного предела те театрально-идеологические принципы, на которых был построек спектакль «Принцесса Брамбилла». Это прежде всего — принцип самодовлеющей театральности, скрывавшийся частично в «Принцессе Брамбилле» под маской гофмановско-итальянской театральной экзотики. В формах, опиравшихся на опыт ревю, мюзик-холла, цирковой клоунады, отчасти, может быть, негритянской эксцентрической оперетты, «Жирофле-Жирофля» представала пред зрителем в образе «чистого» спектакля, в котором смысловое течение действия имело не большее значение, чем сюжетно-изобразительный элемент в сложном и запутанном орнаменте.

Уже в подчеркнутости функционально-зрелищной природы оформления сцены можно было ясно усмотреть основные театрально-теоретические устремления этого спектакля. Сцена была превращена в своеобразный аппарат для театральной игры. Отдельные его элементы, распределенные на сценической площадке в известной композиционной гармонии, по сути дела, однако, являлись такой же аппаратурой, которая устанавливается на арене цирка для какого-либо сложного комбинированного номера. Принцип размещения этих элементов определялся не декорационно-иллюзорными соображениями, а мотивами игровой целесообразности. Весь спектакль состоял из цепи ритмически-организованных аттракционов, вовлекавших в действие и обыгрывавших те или иные сценические приспособления в виде моста, двух лестниц, гимнастических штанг, складных стульев, трапов, подъемных площадок и, наконец, экрана-потолка, имевшего особое акустическое значение, подобно звучащему планшету в японском театре. Весь спектакль представлял собою фейерверк сценических внезапностей, калейдоскоп неожиданных мизансцен, живую цепь театральных трюков, исполнителями которых были и актеры, и подвижные {125} элементы сценической обстановки, и свет, имевший свою ритмическую и цветовую партитуру. Виртуозное владение мизансценами и самодовлеющая сценическая значимость планировки действующих лиц в их динамике в особенности обостряли подчеркнутую и нарочитую театральность этого спектакля, одним из кульминационных моментов которого была «пуншевая сцена» — шедевр ритмической и линейной изобретательности режиссера.

В условиях этого доведенного до пределов абстракции спектакля весьма своеобразно разрешалась проблема сценического образа. То, что лишь слабо намечалось когда-то в «Короле-арлекине», то, что нашло свое частичное разрешение в «Принцессе Брамбилле», было развернуто здесь с полной последовательностью, стало принципом и основой актерской игры. Мы имеем в виду утверждение сценического образа как игрового начала, т. е. характерной для «Жирофле-Жирофля» игры в образ и игры образом. Перед исполнителями стояла задача: найдя известную сумму выразительных приемов, характеризующих данный сценический персонаж, подвергнуть их в ходе спектакля наибольшему использованию как элементы театральной формы, как элементы, органически входящие в аттракционную ткань спектакля. Подобно тому как и костюмы всех действующих лиц, состоявшие в основе из трико и фуфайки, подвергавшихся тем или иным трансформациям при помощи дополнительных элементов костюмировки, обыгрывались в развитии сценических положений, так и каждый отдельный образ спектакля был для актера лишь комбинацией театральных средств выразительности в пределах поставленного ему чисто-театрального задания. В «Принцессе Брамбилле» ясно давала знать о себе техника образа-маски. Здесь же сценический образ трактовался как своеобразный прибор для создания тех или иных театральных эффектов. В этом отношении актерская техника «Жирофле-Жирофля» ближе всего соприкасалась с техникой цирковых эксцентриков, у которых можно наблюдать подобную же игру в образ и игру образом, какой отличалось в «Жирофле-Жирофля» мастерство Л. А. Фенина (Мурзук) или В. А. Соколова (Болеро). Отсюда и пародийность персонажей «Жирофле-Жирофля» по отношению к традиционным актерским канонам оперетты, — пародийность, доходившая до пределов гротеска.

Успех «Жирофле-Жирофля» у широкого зрителя ближайшим образом определялся, однако, не этой сложной и вкратце охарактеризованной нами механикой спектакля. Ближайшей и непосредственной причиной этого успеха была та эмоциональная стихия спектакля, {126} которой удалось достичь А. Я. Таирову, та эмоциональная его заразительность, которая наполняла зрительный зал раскатами искреннего смеха и вызывала в нем определенные положительные реакции. Этим спектакль «Жирофле-Жирофля» резко отличался от «Принцессы Брамбиллы», в которой зритель, поддаваясь гипнозу режиссера и вовлекаясь в хоровод театральных персонажей, оставался тем не менее на позициях «чистого созерцательства». «Жирофле-Жирофля» преодолевала свою имажинистскую природу и перебрасывала через рампу волны смеха, того непосредственного смеха, секреты которого известны лишь немногим мастерам комедиантского цеха. И этим самым спектакль «Жирофле-Жирофля» преодолевал старую жанровую ограниченность оперетты. Он доказывал возможность эволюции этого жанра в новых, еще неизведанных ям направлениях, определявшихся, впрочем, тенденциями к взаимному сближению «малых» зрелищных форм западного театрального искусства. Квинтэссенцией этих форм, возведенных в степень большого спектакля, являлась, в сущности говоря, «Жирофле-Жирофля». Этот спектакль вобрал в себя целую эпоху в развитии ряда форм и жанров зрелищного искусства и поставил их на службу тем теоретическим заданиям, которые вытекали из практики и предшествующих творческих устремлений МКТ. В творческой же истории Камерного театра этот спектакль занял свое исключительное место в ряду его ведущих и основных работ, оказав значительное влияние на его дальнейший путь. Развив и использовав те театрально-новаторские тенденции, которые находили себе приют на Западе в «малых» зрелищных формах, спектакль «Жирофле-Жирофля» оказал очень большое обратное влияние на французскую и германскую культуру ревю и мюзик-холла 1923 – 1925 гг.

После «Жирофле-Жирофля» оперетта оказалась представленной в МКТ «Днем и ночью» Лекока (1926) и «Сирокко» Зака, Данцигера и Половинкина (1928). В ближайшем соседстве с «Жирофле-Жирофля» мы находим спектакли типа обозрения (revue). — «Вавилонский адвокат» А. Мариенгофа (1924) и «Кукироль» Антокольского, Масса, Глобы, Зака и др. (1925). Постановка «Человека, который был четвергом» в известном смысле является соединяющим звеном между всеми опытами «современного» спектакля и такими работами, как «Гроза» (1924) и «Святая Иоанна» (1925). Из этого пестрого соотношения театральных жанров возникает спектакль «Косматой обезьяны» О’Нейля (1926), с одной стороны, использовавший опыт всех предварявших его работ, а с другой — явившийся их принципиальным {127} и торжествующим отрицанием. При всем успехе следовавшего за «Жирофле-Жирофля» спектакля «День и ночь» нельзя не признать того факта, что принципиально нового слова в сценической трактовке опереточного материала он не сказал. Та же участь постигла и «Сирокко». Не случайно поэтому, что линия овладения опереточным жанром и ассимиляции его в качестве органического элемента репертуара и сценической культуры МКТ заглохла. Оперетта в творческой истории Камерного театра осталась явлением особого экспериментального порядка, хотя и впитавшим в себя многое из характернейших для творческих интересов МКТ элементов.

Менее всего это означает, что исследователь имеет право пройти мимо этих явлений с закрытыми глазами. Они отнюдь не были, случайностью в творческой истории Камерного театра. Но вместе с тем они были лишь временным этапом его работы. И если «Жирофле-Жирофля», возглавившая опереточную линию в творческих устремлениях МКТ, явилась одним из наиболее ярких и дискуссионных спектаклей советской сцены своей эпохи, то причиной тому была глубокая и органическая связь этой постановки с теми коренными, основными проблемами театрально-теоретического порядка, которые характеризовали собою творческое лицо Камерного театра. Блестящий успех «Жирофле-Жирофля», однако, не утвердил положительного разрешения этих проблем, не канонизировал их в творческой практике МКТ. Именно после постановки оперетты Лекока стала ясной замкнутость и безвыходность всей системы имажинистского спектакля. Гипертрофия «чистой театральности» начинала явственно тормозить дальнейшее развитие театра. Попытками высвобождения из нее явились постановки «Вавилонского адвоката» и «Кукироля», в которых опыт «Жирофле-Жирофля» и «Человека, который был четвергом» был применен к жанрам сатирико-памфлетного порядка. Опыт этот не дал особенно ощутительных результатов. Более глубоким в своем инициативном значении следует признать факт применения приемов сатирико-памфлетных характеристик в работе над «Днем и ночью» и «Сирокко». И там и здесь добытая в «Жирофле-Жирофля» рецептура опереточного спектакля подверглась обогащению за счет сделанных попыток создать спектакли в духе насыщенных сатирическим темпераментом ревю («Кукироль») и политфарса («Вавилонский адвокат»). И при всем том, оглядываясь сейчас на недавнюю еще историю МКТ, можно ясно различить временное и периферийное значение всех этих работ, свидетельствовавших о том, что после «Жирофле-Жирофля» в творческой {128} жизни МКТ наступил период торможения его возможностей. Правда, рядом с «Днем и ночью» создается такой замечательный спектакль, как «Любовь под вязами»; правда, за «Кукиролем» следует «Косматая обезьяна», — но тем более на фоне этих несомненных поступательных шагов основной линии развития МКТ, нашедшей для себя новые творческие импульсы в работе над драматургией Ю. О’Нейля, особенно наглядно выступает момент идейного и художественного его торможения, сопутствующий даже и несомненным, общепризнанным удачам. Это тем более интересно и показательно, что хронологически процесс подобного торможения протекает в рамках 1923 – 1928 гг., т. е. в пятилетие восстановительного периода, с тем, чтобы в эпоху первой пятилетки смениться процессом напряженного искания формы советского реалистического спектакля, который достиг бы выразительной силы и художественной цельности лучших работ МКТ на предыдущих этапах его развития.

Указанное пятилетие в творческой истории МКТ, как известно, послужило объектом больших критических дискуссий. В этих дискуссиях довольно ясно определилась мысль о том, что основная линия развития советской театральной культуры чужда последовательному сценическому имажинизму как целостной театрально-философской системе. В пылу страстной полемики вокруг отдельных спектаклей МКТ критика, впрочем, под понятие инкриминировавшегося Камерному театру «эстетизма» готова была подвести иногда явление совершенно иного порядка и, в частности, вполне законное для всякого взыскательного художника обостренное внимание к проблемам той совершенной формы, которая должна быть безупречным орудием идеи. Но в целом критические высказывания об отдельных работах МКТ совершенно правильно ставили вопрос об угрозе его творческому росту со стороны гипертрофированного и нарочитого технологизма. В ряде случаев Камерный театр опровергал излишне догматические утверждения некоторых критиков и в ряде случаев имеете с тем позволял возвращаться к проблеме его пленения теорией имажинистского спектакля, несомненно тормозившего в условиях сложной идеологической обстановки на театральном фронте 1923 – 1928 гг. его дальнейшее творческое развитие в основном русле советской театральной культуры. Вместе с тем нельзя не обратить внимания и на тот факт, что в ту эпоху, когда в нашей театральной жизни на ряде ее участков сказалось воздействие — впрочем весьма шаткое и временно ограниченное — той необуржуазной {129} идеологии, которая нашла себе некоторый выход в годы восстановительного периода, — это воздействие в творческой практике Камерного театра ограничилось второстепенными моментами, заслонявшимися его капитальными и творчески первенствовавшими работами. И это объясняется тем, что в недрах самого творческого организма уже изживались те тенденции, которые влекли его в сторону утверждения самоценной, питавшейся идеалистическими корнями теории «чистой театральности» или «неореализма». Именно в эху критическую для себя эпоху МКТ выдвигает новое для него положение о «конкретном реализме», которое, несмотря на свою неудачную формулировку, довольно правильно отображает рост театра в сторону позитивной, реалистической системы построения и отдельных образов своих спектаклей и образа спектаклей в их делом. Именно в период 1923 – 1928 гг., когда на отдельных участках советского театрального строительства наблюдаются признаки необуржуазной агрессии, для Камерного театра характерно последовательное затухание и отмирание той творческой линии, которая в прошлом генетически примыкала к упадочным явлениям дореволюционной буржуазной культуры театра. Выше приходилось уже отмечать, что в момент своего творческого формирования МКТ находился в самом центре своеобразной расстановки театрально-идейных сил, — расстановку, отражавшей в себе глубокий предреволюционный кризис буржуазного искусства. И мы имели также случаи отметить, что Камерный театр создался в условиях противодействия влиявших на его творческую жизнь сил. С одной стороны, это были силы, державшие в своих руках нити, связывавшие этот молодой творческий организм с основными явлениями кризисного и увядавшего буржуазного театра, с другой стороны, это были силы, противопоставлявшие МКТ господствовавшей буржуазной культуре театра и делавшие его еретиком и диссидентом в условиях кризиса и агонии буржуазного искусства. Борьба этих сил продолжалась, конечно, в творческом организме МКТ и после революции. Нам неоднократно приходилось обращать на нее наше внимание. В интересующую же нас в данный момент эпоху эта борьба привела к тому, что в процессе ее теория и практика имажинистского спектакля, достигшая своего наивысшего развития в промежутке между 1919 – 1922 гг., вступила в фазу своего антитворческого торможения. Поэтому, строго говоря, в период 1923 – 1928 гг. тормозилась не творческая жизнь Камерного театра в его целом, а та линия его работы, которая в сравнении с возможностями, открытыми такими, {130} например, спектаклями, как «Адриенна Лекуврер» или «Федра», должна была сказаться в антитворческом и безысходном тупике. Как ни парадоксально может показаться это с первого взгляда, но само наличие данной отмиравшей линии в теории и практике Камерного театра свидетельствовало о том, что сам театр в его целом находится в состоянии мобилизации тех сил, которые, опираясь на положительные начала его работы в прошлом, стоят накануне нового и мощного движения вперед.

В свете этих обстоятельств особый смысл для нас приобретают постановки честертоновской фантасмагории «Человек, который был четвергом» и «Грозы», — спектаклей, которыми между прочим были с наибольшей яркостью отмечены конструктивистские увлечения МКТ в вопросе театрального оформления и разрешения проблемы сценического пространства. В этих спектаклях еще раз скрестились внутренние пути МКТ, — скрестились для того, чтобы окончательно доказать невозможность их дальнейшего совмещения.

Роман Честертона лег в основу представления, в котором стихия урбанизма сочеталась с эксцентрикой, стоявшей на грани жуткого и патологического гротеска.

Мы отметили выше, что этот спектакль занял свое выдающееся место в ряду тех работ советской сцены 1923 – 1924 гг., в которых с наибольшей ясностью предстало перед зрителем типичное для восстановительного периода мелкобуржуазное «современничество» в нашем искусстве, опиравшееся, между прочим, на ряд «левых» течений в западноевропейской художественной жизни послевоенной эпохи (конструктивизм, сюрреализм, экспрессионизм, дадаизм и т. д.). Здесь ясно переоценивалась объективная революционизирующая роль отдельных явлений в художественной жизни Европы, — явлений эпохи инфляции и хозяйственной разрухи. И вместе с тем здесь же создавался характерный для советской сцены образ капиталистической действительности, образ большого капиталистического центра с его стандартами быта, стандартами людей, стандартами их действий и интонаций. В 1933 году, ровно через десять лет после постановки «Человека, который был четвергом», Камерный театр выпустил одну из своих интереснейших работ последнего периода — «Машиналь» С. Тредуэлл. На этой работе можно было ясно проследить развитие «западной темы» в творческом сознании МКТ, одним из решающих этапов которой была инсценировка честертоновского романа. Характерный для «Машинали» лейтмотив стандарта человеческой жизни в условиях большого капиталистического города, {131} капиталистической городской культуры — восходил в основном к тому образу стандартизованной капиталистической действительности, который был дан в спектакле «Человека, который был четвергом». «Машиналь», однако, опираясь на опыт работы над циклом пьес О’Нейля, преодолела схематизм честертоновского детектива. Схематизм же этот был неизбежным спутником конструктивного метода, наложившего свою печать на всю работу театра над «Человеком, который был четвергом».

Таким образом, работа над материалом Честертона и созданный в этой работе спектакль носили двойственный характер. В них было заложено основное противоречие, которое делало эту постановку в истории МКТ явлением несомненно кризисного и дискуссионного порядка.

Противоречие это заключалось в том, что конструктивизм как метод разрешения тех или иных заданий имел свое известное положительное значение только в тех пределах, в каких он сознательно использовался советским театром в качестве одного из возможных выразительных средств для характеристики той социальной действительности, порождением которой, плотью от плоти которой был этот стандартизованный, безликий и унифицированный стиль. Как только, однако, он превращался в субъективное театрально-постановочное кредо того или другого художника и мастера сцены, как только он приобретал принципиально-идеологическое обоснование в качестве чуть ли не ведущего художественного стиля советского искусства, — он становился той отрицательной величиной, которая, как в фокусе, собирала в себе чуждые основным задачам нашего театрального строительства воздействия и влияния.

Печать этой двойственности лежала и на постановке «Человека, который был четвергом» в МКТ, как лежала она и на ряде иных конструктивистских спектаклей советской сцены этого же периода, в особенности на спектакле «Озеро Люль» в московском Театре революции и на спектакле «Падение Елены Лэй» в ленинградском Театре новой драмы.

Детективно-фантасмагорический роман Честертона, заключавший в себе достаточную дозу того патологического кошмара, которым были овеяны страницы многих новелл Эдгара По, на сцене Камерного театра был воспринят как материал для большого урбанистического спектакля. Конструктивная установка А. Веснина, многоярусная, с трансформирующимися и движущимися частями, вплоть до эскалатора, лифтов, экрана с надписями и т. д., в особенности подчеркивала {132} урбанистический стиль всего спектакля. И в этой установке с особой ясностью сказалась двойственная природа всего спектакля в целом. Конструктивизм А. Веснина резко отличался от конструктивизма Г. Якулова в «Жирофле-Жирофля» или от конструктивизма бр. Стенберг в «Вавилонском адвокате» тем, что он выполнял определенные образные функции. И Якулов, и бр. Стенберг не шли дальше того, чтобы создать такую сценическую площадку, которая в своей внеизобразительности, в своей образной нейтральности могла бы служить наиболее удобной и целесообразной канвой для любой режиссерско-постановочной комбинации. Их идеалом было превратить сцену в некоторое подобие оборудованного гимнастического зала с многообразными аппаратами и приспособлениями для монтажа тех или иных театральных аттракционов. Это задание наличествовало, конечно, и в тех предложениях, которые Веснин получил от режиссуры спектакля «Человек, который был четвергом».

Итак, в макете А. Веснина, как и во всем режиссерском плане спектакля, во всей его творческой и технологической концепции, вполне явственны были, во-первых, элементы того, что можно назвать утилитарно-сценическим конструктивизмом.

На этот утилитарно-сценический конструктивизм, вытекавший из идеи «чисто-театрального» метода построения спектакля, наслаивался далее конструктивизм как форма спектакля, как форма, утверждавшая линейную схематизацию, динамику сценической аппаратуры, воспроизведение на сцене машинного ритма современной техники и замену художественного образа конструктивной отвлеченностью, насыщенной «современническим» ощущением действительности.

И третье, что сказалось в спектакле честертоновского детектива, — это восприятие, стилистических свойств конструктивизма как материала для создания образа капиталистической действительности, в том аспекте ее, который воспринимается художественным сознанием советского мастера театра как торжество стандартизующего, обезличивающего, машинизированного урбанизма. В этом отношении работа над «Человеком, который был четвергом», несомненно, обогатила выразительные средства МКТ. Положительный урок из нее был извлечен несколько позже в постановке «Косматой обезьяны», где машинизированные ритмы честертоновского спектакля были переключены на создание запоминавшихся примечательных сцен кочегарки океанского лайнера и большой улицы капиталистического города.

В актерском плане «Человек, который был четвергом» в основном {133} продолжал ту линию игры в образ и игры образом, которая нашла свое блестящее осуществление в работе над «Жирофле-Жирофля». В честертоновской инсценировке в особенности был подчеркнут прием трансформации, подсказывавшийся к тому же самим сюжетом романа. Актерская игра в целом составляла тот элемент урбанистического спектакля, который ставил своею целью сделать из инсценировки повествовательного материала Честертона А. Я. Таиров. На сцене действительно возникла целая галерея масок большого капиталистического города, — масок, схематически воспроизводивших его характерные социальные типы, масок-манекенов, двигавшихся и говоривших в механизированных ритмах действия. И тогда сквозь конструктивистскую претенциозность спектакля обнажалась социально-бытовая сущность капиталистического урбанизма, возникал образ городской капиталистической действительности. Тогда конструктивистская нарочитая схематичность приобретала черты объективного видения урбанистической действительности капитализма, видения того города «желтого дьявола», который в ослеплении своим механизированным и стандартизованным бытом превращается в бессмысленную, бездушную машину, возвышающуюся над западноевропейской цивилизацией, как некий жуткий и кошмарный фантом.

В этой концепции капиталистической действительности нетрудно усмотреть немало параллелей с антикапиталистическими и антиурбанистическими настроениями некоторых художников, примыкавших к лагерю западных экспрессионистов. И, действительно, в постановке «Человека, который был четвергом», равно как и в обусловленной им в дальнейшем постановке «Оперы нищих» Брехта и Вейля, можно различить значительную долю экспрессионистических иллюзий и экспрессионистического восприятия городской культуры капитализма.

Действительно, в «Человеке, который был четвергом» конструктивистский образ капиталистической действительности, в тот момент, когда он, преодолевая ограниченность конструктивизма в его утилитарно-сценических функциях, представал перед зрителями как идейно обусловленное видение западной урбанистической культуры, — насыщался психологическим содержанием экспрессионизма. Математически точная установка А. Веснина, холодный геометрический расчет мизансцен, метрономическая четкость смены ритмов, подчеркнутая механизированность движений и стандартизованный характер и форма интонаций приобретали эспрессионистически-нервное, взволнованное звучание. В спектакль врывалась стихия экспрессионистического {134} патологизма, стихия, питавшаяся паническим мелкобуржуазным страхом перед культурой урбанизма, стихия урбанистического кошмара в духе замечательного экспрессионистического фильма «Доктор Мабузо». От Честертона протягивались нити к первому экспрессионисту в западной литературе — Эрнсту-Теодору-Амедею Гофману, Честертон сближался с кошмарами и патологическим визионерством Эдгара По. В спектакле «Человек, который был четвергом» звучали мотивы той горячечной и бредовой фантазии, которая создала причудливую «Историю д‑ра Джекилля и м‑ра Хайда» Стивенсона. Это экспрессионистическое насыщение образа капиталистической действительности выдвигало в практике МКТ вопрос о преодолении нейтральности и схематизма его конструктивистских увлечений. Экспрессионистическая фактура спектакля снова открывала временно захлопнувшиеся двери перед эмоцией. Она могла увести театр, конечно, в сторону весьма шатких и ненадежных теоретических и практических построений, но она же могла стать этапом для преодоления того нарочитого и подчеркнутого технологизма, который на сцене МКТ явился продуктом разложения и умирания имажинистской концепции спектакля. В своем экспрессионистском крене МКТ мог прощупать возможность поворота на путь реалистического спектакля. Так оно произошло и в действительности, хотя такой поворот и нарушал некоторые искусствоведческие схемы, не учитывавшие всей сложности нашей театральной обстановки эпохи 1923 – 1928 гг. Прививка экспрессионистической бациллы дала в организме МКТ в итоге ту отрицательную реакцию, за которой последовало развитие его творческого пути в поисках реалистического спектакля. Но для этого надо было пройти еще не один трудный этап работы. Вслед за «Человеком, который был четвергом» на сцене МКТ появилась «Гроза» Островского. В ней новый вариант театрального конструктивизма одержал свою последнюю пиррову победу, которая вместе с тем несла в себе все признаки внутренней катастрофы. Камерный театр в сезоне 1924 года выходил на то историческое для него перепутье, которое должно было сыграть решительную роль в его дальнейших творческих судьбах.

## **{135}** \* \* \*

Сценическая история «Грозы» представляет собою одну из любопытнейших страниц в летописях русского театра. «Гроза» в интерпретации МКТ, бесспорно, занимает в этой истории свое значительное и выдающееся место. Как ни неожиданным казалось появление в репертуаре Камерного театра этого замечательного произведения Островского, оно было предопределено глубокими и органическими причинами.

После поднятой до вершин трагического пафоса «Адриенны Лекуврер», после трагедийного взлета «Федры» перед Камерным театром снова встала та самая задача, которая не раз уже возникала на его творческом пути, — задача подъема на новую и высшую ступень в развитии его основной и ведущей творческой линии, в утверждении большого, эмоционально-насыщенного трагического, спектакля. «Сакунтала», «Саломея», «Фамира Кифаред», «Адриенна Лекуврер» и «Федра» были звеньями той цепи, которая не могла не включить в себя одну из немногих трагедий русского классического репертуара — «Грозу» И А. Я. Таиров был совершенно прав, когда одним из основных положений в своей работе над шедевром Островского выдвигал понимание последнего как материала для большого трагедийного спектакля, в котором бытовая стихия занимала и должна была занимать, в сущности говоря, второстепенное и подчиненное значение. Театральное прочтение «Грозы» как трагедии выдвигало перед режиссурой спектакля {136} такие задачи, которые не возникали в практике театров, толковавших «Грозу» как бытовую драму или драму социальных нравов. В таком толковании «Грозы» таились возможности пролить новый свет на загадочную еще во многом драматургию Островского и коренным образом переоценить наличные традиции и навыки ее истолкования и исполнения.

Однако, несмотря на эту безусловно правильную и плодотворную точку зрения, несмотря на совершенно правильное раскрытие театрального жанра задуманного спектакля, «Гроза» в МКТ оказалась спектаклем упущенных возможностей и в итоге не заняла в творческой истории театра своего равноправного места рядом с «Адриенной Лекуврер» и «Федрой», с одной стороны, и циклом о’нейлевских трагедий, с другой. Она осталась несколько изолированным экспериментальным спектаклем, тем не менее чрезвычайно ценным в своей недоучтенной многими экспериментальности, в отметившей ее попытке дать совершенно своеобразный и во многом веско обоснованный вариант разрешения задачи романтической трагедии.

Величественная тень расиновской «Федры» осеняла этот спектакль, который мог бы занять свое большое место в творческой истории Камерного театра на ином, более позднем ее этапе. При всем том само обращение Камерного театра к пьесе Островского, которая в наибольшей степени была проникнута мотивами социального протеста, была фактом знаменательным. Островский неизбежно выдвигал перед театром проблему сценического реализма. Текст «Грозы» предъявлял свои высокие требования к режиссуре и к исполнителям.

Экспозиция трагедии Островского в МКТ оказалась в высшей степени самостоятельной и в этой самостоятельности весьма характерной для идейных устремлений театра. На подмостках Камерного театра снова возникала издавна волновавшая его тема трагедии личности в условиях враждебной и губительной среды.

Трагический пафос «Грозы» для Камерного театра раскрылся во внутренней драме Катерины. Не воспроизведением «темного царства», его быта и его нравов должна была быть драма Островского, а развернутым монологом Катерины в противоречивых и безысходных столкновениях ее существа. Вот почему, идя по стопам тех критиков, которые отстраняли в Островском на второй план бытовика и жанриста и подчеркивали эмоционально-психологическую стихию его дарования, Камерный театр вознамерился найти в «Грозе» патетику трагических страстей и трагический катарсис нравственного очищения. В интерпретации Камерного театра «Гроза» не могла стать {137} совестью о «жестоких нравах» города Калинова. Она должна была быть трагическим спектаклем о душевной борьбе и душевных муках Катерины. Отсюда — внебытовой план постановки, отсюда стремление к предельному психологическому обобщению, отсюда стремление найти не реалистически-бытовое окружение драмы Катерины, а, опираясь на опыт своих предыдущих спектаклей, создать ту сценическую атмосферу, которая помогла бы раскрыть эмоциональное состояние и отдельных сцен трагедии и всего ее действия в целом.

В драме Катерины Камерный театр усмотрел борьбу между «понизовой вольницей» и принципами Домостроя. Тем самым режиссура спектакля остроумно разрешала давнишний спор о содержании образа героини Островского.

В свое время революционно-демократическая мысль в лице Добролюбова признала Катерину «лучом света в темном царстве», носительницей протеста против мира Диких и Кабаних. Она приветствовала жертвенную судьбу героини «Грозы» как образ всех погибавших в неравной и тяжелой борьбе с российским самодурством. Она видела в Катерине еще неосознанное, стихийное, еще обреченное на поражения, но, тем не менее, сказавшее о себе решительное слово начало собирания тех сил, которые должны разогнать и разгонят вековечную домостроевскую тьму.

Скептическая критика Писарева, как известно, вынесла Катерине обвинительный приговор. Для Писарева Катерина была и осталась продуктом домостроевского уклада жизни, кость от кости и плоть от плоти общества Диких и Кабаних, экзальтированной истеричкой, которая не могла сколько-нибудь разумно разрешить вставшие на ее пути практически-жизненные вопросы.

Радикальная сублимация Островского Добролюбовым и писаревский утилитарно-позитивный его анализ в равной степени страдают односторонностью. Интерпретации образа Катерины в работе МКТ над «Грозой» удалось в основном преодолеть эту односторонность и тем самым сказать свое слово в сценической истории шедевра Островского.

В воплощении А. Г. Коонен Катерина была наделена чертами подлинной трагической противоречивости. И если эта противоречивость не нашла для себя достаточно твердой опоры в спектакле в целом, то в данном случае вина должна быть отнесена целиком за счет тех упущенных возможностей, примером которых явился данный спектакль.

А. Г. Коонен удалось снять с облики Катерины весьма часто {138} окутывавший ее мистический покров. Ей удалось найти то звучание роли, которое заставляло зрителя увидеть в героине Островского человека, чье сознание стихийно преодолевает толщу вековых предрассудков и суеверий. Несколько подчеркнутый «бабий» вид Катерины, начиная от ординарного повойника на голове и кончая всей постановкой фигуры, характерной для женщины, надорванной тяжелым домашним трудом и приниженной вековым грузом семейной и социальной угнетенности, подчеркнутая провинциальность говора, унылая покорность взгляда, наконец, решительный разрыв с традицией той утонченной красивости, которую так часто являл собою образ Катерины на нашей сцене, — все это являлось отдельными блестяще найденными ракурсами нового и бесспорно значительного раскрытия облика героини «Грозы». Все это шло от Домостроя, все это в Катерине являлось свидетельством о том, что она выросла на почве, пропитанной домостроевской, патриархально-рабской горечью. И рядом с этим — та гроза, которая сотрясла домостроевский покорный и подчиненный покой, та душевная гроза, которая разметала уже привыкшее к рабской бабьей доле сознание Катерины, тот вихрь страстей, который взметнул все ее существо, увлек ее к сладостным и страшным переживаниям и, столкнувшись с домостроевской, взращенной веками рабства и подчинения непоборимостью, бросил ее в холодный и губительный волжский омут. Такое толкование образа Катерины собирало в себе все трагические нити действия драмы. И в принципиальном утверждении такого толкования одной из самых трудных ролей русского классического репертуара состояла основная ценность спектакля «Грозы» в МКТ. И тем не менее данный спектакль нельзя было причислить к списку творческих побед театра именно благодаря этому толкованию. Здесь разрешение актерских задач, актерская интуиция, актерское понимание хотя бы одного, — правда, центрального, — образа пьесы ставило перед театром такие принципиальные проблемы, которые не были еще разрешены его творческой практикой в целом. Вот почему, в частности, можно признать «Грозу» не оплаченным до сих пор творческим счетом МКТ. Ему предстоит еще раз вернуться к драме Островского с тем, чтобы, опираясь на опыт своих последних работ и в частности на опыт работ над советским репертуаром, дать новое разрешение тому большому и ответственному заданию, которое ставится текстом лучшей и наиболее волнующей пьесы Островского.

Основная причина творческой неудачи «Грозы» заключалась, как {139} мы уже отмечали, в том, что в репертуаре Камерного театра она появилась в крайне невыгодный для себя момент его творческой истории. Именно в этой постановке особенно ясно можно различить то творческое распутье, на котором очутился театр в периоде 1923 – 1925 гг. и которое на известный срок его обессилило. Это творческое распутье нашло свое выражение в работе над «Грозой» в отсутствии адекватного драматургическому материалу метода его сценического, театрального раскрытия.

К «Грозе» нельзя было подходить с конструктивистских позиций «Человека, который был четвергом», как нельзя было применять к ней и метод эмоциональной абстракции, на котором строился спектакль, предварявший последовательный поворот театра к реализму. Место «Грозы» в репертуарной и постановочной истории театра должно было быть найдено после опыта работы над пьесами О’Нейля. Тогда создались условия, при которых трагедия Островского могла бы явиться очередным и столь нужным для театра поступательным шагом в развитии основной линии его работы — создания эмоционально насыщенного трагического спектакля. В эпоху же 1923 – 1925 гг. она была лишь точкой приложения боровшихся друг с другом творческих тенденций театра.

Вряд ли будет правильным утверждать, что на постановке «Грозы» непосредственно сказалось влияние той имажинистской концепции спектакля, на характеристике которой нам приходилось неоднократно останавливаться. Бесспорно, это воздействие присутствовало и в данном случае, но присутствовало в некоем опосредствованном виде, присутствовало не в качестве внутреннего существа спектакля, а в качестве его формы. Вот почему для «Грозы» на подмостках Камерного театра неразрешимым противоречием явилась коллизия творческого содержания спектакля и его антитворческой, уже костеневшей формы. То же самое случилось и со следующей крупной постановкой — «Святой Иоанной» Б. Шоу, фактически принесенной в жертву предвзятому и неоправданному внутренним существом спектакля конструированию его театральной формы.

Театральная форма «Грозы» была ближайшим образом связана с практикой конструктивистских опытов МКТ. В «Грозе» неожиданно давали знать вместе с тем, на ряду с воздействиями конструктивизма, и те приемы театрального раскрытия творческого замысла постановки, которые неожиданно, казалось бы, воскресли со времен «Саломеи». Впрочем, в 1927 г. такой же возврат к уже исторически отстоявшимся постановочным методам обнаружил себя и в работе {140} над «Антигоной», предопределив, на ряду с иными причинами, ее неудачу. Вот эти методы, которые в свое время отмечали новаторскую работу Камерного театра, были механически использованы в постановке «Грозы» и, естественно, дали отрицательные результаты. Правда, внешне они были модернизованы, но эта модернизация не только не уничтожила, но даже подчеркнула их несомненную устарелость применительно к тем новым творческим задачам, накануне которых находился или должен был находиться театр. Недаром: же «Гроза», несмотря на ее полный успех в заграничной поездке 1925 г., была подвергнута тогда же основательной переработке. Пути этой переработки отчасти помогают нам уяснить ее первородные недостатки и ошибки.

Эти ошибки коренились не столько в оформлении спектакля, которое в общем следовало ставшему уже традиционным конструктивистскому отвлечению, сколько в теоретических основах и в практике работы с актерами. Здесь неуясненность в вопросе об эмоции как форме и содержании сценического образа явилась началом, тормозившим творческое развитие спектакля. Та теория актерской игры, которая наличествовала в данный момент в Камерном театре и которая, — заметим мимоходом, — на время забыла полезные уроки «Адриенны Лекуврер» и «Федры», сыграла в работе над «Грозой» свою роковую роль. В этот момент теория перестала уже быть моментом, оплодотворявшим творческую практику театра. Она превратилась в догму и оставалась догмой до тех пор, пока не была подвергнута серьезному и глубокому пересмотру на следующем этапе работы МКТ под влиянием вставших перед ним новых идейных заданий. В момент работы над «Грозой» эта теория еще в достаточной степени зависела от изживавшейся и вступившей в полосу кризиса концепции «неореализма» и не нашла еще для себя той обновляющей платформы, какой для ближайшего периода работы МКТ явилось выдвинутое А. Я. Таировым понятий «конкретного реализма». Повторяем, для успеха «Грозы» на сцене МКТ нужен был урок «Любви под вязами». К сожалению, этот урок в 1923 – 1924 гг. еще не мог быть пройден.

Существо вопроса заключалось здесь в том, что эмоция бралась еще только как форма сценического образа и сценического действия. Тем самым она не могла оказать своего глубокого влияния на всю художественную структуру спектакля и была еще непригодным орудием для раскрытия тех идейных заданий, которые ставились в работе над «Грозой» и самым текстом пьесы в ее режиссерской {141} экспозицией. В этом смысле именно творчески-идейное сознание театра обгоняло его художественные и творчески-методологические возможности. Последние тормозились и неизбежно деформировались в тот момент, когда вставал вопрос о их конкретном, материальном, так сказать, оформлении.

Это яснее всего можно было уяснить себе, вслушиваясь в сценическую речь «Грозы».

Камерный театр всегда был театром высокой культуры сценической речи. Уже в первых своих работах, в особенности в «Фамире Кифареде», он достиг изощреннейшего уровня творческой дисциплины во владении и пользовании этим элементом сценической выразительности. Театральный язык МКТ всегда отличался своей, если угодно, объемностью. Это не была описательная, двухмерная по манере своей подачи речь натуралистического театра, это не была также и условная, одного измерения, речь театра символического. Речь Камерного театра имела всегда глубокую конструктивную, перспективу. Она была трехмерна в своем построении, она была неизменным и законным элементом сценической атмосферы. Но эта речь определялась, однако, теми общими теоретическими положениями, которые диктовали театру специфику его творческих заданий на том или ином этапе его творческой истории. На данном. Этапе, — на этапе, который включил в себя и постановку «Грозы», — эта речь была еще в значительной степени речью имажинистского театра. В своем обнаружении, в своем сценическом действии она определялась теми законами, которые создавал для себя каждый отдельный спектакль МКТ как самоцельное, замкнутое в себе и для себя произведение искусства. Она являлась внереальным, чисто конструктивным моментом оформления спектакля, для которого эмоциональный момент был только или по преимуществу только известной акустической формой. Эмоция еще не стала содержанием этой речи. Последняя претендовала еще на независимое эстетическое существование. Она обусловливалась по преимуществу эстетическим образом спектакля, а не теми эмоциональными факторами, которые обусловливают или могут обусловливать сценическое действие. При всей своей технической разработанности эта речь в некотором смысле напоминала собою те надписи с текстом слов, которые мы видим на старинных миниатюрах вылетающими из уст разговаривающих фигур. Эта речь была элементом общей конструкции спектакля, а не элементом идейной и эмоциональной характеристики, сценического образа.

{142} Правда, на практике можно было бы указать ряд уклонений и даже исключений из этого правила, но, как известно, практика как раз и существует для того, чтобы вносить свои коррективы в теорию и сигнализировать ей о необходимости тех или других уточнений или изменений своих точек зрения.

В данном случае такие сигналы давал сам текст Островского. Правда, на первый взгляд он не был лишен своих соблазнов для той теории, которая утвердилась в практике имажинистского спектакля. Ритмическое начало сценической речи «Грозы» и ее подчеркнутая образность давали основания эту речь строить по всем законам театрального имажинизма, полагая ее той формой, которая сама по себе создает известную сценически-эмоциональную значимость.

Но речь Островского вместе с тем отличалась крайней конфетной образностью. Она не только требовала известного эмоционального подтекста, но она требовала и настоящей эмоциональной формы. Ее ритмическая и музыкальная форма всецело определялась образной спецификой персонажей, эмоциональной насыщенностью драматических положений и остротой реалистической характеристики социальных типов. Вот почему ее разрешение в плане музыкально-ритмической читки, что утверждалось первым постановочным вариантом «Грозы», оказывалось явно недостаточным. Текст Островского менее всего приспособлен для чтения так, как приспособлены для чтения блестящие расиновские периоды. И вместе с тем это не условно-театральный диалог Скриба, построенный на ощущении зрителем реплики как сигнала и знака известной сценической ситуации. Текст Островского — сложнейшая образная драматургическая ткань, обусловленная глубоким эмоциональным и по преимуществу эмоциональным содержанием. И этот текст, конечно, требовал от актеров таких приемов своего включения в образную ткань спектакля, которые на данном этапе актерской работы МКТ не находили для себя достаточной теоретической и практической опоры. Та напевная, ритмико-музыкальная читка текста, которая отличала речевую сторону спектакля «Грозы», была не только стилистически чужда драматургической фактуре пьесы, но и привносила в нее чуждое ей художественное содержание.

В этих условиях спектакль «Грозы» приобретал явный конфликтней характер. Становилось очевидно, что средства сценической выразительности МКТ находятся в отрыве от тех идейно-художетвенных заданий, к которым вплотную подходил театр. Очевидным становилось также, что стрелка творческого компаса МКТ должна {143} была указывать ему курс на большое реалистическое искусство, взрастающее на основе глубокой критической переработки своих достижений. Это подтверждалось не только «Грозой», но и следовавшими за ней спектаклями «Вавилонского адвоката» и «Кукироля», которые не удержались в репертуаре театра и были типичными в его практике периферийными, даже случайными работами. Это подтвердилось и постановкой той исторической эксцентриады, какой оказалась «Святая Иоанна» Бернарда Шоу.

Уже в «Грозе» можно было наблюдать накапливание реалистических тенденций в актерской игре. Носителями их были А. Г. Коонен, И. И. Аркадии (Дикой) и Е. А. Уварова (старая барыня). Эта реалистическая струя в спектакле, во многом опиравшемся на идеалистическую теорию театрального имажинизма, свидетельствовала о сдвигах, происходивших в недрах театрального организма МКТ. Эти же сдвиги были характерны и для «Святой Иоанны». Исторический памфлет Бернарда Шоу можно было назвать эксцентрическим в том смысле, что он давал некий исторический или условно-исторический материал в подчеркнутом реалистически-бытовом, порой нарочито сниженном и вульгаризированном виде. Шоу вульгаризировал историческую легенду и для этого иронически смешивал в одно целое эпическую величественность мифа о Жанне д’Арк с реалистическим, подчеркнуто бытовым раскрытием закулисной стороны героического предания.

«Святая Иоанна» была сильна своим срыванием масок с религиозно-исторической легенды. Она была сильна тем, что если и не до конца, то во всяком случае глубоко и достаточно решительно вскрывала оборотную сторону красивого и поэтичного вымысла о подвигах Жанны д’Арк, освещая вместе с тем по-своему и не без примеси нарочитого опрощения образ «Орлеанской девы». В итоге этот образ не мог не вырасти в сознании зрителя. Но он вырастал уже не как героико-романтический, шиллеровский образ воинственной амазонки, а как образ простой сердцем крестьянской девушки, упорствующей в своем нелепом для всех окружающих стремлении спасти Францию. Это демократическое снижение религиозно-патриотической легенды обусловило виртуозную у Шоу ироническую игру разными драматургическими планами — от героической патетики до фарса — и выдвинуло перед театром задание найти тот стилистический стержень, который определил бы его отношение к развертывавшимся сюжетным, а через них и идейным мотивам пьесы. И снова этот стержень А. Г. Коонен искала в роли Иоанны на сопоставлении {144} реалистической формы образа с лирической патетикой внутреннего рисунка роли. И снова И. И. Аркадии искал этот стержень в сгущенно-реалистической, сатирически подчеркнутой трактовке образа архиепископа Кошона.

Вместе с тем спектакль был отмечен абстракцией конструктивизма. Начиная от декоративной установки, которая схематическое воспроизведение архитектурной готики подчиняла чисто конструктивным сценическим заданиям, и кончая подчеркнутой линейностью мизансцен, — все в этом спектакле свидетельствовало о столкновении различных творческих тенденций в театре. И весьма важно отметить, что по режиссерской линии это столкновение конкретизировалось на участке работы с актером. Оформление спектакля оказывалось, как и в «Грозе», значительно более консервативным элементом. Оно отставало от тех заданий, которые выдвигались уже режиссурой в работе над живым элементом спектакля — актером. Именно с актера, с пересмотра и уточнения вопросов актерского творчества, именно с поисков новой формулы актерской игры начинается внутренняя творческая перестройка Камерного театра. Не следует думать, конечно, что тем самым опровергалась режиссура МКТ. Наоборот, творческая инициатива последней как раз наиболее ярко проявлялась на актерском участке, играя сплошь и рядом определяющую роль в происходивших на нем сдвигах.

Если текст Островского требовал от спектакля «Грозы» глубокой реалистической образности, то текст Бернарда Шоу, намеренно написанный на демократически-разговорном наречии лондонских низов, выдвигал задачу подчеркнутого реалистического опрощения всех исторических героев. Ни в чем лучше не сказались исторический скепсис и ирония Шоу, чем в этом мастерском противопоставлении стихии «низкого», разговорно-вульгарного языка с нарочитой величавостью исторической обстановки действия и с историческими, не лишенными достаточной костюмно-исторической позировки поступками большинства действующих лиц.

Повторяем, в целом спектакль не справился с этими заданиями. На нем довольно пагубно отразилось соседство с такими работами театра, как «Вавилонский адвокат» и «Кукироль». Переоценки элементов эксцентриады и политфарса, сказавшаяся в режиссерской трактовке ряда основных моментов «Святой Иоанны» (в особенности по линии образа короля Карла в исполнении В. А. Соколова), нарушала стилистические свойства текста Шоу, лишая его той подлинной остроты в сопоставлении различных и вместе с тем дополнявших {145} друг друга драматургических планов, которая, собственно говоря, и составляет основное содержание этой в общем не всегда понятной и, пожалуй, намеренно затемненной в своих идейных установках пьесы.

После «Святой Иоанны» и «Кукироля» МКТ показал «Косматую обезьяну» О’Нейля, взяв на себя чуть ли не первую по времени инициативу ознакомить советского зрителя с значительнейшим и интереснейшим драматургом современной Америки.

Тема индивидуалистического бунта занимает видное место в драматургии О’Нейля, сочетаясь обычно с темой анархического и всегда трагичного утверждения его бунтующим героем своего «я». Ни в чем с большей ясностью не сказалась мелкобуржуазная природа о’нейлевской драматургии, как в пристрастии к этой теме и к близким ей идейным мотивам.

В «Косматой обезьяне» О’Нейль с особенной и, быть может, с предельной для него широтой развернул эту тему в образе кочегара Янка, бунт которого поднимается из глубин пароходной топки и доходит до полного отрицания человеческого общества, до своеобразного повторения той мысли о голом человеке на голой земле, которая бороздила сознание анархиста Саввы, героя пьесы Леонида Андреева. Экспрессионистически обнажая перед зрителями нервы и мозг своего героя, превращая порой пьесу в сплошной монолог Янка, ломая традиционную структуру сценического диалога и не боясь парадоксальных поворотов и сплетений сюжетных линий пьесы, О’Нейль дал в «Косматой обезьяне» единственное в своем роде выражение рушащейся и мечущейся мелкобуржуазной психологии. В «Косматой обезьяне» в равной степени звучит ненависть бунтующего мелкого буржуа к крупной машине капитализма и непонимание, боязливое и вместе с тем брезгливое, обывательское непонимание им психологии пролетарского революционного движения, его коллективистического духа и его коллективистической тактики. И недаром О’Нейль героем своей пьесы избрал кочегара. Этот герой был дорог ему как точка опоры для его индивидуалистически-бунтарской проповеди и для того, чтобы именно на нем, на классическом типе рядового представителя рабочей массы, показать те социальные контрасты, продуктом которых является вся сюжетная коллизия пьесы.

Конечно, в «Косматой обезьяне» О’Нейль оказался экспрессионистичным не только в области драматургической формы. Экспрессионистична вся идейная ткань его пьесы, нити которой тянулись через океан к тем социально-философским учениям, которые развивались {146} в годы инфляции и крайнего заострения классовой борьбы группой немецких индивидуалистически бунтовавших экспрессионистов во главе с Эрнстом Толлером. Объективно, однако, драма О’Нейля является мощным обвинительным актом против анархиствующего индивидуализма и вместе с тем яркой иллюстрацией краха и противоречий мелкобуржуазного сознания послевоенной эпохи, объективно она содержит в себе материал, откровенно разоблачающий капиталистическую общественную мораль. Объективно правильной перспективе изображенных в ней классовых противоречий метет только ее финал с неестественно развитой темой «косматой обезьяны», перегруженной к тому же излишней и не всегда убедительной философской проповедью самого автора.

И все же при всех своих крупных недостатках появление этой пьесы в репертуаре МКТ имело большое принципиально-творческое значение. Она поднимала острую социально-философскую тему и выдвигала перед театром задачу сценического разрешения ее острыми же и вместе с тем реалистически, убедительными средствами.

Здесь Камерный театр одержал большую и настоящую победу, — победу тем более ценную, что он ради нее сумел и критически переоценить свои прошлые теоретические и практические положения с критически использовать в новых художественных целях свой большой творческий багаж.

Режиссерская экспозиция «Косматой обезьяны» — впервые, быть может, в творческой истории МКТ — решительно и со всей прямотой поставила вопрос об определяющей роли объективной действительности в создании сценических образов. Вот почему и в самом спектакле с особой убедительностью зазвучали те места пьесы, которые и у самого О’Нейля явились воссозданием той подлинной объективной действительности, которую была не в силах исказить мелкобуржуазная линза его идейного восприятия реального соотношения классовых сил современности. Вот почему А. Я. Таиров совершенно сознательно пошел и на резкую переакцентировку основной и столь дорогой сердцу О’Нейля темы — темы одинокого, заблудившегося бунтаря-анархиста. Мастерство исполнителя роли Янка С. С. Ценина было направлено не по о’нейлевской линии социально-этического и психологического оправдания героя, а по линии показа всей внутренней слабости неорганизованного, индивидуалистического бунта, по линии раскрытия образа рабочего, в котором проснувшееся классовое сознание еще не отлилось в определенные социально-политические формы и потому сравнительно легко попадает во власть стихийности, {147} тем не менее сильной, до известного момента, в напряженности и искренности своего революционного протеста. С. С. Ценину в общем удалось, миновав опасные рифы о’нейлевской драматургической разверстки образа Янка, создать законченную и убедительную фигуру рабочего, носителя еще бессознательной, но стихийно-мощной революционной силы. Реалистические краски этого образа, вместе с тем державшегося на уровне большого социального обобщения, отличались свежестью и накладывались смелыми решительными мазками.

Успех спектакля, однако, был обусловлен не только этой, в основном выигранной Камерным театром, фигурой. Успех его обусловливался высоким мастерством и высокой идейной содержательностью сцен в кочегарке океанского парохода и на улице капиталистического города. Именно в этих сценах А. Я. Таирову удалось творчески переоценить и переключить в новую идейно-художественную сферу то лучшее, что было добыто его долгим опытом театрально-лабораторной работы.

Эти сцены, построенные на строгом реалистическом основании были подняты режиссурой до степени больших и монументальных обобщений. И эти обобщения были насыщены не только живым ощущением действительности, но и подлинным творческим пафосом: в одном случае — пафосом коллективного труда, в другом — пафосом великолепного презрения к мнимой цивилизованности капиталистического города.

Сцена в кочегарке, бесспорно, может быть отнесена к одним из наиболее мощных в своей пластической экспрессии образов советского театра. Ритм напряженного трудового процесса был выражен здесь не только глубоко реалистично, но и монументально. Эта сцена, собственно говоря, впервые в творческой практике Камерного театра опровергала и того основного противника, против которого он с давних пор направлял свои полемические стрелы, — натуралистический театр во всех его разветвлениях и вариантах, — и многое из теоретических утверждений самого Камерного театра, выросших на почве театрального имажинизма. В этой сцене действительность, взятая в ее наиболее типичных выявлениях, возводилась в степень подлинного художественного факта, в степень высокоорганизованного художественного образа, как в фокусе концентрировавшего в себе и патетику могучего мускульного труда и потрясающую картину эксплуатации человека, прикованного к огнедышащей пасти пароходной топки, ненасытность которой он пытается сломить упорными и бесконечными взмахами своей несущей уголь лопаты.

{148} Генезис этой сцены можно, конечно, проследить и в творческой истории самого Камерного театра (нельзя не отметить, что ритмико-пластические принципы ее построения опираются на опыт «пуншевой сцены» в «Жирофле-Жирофля») и в явлениях пластических искусств, в первую очередь скульптуры. Но основным здесь все же было сознательное творческое восприятие идейной значимости этого драматургического момента, позволившее проходную, в сущности говоря, сцену пьесы О’Нейля поднять до степени одного из основных идеологических компонентов спектакля.

Не меньшую творческую значимость приобрел и образ капиталистического города, по которому бродит одинокий герой О’Нейля. Этот капиталистический город предстал перед зрителями в своей утренней и беспощадной обнаженности. Камерному театру удалось данном случае создать также глубоко реалистический и вместе тем обобщенный, сложный и разветвленный в своей идейной структуре образ капиталистической цивилизации. Именно здесь было раскрыто лицо урбанистической культуры капитализма, на котором можно было ясно прочесть и ужасающую опустошенность стандартизованного быта, и машинно-бездушное существо капиталистической культуры, и безнадежность мнимо-великолепного, лживого в своей внешней красивости и мерзкого в своем цинизме, обывательски-пошлого обихода механизированного социального организма.

Мы указали уже на отдельные элементы такого восприятия капиталистической действительности в ряде сцен и в общем характере остановки «Человека, который был четвергом». Но там пределы обнажения внутреннего существа капиталистической цивилизации были ограничены абстрактностью конструктивистской формы спектакля, здесь же, в «Косматой обезьяне», эти пределы были раздвинуты на базе беспощадного в своей критической и обличающей силе реализма. Образ капиталистической действительности, образ средней, одинаковой для всех стран капиталистической цивилизации предстал здесь в своем омерзительном и гнусном существе.

Этими двумя сценами был преодолен О’Нейль в его мелкобуржуазной ограниченности. Несмотря на свои текстовые недоговоренности, несмотря на свою туманную и порой наивную философию, пьеса О’Нейля приобрела в интерпретации МКТ большую и строгую социально-обличительную мужественность. Для себя в этой работе Камерный театр нашел то главное, без чего он долго блуждал бы в теоретических лабиринтах, — он нашел метод создания театрального образа действительности, тот метод, который позволил ему на основе {149} широкого охвата реальности строить ее творчески-обобщенный, проникающий в сущность явления образ.

Это влекло за собой полный крах имажинистской концепции спектакля. Образу-самоцели, образу, который исчерпывается своим минутным сценическим бытием и замыкается в узких пределах своего внереального, внежизненного саморазвития, был противопоставлен образ, возникший на базе творческого овладения действительностью, творческого и чуткого проникновения в ее существо. Отсюда уже открывались широчайшие художественные перспективы. Их нужно было только ясно и решительно осознать.

Впрочем, творческая ценность спектакля «Косматой обезьяны» не исчерпывалась только результатами, добытыми в области практического обоснования новой структуры и новой природы сценического образа. Принципиально важные сдвиги произошли в процессе этой работы также и в области эмоциональной оправданности спектакля. Именно в этом спектакле и в частности в его массовых и групповых сценах эмоция явилась определяющей причиной действия. До сих пор она была или его формой или, в лучшем случае, его функцией. Здесь же она стала его причинной первоосновой. И здесь же характерная для творческой практики Камерного театра эмоция как психобиологическое целое обогатилась и элементом социальным.

Через некоторое время в педагогическую и репетиционную практику МКТ входит термин «социальная эмоция». Он определяется ближайшим образом в работе над второй пьесой О’Нейля, поставленной А. Я. Таировым, — в работе над «Любовью под вязами». Но первую практическую формулировку его следует искать в «Косматой обезьяне». Социальная эмоция — это эмоция, источником которой является не отвлеченное, инстинктивное психобиологическое начало, а начало социальное в его соотношении с наличной социальной обстановкой. Эта социальная эмоция включает в себя, конечно, психобиологические элементы, тем самым отнимая у них право считаться самостоятельными и внеобщественными элементами человеческого существа. Социальная эмоция выдвигается как один из основных компонентов человеческой внутренней организации, подчиняя себе весь ее эмоциональный, рефлекторный и чувственно-воспринимающий аппарат. На выявлении этой эмоции в ее коллективной форме и были построены как раз сцены в кочегарке «Косматой обезьяны». Социальная эмоция, окрасившая своими особыми цветами психобиологическое существо человека, правила сценическими поступками {150} действующих лиц «Любви под вязами». Она же сняла в теории и практике Камерного театра вопрос о нейтральности и абстрактности театрально-эмоциональной сферы. И это было одним из основных завоеваний спектакля «Косматая обезьяна», постановка которого, окончив эпоху 1922 – 1925 гг., открывала собою вместе с тем новую страницу творческой истории Камерного театра. Эта страница заключала в себе в основном работу над двумя капитальными спектаклями цикла О’Нейля: «Любовь под вязами» (1926) и «Негр» (1929).

Мы указали уже, что спектакль «Косматая обезьяна» открыл перед Камерным театром новый этап его работы, который закончился, примерно, постановкой «Негра». Творческим содержанием этого этапа были поиски реалистического стиля спектакля, преимущественно на базе драматургия О’Нейля. Действительна, имя этого драматурга неразрывно связано с тремя крупнейшими и значительными работами МКТ на данном этапе. «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» и «Негр» — это те ведущие работы, которыми отмечено поступательное движение Камерного театра в 1926 – 1929 гг.

На ряду с этими работами в ту же эпоху на сцене МКТ появляется ряд спектаклей, выражающих различного рода творческие тенденции театра периферийного или пережиточного характера. К ним можно отнести «Розиту» А. Глобы, «День и ночь» Ш. Лекока, «Сирокко» В. Зака и Ю. Данцигера и, наконец, «Багровый остров» М. Булгакова. «Антигона» В. Газенклевера, воспроизведя в новой редакции ряд уже неоднократно использованных театром приемов, вместе с тем явилась попыткой создать трагедийно-пропагандистский спектакль в монументальных формах, не прошедший бесследно для некоторых дальнейших работ Камерного театра.

Итак, с именем О’Нейля по преимуществу связан открывающийся спектаклем «Косматая обезьяна» новый период в творческой истории МКТ.

Когда А. Я. Таиров определял творческие задачи этого периода как поиски «конкретного реализма», он тем самым противопоставлял новое, нарождающееся лицо театра тому, которое скрывалось до тех пор под маской «неореализма» или имажинистской концепции спектакля. Спектакль «Косматая обезьяна» действительно установил достаточно отчетливую грань между этими двумя творческими тенденциями театра.

Именно в этот момент перед МКТ встает вопрос о соотношении искусства с реальной действительностью, и именно с этого момента следует датировать начало той творческой системы МКТ, которая {151} в своем последовательном, критическом развитии привела его к значительнейшему спектаклю — «Оптимистическая трагедия». Система эта представляет собою целостное философско-эстетическое построение, стремящееся осмыслить как общие вопросы социальной и философской конституции театра, так и вытекающие из них проблемы творческой практики, в частности проблемы творческого метода.

Тот творческий метод, который в основных своих чертах был обоснован спектаклем «Косматая обезьяна», был назван, как мы уже указывали, методом «конкретного реализма». Принципиальное значение его в творческой истории МКТ определялось тем, что, вытесняя из художественной практики театра ирреальность имажинистского понимания спектакля, он утверждал спектакль, творчески воссоздающий действительность. Это воссоздание действительности специфическими средствами театральной выразительности ставило перед театром проблему своего отношения к действительности, проблему способа видения действительности и в итоге — проблему сценического ее образа. И вот разрешение этой проблемы в законченных образах тех или других спектаклей является для нас сейчас в исторической перспективе мерилом творческого развития МКТ за годы, истекшие с момента постановки «Косматой обезьяны».

В последующей своей работе, пройдя тот этап ее, который был связан с драматургией О’Нейля (1926 – 1929 гг.), и следовавший за ним этап, отмеченный упорной и тяжелой работой над рядом произведений советской драматургии (1929 – 1932 гг.), А. Я. Таиров внес в понятие «конкретного реализма» ряд существенных коррективов. Эти коррективы заставили театр еще раз пересмотреть свои творческие позиции и определить их к этому времени как позиции «динамического реализма». Спектакль «Оптимистическая трагедия» дал наиболее яркое и значительное творческое осуществление этого термина, тем самым подытожив собою всю творческую историю МКТ и открыв возможности ее дальнейшего поступательного развития. Этот спектакль явился последней до сего времени точкой подъема в развитии магистральной творческой линии МКТ. После него следует ожидать периода нового обогащения художественно-идейных тенденций театра, о чем свидетельствуют, между прочим, и репертуарные планы «юбилейного», двадцать первого года его работы. В этом периоде наша театральная история в праве ожидать от МКТ дальнейшего продвижения его в плоскости поисков той творческой платформы, которая определяется сейчас термином «социалистический реализм». Будущий историк МКТ, вероятно, сумеет уследить за {152} процессом, в перспективе которого периоды, проходившие в творческой практике Камерного театра под знаком «конкретного», а затем «динамического» реализма, предстанут в виде переходной эпохи от неореалистических театральных исканий и иллюзий к эпохе, насыщенной новыми творческими устремлениями.

Динамический реализм в том виде, в каком его декларировала художественная практика Камерного театра, отправлялся от мысли о том, что искусство является творческим образом сущего, т. е. существующей объективной действительности. В развитие этой мысли утверждалось, что художник, являясь частью, объективной действительности, постоянно входит с ней в бесконечное количество самых разнообразных взаимосвязей. Эти взаимосвязи создают у художника понятие о действительности, т. е. познание действительности, реально существующего мира, который является неизбежной предпосылкой для искусства. Восприятие действительности художником может быть либо статическим, либо динамическим, причем первое неизбежно устраняет из поля зрения художника и из творческой сферы искусства реальные взаимосвязи действительности, превращая ее в ряд существующих фактов, положений, явлений, отдельных образов и т. д. искусство, создаваемое в пределах такого восприятия действительности, бессильно раскрыть и творчески истолковать ее подлинное лицо я ее подлинную сущность. В своих произведениях оно способно лишь регистрировать жизненные факты, чем по сути дела и занимался сценический натурализм. В противовес этому динамическое восприятие действительности охватывает ее во всех ее взаимосвязях. Оно рождает тот творческий образ реального мира, который воссоздает действительность как процесс, как нечто развивающееся, живущее движением и взаимным соотношением своих разнообразных элементов. Это воссоздание действительности проходит у художника через субъективную стадию, через образование субъективной идеи о действительности, осуществляясь затем в виде художественного образа, т. е. воплощения субъективной идеи в формах организованной реальной действительности. Специфика театрального искусства заключается в том, что оно дает творческий образ действительности, развивающийся в пространственно-временных измерениях через живой человеческий материал. Таким живым человеческим материалом является актер. Он, с одной стороны, — живой материал театрального искусства, а с другой — тот художник, который осуществляет в творческом театральном образе свою субъективную идею действительности.

{153} Объективной действительностью для театра и для актера является, с одной стороны, та реальная действительность, в которой он живет и воздухом которой он творчески дышит, а с другой стороны, драматургический материал, который как произведение искусства является воплощением субъективной идеи драматурга о той же объективной действительности, которая наличествует и перед театром и перед актером. Таким образом, для театра объективная действительность в итоге является двусторонней объективностью. Она включает в себя одновременно и реальную действительность как таковую и действительность драматургического материала. Спектакль, создаваемый театром, является поэтому образом двусторонней театральной действительности, образом, возникающим во взаимосвязях образов входящих в него действующих лиц.

Это положение явилось в некотором смысле стержнем всей системы «динамического реализма» МКТ. И действительно, оно резко отличает данную систему от тех методов построения спектакля, которые развились на почве МХАТовского учения о «сквозном действии» пьесы. В последнем случае мы имеем пример понимания значения объективной действительности в искусстве как действительности драматургического материала, и только его. Гегемония «сквозного действия» в создании творческого образа спектакля является фактически гегемонией драматургического задания над объективной действительностью, которую оно укладывает в прокрустово ложе той или иной тематической линии спектакля, изолируя его в целом от многообразия объективной действительности и ограничивая творческий кругозор участников и создателей спектакля реальностью одной лишь пьесы. Двусторонняя реальность, определяющая в итоге творческий образ спектакля, в творческой практике Камерного театра направляла его к поискам такого метода построения произведений театрального искусства, который дал бы ему возможность слить воедино эту двусторонность. На путях поисков и нахождений этого метода родилось понятие об «образе спектакля», которое в творческой практике МКТ противостоит МХАТовскому «сквозному действию». В дальнейшем мы постараемся проследить это противопоставление с тем чтобы подробнее раскрыть понятие «образа спектакля», утвержденное Камерным театром как результат длительного и противоречивого развития его концепции театрального спектакля.

Раскрытие и создание образа спектакля мыслится как путь от синтеза через анализ к новому синтезу, т. е. от общего, которым является двусторонняя реальность, к частному, т. е. к познанию {154} всех отдельных элементов спектакля, и прежде всего пьесы, в их взаимосвязи. На этой основе возникает новое общее, каковым является образ спектакля. Тот синтез, от которого отправляется, например, режиссер как носитель образа спектакля, включает в себя художественную идею последнего. Система действий актеров находится в причинной зависимости, обусловленной единой идеей спектакля, — идеей, которая является известным равнодействием между ощущаемой и познаваемой объективной действительностью и данностью драматургического материала. Таким образом, в отличие пять-таки от нашедшей себе место в МХАТовской системе мотивировки сценического поведения актера волевой целью его действия, система МКТ строит действия актера на основе вызывающих их причин. Действия эти в конечном счете получают в глазах зрителя свое целевое обоснование и могут восприниматься им как целевые действия, но в существе своем они являются действиями, причина которых кроется не в их цели, не в их волевой направленности. Цель, таким образом, становится формой действия, но не его содержанием.

Той основной причиной, которая определяет поведение действующих лиц, является субъективное ощущение ими действительности, полученное путем познания всех ее взаимосвязей. Благодаря этому познанию данное действующее лицо определяется в своей конкретности, т. е. как человек данного общества, данной эпохи, данного класса. Эта окружающая действующее лицо конкретность своим воздействием на него вызывает ряд рефлекторных эмоций, которые в свою очередь являются причиной осуществляемых им поступков. Таким образом, в основу поведения действующего лица кладется его эмоция. Действие вызывается не волевым устремлением к той или иной цели, а восприятием взаимосвязей всего спектакля в целом через эмоцию, а следовательно, через вызывающую ее причину. Отсюда можно вывести схему сценического поведения актера в системе МХАТовского типа и в системе Камерного театра.

В первом случае мы будем иметь:

сквозное действие — воля — цель — эмоция;

во втором:

взаимосвязи действующих — эмоция — поведение — цель.

В первом случае определенный объект вызывает известное субъективное желание (волевое устремление), направленное на этот объект, т. е. на цель. Достижение или недостижение цели разрешается в той или иной эмоции. Во втором случае определенный объект оказывает {155} известное воздействие, реакцией на которое является субъективная эмоция, вызывающая действие по отношению к объекту. В первом случае общее распыляется в частном, во втором — частное подчиняется общему. Там в итоге образ действительности в спектакле возникает в своей статике как смена сценических фактов, здесь он возникает в своей динамике как процесс, объединенный высшей, объективной причинностью в ее многообразных субъективных выявлениях.

Что касается той эмоции, которая играет такую исключительную роль в определении сценического поведения действующего лица, то природа ее и на данном этапе развития творческого метода МКТ понималась как некое психофизическое целое. Однако работа над «Косматой обезьяной» ввела в это понимание один существеннейший корректив, который имел весьма важное значение в последующей практике МКТ. Мы уже упоминали о том, что эмоция в результате опыта работы над «Косматой обезьяной» раскрылась Камерному театру как явление социального порядка, тем самым отодвинув на задний план господствовавшее до тех пор в творческой практике МКТ понимание ее как извечно-биологического начала. Социальная эмоция — это прежде всего реакция на раздражение, идущее от того или иного объекта, в плане ощущения его сквозь призму своего социально-психологического существа. И, следовательно, эмоция как источник тех или других сценических поступков — это социально-психологическое их обоснование, в противоположность господствовавшему до постановки «Косматой обезьяны» обоснованию их в плане биологическом или эмоционально-физиологическом.

Мы почти дословно привели ряд положений, характеризовавших формулу «динамического реализма», из стенограмм докладов, лекций и творческих бесед А. Я. Таирова. Они являются единственным и непосредственным источником для характеристики той системы работы Камерного театра, которая сыграла такую большую роль в его творческом и идейном перевооружении. Теперь следует проследить реальное осуществление этих положений в постановочной практике МКТ, приняв во внимание, конечно, что их окончательная формулировка относится к 1931 г. Они сложились, следовательно, в процессе довольно длительной творческой работы, сложились как результат ее опыта и ее критической оценки. Творческая история МКТ как раз интересна тем, что она свидетельствует об органическом движении этого театра, о закономерной смене следовавших друг за другом этапов его художественно-идейного пути. На этих этапах, естественно, {156} мы наблюдаем и торможение отдельных тенденций, в том числе и тенденций положительных, и гипертрофию тех или других элементов его творческого существа, и, наконец, диалектическое обнаружение тех или иных теоретических и практических явлений его творческой жизни, которые сталкиваются друг с другом в плодотворных противоречиях. Те периоды в истории МКТ, которые развернулись в промежутке между 1924 и 1934 гг., особенно богаты такого рода противоречиями. Но не в меньшей степени богаты они явлениями, свидетельствовавшими о поступательном развитии ведущей творческой линии театра — линии патетического, эмоционально насыщенного трагического спектакля. На всех этапах своей творческой жизни Камерный театр никогда не терял ощущения театральной патетики, и если порой ощущение это было неправильным или недостаточным, то эти неправильность и недостаточность в конечном чете не оказывали решающего отрицательного влияния на результат творческого опыта того или иного периода работы МКТ. Знак плюса всегда сопутствовал завершавшим этапам основных периодов истории Камерного театра. Он отметил собою и постановку «Негра», и постановку «Оптимистической трагедии». В величавой суровости ее стиля в новом качестве зазвучали те патетические мотивы, которые мы слышали и в расиновской «Федре» и в симфонии человеческого труда, создавшей пафос спектакля «Косматая обезьяна».

## **{157}** \* \* \*

От «Косматой обезьяны» до «Негра» репертуар Камерного театра представляет собою сложное и внутренне многообразное целое. Это свидетельствует не только об интенсивности творческой жизни театра, но и о выявлении в ней различных взаимно дополняющих и вместе с тем порой противоречивых тенденций. На протяжении трех сезонов МКТ работает и над «мещанскими трагедиями» О’Нейля, и над опереттой («День и ночь», «Сирокко»), и над мелодрамой («Розита»), и над трагико-патетическим спектаклем («Антигона»), и над исторической драмой («Заговор равных»), и, наконец, над театральной пародией («Багровый остров»). Этому богатству литературных жанров отвечает и богатство жанров сценических. Камерный театр как бы ищет литературно-сценического стержня своей работы на данном этапе. И он находит его в драматургии О’Нейля. Не случайно поэтому период 1926 – 1929 гг. в его творческой истории открывается и заключается именем этого драматурга.

Это не значит, однако, что только о’нейлевская драматургия характеризует собою творческое лицо МКТ в интересующий нас период его истории. Это не значит, что драматургия О’Нейля сыграла решающую в конечном счете роль в развитии дальнейших путей театра. Это значит, что она явилась той точкой приложения творческих сил МКТ, которая помогла последним собраться и выверить себя для дальнейшего своего развития. Это не значит и не может {158} означать того, что историк Камерного театра, как и историк советского театра в делом, могут миновать остальные работы МКТ данного периода и недооценить их порой весьма серьезного значения в творческой жизни этого театрального организма.

Если оставить в стороне неосуществленную постановку «Заговора равных» М. Левидова и осуществленную, но в высшей степени не характерную для основных творческих устремлений МКТ работу над «Багровым островом» М. Булгакова, то главнейшим в интересующий нас сейчас период жизни Камерного театра будет сопоставление линии о’нейлевских спектаклей и линии спектаклей опереточных. «Розита» А. Глобы — это спектакль экспериментально-тренировочного характера, драматургическая база которого далеко не соответствовала достигнутому театром уровню режиссерского и актерского мастерства. «Антигона» была далеко не лишенной интереса робой в области политико-трагедийного спектакля, доказавшей, между прочим, настоятельную необходимость театру искать тему подобного спектакля прежде всего в той политической патетике, которая может быть почерпнута из советской действительности. Эта патетика через «Неизвестных солдат» была найдена в «Оптимистической трагедии».

Мы отмечали выше, что в основе своей дальнейшие опереточные постановки МКТ по сравнению с «Жирофле-Жирофля» не сказали своего нового слова. Это произошло потому, что они не достигли тех творческих масштабов, которые развернула постановка оперетты Лекока. Но это не значит, что в них нельзя было отметить своих не только интересных, но и безусловно положительных моментов. Нельзя не упомянуть поэтому прежде всего о политической заостренности «Дня и ночи» и «Сирокко», — заостренности, которая переводила данные спектакли в план иронического политфарса, тем самым предлагая свое разрешение проблемы советской оперетты в целом, нельзя не отметить также определенных реалистических тенденций «Сирокко», уводивших этот спектакль от опереточных шаблонов в сторону сочной, реалистически насыщенной комедийности. Нельзя не отметить также великолепной работы и в том и в другом спектакле И. И. Аркадина, который в ролях премьер-министра Калабазаса и хозяина отеля Пипо Розетти сумел сочетать опереточную легкость формы сценического образа с реалистической убедительностью его содержания. До четырехсот представлений и той и другой оперетты к началу сезона 1933/34 г. свидетельствовали, конечно, о их жизнеспособности, тем самым, однако, не снимая вопроса {159} о своевременности поисков такого опереточного спектакля, базой которому служила бы советская действительность. «Сирокко» было несомненным сдвигом в этом направлении, но только сдвигом, и только в направлении. Подвергнув вслед за «Жирофле-Жирофля» существеннейшему пересмотру устарелые опереточные каноны, «День и ночь» и «Сирокко» не дали, однако, принципиально нового качества опереточного спектакля. На них еще в достаточной степени чувствовался налет «современничества», т. е. обманчивого восприятия и воссоздания некоторых внешних черт стандартного европейского зрелищного стиля мюзик-холльной эксцентрики. Ни блестящая режиссерская выдумка, ни мастерство исполнителей, ни даже большой успех этих спектаклей у зрителя все же не были свидетельствами того, что на данном репертуарном участке Камерный театр достиг уже вполне ощутительных результатов в области обогащения и поступательного развития своего творческого метода.

Не достиг он этих результатов и в постановке «Антигоны» Газенклевера, экспрессионистского варианта величественной софокловской трагедии. Газенклевер избрал себе тему об Антигоне для того, чтобы использовать основные ситуации трагедии Софокла в целях создания антимилитаристического, пацифистского политического спектакля. Он модернизировал старый драматический миф в политико-пропагандистском направлении в еще большей степени; чем Гуго фон Гофмансталь в свое время модернизировал «Эдипа-царя» в направлении импрессионистического психологизма. Эта модернизация античного драматургического предания получила у Газенклевера ясно выраженный экспрессионистический характер. Написанная в 1916 г., «Антигона» восприняла софокловский драматургический материал сквозь призму социально-политического мировоззрения экспрессионизма, т. е. художественной идеологии той части мелкой германской буржуазии, которая протестовала против войны в бессилии найти иной выход, кроме выхода в социально-этическое отчаяние или в иллюзии гуманистического пацифизма. Русский переводчик текста Газенклевера, Сергей Городецкий, взял на себя поэтому нелегкую задачу интерпретировать «Антигону» как трагедию неудавшегося и разбитого мятежа против войны и милитаристской диктатуры фашистского типа, т. е. подчинить этические мотивы Газенклевера мотивам заостренно политическим. Для этого пришлось внести в пьесу капитальные изменения, которые, однако, не отличались необходимой глубиной разработки основной трагической темы. Текст Городецкого оказался в достаточной степени прямолинейным и политически схематичным. {160} «Антигона» несколько неожиданно зазвучала в нарочито сгущенных, лозунговых тонах и потеряла свои эпические масштабы. Театру пришлось взять на себя задачу воссоздавать эту эпичность чисто сценическими средствами, преодолевая сплошь и рядом примитивность и явную искусственность драматических конструкций. Преуспеть ему в этом в полной мере все же не удалось. Слишком ясно давал знать о себе разрыв между эпическими масштабами сюжетного задания пьесы и методами их драматургической разработки. Излишней и нарочитой натянутостью была отмечена попытка превратить Антигону в своеобразную амазонку революции. Слишком ясно давала знать о себе «приспособленность» софокловского драматургического мифа, да еще в его гуманистической и экспрессионистической редакции, к упрощенно понятым требованиям «революционной созвучности».

Камерный театр, однако, на этом материале взял на себя большую задачу найти пути к патетическому политико-трагедийному спектаклю. Он стремился достичь эпической монументальности действия, волнуемого вместе с тем напряженностью политических эмоций. Этой монументальности он стремился добиться прежде всего путем симфонического построения партитуры спектакля, т. е. использования и обновления тех традиций театральной композиции, которые свое наиболее полное выражение получили когда-то в «Саломее». Но драматургическая и поэтическая утонченность текста О. Уайльда являлась в этом отношении базой несколько иного порядка, чем наличный текст «Антигоны». Сквозь абстрактность театральных сукон и нейтральных лестниц «Саломеи» прощупывалось ее реальное тело, проступало мрачное и жестокое лицо иудаизма и пламенела языческая страсть дочери Ирода. В «Антигоне» зритель столкнулся той абстракцией, которая схематизировала художественно-эмоциональную ткань драматургического материала. Для достижения эпического стиля спектакля пришлось идти путями технологическими по преимуществу, выдвинув ряд очень интересных проблем, как, например, проблему симфонизма спектакля, проблему слова-образа и т. д., разрешить которые до конца, однако, не удалось из-за обедненности понятия эпической драматургии и эпического спектакля.

Последние отнюдь не требуют непременно схематизма и абстракции. Эпос всегда необычайно конкретен, включая в себя на ряду с масштабными образами и моменты глубочайшей интимности, моменты зрительной детализации. В «Илиаде» поистине гомеровские описания битв богов, полубогов и героев сопоставляются с моментами, поражающими мягкостью и интимной теплотой реалистической {161} наблюдательности. Эпические масштабы «Энеиды» не исключают ряда эпизодов, полных чуть ли не жанрового реализма. «Носящий барсову шкуру» Шоты Руставели построен целиком на взаимном проникновении условно-патетической и реалистической стихий. В «Антигоне» патетико-реалистическое начало было представлено только образом самой Антигоны — А. Г. Коонен, по преимуществу в сценах, требовавших лирического углубления. Во всем остальном спектакль слишком явно устремлялся по линии внеисторической абстрактности. Тем самым он терял свою непосредственность и убедительность. Но вместе с тем, несомненно, он разрыхлял почву для создания героико-патетического трагедийного спектакля. Им выдвигалась перед Камерным театром творческая задача найти стиль советской героико-патетической трагедии.

В иных, но также трагедийных плоскостях разрешались на сцене МКТ «мещанские трагедии» О’Нейля. Не случайно, конечно, этот автор привлек внимание Камерного театра, и не случайно на его сцене именно произведения крупнейшего американского драматурга нашли свое углубленное истолкование.

Быть может, после Ибсена О’Нейль — последний носитель больших масштабов западной драматургии, — тех масштабов, которые поднимают каждую его вещь до громадных художественных обобщений, до мощного художественного синтеза той действительности, конфликтами и коллизиями которой питается его творческое сознание. Обладатель исключительно виртуозной драматургической техники, мастерство которой можно оценить уже в его ранних драмах — «Золото», «Фонтан» и др., Юджин О’Нейль является одним из немногих представителей той современной западной проблемной драматургии, которая пытается с открытым забралом броситься в самую гущу запутанных и больных вопросов, рождаемых кризисом буржуазной морали и буржуазного общественного и бытового уклада. В этом отношении его как раз уместно сравнить с Ибсеном, хотя он и не наделен тем великолепным презрением к буржуазному мещанству, каким отличался великий скандинавский драматург. И тем не менее почти весь О’Нейль вышел из ибсеновской «Норы», ибо то ценное и то правдивое, что есть в нем и в его драматургии, является продуктом того же, что у Ибсена, идейного беспокойства на фоне всеобщего, в том числе и этического, кризиса буржуазной общественности.

Этот кризис родил и проблематику о’нейлевской драматургии. В «Косматой обезьяне» он выдвинул пред ним проблему анархо-индивидуалистического, {162} мелкобуржуазного бунта, питаемого острыми противоречиями между палубой фешенебельного океанского экспресса и адом его кочегарки. В «Любви под вязами» этот кризис поставил перед его глазами тему сплетения и столкновения ослепляющих собственнических чувств и любовной ослепительной страсти. В «Негре» этот же кризис заставил его обратиться к особенно острой в специфически американских условиях проблеме расовой ненависти. Всюду перед нами, таким образом, капитальные проблемы буржуазного сознания, и всюду их глубокий, активный и клинически острый анализ.

Уверенно обходя все соблазны дешевого, натуралистического психологизма, О’Нейль умеет находить нужные драматургические перспективы и нужные масштабы своих композиций. Он умеет поднять и разворотить глубочайшие пласты человеческого сознания, он умеет, как бы при помощи точнейшего микроскопа, различить тех микробов, которые разъедают психику среднего буржуазного человека, существующего в средних, нормальных условиях капиталистического социально-бытового уклада. В этом и состоит сила его драматургической изобразительности. О’Нейль — проницательный драматургический истолкователь тех социально-психологических болезней, которые составляют достояние «обычного» человека капиталистического мира. О’Нейль стремится найти корни трагических конфликтов как раз в тех явлениях капиталистической действительности, которые предстают глазам стороннего наблюдателя как «нормальные», стабилизированные моменты буржуазного уклада жизни и сознания. Остро, сейсмографически остро реагирует он на все отклонения этого уклада и этого сознания от кажущегося «нормальным» общественного стандарта. Каждое такое уклонение он прослеживает в его логическом и неизбежном развитии до того момента, пока оно не превращается в трагическую катастрофу. С первых уже реплик своих пьес он накапливает эти уклонения. Он обостряет и выявляет их путем решительного введения в драматургическую ткань пьесы какого-либо неотвратимого, категорического идейного мотива, и тогда разыгрывает со своими персонажами искуснейшую шахматную партию, кончающуюся гибелью основных, фигур.

Он пессимист. Он социальный пессимист потому, что сам принадлежит к тому обществу, которое своим кризисом диктует ему конфликты, коллизии и трагические перипетии его пьес. Он сам — продукт этого кризиса и его носитель, наделенный трагической способностью видеть и ощущать кризисную стихию окружающей {163} его жизни, наделенный ее трагическим чувством и переживанием.

Но Юджин О’Нейль замкнут пределами этой же кризисной общественной среды. Он принадлежит к той группе американской мелкобуржуазной интеллигенции, которая не так давно еще искренно верила в величие и нерушимость этического и социального стандарта буржуазного «Нового света». Он прямой потомок упорного в создании «святой буржуазной хозяйственности» идеолога американского мещанства — Джона Франклина. Но потомок, силою исторического развития этого мещанства приведенный к пониманию его первородного греха. Это — мещанин, ощутивший всю тяжесть капиталистического наследия в сознании среднего американского человека и сумевший найти потрясающую правду его художественного воплощения. Он остается пока в заколдованном кругу того самого строя мыслей и чувств, кризис которого так трагически питает его творчество. И поэтому он может указать лишь на пессимистическое разрешение рождаемых этим кризисом проблем. Он уводит своих героев или в смерть, или в преступление, или в безумие, ибо он художник их бессилия пред лицом той высшей для них силы, какой является неизбежность катастрофического разрешения тех конфликтов, в плену у которых они пребывают. О’Нейль на новой базе возрождает трагедию рока, где всесильной судьбой является весь уклад капиталистического общества и рождаемых им противоречий.

В «Любви под вязами», подлинное заглавие которой — «Вожделение под вязами» — точнее передает авторскую концепцию сюжета, такими роковыми силами, рожденными укладом капиталистической общественности, выступают темные инстинкты собственности и любовной страсти. Не только собственнические чувства, но и «любовь под вязами» О’Нейль рассматривает в данном случае как порождение буржуазной общественной структуры. Собственничество и любовное вожделение сплетены им в один роковой и нераспутываемый клубок. Они взаимно определяют друг друга в пределах лаконичной и напряженнейшей интриги пьесы.

Мы говорили выше о том понятии «образа спектакля», который был введен Камерным театром в его творческий метод «конкретного» реализма. Строго говоря, «образ спектакля» наличествовал и во всех постановках МКТ имажинистской эпохи его работы. Там этот «образ спектакля» понимался как тот художественно-эстетический, идеальный строй данной зрелищной формы, который возникал в результате {164} целесообразно организованных ее элементов. Здесь же «образ спектакля» являлся синтетическим выражением действительности, возведенной в степень художественного факта через ее творческое восприятие и воссоздание. Здесь «образ спектакля» выдвигался как идейная величина, как величина определенного мировоззренческого порядка, определявшая собою все внутренние взаимосвязи действия, всю его идейную, а отсюда и техническую конструкцию. Таким «образом спектакля» в постановке «Любви под вязами» был образ устойчивого и замкнутого в себе собственнического быта. Этот образ определял и оформление спектакля и все остальные его компоненты в их динамическом раскрытии в течение действия. Ближайшим образом он был зафиксирован в декоративном оформлении сцены, которое здесь с особенной настойчивостью противопоставляло себя недавним конструктивистским принципам «Человека, который был четвергом». В практике МКТ, непосредственно предварявшей работу над «Любовью под вязами», предвосхищение принципов ее декоративного разрешения можно было найти, и то в весьма ограниченных пределах, в конструктивистской установке «Грозы». В «Грозе» можно было наблюдать, — и любопытно отметить, что в особенности остро наблюдали это заграничные критики спектакля трагедии Островского, — насыщение конструктивной схемы известным пафосом идейной концепции спектакля. Массивность деревянной установки, ее сводчатая конструкция, ее медлительные линии — все это ассоциировалось с бытовой и психологической атмосферой Домостроя. Атмосфера американского фермерского Домостроя окружала и ту, воздвигнутую бр. Б. и Г. Стенберг, ферму, которая присутствовала на сцене МКТ в течение всех картин «Любви под вязами».

Идя путем «конкретного реализма», Камерный театр положил в основу декоративного оформления трагедии О’Нейля общее понятие о форме как носительнице собственнического начала. С этим общим понятием было сопоставлено частное понятие о данной ферме, характер которой ближайшим образом определяется текстом «Любви под вязами». На стыке этих двух понятий была найдена идейная сущность данной установки, которая характеризовалась как ферма — недвижимость, в пределах которой тесно и душно населяющим ее людям, но разделить которую нельзя. Отсюда — плотная, вросшая в землю установка ее стен, отсюда ее низкие потолки, ее столбы, ее маленькие окошечки — окошечки собственнического блокгауза, отсюда ее клетушки-комнаты и тяжелая фактура тех бревен, из которых она сложена и сколочена. Эта ферма была прекрасным «аппаратом {165} для актерской игры». В ней Камерный театр использовал те выводы, которые он делал в течение своего долгого и упорного труда в области декорационной конструкции, начиная с эпохи кубо-объемов «Фамиры Кифареда». Действующие лица жили в органической взаимосвязи с идейной насыщенностью, формой, конструкцией и ритмом этой фермы, с которой столь роковым образом была связана их трагическая судьба. В этом смысле Камерный театр плодотворно использовал и уроки декорационного оформления «Фамиры Кифареда» и принципы сценической конструкции более поздних своих работ, отмеченных стремлением действенно разрешить проблему сценического пространства. Но в «Любви под вязами» схематическая ограниченность конструктивизма была преодолена в особенности идейной насыщенностью декорационной установки, составлявшей неотъемлемую часть реалистического и вместе с тем глубоко принципиального образа всего спектакля. Правда, и в «Человеке, который был четвергом», где урбанистическая конструкция в конечном счете обладала своей, вкратце охарактеризованной нами, идейной насыщенностью, она также составляла идейный компонент образа спектакля. Но предельный конструктивизм честертоновской урбанистической фантасмагории сам по себе такой идейной насыщенности, какую давала ферма «Любви под вязами», не давал. Он шел через общее к частному, он брал основную, абстрагированную тенденцию, брал схему — и в общем и в частном — и возвращался к схеме же. В работе над установкой декорационной основы «Любви под вязами» А. Я. Таиров нашел путь от общего через частное к новому общему, выражавшему идейную сущность предмета в реалистических формах.

Теми же поисками идейной сущности явления, той идейной сущности, которая составляет предмет познания действительности искусством, идейной сущности, выражаемой в высоких реалистических формах, одинаково далеких от условного схематизма и от мелочной, натуралистической фиксации ряда деталей, была отмечена работа МКТ над всем спектаклем «Любви под вязами» в целом.

Раскрытие основной темы пьесы было устремлено по линии социальной обусловленности эмоций, которые являются причиной и истоками сценических поступков действующих лиц. И это придавало спектаклю не только большую творческую убедительность, но и длительную жизнеспособность. Восемь лет его непрерывной репертуарной жизни — достаточный и доказательный в этом смысле срок.

Конечно, драматург ограничивал выразительные, в широком {166} смысле слова, возможности театра пределами своего толкования созданных им драматических ситуаций. Это особенно ясно сказалось в той идее нравственного очищения через страдание, которой проникнуты финальные моменты пьесы. И здесь театр становился в известный тупик перед наглухо закрытой дверью мелкобуржуазного мировоззрения автора. Но в основном в работе над «Любовью под вязами» он стремился раскрыть драматургический материал в его наиболее сильной стороне — в той художественно-идейной объективности, которая составляет одну из характерных черт мощного таланта О’Нейля. Объективность эта была почувствована и исполнителями основных ролей «Любви под вязами», которые лаконичными и вместе с тем впечатляющими в своей идейной выразительности средствами укрепили, развили и подчеркнули то объективно-художественное начало, которое лежало в существе драматургических характеристик О’Нейля.

Атмосфера собственнической, тяжелой страсти, которая взращивается действующими лицами пьесы с тем, чтобы увлечь их в свою бездонную мглу, была убедительно прослежена во взаимосвязях всех персонажей пьесы и в индивидуальных сценических характеристиках каждого из них. Благодаря этому образы «Любви под вязами» приобрели глубокую идейную перспективу.

Характеристика Л. А. Фениным образа Ефраима Каббота нашла свою основу в том синтезе черт, который воссоздавал фигуру упрямого в своей собственнической ограниченности фермера, за плечами которого в перспективах американской истории возникали образы первых поселенцев Нового света, упорных квакеров, которые осваивали беспредельные пространства обетованной американской земли и настойчиво, поколение за поколением, врубались в ее леса от Гудзонова залива до Флориды и от Новой Англии до Дальнего Запада. В этом потомке первых пионеров и плантаторов жила еще буйная сила собственнического накопления. И рядом с этой силой действовала инерция того «идиотизма» крестьянского быта, инерция той ограниченности и консервативности единоличного хозяйствования, которая приковывала его к своему клочку земли, к своей ферме, к своему патриархально-домостроевскому житейскому укладу. В этом отношении сцена танцев на крестинах в постановке Н. Глан насыщалась предельной социально-психологической экспрессией именно в те моменты, когда в нее вступал Ефраим Каббот, отвечавший своей тяжелой и исступленной пляской на танцевальные реплики гостей.

В образе Эбби А. Г. Коонен нашла лаконичные краски для передачи {167} социального существа той городской мещанки-собственницы, которая вносит трагедийное начало во взаимоотношения окружающих ее лиц. Подчеркнутая городская природа Эбби являлась одним из мотивов ее собственнической характеристики, в круг которой была вовлечена в конечном счете и стихия любовной страсти. Здесь удалось слить в одно целое ту двойную характеристику образа, которая отличает его в драматургическом тексте, слить так, что этот образ был поднят до трагических высот и раскрывал перед зрителем всю глубину темной собственнической стихии, омрачившей сознание далекой американской наследницы образа преступной и трагически страдающей Федры.

В этих двух персонажах сконцентрировалась идейная значимость «Любви под вязами». И найденные ими скупые, несколько суровые и вместе с тем реалистически правдивые краски в особенности подняли эпизодический сюжет «Любви под вязами» до вершин широких идейных и художественных обобщений. Вот почему, в частности, спектакль «Любовь под вязами» может быть включен в число капитальнейших и значительнейших работ Камерного театра. Лежавший в его основе творческий метод был развернут и оправдан спектаклем, который на долгое время определил принципы работы театра и в частности сыграл немалую роль в уточнении и развитии системы его актерской игры. Не меньшее значение имел спектакль и третьей по счету о’нейлевской пьесы на сцене МКТ — «Негра». Оригинальное название пьесы: «Все божьи дети имеют крылья» — расшифровывает нам идейную установку автора. Вопрос идет о расовых предрассудках и, что весьма характерно для О’Нейля, о предрассудках, вызываемых из глубин человеческих инстинктов существующим и непоборимым стандартом американской цивилизации.

Сотни тысяч юных американцев плакали над трогательным романом Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», и сотни тысяч, миллионы этих же американцев, позабыв о сентиментальных слабостях своего наивного детства, являются носителями непримиримого чувства расового антагонизма и расовой ненависти. Христианско-назидательная книжка Бичер-Стоу в течение ряда и ряда десятилетий опровергалась каждодневной практикой стандартного американского общественного уклада. Пьеса О’Нейля едва ли не впервые после основательно забытого и плохо усвоенного филантропического повествования Бичер-Стоу снова с большой остротой и с присущим автору «Любви под вязами» трагическим ощущением жизни поставила эту тему перед американским зрителем.

{168} Мы уже характеризовали природу трагических коллизий в драматургии О’Нейля. Трагическая стихия «Негра» в этом отношении остается той же, что и в «Любви под вязами». Ее объективный идейный лейтмотив: расовая ненависть — это болезнь капиталистической цивилизации, развивающаяся и губительно действующая на человеческое сознание в условиях существующего общественного строя.

Здесь нетрудно различить ограниченность классовой точки зрения О’Нейля. Весьма характерно, что основные коллизии своей пьесы он разрешает в патологическом плане. Весьма характерно, что тему расовой ненависти он воспринимает как тему болезни, а не как тему классового порядка. Повторяем — О’Нейль способен на мощное объективное изображение всей уродливости и дикости стандартного буржуазного психического уклада, но коль скоро ему приходится искать и находить выход из тех условий, в которых живут и действуют его герои, — он стремится найти его или в идее нравственного очищения, или в идее, как это мы имеем в «Негре», возврата к непосредственности и чистоте детской психологии, не знающей тех расовых антагонизмов, которые прививаются человеку в процессе овладения его сознанием буржуазной цивилизацией. Этот новый вариант руссоизма свидетельствует о слабости той социальной азы, на которой основывает свое творчество О’Нейль. Слабость этой базы состоит в отсутствии последовательного критического отрицания классовых основ современного общества. Оно для О’Нейля представляет собою известную этическую однородность, развращенную не в процессе развития и углубления капиталистической «цивилизации», а в процессе переживания каких-то «атавистических элементов» сознания в широких кругах средних американских обывателей. Отсюда — гуманистическая атмосфера о’нейлевской трагедии, атмосфера, накладывающая на нее свой определенный идейный отпечаток.

В центре «Негра», как известно, стоит судьба белой Эллы и черного Джима, — судьба, прослеживаемая с дней их детства и совместных детских игр до дня трагической смерти Эллы — жены Джима, не нашедшей исхода своей личной трагедии, выросшей в условиях уродливой и бесчеловечной буржуазной цивилизации.

Эпизодическая конструкция пьесы позволила О’Нейлю дать ряд отдельных сцен, предваряющих развитие основной темы его пьесы. Эти вводные сцены-эпизоды заканчиваются венчанием Эллы и Джима, для того чтобы открыть зрителям основной драматургический массив трагедии расовой отчужденности. Здесь сила расового антагонизма разрушает любовь, дружбу, личную жизнь и личное счастье. {169} Здесь Элла в безысходности трагического ощущения маячащего перед ней черного призрака, в безумии, прорезаемом вспышками еще не убитых непосредственных человеческих чувств, уходят из жизни, не разгадав для себя загадки расовой вражды.

Продолжая ту творческую линию, которая столь явственно обозначилась уже в «Косматой обезьяне» и решительно определилась в «Любви под вязами», спектакль «Негр» расширил выразительные возможности метода «конкретного реализма», — расширил до тех пределов, которые позволили театру еще раз вникнуть в стоявшие перед ним творческие задачи и разработать формулу «реализма динамического». В этом отношении «Негр» представил собою дальнейшее продвижение Камерного театра на пути к углубленному раскрытию своих творческих возможностей.

Сама конструкция новой о’нейлевской пьесы подсказывала режиссуре спектакля необходимость подойти к созданию сценического образа известного биографически-длительного процесса. Мало того, и внутри отдельных сцен-эпизодов нужно было искать объединяющей их динамики, с тем чтобы в спектакле отчетливо мог быть прощупан его динамический, развивающийся идейный костяк. Мало того, специфическая психологизированность действия, особенно во второй половине пьесы, требовала создать такую сценическую атмосферу, которая служила бы не только фоном, но и реальным участником действия. Так заострялась тема психологического реализма, придавшая в своем конкретном сценическом разрешении данному спектаклю особую внутреннюю действенность, с избытком компенсировавшую некоторую внешнюю статичность драматургической конструкции пьесы.

Сценическая атмосфера первой половины спектакля, заканчивавшейся пантомимической сценой выхода Эллы и Джима из церкви после венчания, была устремлена к последовательному и неуклонному накапливанию тех воздействующих факторов, трагическое влияние которых на судьбу двух героев пьесы должно было сказаться во второй половине спектакля. Не случайно поэтому О’Нейль пошел по особо трудному драматургически, но виртуозно разрешенному им пути концентрации действия вокруг все меньшего и меньшего количества персонажей. Длительный и актерски необычайно трудный финал пьесы был вверен всего лишь двум героям, после того как в постепенном ходе ее скрывались за кулисами, с тем чтобы уже не появляться на сцене, те действующие лица, которые служили факторами накопления трагических конфликтов.

И вместе с тем, начиная с первой сцены, вступала в свои права {170} та атмосфера спектакля, которая должна была активизировать движение сценического действия в направлении к его трагическому и безысходному финалу. Отсюда в режиссерской экспозиции А. Я. Таирова столь большое место заняла концепция капиталистического города и его стандартных людей, проходящих мимо Эллы и Джима. Этот город, который уже являл свой лик в некоторых предыдущих работах МКТ, предстал и здесь как слепая, бездушная сила, втягивающая в себя человеческие существа, как стоящее над человеческим существованием зубчатое колесо, которое увлекает запутавшегося в нем даже кончиком своего платья человека. И на судьбе Эллы О’Нейль показал страшное разрушительное действие этого колеса, выбрасывающего ее в конце концов под свет фонаря на панель окраинного квартала. Так возникала в спектакле побочная и все же важная тема социального одиночества, социального отщепенства, бросающего семена отчаяния и страха в человеческое сознание.

Сцену отреченного венчания Эллы и Джима Камерный театр развернул в большое пантомимическое полотно, где эта тема социального отщепенства нашла свое полное раскрытие. Отворачивающиеся от Эллы и Джима черные и белые свидетели их венчания, ненависть к двум преступникам, нарушившим стандарт предустановленного общежития и тем самым бросившим вызов социально-этическим нормам буржуазной цивилизации, — в особенности обусловливали стремительное накапливание и мучительное разрешение трагических противоречий второй половины спектакля.

Она протекала в сгущенной атмосфере тяжелых психологических конфликтов. Эта атмосфера подчеркивалась динамикой декораций и динамикой света. Мятущиеся, больные монологи Эллы находили свое соответствие в изменении конфигурации стен ее комнаты, сдавливавшихся вокруг фигуры актрисы, когда ей не должно было хватать воздуха в волнении и трагической надорванности чувств. И световая гамма меняла свои краски в зависимости от эмоциональной насыщенности действия, пока назойливый и яркий сноп света не вырывал из окружающей полутьмы висевшую на стене негритянскую маску — объект безумной мести Эллы.

В первой половине пьесы аналогичными, средствами, а в особенности средствами звукового монтажа, воссоздавалось стандартное лицо большого американского города, в котором жизнь размерена в своих выявлениях и который подчиняет своим законам и своим привычкам всех живущих в нем или попадающих в него людей. Нельзя не отметить, конечно, крайней и, быть может, преувеличенной {171} психологизации второй половины пьесы. Правда, в режиссерском освещении А. Я. Таирова эта психологизация осуществлялась при помощи богатейших и далеко отстоявших от натуралистических средств психологической выразительности приемов театрального порядка, осуществленных в строжайших и сложных действенных ритмах. Но тем не менее эта психологизация выдвигала на первый план субъективность эмоциональных переживаний действующих лиц, а в особенности Эллы. Тем самым в творческую концепцию спектакля вводился элемент, граничивший с приемами монодрамы и принципиально расходившийся с тем реалистическим познанием действительности, которое уже определяло и должно было определять еще больше творческий путь МКТ.

В актерском отношении театру удалось и в этом спектакле укрепить свои реалистические позиции. Элла — А. Г. Коонен тончайшими техническими приемами воссоздала биографический рост своего образа, равно как И. Н. Александров нашел сценический язык для передачи национального своеобразия негритянского типа в специфических условиях американской культурной, интеллигентской среды.

Укрепляя свой метод эмоциональной опосредствованности сценического поведения актера, спектакль «Негр» в лице А. Г. Коонен явился большим и широко поставленным лабораторным опытом ведения стержневой роли пьесы на сложнейшей системе эмоциональных лейтмотивов. В этом отношении достойны специального изучении финальные сцены спектакля, в которых контрапункт этих мотивов достиг невероятной технической изощренности. Тем самым достигалась чрезвычайная концентрация идейной ткани образа, обнаруживавшего себя в богатейшей гамме противоречий и эмоциональных напластований.

Спектаклем «Негр» закончился один из самых решительных и важных периодов творческой истории МКТ. Этот спектакль во многом явился для Камерного театра итоговой и отчетной работой за пятнадцать лет его существования. Он, как в фокусе, собрал в себе ряд постепенно выявлявшихся творческих тенденций театра, объединив их на той принципиальной теоретической платформе, которая именовалась платформой «конкретного реализма». В этом же спектакле впервые были намечены, а во многом и развиты, принципы того «динамического реализма», который на ближайший период времени был выдвинут в качестве определяющей творческой тенденции театра.

Этим же спектаклем МКТ расстался на длительный срок с драматургом, сыгравшим такую большую роль в его творческой жизни. {172} Мы говорили о том, что О’Нейль был не случайным гостем на подмостках Камерного театра и что его появление на них обусловливалось глубокими внутренними причинами. Главенствующей, конечно, была причина идейного, мировоззренческого порядка, та причина, которая поставила перед Камерным театром во всей широте вопрос об определении его творческого лица в соотношении с реальной действительностью.

Спектаклям О’Нейля на своей сцене Камерный театр придавал весьма широкое идейное истолкование. В особенности наглядно это можно заметить в работе над «Косматой обезьяной» и «Любовью под вязами». Иначе говоря, та объективная действительность, которая в субъективно опосредствованном драматургом виде становилась предметом творческого внимания театра, насыщалась и его собственным видением объективной действительности, его собственным восприятием, ощущением и пониманием реального мира. Интерес и любовь Камерного театра к драматургии О’Нейля были в этих условиях прежде всего интересом и творческой любовью к той проблематике, которая определяла художественную и идейную значимость его пьес. Театр, который пережил столь сложную внутреннюю историю, как Камерный театр, искал драматурга, творческое внимание которого было бы предопределено известными соотношениями с его собственным восприятием мира и с его собственной оценкой действительности. И в генезисе Камерного театра и в тех идеологических концепциях, которые были характерны для ряда его работ, мы найдем известную близость к социально-этическому мировоззрению О’Нейля. Идеологические мотивы гуманизма, мелкобуржуазная оппозиционность, подчеркивание гуманитарно-этических проблем, — все это устанавливало некоторые соотношения между драматургией О’Нейля и известными идеологическими тенденциями Камерного театра. Но не меньшее значение играл и вопрос стиля, вопрос художественно-идеологической концепции театра. И в положительном разрешении этого вопроса реалистическая стихия творчества О’Нейля, так же как в определенный момент его экспрессионистическая стихия, сыграли свою большую роль для Камерного театра.

Было бы большой ошибкой задержаться в пределах этого стиля, но в специфических условиях развития Камерного театра о’нейлевский драматургический стиль, несомненно, способствовал определенную и утверждению нового для него реалистического метода. Работа над пьесами О’Нейля при всей спорности идеологических позиций их автора в конечном счете оказалась для Камерного театра очень {173} важным и плодотворным этапом. Именно на этой работе выкристаллизовалось понятие о «динамическом реализме», и старой концепции имажинистского спектакля было противопоставлено иное понимание природы и принципов театрального действия. И та же работа над О’Нейлем сыграла свою большую роль в росте технической культуры актера Камерного театра.

Во всей творческой практике МКТ вопросы технической актерской культуры занимали всегда центральное место. Перелистывая «Записки режиссера» А. Я. Таирова, нетрудно заметить, что красной нитью проходит в них идея о высшей актерской технике, об актере — виртуозе во владении своим техническим мастерством, о том синтетическом, многопланном актере, который мог бы стать магом и волшебником сценических подмостков. Этот подчеркнутый технологизм в понимании принципов сценической работы актера можно было легко усмотреть во всех постановках Камерного театра, стремившегося найти некую обязательную грамматику актерского мастерства, которая определила бы и зафиксировала законы выразительности его сценического языка. И здесь имажинистская концепция спектакля в конечном счете определяла пути технологической мысли. Актерская технология Камерного театра, в той мере, в какой она была функцией известного понимания природы и эстетической сущности театра, являлась одним из конкретных выражений в творческой практике широких мировоззренческих положений.

Художественная техника не может быть оторвана от своей идеологической базы. В конечном счете она тоже является фактом идеологического порядка, носителем определенного мировоззрения и проводником определенных идеологических концепций. Не существует и не может существовать внеидеологической художественной формы, как не существует и не может существовать внеидеологической, нейтральной техники, ее создающей. Самый неприметный штрих рафаэлевской кисти был обусловлен в конечном счете определенной идеологической опосредствованностью. Самые технологические, казалось бы, — проблемы, возникающие на пути творческого формирования актера, упираются в итоге в известную идеологическую базу и разрешаются, — быть может, невольно для данного субъекта, — исходя из известных идеологических предпосылок.

В этом отношении та гипертрофия сценического технологизма, которая наблюдалась на известных этапах работы МКТ, не может рассматриваться как «формальное», внеидеологическое явление. Крупную ошибку делал сам Камерный театр, когда очень часто {174} осматривал ее и утверждал именно как таковую. Вся техника имажинистского спектакля, справлявшая свои триумфы в «Принцессе Брамбилле» и «Жирофле-Жирофля», была носителем определенных идеологических концепций, и коль скоро эти концепции подвергались существенному пересмотру, она вступала также в период своей перестройки. Это не значит, впрочем, что изменение идеологического облика театра моментально аннулировало всю его предыдущую громадную работу по созданию своей театральной технологии. Отличительной чертой всякой техники в том сложном компоненте, каким представляется нам любое подлинное произведение искусства, является ее способность к органической перестройке в процессе утверждения новых идеологических положений. Вот почему и имажинистская техника Камерного театра сослужила еще свою службу и на тех этапах его творческой истории, когда идеология имажинистского спектакля отошла уже в прошлое. Но эта техника переплавлялась в новые формы, приобретала новые функции и обогащалась новыми элементами, принципиально перестраивавшими ее применительно к новым идеологическим задачам, выросшим в творческой практике театра. Драматургия О’Нейля в значительной степени явилась проводником этих задач, которые театр ставил перед собою, творчески осознавая окружающую его реальную действительность нашего социалистического строительства. И драматургия О’Нейля была одним из творческих путей этого осознания, хотя непосредственно с социалистической действительностью она и не смыкалась. Но Камерный театр воспринимал — и правильно воспринимал — этого замечательного драматурга как союзника наших идейных и социально-этических устремлений в тех пределах, в каких реалистическая сила его основных произведений вставала в виде обвинительного акта против буржуазной цивилизации. И неудивительно поэтому, что именно после того этапа истории Камерного театра, который в основном отмечен сотрудничеством с О’Нейлем, наступил этап, прошедший в упорной, далеко не всегда успешной, но творчески необычайно ценной для театра работе над советским репертуаром.

В этой работе как раз наиболее полно выявились все результаты творческой истории Камерного театра, который, выдвинув лозунг «динамического реализма», совершенно отчетливо поставил перед собою задачу найти в работе над советским репертуаром, — неизбежно путем экспериментального риска, даже путем неудач, путем большой внутренней работы, — тот творческий метод, который обусловил бы возможность появления на его сцене большого, внутренне значительного {175} и высокого по своему художественно-техническому качеству советского спектакля. В сущности говоря, история Камерного театра от постановки «Наталии Тарповой» в 1929 г. до постановки «Оптимистической трагедии» в 1933 г. явилась историей создания такого советского спектакля. Вот почему, в частности, спектакль «Оптимистическая трагедия» не является в истории Камерного театра той совой, которая вылетела в один прекрасный день из головы Минервы. Он теснейшим образом связан не только с ближайшей творческой практикой МКТ, не только с ее поучительным и плодотворным опытом, но протягивает свои нити в очень отдаленные эпохи его истории. Это не значит, конечно, что в творческом пути Камерного театра на протяжении всей его истории до дня постановки «Оптимистической трагедии» наличествовал некий высший, «божественный» смысл, который мистически предвосхищал и подготовлял этот бесспорно один из значительнейших в анналах советского театра спектакль. Это значит, однако, что «Оптимистическая трагедия» критически вобрала в себя все положительное в творческих тенденциях МКТ на предыдущих этапах его развития и нашла этому положительному применение в утвержденном ею художественном качестве и стиле монументального советского трагедийного спектакля. И в этом факте с особенной ясностью заявил о себе характерный для всей истории Камерного театра ритм его творческого развития. В сущности говоря, после «Негра» только «Оптимистическая трагедия», несмотря на положительные результаты ряда промежуточных постановок, явилась той творческой точкой кульминации театра, которая отметила собой новый поступательный шаг в развитии его магистральной творческой линии. И с этой точки-зрения, отрицая фактом своей постановки многое из предшествующих работ МКТ, «Оптимистическая трагедия» вместе с тем генетически может быть увязана с основными положительными тенденциями исторического развития Камерного театра в прошлом. Ее успех был для МКТ в некотором смысле реваншем за тяжелую, неудачу «Наталии Тарповой» и за полуудачи некоторых других постановок пьес советских авторов. Но этот реванш оказался таковым потому, что процесс творческого развития театра, приведший его к этому спектаклю, отличался не только высокой принципиальностью, но и высокой — даже в своих заблуждениях и ошибках — творческой сознательностью. Проследить и понять этот процесс — означает понять и справедливо оценить исторически важнейший этап творческой жизни Камерного театра.

## **{176}** \* \* \*

Театральный зритель эпохи первой пятилетки социалистической реконструкции нашей социально-экономической и культурной жизни увидел на сцене Камерного театра восемь новых постановок, из которых шесть представляли собой театральную интерпретацию советского драматического материала. «Опера нищих» Брехта и Курта Вейля (1930 г.) и «Машиналь» Софи Тредуэлл (1933 г.) продолжали линию «западнических» спектаклей МКТ. Советский репертуарный сектор был представлен «Наталией Тарповой» С. Семенова (1929 г.), «Линией огня» Н. Никитина (1931 г.), «Патетической сонатой» М. Кулиша (1931 г.), «Неизвестными солдатами» Первомайского (1932 г.), «Укрощением мистера Робинзона» В. Каверина (1933 г.) и «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского (1933 г.)

Этот повышенный интерес театра к советской драматической проблематике определился в основном той творческой обстановкой, которая была созвана в Камерном театре, как и в иных наших театральных организмах, грандиозным процессом развернутого социалистического строительства, который решительно вовлек в себя и широчайшие массы и лучших представителей высококвалифицированной технической, научной и художественной интеллигенции. «Советизация» репертуара Камерного театра была одним из конкретных выражений этого процесса на участке нашей театральной жизни. Камерный театр вступил в период активных, настойчивых и упорных {177} поисков своего большого советского спектакля, опираясь на базу своей высокой театральной культуры и стремясь творчески реализовать выдвинутые им лозунги пересмотра своего творческого метода под углом зрения «динамического реализма».

На фоне этой устремленности театра отодвинулась на второй план доминировавшая до тех пор в его творческих интересах «западническая» театральная тема. И хотя обе западные постановки этого периода, в особенности же «Машиналь», представляют значительный интерес, тем не менее центр творческой тяжести в работе театра явственно перемещается в сторону советского материала. Тем самым МКТ практически реализует выдвинутое им положение о «двусторонней объективности» театрального спектакля, положение, укрепляемое и получающее новое принципиальное обоснование в условиях работы над советской идейной и драматургической проблематикой.

«Опера нищих» Берта Брехта и Курта Вейля в интерпретации А. Я. Таирова, с одной стороны, продолжала его опыты в области опереточного жанра, с другой — наследовала и уточняла некоторые идейные мотивы, звучавшие когда-то в постановке «Человека, который был четвергом».

Либретто Брехта и музыка Вейля исходили из английского оригинала «Оперы нищих» Пэпуша — композитора первой половины XVIII века. Пронизанная люмпенскими мотивами, «Опера нищих» явилась весьма типичным продуктом литературного и музыкального экспрессионизма, уловившего здесь уродливые люмпенские гримасы большого капиталистического города. «Опера нищих» показала со сцены МКТ изнанку буржуазного урбанизма. Она развернула фантасмагорические картины люмпенского гетто капиталистической цивилизации. В спектакле возникли отталкивающие и страшные маски преступного капиталистического «дна», те маски, в которых стиралась грань между преступлением большого полета — эксплуатацией, классовым насилием капитализма и т. д. — и преступлением как таковым, уголовщиной, рождавшейся всем капиталистическим укладом жизни. Не романтическая идеализация люмпенского дна, а раскрытие его в его хищнической, взращенной капитализмом и неизбежно связанной с ним природе — таков был сценический образ «Оперы нищих» на сцене МКТ, удачно переключившей экспрессионистический стиль Брехта и Вейля в план сгущенного, подчеркнутого гротеска.

Спектакль «Машиналь» также разрешал проблему западной цивилизации. {178} Пьеса Софи Тредуэлл в некотором отношения может быть сопоставлена с «Американской трагедией» Теодора Драйзера. И здесь и там основная тема — трагическая опустошенность стандартизованной американской жизни, в обоих случаях приводящая, — правда, разными путями, — главных действующих лиц романа и пьесы к электрическому стулу.

Короткие эпизоды «Машинали» — это фиксация рядовых моментов в жизни рядовой американской женщины: служба, дом, брак, материнство, случайное знакомство. И эти моменты сплетаются в трагический клубок противоречий, которые приводят рядовую американскую женщину к рядовому, — вполне в стиле пятистрочной хроникерской заметки в газете, — убийству своего мужа, приводят ее на скамью подсудимых и в электрическую, камеру Синг-Синга.

«Машиналь» — потому, что в процессе развития действенных взаимоотношений героев пьесы раскрывается тема о стандартной машинности капиталистической цивилизации, и в первую очередь машинности того рядового житейского уклада, который сложился в недрах капиталистических отношений и определяется ими вплоть до своих мельчайших деталей. «Машиналь» — машинизация человеческой психики, вытравленность из нее личного начала, приспособление этой психики, как и всего личного поведения, к железным, непререкаемым и слепым нормам капиталистического, буржуазно-мещанского жизненного уклада. «Машиналь» — это вся общественная структура капиталистического города, высасывающая мозг и кровь у подвластного ей одиночного человеческого существа, настойчиво превращающая его в бездушный и безличный автомат, движущийся в механизированном и стандартизованном мире раз установленных социальных и бытовых отношений.

Тема спектакля «Машиналь» в Камерном театре была темой столкновения машинности городской жизни, стандартизованного городского быта с одиночкой — героиней пьесы Эллен; которая не попадает в предустановленный ритм этой «Машинали». Отсюда в сценическом воплощении пьесы С. Тредуэлл на первое место выдвинулась тема города, которую театр развернул в синтезированный, типический образ городской капиталистической культуры. Оформление В. Рындина, органическим элементом которого были особые изобразительные световые монтажи, воссоздавало присутствовавший во всех эпизодах пьесы образ города, давившего своим стандартизованным и механизированным ритмом на сознание Эллен. Это обобщение той среды, которая служит не только фоном, но и базой драматической {179} ситуации пьесы, насыщало ее несомненным трагическим пафосом. В этом смысле «Машиналь» в режиссерской интерпретации А. Я. Таирова явилась блестящим примером такого построения спектакля, которое раскрывается перед зрителем не в сюжетной ограниченности «сквозного действия», а в широких ассоциативных опосредствованиях и связях, примером спектакля, образ которого является целым пучком идеологических мотивов, связующих его как факт художественно-эстетического порядка с большими и принципиальными проблемами современности.

Образ капиталистически-городской механизированности сознания и поведения населяющих его существ определил и принципы построения отдельных актерских образов спектакля. И здесь идея механизированного стандарта техники и поступков стала руководящим приемом воссоздания скупо намеченного драматургом человеческого типажа пьесы. Стандарт движений, стандарт интонаций, стандарт внешнего вида и внутренней сущности всех вовлеченных в действие «Машинали» персонажей, исключая Эллен и ее возлюбленного Гарри Ро, создавали в итоге ту сценическую атмосферу, которая и насыщала образ спектакля ощущением полной внутренней опустошенности капиталистической цивилизации, заполненной немым, безличным, серым веществом, поглощающим и переваривающим в себе все инородные ему и раздражающие его тела.

Эллен в известном смысле — такое инородное тело, хотя она и рождена этим механизированным городом. Но у нее есть маленькая искорка каких-то неясных и смутных личных исканий. Она выбивается из отведенной ей колеи жизни, и она должна стать жертвой уничтожающей ее катастрофы. Но трагизм Эллен состоит в том, что и катастрофа эта носит тот же стандартный характер. Все перипетии этой катастрофы разыгрываются как давно знакомый кинофильм с примелькавшимся и шаблонным сюжетом. Этот шаблонный сюжет послужил и для драматурга и для театра объектом творческого воссоздания всей глубины той подчиненности среднего, обыденного человека капиталистической «машинали», которая даже бессильную и отчаянную попытку вырваться из зубчатого колеса рассчисленного и размеренного жизненного уклада превращает в рассчитанный и размеренный стандарт уголовной хроники.

Камерный театр создал из «Машинали» большое театральное полотно, насыщенное своим восприятием западной капиталистической действительности. Это восприятие в сравнении с творческой концепцией урбанизма в «Человеке, который был четвергом» поднялось {180} на новую, высшую ступень своего развития. В спектакле честертоновской фантасмагории известное любование конструктивистской схемой сочеталось с экспрессионистическим страхом перед конструктивно-схематическим образом западной урбанистической действительности. В «Машинали» мы уже не видим следов этого экспрессионистического страха. Образ капиталистической цивилизации здесь является объектом обвинительного акта со стороны театра. И если в пьесе С. Тредуэлл нет ни одного персонажа, который взял бы на себя миссию безжалостного осуждения капиталистической «Машинали», то такое осуждение, такой решительный приговор выносится ей театром в самом творческом образе его спектакля. В этом отношении «Машиналь» еще более углубила и уточнила приемы объективной характеристики действительности, найденные в «Косматой обезьяне», в «Любви под вязами» и в «Негре».

Основным репертуарным началом, характеризующим работу Камерного театра в 1929 – 1933 гг., была, однако, как мы уже отметили, советская драматургия. К этому периоду своей работы театр подошел, сформировав в основном свой творческий метод «конкретного реализма». Работа над советским репертуаром должна была стать проверкой этого метода и путем к определению того идейного лица театра, которое далеко еще не изжило в себе характерных черт мелкобуржуазного «объективизма», мелкобуржуазного гуманистического сознания.

Историческая миссия советского репертуара на сцене Камерного театра заключалась в том, чтобы стимулировать здесь творческое раскрытие действительности с позиций той части буржуазной интеллигенции, которая влилась в поток социалистического строительства и в процессе его перестраивала свое сознание, той части буржуазной интеллигенции, которая в своем участии в социалистическом строительстве высвобождается из идейного и социально-психологического наследия и старого мира и необуржуазных тенденций, активизировавшихся в годы восстановительного периода.

В этом смысле история МКТ представляет собою одну из страниц истории русской мелкобуржуазной интеллигенции в эпоху величайшего процесса хозяйственного, социально-политического и идеологического переустройства общества. В этом смысле отдельные эпизоды этой истории приобретают глубокое принципиальное значение.

Когда мы анализировали распад концепции имажинистского спектакля в теории и творческой практике МКТ, мы не могли не {181} оценить его как один из симптомов идейного перевооружения и идейной перестройки театра. Формула «конкретного реализма» была творческой репликой театра на явление этого распада. Признанный им принцип творческого освоения объективной действительности был свидетельством о глубоких творческих сдвигах МКТ, свидетельством об осознании им дальнейшей творческой невозможности работать в пределах спектакля как некоей самоценной и самоисчерпывающей сферы театрального сознания. С этим принципом, практически реализованным на постановках о’нейлевского драматургического цикла, Камерный театр подошел к работе над советским репертуаром. Означало ли это, что данный принцип исчерпал возможности творческого развития МКТ? Означало ли это, что метод «конкретного реализма» полностью переключал театр на идейно новый путь работы? Означало ли это, наконец, что он обеспечивал Камерному театру действительно коренное и глубокое переустройство его творческого организма?

Отвечая на эти вопросы, было бы большой ошибкой переоценить возможности тех методологических устремлений, которые обозначались именем «конкретного реализма». Не случайно, конечно, этот метод довольно скоро подвергся дополнительному пересмотру и уступил место в теоретических обоснованиях работ Камерного театра методу «динамического реализма», основной характерной чертой которого было требование активного вживания в советскую действительность, активного творческого осознания тех творческих начал, которые заложены в нашем социалистическом строительстве.

Но и в том и в другом случае, однако, еще не ставился во всей полноте один основной и решающий вопрос — вопрос о том субъективном творческом осознании театра, которое должно было быть насыщено определенным идейным содержанием. Это идейное содержание могло быть найдено, конечно, только на путях полного и решительного преодоления мелкобуржуазных идеологических традиций. И платформой для поисков этого содержания должен был быть, конечно, советский драматургический материал.

Но здесь возникли свои серьезные трудности. Дело в том, что идейное перевооружение всякого театрального организма, а тем более организма столь высокой театральной культуры, каким являлся Камерный театр, нельзя рассматривать как однолинейный процесс. Это перевооружение может идти далеко не равномерным путем и может заявить о себе не только на репертуарном, но и на иных участках сценической работы театра. В этом отношении в творческой {182} работе Камерного театра можно наблюдать целую цепь фактов специфически театрального порядка, которые свидетельствовали о том, что МКТ ищет и находит пути своего идейного перевооружения в направлениях, очень часто непосредственно не зависевших от драматургических заданий, фактов, которые свидетельствовали о том, что Камерный театр движется по пути своей идейной перестройки средствами специфически театрального порядка. Наиболее ярким примером в этом отношении могут служить сцены кочегарки, тюремного двора и улицы капиталистического города в «Косматой обезьяне», — сцены, своим театральным содержанием перекрывавшие идейные тенденции, характерные для данного драматургического произведения в его целом.

Отсюда рождались и те трудности, которые мы имеем в виду и которые сводились к тому, что советский драматургический материал мог играть стимулирующую положительную роль в идейной перестройке театра лишь в том случае, если в своей художественной специфике он активизировал идейную перестройку театрального метода работы МКТ. А эта перестройка была невозможна без учета тех творческих сдвигов, которые характеризовали ряд работ Камерного театра в плане действительно положительного советского осознания и воссоздания действительности средствами сценической выразительности. Эта перестройка могла плодотворно ощущаться, в частности, если она развивалась на магистральных творческих линиях театра, если она брала за основу то положительное, что несла в себе развивавшаяся и перевооружавшаяся театральная культура МКТ.

С этой точки зрения историческая, значимость последнего этапа в жизни Камерного театра определялась процессом его идейной перестройки в условиях первой пятилетки, — идейной перестройки, направленной, между прочим, и к созданию такого типа спектакля, который отвечал бы творческим запросам театра, отвечал бы выдвигавшимся им задачам театрально-идеологического порядка.

Вот почему мы в свое время указали на тот факт, что советская драматургия и работа над советским репертуаром в Камерном театре носили в значительной степени экспериментальный характер. В самой творческой практике МКТ, в его режиссерской методологии, в его актерской системе и т. д. происходили такие сдвиги, которые ясно свидетельствовали о наличии в организме Камерного театра тенденций к глубокому раскрытию и творческому воссозданию действительности сквозь идейную призму нашей эпохи. Вот почему в этом театре советский репертуар не мог играть той элементарной «советизирующей» {183} роли, какую он играл порой в более старых и менее творчески гибких театральных организмах. Перед Камерным театром вполне ощутимо вставала сложная задача в процессе своего перевооружения искать своих драматургических форм и смыкаться с теми тенденциями в советской драматургии, которые дали бы ему возможность как можно сильнее активизировать происходивший в его недрах процесс идейной перестройки его театрального существа. В творческий организм Камерного театра советский репертуар не мог войти как нечто постороннее положительным тенденциям развития МКТ как определенной единицы нашей театральной культуры. С точки зрения этой театральной культуры никакой ценности не представляла бы механическая перестройка творческого облика Камерного театра. Задача состояла в том, чтобы на базе советского драматургического материала, избегая поверхностного приспособленчества, на базе глубокого творческого освоения советской действительности и ее идейной проблематики создать свои театральные ценности, которые заняли бы достойное место в процессе создания советской театральной культуры. И в той же мере, в какой было бы бесплодным и творчески фальшивым приспособление театра к тем или иным драматургическим тенденциям, было бы также бесплодным и творчески вредным приспособление драматургии к театральным тенденциям развития МКТ. Наиболее естественным здесь был бы процесс взаимного обогащения при условии упорной и решительной борьбы со всеми теми явлениями, которые могли бы увлечь театр в орбиту чуждых и классово враждебных художественно-эстетических и идейных концепций.

Пьесы советских авторов появились на сцене МКТ еще в 1924 г. Но эти пьесы («Вавилонский адвокат» и «Кукироль») не являлись произведениями той литературной и сценической ценности, которая могла бы открыть перед театром какие-то новые творческие горизонты. Кроме того, и в жанровом отношении они должны быть отнесены к явлениям периферийного порядка, как и следовавший за ними «Багровый остров» М. Булгакова, к тому же вызвавший вполне справедливую суровую критику его художественного и идейного содержания.

Таким образом, первым по сути дела ответственным опытом работы Камерного театра над советским репертуаром явилась постановка «Наталии Тарповой» С. Семенова.

Здесь театр постигла тяжелая и болезненная неудача, анализ причин и предпосылок которой будет не бесполезным для понимания {184} последующего процесса работы МКТ в сфера советской драматургии.

Корни этой неудачи таились как в драматургических свойствах самого материала, так и в методе его театрального раскрытия. «Наталия Тарпова» оказалась той пьесой, которая не только не стимулировала положительного развития творческих тенденций театра, но вызвала в нем подъем и активизацию несомненно отрицательных театрально-идеологических моментов. В свою очередь эти последние, найдя в данном драматургическом материале благоприятную для себя среду, создали ту отрицательную инерцию, которая подчинила себе положительные идейные элементы пьесы и свела, в сущности говоря, на нет ее идеологическую значимость. И дело было далеко не в том, что натуралистическая фактура отдельных частей пьесы шла вразрез с антинатуралистическими творческими тенденциями театра. Творческий конфликт локализовался значительно глубже и шире этого. Он охватывал собою принципиальные мировоззренческие вопросы в их конкретном художественно-эстетическом выражении.

Драматургические пороки спектакля таились в том, что пьеса, созданная на основе одноименного романа ее автора, страдала, прежде всего, теми обычными недостатками, которые бывают свойственны многим инсценировкам повествовательных произведений. Приспособление к драматургической форме большого и внутренне сложного композиционно романа создавало опасность не только обеднения его повествовательной ткани, но и гипертрофии таких ее компонентов, которые в структуре оригинала играли второстепенную и подчиненную роль. Этой опасности «Наталия Тарпова» не избежала. В ней явственно сказалась гегемония драматической ситуации и драматического резонерства. Как совершенно правильно указывала критика, произошла искусственная изоляция образов романа от всей окружавшей их идейной атмосферы повествования. Грубо говоря, действующим лицам в пьесе предоставлена была та свобода движения, которая отрывала их от установленной в романе идейной перспективы и наделяла их некоей самостоятельностью существования в отрыве от причинных мотивировок объективно-идейного плана. Отсюда пьеса свелась к развертыванию мелодраматической ситуации на тему о любви и ненависти, ломающей классовые преграды, — той ситуации, которая в самом романе, несмотря на ряд его творческих ошибок, все же подчинена общему идейному течению повествования. Субъективное в характеристике действующих лиц было возведено в степень идейной объективности. Отсюда взяла свое начало целая цепь творческих ошибок.

{185} Действующие лица пьесы оказались лишенными, собственно говоря, своей глубокой драматургической характеристики, которая должна была бы возместить и компенсировать неизбежное в инсценировке романа обеднение его повествовательной ткани. И этот коренной недостаток драматургической природы пьесы нашел свой отклик в особенностях театральной природы спектакля. Эта последняя усилила образное абстрагирование и самой драматической ситуации пьесы и ее отдельных персонажей. Их взаимосвязям сюжетного порядка она придала общепринципиальную идейную значимость. Та коллизия, которая должна была быть следствием определенных идейных причин, превратилась в сценической интерпретации МКТ в известную мнимо-идейную и мнимо-проблемную самоцель. Действующие лица, не обретя полноты своей социально-психологической характеристики и выключенные из идейной сферы романа, превратились в функции сюжетного построения пьесы, в безличные, в сущности говоря, инструменты мелодраматической ситуации. И это открыло дверь тому мелкобуржуазному по своей природе воззрению на действительность, которое подстерегало Камерный театр. Социально-психологическая стихия и социально-психологические коллизии пьесы были поняты театром как выявление изначальных человеческих эмоций, как выявление первичных чувств безотносительно к социальной и классовой их природе. Таким образом в творческой практике МКТ затушевывалось понятие о социальной эмоции, выдвинутое им в работе над коллективными сценами «Косматой обезьяны», понятие о той социальной эмоции, которая придала такую силу и убедительность действенным характеристикам и основным эпизодам «Любви под вязами». Здесь социальная эмоция уступила место раскрытию внеклассовой природы человеческих чувств, раскрытию, снизившему социально-идеологическое значение спектакля до уровня сенсационной мелодрамы. Попытка поднять этот уровень идейной значимости спектакля до степени принципиальной дискуссионности путем выдвижения в зрительный зал специально воздвигнутой трибуны как планировочного места для сценического развертывания некоторых дискуссионных ситуаций пьесы — не имела успеха в силу своей механичности. Этот прием публицистического заострения формы спектакля далеко не соответствовал стилистическим свойствам и самого драматургического произведения и его театральной концепции. Он был заранее обречен на бесполезность.

Таким образом в спектакле «Наталия Тарпова» весьма широко раздвинулись ножницы между субъективным ощущением действительности {186} и теми основными задачами, которые выдвигались эпохой развернутой реконструкции нашего социально-бытового и психического уклада. То качество эмоции, которое определяло собою целевую идейную направленность сценических образов, несло в себе слишком многое от эпохи кризиса мелкобуржуазного сознания, нашедшего свое блестящее и полное выражение в работе Камерного театра над пьесами О’Нейля. Там процесс изживания мелкобуржуазных гуманистических иллюзий обострил идейную значимость драматургического материала и совпал с его положительными идейными тенденциями. Здесь он лишь затормозил и развитие взаимосвязей между действующими лицами и развитие их отдельных образов. Та самая причинная сила эмоционального рефлекса, которая рождала целевое действие образа в системе «конкретного реализма» МКТ, оказывалась здесь носительницей качества, уже непригодного в условиях развернутого процесса идейно-психологической реконструкции. Спектакль «Наталия Тарпова» выдвигал перед Камерным театром задачу глубокого пересмотра качественного материала той эмоциональной сферы, которая играла столь большую роль в идейном раскрытии сценических ситуаций и характеристик. Именно на этом пункте должны были скреститься основные противоречия творческого развития МКТ, для того чтобы разрешение их могло открыть перед театром пути к углубленному пересмотру своих творческих ресурсов и своих методологических позиций. В противном случае театру грозила опасность торможения на трудном и ответственном пути своего идеологического перевооружения. Ему грозила опасность и понижения высокого уровня его мастерства, ибо перебои в области идейного раскрытия своего творческого лица неизбежно влекли и должны были повлечь за собой перебои во владении сложной техникой своего искусства, перебои и торможение в ее поступательном развитии и в ее обогащении новыми идейными элементами, которые вызывали бы ее глубокую и принципиальную перестройку. Таким образом, спектакль «Наталия Тарпова» сигнализировал о многообразных опасностях, стоявших на творческом пути Камерного театра, равно как и гнездившихся в идейной природе некоторых методологических предпосылок его работы. Тем ответственнее становилась задача дальнейшего овладения советской драматургической проблематикой и поисков стиля советского спектакля.

Этот стиль должен был быть прежде всего адекватным внутреннему существу того грандиозного социально-политического процесса, который совершался за стенами театра и властно включал его в свои {187} широчайшие идеологические устремления. Этот стиль вместе с тем должен был быть напоен активным творческим сознанием самого театра, должен был носить его индивидуальный творческий отпечаток, должен был родиться и найти свое утверждение как стиль, в котором данный творческий организм поднимается до настоящего творческого познания, а не только ощущения действительности. В этом смысле должен был найти свое выражение процесс включения данного театра в наше социалистическое строительство, в котором он призван был играть роль, активно организующую сознание масс зрителя. Этот стиль, наконец, должен был стать мощным орудием борьбы за новое восприятие действительности, орудием борьбы за нового человека, за новое мироощущение. В этом отношении уроки спектакля «Наталия Тарпова» содержали в себе достаточное количество полезнейших моментов. Эти уроки не могли не быть оценены Камерным театром, и из них он не мог не сделать соответствующих творческих выводов. Предстояло еще раз проверить свои идейные и методологические позиции, предстояло мужественно и решительно преодолеть тот субъективизм восприятия действительности, который заслонял своей мелкобуржуазной ограниченностью ряд важнейших моментов объективной действительности. Предстояло, наконец, найти тот пафос советского спектакля, который был бы и выше и творчески плодотворнее, чем пафос кризиса мелкобуржуазного сознания или пафос театрального бунта против старых норм и канонов буржуазно-обывательской, мещанской сцены.

В дальнейших после «Наталии Тарповой» постановочных работах МКТ можно наблюдать процесс выявления этого стиля и процесс накопления этого пафоса. Театр, несомненно, мобилизовал свои творческие ресурсы и, учитывая весь риск экспериментальной работы, настойчиво продолжал овладевать советской драматургической и сценической проблематикой. Эта экспериментальная работа, осложненная и углубленная широким пересмотром итогов своего почти двадцатилетнего творческого опыта, привела Камерный театр в результате к спектаклю «Оптимистическая трагедия», — спектаклю, сила которого состояла как раз в утверждении своего стиля восприятия и творческого воссоздания действительности, в определении и пересмотре творческого метода театра, в достижении того пафоса советского трагедийного спектакля, который делал данное театральное произведение действительно активным организатором сознания своих зрителей, и, наконец, в критическом использовании и блестящем применении того богатейшего опыта в области технологии {188} театрального процесса, который отложился в творческой практике МКТ.

Спектакль «Линия огня» Н. Никитина можно назвать первой компенсацией творческих ошибок «Наталии Тарповой». Эта компенсация осуществлялась как в тематическом плане спектакля, так и в принципах его сценического раскрытия. От ложной дискуссионности и нарочитого психологизма «Наталии Тарповой», завуалировавшего и исказившего социальную тему спектакля, в «Линии огня» театр — еще, быть может, неуверенно, но в достаточной степени последовательно — вступил на путь активно-пропагандистского спектакля. Драматургический материал Н. Никитина открывал этому вполне определенные возможности. Театру не могла быть чуждой драматургическая тема спектакля — перестройка мелкобуржуазной, собственнической, анархиствующей стихии в процессе социалистической реконструкции. Эта тема завершала собою те идейные мотивы кризиса мелкобуржуазного сознания, которые находили свое место в творческой практике МКТ и в ряде случаев определяли его идейно-тематическое лицо. Эта тема направляла внимание театра к одному из основных вопросов нашей действительности. И эта тема требовала своего активно-пропагандистского сценического утверждения.

Если мы оглянемся на прошлое Камерного театра, то легко различим в его творческой практике одну, в общем довольно постоянную, особенность. Особенность эта рождена той имажинистской концепцией спектакля и природы театрального процесса, на характеристике которой нам приходилось так часто задерживать внимание читателя. Эта особенность: толкование спектакля как объекта незаинтересованного созерцания зрителя, — незаинтересованного в социально-идеологическом плане, — зрителя, остающегося в конце концов вне тех связей и взаимодействий, которые составляют действенную ткань спектакля, и не отдающего им своих идейных симпатий и антипатий. Это сплошь и рядом обусловливало за спектаклями МКТ характер особой, подчеркнутой демонстрационности. Они увлекались порой в сферы той художественной самоуглубленности, которая не принимала в расчет возможностей творческого их восприятия зрителем. Полемизируя в своей книге «Записки режиссера» с теориями соборности театрального действа, с теориями вовлечения зрителя в театральный творческий процесс, полемизируя с теми теориями, которые обосновывали необходимость полного уничтожения рампы не только как технического, но и как психологического понятия, А. Я. Таиров в противовес этому выдвигал отрицание какой-либо {189} роли зрителя в художественно-идейном становлении спектакля. И нам кажется, что это объяснялось специфическими условиями самой истории Камерного театра, созданного в значительной мере на отрицании того массового буржуазно-мещанского и обывательского зрителя, который наполнял театральные залы предреволюционной эпохи. В послереволюционные годы продолжала действовать инерция этого отрицания, к которой примешивалась известная доля интеллигентского страха перед новым и непонятным зрителем эпохи военного коммунизма, — зрителем, который далеко еще не овладели, конечно, не мог овладеть всеми тайнами своей профессии. Именно профессии, ибо существует, конечно, известная профессиональная квалификация зрителя, существует известное искусство смотреть спектакль, — искусство, которому не учат в специальных школах, но которое воспитывается в процессе культурного становления данного общества. Как мы знаем, такого профессионального зрителя МКТ в первую эпоху своего существования искал в узких кругах высококвалифицированной интеллигенции, по преимуществу интеллигенции художественной, приглашая ее присутствовать при обнаружении своего утонченного и изысканного мастерства. Этот зритель именно присутствовал в театре. Он добросовестно выполнял свою профессиональную обязанность смотреть спектакль и прекрасно понимал, что перед ним всего только спектакль, три-четыре часа тонких театральных очарований, три-четыре часа переключения в иные, внежитейские, ирреальные планы.

Революция коренным образом перестроила не только облик, но и идейно-психологическое существо зрительного зала. Включив искусство в процесс социалистического строительства, она поставила перед зрителем проблему восприятия спектакля в его опосредствованиях и соотношениях с действительностью. Именно советский зритель стимулировал и выдвигал понятие о спектакле как о явлении активно-пропагандистского художественного порядка, и именно потому он так строго осуждал ту пропаганду, которая велась грубыми, примитивными средствами.

Говоря о том, что «Линия огня» была первым советским пропагандистским спектаклем на сцене Камерного театра, мы не хотим сказать, что эта сцена совершенно не знала тех художественных возможностей, которые открывались социально-пропагандистским методом построения театрального действия. Эти возможности были блестяще использованы прежде всего спектаклем «Косматая обезьяна» с ее до сих пор непревзойденным в нашей театральной практике {190} подлинно пропагандистским и вместе с тем высокохудожественным образом угнетенного человеческого труда. И в противовес этому «Линия огня» создавала такой же пропагандистский образ труда освобожденного. Этот образ определял собою весь строй спектакля, и драматургически и сценически охватившего целый комплекс тем и мотивов, связанных с идеей строительства нового социалистического мира, в процессе которого в борьбе и работе заново переделывается человек.

Критика не совсем справедливо упрекала театр в том, что субъективно этот спектакль не вышел за пределы мелкобуржуазной оценки нашего социалистического строительства. Это было несправедливо потому, что объективный образ спектакля был насыщен, быть может, насколько сугубо техницизированным, но тем не менее искренним пафосом индустриализации. Он свидетельствовал о том, что Камерный театр живо и непосредственно ощутил ту объективную действительность, которая несла в себе пафос индустриального строительства. И романтические ноты этого спектакля свидетельствовали лишь о том, что это ощущение отмечено той творческой взволнованностью, которая является результатом искреннего переживания основной художественно-пропагандистской темы спектакля.

Для Камерного театра работа над «Линией огня» была важна еще и в том отношении, что в ней выдвигалась проблема разрешения образа положительного героя нашей социалистической современности. Было бы преувеличением, конечно, сказать, что эта проблема нашла свое полное разрешение. Но было бы несправедливо также пройти мимо ряда образов данного спектакля, в которых тема положительного героя нашла свое выкристаллизовавшееся выражение. И таким положительным героем в плане пропагандистского спектакля была, несомненно, Мурка — А. Г. Коонен. Активно-пропагандистская ценность этого образа заключалась не только в его большой и здоровой жизненности, не только в той атмосфере здорового лиризма, которой он был овеян, но прежде всего в отличавшей его подлинно пропагандистской противоречивости. А. Г. Коонен удалось разрешить здесь трудную задачу — показать внутренний рост дикого, анархически неорганизованного человеческого существа в условиях и под влиянием социалистического строительства. Ей удалось, использовав все свое большое актерское мастерство, насытить этот образ тем подлинным пафосом наших дней, пафосом рождения нового социалистического человека, которым насыщена и коммуна бывших беспризорников им. Ф. Э. Дзержинского и коммуна бывших правонарушителей {191} в Болшеве. И пропагандистским в лучшем смысле этого слова был? данный образ потому, что он нес в себе большую идейную активность. Тот гуманизм, который отмечал собою лучшие сценические создания А. Г. Коонен, был переключен здесь в план большой и искренней любви к лирико-эмоциональному человеческому существу, раскрывающемуся в процессе высвобождения личности из мелкобуржуазной, стискивающей и уродующей ее скорлупы. А. Г. Коонен удалось ощутить ту новую советскую человечность, которая выкристаллизовывается нашим социалистическим переустройством мира, которая дышит атмосферой своею нового лиризма и своей эмоциональной взволнованности. И это ощущение, нашедшее для себя впечатляющие средства сценической выразительности, наложило и на весь спектакль печать подлинной и глубокой жизненности.

Успех спектакля «Линия огня» был достигнут во многом вопреки вялому драматургическому материалу. Сценический образ спектакля, начиная от остроумной декорационной конструкции, весьма театрально использовавшей идею лесов, воздвигнутых на стройке электростанции, и кончая радиофицированными киноинтродукциями, запечатлевался в сознании зрителей и был проникнут активно-пропагандистским началом, которое придавало столь острую выразительность этой, несомненно весьма значительной для Камерного театра, работе. Тем более ответственные и серьезные задачи ставила постановка «Патетической сонаты» Н. Кулиша. Сложный в своем построении драматургический материал украинского автора ставил перед театром весьма трудные задания. Пьеса разворачивала большое полотно классовой борьбы на Украине и стержнем своим имела целый комплекс тем, в том числе тему националистически-буржуазной контрреволюции.

Идейные и творческие ошибки Н. Кулиша, не преодоленного до конца влияний националистической идеологии, сказались и в этой пьесе. Подчеркнутый объективизм и внепартийность в драматургической трактовке образов националистической контрреволюции требовали от театра большой работы по политической активизации спектакля, — работы, которую он пытался осуществить в плане действительно патетического спектакля.

В этой патетике сплелись воедино и революционная романтика внутреннего содержания спектакля и углубленная реалистичность его формы. Сложный драматургический контрапункт пьесы был разрешен путем раскрытия ее в единой установке, охватывавшей жизнь всего дома, в котором разворачивался сюжет. Эпизодическое {192} дробление фабулы преодолевалось тем органическим единством действия, которое протекало одновременно на нескольких участках сцены, в нескольких ее планах, вовлекая в свой круг большое и разнообразное количество персонажей. Создавался своеобразный спектакль-панорама, охватывавший в своем сценическом действии, в многообразии его ритмов, в сложности его конструкции внутренне дифференцированный эпизод из истории революции на Украине.

Уроки «Наталии Тарповой» не прошли даром для этого спектакля. Он отличался скульптурной отделкой своих сценических образов и может быть назван первой работой театра, в которой была во весь ее рост поставлена проблема социального характера.

Камерный театр издавна тяготел к известной образной абстракции. Система актерского построения образов через эмоцию, на базе психофизиологических эмоциональных состояний и реакций, очень часто в творческой практике МКТ понималась как система, организующая вокруг той или иной идейной предпосылки пьесы изначальные, общечеловеческие эмоции. В ряде своих работ Камерный театр уклонялся от социальной конкретности сценических характеристик, хотя иногда и давал прекрасные образы. Так, например, в «Любви под вязами» эмоциональная стихия спектакля была пропитана элементами четкой социальной характеристики всех действующих лиц спектакля, что придало ему такую большую творческую убедительность.

Однако в постановке «Патетической сонаты» углубленная работа над социальными характерами дала в итоге идейно-отрицательный политический результат. Она лишь усугубила политические ошибки автора, она лишь подчеркнула отрицательные идейные мотивы пьесы, но не смогла их преодолеть. Вот почему, при всей теоретической ценности самого процесса работы МКТ над проблемой социального характера в «Патетической сонате», сам спектакль в целом был отмечен ложностью и ошибочностью своих исходных идейно-политических установок.

Критика имела полные основания предъявить много упреков к «Патетической сонате», главным образом в ее драматургическом содержании. В основном спектакль, несмотря на ряд отдельных удач актеров и режиссуры, этого содержания преодолеть, конечно, не мог. Но тем не менее в плане экспериментально-методологическом он выдвигал перед МКТ ряд важных положений. Проблема социального характера — одно из них и, пожалуй, наиболее важное в кругу иных поднятых «Патетической сонатой» вопросов. Эта проблема всплыла {193} в творческой практике Камерного театра далеко не случайно. Она — один из серьезных коррективов той системы «конкретного реализма» слабые стороны которой дали знать о себе в работе над «Натальей Тарповой». Эта проблема — важное звено творческого перевооружения театра на путях создания большого и внутренне значительного советского спектакля. И эта проблема, равно как и ее разрешение, отнюдь не эмпирически возникли в практике МКТ. Они явились частным выражением тех больших творческих сдвигов, которые испытал театр как раз в годы своей интенсивной работы над советским репертуаром. Эти сдвиги подвергли критическому пересмотру систему его работы и обозначили собою новый поступательный шаг в развитии его творческого метода. Именно в интересующий нас сейчас период творческой работы МКТ ему удалось разрешить ряд противоречий, отличавших его теоретические установки на природу и существо театрального спектакля, — противоречий, которые влекли за собой соответствующие колебания, противоречия и срывы в его творческой практике.

Нам неоднократно приходилось пользоваться на страницах этой книги понятием «образ спектакля». Понятие это сыграло большую роль в творческой истории Камерного театра. Не будет преувеличением сказать, что оно явилось одним из тех центральных понятий, под знаком которых протекало развитие этого театрального организма. Генезис этого понятия восходит к тому учению о «сценической атмосфере», которое развивалось А. Я. Таировым уже с первых творчески-самостоятельных шагов Камерного театра.

«Сценическая атмосфера» означала целесообразную организацию всех средств сценической выразительности в целях создания определенного, намеченного творческой фантазией режиссера, образа спектакля как театральной «вещи в себе и для себя». Классическим примером утверждения «сценической атмосферы» и возникающего на ее основе самоцельного, исчерпывающегося своими эстетическими пределами и замкнутого в целостности своей эстетической формы образа спектакля может служить «Принцесса Брамбилла», которую можно, как мы уже имели случай отметить, рассматривать в качестве высшего и наиболее совершенного образца имажинистского спектакля.

В дальнейшем развитии театра и в связи с заменой имажинистской концепции спектакля концепцией «конкретно-реалистической» сценическая атмосфера в том виде, в каком она утверждалась примером «Принцессы Брамбиллы», уступает свое место эмоциональному образу спектакля, раскрывающему в себе эмоциональную стихию {194} действия в ее опосредствованности идейным замыслом данной постановки. Наилучшим примером такого понимания образа спектакля может служить «Негр».

Впрочем и на том и на другом этапе истории МКТ, понятие образа спектакля, несмотря на его теоретическое и практическое развитие, сохраняло некоторую свою общность. И в том и в другом случае оно обозначало известную законченность формального построения театрального действия, — законченность, которая была некоторым образным знаком внутреннего его содержания.

На том этапе творческой истории МКТ, который ближайшим образом нас сейчас интересует, понятие образа спектакля сохранило отличавшую его тенденцию утвердить творческую самостоятельность театрального процесса, но уже не в статических формах того или иного предустановленного автором спектакля композиционного или эмоционального канона, а в своих динамических связях с действительностью, в своей насыщенности опосредствованиями действительности. Отсюда в теории и практике Камерного театра родилось понятие о целостной структуре спектакля, определяющей его отдельные образные компоненты, находящиеся в функциональной зависимости от структуры целого.

В утверждении этой целостной структуры спектакля А. Я. Таиров исходил из мысли о том, что общественная действительность, являющаяся объектом творческого постижения художника, имеет свою структуру. Творческое восприятие действительности художником предполагает раскрытие им в многообразии ее фактов и явлений известной целостной структуры. Каждое не только крупное, но и незначительное явление художник познает не оторванно, а как элемент, вытекающий из структуры общественной среды в целом. Стимул для своего творчества художник получает в виде той или иной структуры реальной действительности, которая в виде целостного раздражителя вызывает в нем, в зависимости от его идеи действительности, ту или иную систему реакций.

Эта система реакций обладает мощной формообразующей силой. Она стремится воплотиться в образ, т. е. воссоздать творчески структуру реальности в новой, создаваемой художником форме. На пути этого создания не всегда приходится говорить о мгновенном появлении искомой творческой структуры. Отсюда — поиски художником точки творческой опоры, отсюда — бракуемые эскизы, сменяющие друг друга наброски и этюды, многие из которых впоследствии окажутся лишними и не войдут функционально в структуру создаваемого {195} художником образа как известной творческой целостности. Актер, ищущий структуру своего образа, точно также в процессе работы отбрасывает ряд функционально не связанных со структурной целостностью образа интонаций, движений, действий и т. д. Режиссер подобным же образом снимает те мизансцены, паузы и переходы, которые оказываются или чуждыми, или недостаточными в утверждении целостной структуры спектакля. Одним словом, художник осуществляет определенный закономерный отбор выразительных средств, определяемый целостной структурой рождающегося произведения искусства, ищущей средств выражения. Эта целостная структура спектакля, творчески воссоздающая структуру данной общественной среды, воссоздающая в ее динамике, которой соответствует пространственно-временная динамика театрального действия, сплошь и рядом обогащает ту идею действительности, которая находит свое воплощение в данном драматургическом материале. В этом отношении театр, синтезирующий в себе многообразные средства художественной выразительности, обладает значительно большим диапазоном, чем драматург. И целостная структура театрального спектакля поэтому включает в себя драматургический текст как один из компонентов своей целостности. Этот компонент может играть ведущую роль в системе целого, но он может также оказаться и на втором плане. Вот почему, в частности, объясним тот частый в театральной практике случай, когда «плохая» пьеса, т. е. пьеса, стоявшая не на уровне предъявляемых к ней требований творческой целостности, входя в целостную структуру спектакля, поднималась и приобретала новое, обогащенное звучание.

Актер является одной из функций целостной структуры спектакля. Эта функция обладает громадной творческой активностью. Творческая активность актера неразрывно связана с его общественным, социальным существом и с его мировоззрением. В целостной структуре спектакля тот основной путь, которым актер в создаваемом им образе выявляет свою идейно-творческую устремленность, состоит не в отношении актера к создаваемому им образу, а в отношении через этот образ к остальным образам действующих в спектакле лиц, в взаимосвязи с которыми он находится.

Структура создаваемого актером образа закономерно обусловлена структурой всего спектакля, но творческое содержание образа не ограничивается пространственно-временными пределами данного театрального действия. Актерский образ становится динамическим, развивающимся образом только тогда, когда в нем присутствует вся {196} сложная жизнь образа, предшествующая сценарию спектакля, и когда он включает в себя потенции всей дальнейшей его жизни за пределами временного отрезка спектакля. Здесь особую и значительную роль в организации всех функциональных элементов актерского образа играет утверждаемый им социальный характер действующего лица, тот социальный характер, через который образ соотносится с образами других действующих лиц, создавая в этом взаимосоотношении социальную характеристику творчески воссоздаваемой среды.

Такой социальный характер был найден в ряде персонажей «Патетической сонаты». Соотношение этих социальных характеров создало многосторонний образ той социальной среды, которая действует в пьесе, и вошло органическим, функциональным элементом в структуру спектакля. Этот же социальный характер как один из основных моментов оправдания и обоснования сценического образа повлек за собой в творческой практике. Камерного театра пересмотр понятия эмоции, которая стала теперь органической частью целостной структуры образа, включившей в себя наряду с эмоциональной стихией и стихию интеллектуального порядка. Их сочетание создавало волевой профиль персонажа. Социальная характеристика образа объединяла в себе эти психологические начала, среди которых эмоциональная сфера продолжала играть свою творчески-инициативную роль в формообразовании актерской сценической игры.

Практически развернуть эти положения Камерному театру предстояло на материале большого советского спектакля. Предыдущая работа создавала подготовительные подступы к этому спектаклю, мобилизовав творческие силы театра вокруг советской проблематики и подготовив отдельные функциональные элементы той целостной творческой структуры, которую должен был представлять собою этот завершающий эксперимент на пути искания метода и формосодержания монументальной советской сценической композиции.

«Линия огня» дала Камерному театру ценнейший опыт в плане активно-пропагандистского построения театрального действия. «Патетическая соната» открыла ему даже в своих идейно-отрицательных моментах путь к пониманию социального характера и к воссозданию социальной среды.

Следовавшая за этими двумя спектаклями постановка «Неизвестных солдат» Л. Первомайского наметила пути разрешения проблемы героико-патетической насыщенности спектакля.

Трагедийная поэма молодого украинского драматурга была замыслена театром в форме спектакля-плаката с подчеркнутой агитационностью {197} сценической манеры исполнения. Драматургические слабости текста, конечно, тормозили работу театра, но ему все же удалось дать положительное разрешение тому схематизму, которым отличалась эта пьеса. Положительное разрешение это, переключившее схематичность пьесы в своеобразие лаконичного и броского плакатного стиля, в немалой степени было обязано счастливо достигнутому героико-патетическому тону исполнения, с которым гармонировала плакатная броскость оформления, сжато и лаконично характеризовавшая эпоху и место действия пьесы: гражданская война, большевистское подполье, тюрьма белой контрразведки и палуба французского крейсера у броневой башни с жерлами наведенных на город орудий. «Неизвестными солдатами» заканчивался период частичных эпизодических опытов МКТ в области советского спектакля. В этих опытах определялись его предварительные очертания. От ближайшей крупной работы театра можно было ожидать уже решительной постановки проблемы большого советского эмоционально насыщенного трагического спектакля, в котором активно-пропагандистская стихия совместилась бы с глубиной социальной характеристики и с романтической, в лучшем смысле этого слова, героико-патетической напряженностью театрального стиля. Именно в этот момент А. Я. Таиров приступил к работе над «Оптимистической трагедией» В. Вишневского.

## **{198}** \* \* \*

«Оптимистическая трагедия» заняла свое место в репертуаре МКТ после «Укрощения мистера Робинзона» В. Каверина и «Машинали» С. Тредуэлл. Комедия о перерождении работающего у нас на стройке иностранного специалиста, показанном на фоне борьбы, расслаивающей две семьи: английскую и казанскую, может рассматриваться как эксперимент МКТ на пути сценического разрешения проблемы комедийного спектакля и в связи с этим проблемы смеха как орудия классово направленной сатиры и иронии. Л. Л. Лукьянову, режиссеру этого спектакля, принимавшему неизменное участие в ряде основных постановочных работ Камерного театра, удалось в общем найти свой иронический язык для передачи конфликтов и ситуаций «Укрощения мистера Робинзона», — ситуаций, в которых четко вырисовывались образы самого Робинзона (И. И. Аркадии), Джумагалия (Н. М. Новлянский) и в особенности лирический облик Альмагуль (Е. Н. Толубеева). Этой постановкой, впрочем, МКТ только начал работу по утверждению в своей системе советского комедийного спектакля. Советский трагедийный спектакль был утвержден постановкой «Оптимистической трагедии». Открытию сезона, в течение которого на сцене Камерного театра увидела свет пьеса В. В. Вишневского, предшествовала гастрольная поездка в Свердловск — центр одного из крупнейших новых индустриальных районов СССР. Эта свердловская поездка имела совершенно особое значение в творческой жизни театра, {199} обладавшего огромным опытом и огромным запасом впечатлений от своих гастролей и по Советскому союзу и за его далекими пределами. Три крупных заграничных турне МКТ в 1923, 1925 и 1930 гг. открыли перед Камерным театром двери мировой театральной культуры. Эти турне в своих политических и художественных итогах обеспечили за театром одно из ведущих мест в мировой театральной практике, наглядно свидетельствуя о высоком уровне советской театральной культуры. Но ни горячие дискуссии во время первого посещения Парижа в 1923 г., возгоревшиеся вокруг спектакля «Федра» и иных постановок в Театре на Елисейских полях, ни то углубленное театроведческое внимание, которое он вызвал к себе в немецкой прессе 1925 года, ни, наконец, большой и шумный успех спектаклей о’нейлевского цикла, оперетт и «Грозы» в девяти странах, от Германии до Италии и от Чехословакии до Аргентины и Уругвая 1930 г., не дали театру той творческой зарядки, которую он получил от своего полуторамесячного пребывания в столице Урала и на крупнейших уральских стройках. Это была первая организованная и широкая встреча с тем рабочим зрителем, восприятие которого должно было санкционировать начавшуюся глубокую перестройку творческого метода и творческого лица театра. Положительные результаты этого контакта с рабочим зрителем и та критика творческой продукции, которую получил МКТ от широких масс уральского пролетариата, думается, сыграли свою значительную роль в работе над «Оптимистической трагедией». В ней, несмотря на внешнюю «историчность» сюжета, бился и бьется пульс нашей живой советской современности. Ее трагический пафос окрылен созидательным пафосом социалистического сегодня. Спектакль о первых днях революции овеян героической патетикой борьбы и побед на путях строительства нового социалистического мира.

Работа над «Оптимистической трагедией» представляет собою один из немногих в нашей театральной практике примеров органического и глубокого сотрудничества театра и драматурга. Спектакль действительно вырастал в той своей целостной идейной и материальной конструкции, функциями которой в равной мере являются и драматургический текст и постановочный план режиссера. Здесь двусторонняя реальность, — реальность внетеатральной действительности и реальность для театра действительности, воссозданной в драматургическом произведении, — не знала своего искусственного размежевания и разрыва. В творческом процессе созидания спектакля рос и формировался драматургический его сценарий и драматургический текст, изживая {200} в себе те элементы своего сюжета, системы образов и речевой ткани, которые не могли быть функциями рождавшейся и выявлявшейся целостности идейно-художественной структуры спектакля. Это не была эмпирическая переделка уже готового драматургического текста, — переделка, обычно вызываемая частичными нуждами и требованиями конкретной постановочной практики. Это был в высшей степени оригинальный и неизученный процесс творческого раскрытия материала в целостности его идейно-художественной концепции. Вот почему в ряду других крупных и значительных спектаклей советской сцены «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре занимает свое особое и своеобразное место. Театроведческая ценность этого спектакля заключается в его высокой творческой органичности, в уничтожении им противоречия между театром и драматургом, в принципиально новой постановке им вопроса о путях создания той художественной реальности, какой является театральный спектакль.

В этом факте уже отразился и нашел свое новое выражение весь творческий путь Камерного театра в его положительных тенденциях, восходивших еще к давним годам его теоретического и практически-творческого самоопределения. В этом факте, в новом качестве, обусловленном поступательным идейным развитием театра, предстала одна из основных идей, выдвигавшихся МКТ в течение всего двадцатилетнего его творческого пути, — идея о синтетическом спектакле, о том спектакле, который является не только иллюстрацией к драматургическому тексту и не только его раскрытием или толкованием в том или ином идейном и стилистическом направлении, а спектаклем, воссоединяющим в себе все элементы сценической и театральной выразительности в рамках и на базе своей единой целостной структуры.

Таким образом, драматургический текст в спектакле «Оптимистическая трагедия» предстал в своем новом функциональном качестве. «Оптимистическая трагедия» утверждала и блестяще реализовала на практике несомненно плодотворный и теоретически весьма ценный принцип творческой организации спектакля, — принцип, который до сих пор находил лишь частичное, не выходившее за рамки замкнутого эксперимента и не ставившее перед собой столь больших творческих масштабов осуществление.

Было бы соблазнительно и не лишено эффекта оценить спектакль «Оптимистическая трагедия» как внезапное творческое образование на историческом пути Камерного театра. Было бы соблазнительно увидеть в нем совершенно неожиданное и воздействующее на наше воображение своей новизной разрешение тех противоречий, {201} которыми была отмечена послереволюционная творческая практика МКТ. И действительно, в критической оценке «Оптимистической трагедии» находил порою место этот соблазн.

Но как бы ни было эффектно толкование спектакля «Оптимистическая трагедия» как художественного произведения, появившегося на свет внезапно и в порядке полного отрицания всей предыдущей работы театра, как бы ни казалось заманчивым изолированно противопоставить этот спектакль всему историческому пути МКТ, — подобная оценка его была бы глубоко неправильной, как глубоко неправильным было бы огульное и некритическое противопоставление «Эстетико-формалистического» прошлого Камерного театра его утвержденному «Оптимистической трагедией» творческому настоящему.

С нашей точки зрения спектакль «Оптимистическая трагедия» в истории советского театра ценен тем, что, свидетельствуя о решительном включении МКТ в процесс нашего социалистического строительства, — и не только о включении, но и о его активно-идейной в этом процессе роли, — он одновременно является продуктом всей творческой истории Камерного театра, критическим освоением и критическим использованием всего его огромного театрально-творческого опыта. «Оптимистическая трагедия» — не случайная звезда, вспыхнувшая на творческих горизонтах МКТ. Нет, это большой поступательный творческий шаг театра, разрешивший ряд отличавших его творческую историю противоречий и вместе с тем использовавший все положительные творческие тенденции, выявлявшиеся в процессе почти двадцатилетнего пути и работы МКТ.

Ближайшим образом можно установить прежде всего связь этого спектакля с предшествовавшими ему работами в области экспериментального освоения театром советской драматургической тематики. В этих удачных, полуудачных и неудачных экспериментах постепенно выкристаллизовывались те отличительные черты большого советского спектакля, которые нашли свое функциональное место в целостной театральной структуре «Оптимистической трагедии». Нельзя не учитывать также, что в этом процессе немалую роль должно было сыграть критическое освоение работ тех советских театров, которые имели — больший или меньший — более ранний по времени опыт творческого раскрытия советской проблематики на своей сцене, чем Камерный театр.

Мы уже отметили выше, что в работе над советским репертуаром выкристаллизовывались известные творческие задания, которые вошли в целостную структуру спектакля «Оптимистическая трагедия» {202} на правах ее основных и органических элементов. Это — активно пропагандистская устремленность спектакля, построение актерских образов на основе типически обобщенных и вместе с тем конкретных социальных характеристик и, наконец, насыщенность всей атмосферы спектакля мощным героико-патетическим началом, которое накладывает свой отпечаток на самую концепцию трагического. Эта концепция трагического, в частности концепция того трагического пафоса, которым овеяна «Оптимистическая трагедия», представляет значительный интерес в творческой истории МКТ. Вот почему, в частности, мы имеем все основания полагать, что спектакль «Оптимистическая трагедия» глубочайшим образом связан со всей творческой практикой Камерного театра, которую он активно переоценил и положительные тенденции которой возвел в новое, по-новому оформленное качество.

Со своей концепцией трагического Камерный театр выступил уже в памятном в его анналах спектакле «Сакунтала». В той специфической пантеистической, эмоционально-страстной трактовке, которая отличала спектакль на сцене молодого Камерного театра, «Сакунтала» была, бесспорно, гуманистической трагедией в условиях кровавых лет империалистической войны. Ее гуманистический трагизм источником своим имел широкие психологические и социальные предпосылки, которые были характерны для мелкобуржуазной, протестующей, антимещанской творческой природы нового театрального организма и его художественного руководства.

Эта гуманистическая концепция трагического отмечала работу Камерного театра вплоть до постановки «Адриенны Лекуврер». Работа над «Федрой» открыла перед театром новые источники трагического пафоса.

В чем была сущность гуманистической концепции трагического чувства на сцене Камерного театра? В чем было существо тех трагических эмоций, которыми жили герои его лирико-трагедийных спектаклей? Это существо заключалось в выявлении изначальной эмоциональной стихии человека и в ее противопоставлении перипетиям, создававшимся в данном драматическом плане. Гуманистическая сущность концепции трагического в лучших спектаклях Камерного театра эпохи 1914 – 1920 гг. заключалась в борьбе лирического эмоционального начала со стихийными силами создаваемой драматической ситуации. Это лирико-эмоциональное состояние обнаруживало свои явственные гуманистические качества или в преодолении {203} трагической ситуации («Сакунтала»), или в жертвенной гибели от не-личных, роковых обстоятельств («Адриенна Лекуврер»).

Такое лирико-эмоциональное обоснование трагического чувства сменилось впоследствии пониманием его как кризиса индивидуального сознания, как кризиса эмоциональной сферы. Место лирического начала трагедии заняло начало драматическое, возникшее уже в спектакле уайльдовской «Саломеи». Место лирической эмоции заняла страсть и борьба страстей. Трагическое чувство проецировалось внутрь, в противоречия и борения человеческого существа, в кризис человеческого сознания. Трагическое чувство восприняло черты еврипидовского трагизма. И не случайно эта новая концепция трагического нашла свое первое художественное выражение в спектакле «Федра», восходившем в основе к далекому драматическому мифу Еврипида «Ипполит». Эта концепция трагического определила и интерпретацию «Грозы» как трагедии противоречивого сознания Катерины. Эта концепция трагического вошла и в творческий замысел о’нейлевского цикла, в особенности же в замысел «Любви под вязами» и «Негра», локализовавшихся здесь — и, в частности, наиболее ярко в «Любви под вязами» — вокруг определенных социально-психологических конфликтов сознания.

Ошибка «Наталии Тарповой» усугубилась тем, что на нее пал отсвет этой типично мелкобуржуазной, кризисной концепции трагического. Специфика советских драматических ситуаций растворилась в том трагическом ощущении жизни, которое утверждалось мелкобуржуазным трагизмом о’нейлевской драматургии на сцене Камерного театра.

«Оптимистическая трагедия» творчески сняла проблему этого трагизма, практически выдвинув и убедительно обосновав идею социалистического трагизма, который, утверждая новое качество трагического чувства и новое качество трагического катарсиса, является вместе с тем наследником той трагической стихии, которая волновала таланты прошлых мастеров трагедийного жанра.

Социалистическая трагедия — это драматургический и театральный жанр исторически восходящего класса. И к этому жанру сама восходящая социалистическая действительность предъявляет свои глубокие принципиальные требования.

Социалистический трагизм действительно проникнут оптимистическим и активным началом. В нем нет места тому пассивно-пессимистическому восприятию и раскрытию трагических ситуаций, которые придают столь мрачную, траурную мощь величайшему памятнику {204} трагического мастерства в мировой драматургии — «Эдипу-царю» Софокла. Социалистический трагизм не может быть проникнут той пессимистической катастрофичностью, которая составляет своеобразное эпохальное величие «Гибели богов» Рихарда Вагнера. И социалистический трагизм не может также быть насыщенным тем пафосом кризиса мелкобуржуазного сознания, тем пафосом предчувствия трагических для уходящего класса мировых катастроф, которыми отмечено симфоническое творчество Малера или Скрябина.

Активное и оптимистическое начало социалистического трагизма определяется тем, что он утверждает диалектическое раскрытие трагедийного пафоса. Он воспринимает трагическую катастрофу как эпизод борьбы революционно-освободительной устремленности с тормозящими силами мировой истории, той борьбы, в которой индивидуальная катастрофа героя является вместе с тем началом преодолевающего данную трагическую ситуацию революционного подъема коллектива. Герой социалистической трагедии является первообразом и прообразом того революционно-разрушающего и вместе с тем революционно-созидающего устремления восходящего класса, который снимает трагическое противоречие, рождающееся в противопоставлении индивидуального героя и побеждающей его исторической необходимости. Социалистическая трагедия снимает понятие исторического пессимизма, снимает понятие исторической фатальности, понятие мистического, стоящего выше человеческой силы рока. Короче говоря, социалистическая трагедия обращает идею возмездия на те антигероические силы, неравная борьба с которыми явилась источником субъективной, личной катастрофы героя.

В этом смысле «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского наметила ряд тех принципов, от которых может отправляться концепция социалистического трагизма. И самым ценным среди этих принципов был принцип сочетания личного и коллективного, принцип раскрытия личной трагической ситуации в сопоставлении с ростов антитрагической коллективной силы. В своей гибели комиссар сводного полка военморов являет нам не пример трагической жертвы, не пример трагической обреченности, а пример той борьбы с мнимой исторической необходимостью, которая снимается в активном революционном подъеме рождающегося коллектива сознательных бойцов за образующееся социалистическое отечество. Комиссар «Оптимистической трагедии» — не Ифигения в Тавриде, которая склоняет свою голову на жертвенном кровавом алтаре. Этот комиссар — прообраз стальной, героической партии, которая, организовав миллионы {205} и миллион трудящихся, уничтожает в процессе страстной и героической борьбы мнимую историческую необходимость классового угнетения и классовой эксплуатации.

В этом состояло героико-патетическое начало «Оптимистической, трагедии», и в этом же оформилось ее активно-пропагандистское значение как спектакля не только исторического, историко-революционного плана (эпизод из истории гражданской войны), но и плана острой современности. Ибо спектакль «Оптимистическая трагедия» — это мощное средство мобилизации сознания масс зрителя против той каждодневной опасности, которая грозит социалистическому отечеству. Вот почему образы этого спектакля приобретают свои, особые исторические масштабы. Вот почему и сам спектакль обладает такой силой идейного и эмоционального обобщения.

Та идейная целостность структуры спектакля, которая утверждалась этим пониманием природы и существа социалистического трагизма, определила собою и весь художественно-творческий облик «Оптимистической трагедии» на сцене Камерного театра.

В анализе этого спектакля нельзя миновать тех проблем сценического оформления театрального действия, которые играли всегда столь значительную роль в творческих устремлениях МКТ.

И здесь мы можем наблюдать тот двусторонний процесс, который характерен для всей творческой генетики этого спектакля. Его материальная форма, с одной стороны, является утверждением нового принципа организации сценического пространства и вместе тем критическим освоением и критической переработкой богатейшего опыта Камерного театра в его многолетней работе над проблемой декорационного образа спектакля. Здесь, как и в иных компонентах целостной структуры «Оптимистической трагедии», в новом качестве предстали многие из положительных тенденций развития постановочных принципов МКТ.

На заре своей творческой истории МКТ решительно порывал с традициями натуралистической и условно-реалистической театральной декорации. Продолжая новаторские устремления русского и западного символически-условного театра, он в серии своих первых работ широко открыл двери тем декораторам, которые были озабочены театрализацией сценического пространства и утверждением на сцене таких декорационных элементов, которые содействовали бы созданию в рамке театрального портала новой, внереалистической, живописной иллюзорности сценического действия. Этот «живописный» период в трактовке сценического оформления вскоре, начиная с постановки {206} «Фамиры Кифареда» И. Анненского, когда режиссура Камерного театра привлекла к работе в нем Александру Экстер, сменился периодом «объемно-макетным». В этом периоде была поставлена проблема создания «сценической атмосферы», проблема неореалистического спектакля, утверждающего свою самостоятельную, внереалистическую конструктивную целостность. В русле этих же тенденций протекала работа А. Веснина над «Благовещением» и работа Г. Якулова над «Обменом» Клоделя. В рамках этого же периода следует поместить и объемно-супрематический опыт Б. Фердинандова в оформлении «Короля-арлекина».

«Объемно-макетный» период трактовки сценического пространства был завершен монументальной установкой «Федры» А. Веснина, в которой архитектурно-конструктивные тенденции объемной декорации получили свое наиболее яркое и полное выражение.

Но рядом с «Федрой» в истории оформления спектаклей Камерного театра возникает и другая линия — линия имажинистско-конструктивная, нашедшая свою форму и свое идейное обоснование в работе Г. Якулова над «Принцессой Брамбиллой». Спектакль «Синьор Формика» и следовавшая за ним постановка «Жирофле-Жирофля» развили этот имажинистский конструктивизм до тех его крайних пределов, за которыми открывался путь только к конструктивистской схеме урбанистического «Человека, который был четвергом».

Абстрактный и схематический конструктивизм честертоновского спектакля нашел свое продолжение в «Грозе». Но здесь уже можно было различить отдельные, — правда, очень робкие, — моменты реалистического раскрытия сценического пространства.

В «Косматой обезьяне» и дальше в «Любви под вязами» конструктивно-объемная декорация насыщается уже вполне определившимися реалистическими тенденциями. В «Негре» они сочетаются с экспрессионистической психологизацией декоративного оформления сцены, с тем чтобы в дальнейшем довольно определенно стать на путь конструктивного или структурного реализма.

В плане этого структурного реализма было разрешено и сценическое пространство в спектакле «Оптимистическая трагедия». Оно явилось доподлинным выражением, доподлинной материализацией структурной целостности всего спектакля, составляя ее органическую выразительную и техническую функцию.

Тот вкратце описанный путь разрешения сложнейших проблем сценического оформления, который прошел Камерный театр, был коренным {207} образом переоценен и по-новому осмыслен в работе В. Рындина над сценической установкой «Оптимистической трагедии».

Горизонты этой установки, ступени, расположенные по замыкающему сцену кругу, вертящийся скошенный диск и небольшая, башенного типа, установка над ним, составлявшая зрительный центр всей конструкции, — таковы скупые и лаконичные формы сценического пространства этого спектакля. Для того чтобы достичь их, нужен был, конечно, длительный экспериментаторский опыт. В эти формы вошли в своем снятом виде и проблемы сценической атмосферы, реализовавшиеся в объемно-макетной установке «Фамиры Кифареда», и архитектурная конструктивность «Федры», и конструктивный нигилизм «Жирофле-Жирофля». Сценическое оформление «Оптимистической трагедии» синтезировало, — но синтезировало диалектически, в их снятом и критически переработанном виде, — основные тенденции развития проблемы декорации на сцене Камерного театра.

Сценическая площадка «Оптимистической трагедии» была совершеннейшим аппаратом для развития мизансцен и сценической игры действующих лиц. И в блестящей сцене флотского бала, и в сцене боя с интервентами, и в заключительных батальных эпизодах трагедии — всюду она представляла собою экономную в своем линейном, плоскостном и объемном строении площадку, из которой фантазия режиссера извлекала огромное количество планировочных возможностей. Однако не одной лишь конструктивной сценической целесообразностью отличалась работа В. Рындина. Она несла в себе выражение и стилистического образа спектакля и его структурной целостности. Лилейная и объемная скупость ее конструкции была обусловлена в конечном счете тем восприятием реальной действительности эпохи гражданской войны, в которой локализовалось действие «Оптимистической трагедии». Суровая простота линий и величавая красота раскрытой, ограниченной одним лишь горизонтом сценической сферы были насыщены эпическим восприятием сюжетных событий пьесы. Эта эпическая величавость сценического пространства невольно вызывала в памяти параллели с эпическими масштабами античной трагической сцены. Обобщенный образ действительности, воссоздававшийся в процессе восприятия спектакля, — образ палубы броненосца, образ ночного сражения, образ той ночной пустоты, из тьмы которой возникает последнее прикрытие горсточки дорого продающих свою жизнь бойцов первых отрядов Красной армии, — этот обобщенный образ действительности обладал {208} впечатляющей эпической реальностью, тем реализмом легендарно-патетического эпоса, который не нуждается в мелкой детализации, в дроблении своей монументальности, в реалистически-бытовой или жанровой живописности. Скупая простота формы и суровая лаконичность в данном случае обладали наивысшей реалистической убедительностью в силу заложенного в них большого внутренно-идейного оправдания.

И тот же эпический размах, та же суровая простота и тот же волнующий монументальный лаконизм отличали собой стиль актерской игры «Оптимистической трагедии».

Здесь Камерный театр имел бы полное право взять эпиграфом к творческому методу актерского построения спектакля формулу Пушкина, предложенную им русскому театру в заметке «О драме»: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Субъективно весь творческий путь Камерного театра был посвящен исканию этой «истины страстей» и этого «правдоподобия чувствований». Создававшаяся им система оправдания и раскрытия сценических образов, находя для себя постепенно определенную мировоззренческую базу и опираясь на целостную концепцию творческого процесса, объективно вела театр к достижению этой истины и правдоподобия. Решающее слово в конечном итоге оставалось за той идейной базой спектакля, которая определяла собою его эмоциональный и действенный строй. И здесь можно было на практике постичь высокий смысл пушкинской формулы. Истина страстей и правдоподобие чувствований ни в какой мере не могли являться атрибутами натуралистического психологизма или душевного натурализма. Они могли насыщать собой только «предлагаемые обстоятельства», т. е. быть функцией данной художественно-творческой и идейной системы спектакля. Правда, это положение на языке творческой терминологии Камерного театра звучало бы так: истина страстей и правдоподобие чувствований как функция данной целостной структуры спектакля. Последняя ведь объединяла и должна была объединять в себе объективную реальность с субъективной о ней идей художника. И в этом объединении, которое составляло собою методологическую предпосылку подлинного художественного акта творческого воссоздания действительности, истина страстей и правдоподобие чувствований утверждались как причинно обусловленное идейным развитием спектакля раскрытие его эмоционального и действенного процесса во взаимосвязи действующих лиц.

{209} Мы имели уже неоднократно случай убедиться в том, каким серьезным модификациям подвергалась актерская система МКТ на разных этапах его творческой истории. Но красной нитью почти через всю эту историю проходило искание истинной реальности в истине искусства. Субъективно Камерный театр всегда стремился насытить свое искусство тем правдоподобием чувствований, которое одно только обладает творчески внушающей и творчески организующей идейной силой. Ограниченность мелкобуржуазного сознания и его изживавшиеся одна за другой иллюзии препятствовали, — и препятствовали порой мучительно для творческого сознания театра, — найти прямой и наиболее действенный путь к познанию и творческому претворению той истины чувств и мыслей, которая раскрывалась в нашей социалистической современности. Очень часто Камерный театр искал эту истину или окольными или заведомо ошибочными и неправильными путями. Но он не мог не найти ее с того момента, когда решительно и бесповоротно стал на путь реалистического познания объективной действительности. Уже в «Косматой обезьяне» поэтому можно было увидать то правдоподобие социальных коллективных эмоций, которое возводило в степень высокого и волнующего искусства ряд эпизодов этого спектакля. Уже в «Неизвестных солдатах» героико-патетическая эмоциональная стихия спектакля, стихия истинных и правдоподобных чувствований, перехлестывала через нарочитый плакатный схематизм постановочного стиля и приоткрывала возможности создания глубоко волнующего героико-патетического произведения театрального искусства. В «Оптимистической трагедии» эта истина и это правдоподобие были достигнуты на базе политически заостренного, эпического стиля спектакля.

Камерный театр издавна тяготел к некоторой обобщенности своих сценических образов. Очень часто эту обобщенность он понимал как явление внешнего, схематизирующего и абстрагирующего многообразие жизни, порядка. В работе над о’нейлевским драматургическим циклом была найдена, однако, та конкретность сценического образа, которая, не допуская его условно-реалистического и натуралистического дробления, подымала его до известного принципиального уровня. Но работа над о’нейлевским циклом пьес протекала в условиях мелкобуржуазной ограниченности познания реальных взаимосвязей действительности. Отсюда в актерском исполнении наличествовали и боролись две тенденции: одна — направленная в сторону наибольшей обобщенности абстрактно-схематического типа, {210} к которой примыкала тенденция обобщать извечные и первоосновные эмоциональные состояния образа, и другая — направленная в сторону поисков принципиального и глубокого обобщения на базе конкретного, реалистического образа. Победила вторая тенденция, — победила потому, что идейные предпосылки работы театра на новом этапе его творческой истории, совпавшем с эпохой социалистической реконструкции нашей жизни и нашего уклада сознания, выдвинули проблему социальной конкретизации сценических образов, проблему раскрытие социального существа эмоциональной и действенной сферы спектакля. Тот творческий конфликт, которым ознаменовалась постановка «Наталии Тарповой», явился переломным моментом в истории актерского творческого метода МКТ. «Наталия Тарпова» была сигналом к решительному пересмотру методологических позиций театра в плоскости теоретического обоснования творчества актера. К постановке «Оптимистической трагедии» этот пересмотр в основном был закончен. Постановка пьесы В. Вишневского закрепила новые позиции МКТ в поступательном развитии искусства его актера.

И вместе с тем, несмотря на то, что в «Оптимистической трагедии» мы имеем качественно новую методологию актерской игры и процесса актерского творчества, в ней в снятом и в диалектически развитом виде нетрудно заметить наличие тех положительных тенденций, которые выявлялись на предшествующих этапах творческой истории Камерного театра в процессе развития его воззрений на природу и на существо творчества актера. Заблуждаясь, соблазняясь различного рода миражами и иллюзиями, актер Камерного театра тем не менее шел к определенным, не всегда, правда, ясно осознаваемым, целям. Те реалистические тенденции, которые выявились в работе театра примерно на середине его творческого пути, ставили уже во всей широте вопрос о пересмотре творческого метода его актера. А реалистическое начало в игре А. Г. Коонен, И. И. Аркадина, Л. А. Фенина, Е. А. Уваровой, С. С. Ценина и ряда других ведущих актеров группы сплошь и рядом увлекало за собой весь театр в целом. Актер был и остался основной творческой силой МКТ при всей его подчиненности творческим замыслам организатора сценического процесса и носителя образа спектакля — режиссера.

Вот почему, в частности, «Оптимистическая трагедия» — блестящий образец режиссерского мастерства и техники режиссерской работы — с равным правом может восприниматься как образцовый актерский спектакль, сильный своим стилистически единым и технически совершенным актерским ансамблем.

{211} Упомянув об актерской технике, нельзя не подойти к оценке «Оптимистической трагедии» и с этой стороны. Актерская техника Камерного театра долгие годы вырабатывалась и воспитывалась не только в процессе экспериментальных постановочных работ, — ибо каждая постановка Камерного театра носила подчеркнуто экспериментальный характер, — но и в процессе упорного педагогического овладения своим творческим материалом.

В истории и развитии теоретических воззрений Камерного театра можно найти немало примеров, когда технологизация актерского процесса начинала восприниматься как некий творческий абсолют. В эпоху наиболее полного развития имажинистской концепции спектакля эта технологизация порой смыкала теоретические воззрения Камерного театра на актера со взглядами Гордона Крэга, который выдвигал идею актера-марионетки, наделенного предельным послушанием рукам конструктора и создателя спектакля — режиссера. Впрочем, эти крайние выводы из имажинистского понимания существа театрального спектакля носили эпизодический характер. В основном теоретическая мысль Камерного театра не только не устраняла и не игнорировала творческих возможностей актера, но и искала многообразные пути подъема его мастерства на высшую и абсолютную творческую ступень.

Отсюда именно взяло свое начало стремление предельно технологизировать процесс актерского творчества. Исходя из совершенно правильной мысли о том, что актер в одно и то же время является и субъектом и объектом творческого процесса, исходя из правильной мысли о том, что он в одно и то же время и творец художественного сценического образа и материал для его создания, Камерный театр делал большую ошибку, когда начинал возводить в некий абсолют технологию актерского мастерства.

Эти и последующие строки пишутся не для того, чтобы умалить то исключительное и очень часто решающее значение, которое имеет актерская техника в творческом театральном процессе. На практике Камерного театра нам только хочется показать, насколько опасен и не обоснован искусственный отрыв технологии актерского мастерства от его широких идейных и художественных задач. А отрыв этот несомненно наличествовал в ряде крупных и очень показательных работ МКТ и на известном этапе творческой жизни театра стал ясно ощущаться его руководством как фактор, оказывающий свое тормозящее влияние на дальнейшее развитие театральной системы МКТ.

{212} Дело в том, что, отрывая технологию актерского искусства от конкретных задач идейного и мировоззренческого утверждения сценических образов, Камерный театр оказывался жертвой той иллюзии, которая представляла себе возможность существования абсолютной, независимой от проблематики стилистического и идеологического порядка, актерской техники. В этом смысле актер в своей технике представлялся теоретической мысли МКТ как некий нейтральный, технически совершенный аппарат, который, владея абсолютной сценической техникой, может применять ее с предельной легкостью и автоматичностью для разрешения тех или иных идейных и эмоционально-творческих заданий. С этой точки зрения техника актера была нейтральным, внеположным по отношению к общей идейной и художественно-стилистической направленности театра материалом. И здесь таился корень той большой теоретической ошибки, которая действительно не раз тормозила творческое развитие театра.

Мы имели уже случай отметить, что актерская техника в полном и широком значении этого слова является такой же идейной величиной, как и все иные внетехнологические моменты, составляющие его творческое существо. Мы имели случай отметить уже, что понятие техники несет в себе и понятие целесообразного оформления известного материала и что, следовательно, это понятие должно включать в себя и понятие о том или ином содержании этой формы. Отсюда следует, что актерская техника — это же факт идейного и художественно-мировоззренческого порядка, что она не существует вне понятия о художественном стиле и, следовательно, вне понятия об идейной насыщенности искусства. Утверждая некую отвлеченную, абстрагированную от конкретных стилистических задач актерскую технику, Камерный театр — совершенно неосознанно, быть может, для себя — тренировал актеров все же в известном стилистическом направлении, и этим направлением долгое время была имажинистская концепция спектакля. Естественно, что в процессе творческого развития театра, в процессе накопления в нем новых творческих тенденций, в процессе все большего и большего сближения его с основными задачами творческого воссоздания действительности — эта имажинистская техника вступала в конфликт с новым содержанием работы театра и требовала своего пересмотра и реконструкции. Спектакль «Оптимистическая трагедия» явился крупнейшим этапом творческой и идейной перестройки техники актерского мастерства Камерного театра и вместе с тем спектаклем, {213} который подвел итог и на новой идейной базе выявил основные положительные тенденции развития технологии актера МКТ.

Здесь необходимо принять во внимание, что понятие техники актерского мастерства включает в себя, строго говоря, то техническое мастерство, которое является известной организованной формой материала, и ту технологическую разработку этого материала, которая подготовляет и тренирует его к разрешению и выполнению тех или иных художественно-технических задач. И если, с одной стороны, спектакль «Оптимистическая трагедия» вызвал идейно-творческую переоценку наличной системы актерской техники МКТ, то, с другой стороны, он открыл широкие возможности использования той глубокой технологической разработки человеческого материала, которою так углубленно и настойчиво занимался творческий состав МКТ.

Это в особенности относится к вопросу о дисциплине сценического движения и к вопросу о сценическом ритме, в частности ритме сценического образа. Такие эпизоды, как появление первых танцующих пар флотского бала на узких, полукруглых ступенях заднего амфитеатра установки или сложная динамика первой батальной сцены с последовательным падением фигур в скрытые от глаз зрителей люки, свидетельствовали о высокой дисциплине движения актеров МКТ, прошедших не только через экспериментальную постановочную работу над сложными динамическими сценами в тех или иных спектаклях Камерного театра, но и через упорный физкультурный тренаж. То же самое следует отметить и в области владения сложными сценическими ритмами действия, достигнутого на базе большой ритмической культуры, которая имела случай явить себя во многих предыдущих работах МКТ.

Мы отметили только что все значение спектакля «Оптимистическая трагедия» как спектакля высокого актерского ансамбля. Принцип построения этого ансамбля с его упругим и пластичным ритмическим каркасом основывался на личных идейно-психологических взаимосвязях действующих лиц. Именно на основе этих взаимосвязей выросли отдельные и крупные и мелкие образы спектакля, в равной степени отмеченные как рельефностью своей сценической фигуры, так и своей глубокой идейно-психологической значительностью.

Здесь снова приходится вспомнить о пушкинской формуле «истины страстей и правдоподобия чувствований». Образы «Оптимистической трагедии» могут явиться прекрасной иллюстрацией к этому положению.

{214} Мы отнюдь не склонны определять спектакль «Оптимистическая трагедия» как спектакль, явивший нам образ социалистического реализма. Проблема социалистического реализма в советском театре отнюдь не решается этим спектаклем, как не может она быть решена никаким отдельным спектаклем и никаким отдельным театром. Проблема социалистического реализма — это проблема театрального стиля нашей социалистической эпохи в ее целом. Это проблема единства социалистической театральной культуры во всем многообразии ее конкретных творческих осуществлений и разрешений. В разрешении этой проблемы Камерный театр занимает и будет занимать свое весьма важное и видное в нашей театральной системе место. Он не может быть монополистом в осуществлении этой проблемы, но он может быть инициатором этого разрешения в пределах своего творческого опыта и в границах своей театральной культуры.

Вот почему, оценивая актерские образы, созданные спектаклем «Оптимистическая трагедия», нельзя миновать вопроса о природе того реализма, который на наш день является ведущим стилистическим началом в работе Камерного театра.

В творческой практике советского театра за последнее время довольно отчетливо наметился процесс формирования нового реалистического качества спектакля по двум основным линиям. Одна из них генетически восходит к натуралистической системе театра, обогащенной в свое время импрессионистическим содержанием, и утверждается в процессе критической переработки этого натуралистического наследия. В этом реализме заметно преобладают эмпирические черты. Он устремляется к познанию действительности путем эмпирического анализа, путем воссоздания ее типических черт сквозь призму рассудочного наблюдения, путем построения сценического образа и образа спектакля в целом на базе такой же психологической эмпирии. Здесь, конечно, мы встречаем ряд крупных и достойных самого пристального внимания и изучения явлений нашей театральной жизни. Эти реалистические тенденции советского театра выносят на поверхность советской театральной действительности значительные произведения сценического искусства, отмеченные большой выразительной силой и большим мастерством владения всем сложным аппаратом анализа и эмпирического синтеза действительности. Классическим примером такого произведения может служить «Егор Булычов и другие» в театре им. Е. Б. Вахтангова.

Иные реалистические тенденции отмечают работу тех театров, которые в той или иной мере были генетически связаны с предвоенным {215} и предреволюционным театральным новаторством и которые при всем своем многообразии отличались одной общей чертой: антинатуралистичностью. Эти театры устремляются к синтетическим формам реализма. Для них реализм — не эмпирический, а обобщенный синтез действительности. Этот реализм решительно порывает с традициями натуралистического анализа и стремится творчески воссоздать действительность путем ее сложного претворения в формах того сложного искусства, методом которого в основном является не наблюдение и не рассудочный анализ, а эмоциональное сопереживание реальности, раскрытие в этом сопереживании ее основных, типических черт, понимание ее не как ряда следующих один за другим эпизодов, а как единого, целостного и внутренно противоречивого процесса. Классическим типом спектакля в таком реалистическом плане следует признать «Оптимистическую трагедию» в Камерном театре.

В актерской игре такой реализм стремится к передаче целостного образа, синтезирующего в себе многообразие типовых черт действительности и вместе с тем встающего перед зрителем в своей конкретной театральной реальности. Эти образы имеют идейно-обобщенный характер не потому, что они накапливают в себе те или иные реалистические детали действительности, а потому, что в них доминирующее положение занимает художественная целостность социального характера, потому что в них раскрывается обобщенная социальная характеристика действующего лица.

В этом отношении спектакль «Оптимистическая трагедия» дал советской сцене целую галерею реалистических актерских образов, сильных четкостью и определенностью своей социальной характеристики. Начиная от образа комиссара, созданного А. Г. Коонен, и кончая эпизодическими фигурами пленных офицеров (В. Н. Ганшин и М. Н. Дагмаров), система актерских образов этого спектакля воссоздала в лаконичных, скупых и впечатляющих формах ту социальную обстановку, которая в основном характеризовала классовую борьбу первых лет гражданской войны и интервенции. Та тема, которая проходила через все образы спектакля, была темой их отношения к революции. Взаимосвязь действующих лиц спектакля определялась этой темой, составлявшей одну из основ целостной сценической структуры пьесы. Ни один образ не нес каких-либо иных выразительных функций, и ни один из них не рос вне углубления и уточнения этой темы.

Та сюжетно центральная фигура, которая в исполнении А. Г. Коонен явилась одним из наиболее знаменательных актерских образов {216} советской сцены, — фигура комиссара, — продолжала линию больших трагических образов артистки, но линию, возведенную в новое идейное и психологическое качество. Действительно, между Саломеей или Федрой и комиссаром, даже между Эбби Каббот и Эллен Джонс и комиссаром, лежала целая эпоха роста и творческого развития актера. Но это не значит, что образ комиссара был совершенно лишен черт, которые свидетельствовали бы о том, что он не имеет своих высоких традиций в творческой биографии А. Г. Коонен. Эти традиции — традиции большого трагедийного спектакля на интенсивной эмоциональной основе, спектакля, в котором сталкиваются масштабные чувства и переживания. И если в образе комиссара мы чувствовали биение пульса нашей эпохи, то в значительной мере это объясняется тем, что и в образах Адриенны Лекуврер, Федры и Эбби Каббот на иной идейной основе, но уже явственно бился этот же пульс, заставлявший их вырастать за пределы той идейной ограниченности, которую воздвигало вокруг них еще субъективное сознание исполнителя. Этот пульс бился в ряде лучших сценических созданий А. Г. Коонен, поднимая их до больших обобщающих высот современности. В образе комиссара эта современность приняла совершенно отчетливые социалистические формы.

Облик комиссара, построенный на счастливо найденном соотношении между железной волевой целеустремленностью его партийного существа и большой лирической теплотой всего образа в целом, облик, построенный не в исполнение тех или иных драматических ситуаций или тех или иных реплик, а в исполнение большой идейной концепции партийного героизма на службе социалистической революции, — был значителен тем, что его совершенная и ограниченная временными пределами спектакля форма вмещала в себя далеко простиравшиеся ассоциации. И характерной чертой всех актерских образов «Оптимистической трагедии» была их широкая масштабная историчность.

Комиссар — А. Г. Коонен собирала поэтому в себе черты и той советской женщины, которая осуществляет волю партии на всех участках нашего социалистического строительства, и той советской женщины, которая принимала активное участие в вооруженной борьбе за утверждение социалистической республики, и той, наконец, женщины, которая отдавала свою жизнь делу революции и на баррикадах Парижской коммуны и в казематах Петропавловской крепости. Любой актерский образ «Оптимистической трагедии», будь то анархо-индивидуалист Алексей (М. И. Жаров), будь то Вожак (С. С. Ценин), {217} старик боцман (И. И. Аркадии), финн (И. М. Новлянский) и др., в своем социальном звучании выходил далеко за пределы ограниченной формы спектакля и воспринимался зрителем в широких ассоциациях подлинно исторического масштаба. И это лишь усиливало реалистическую убедительность галереи образов «Оптимистической трагедии».

Итак, в творческой истории Камерного театра этот спектакль сыграл огромную принципиальную роль. Эта роль, как мы видели, явилась определяющей для творческой перестройки ряда тех компонентов, которые входят в понятие спектакля. Определяющей она была и для художественного руководства театра, для его режиссуры в лице А. Я. Таирова. Не будет преувеличением сказать, что режиссерская разработка спектакля «Оптимистическая трагедия» явилась крупнейшим и значительнейшим трудом в творческой биографии этого мастера советской сцены.

В спектакле «Оптимистическая трагедия» советская театроведческая мысль имеет перед собою богатейший объект для изучения одного из совершенных произведений режиссерского искусства. Значительность этого произведения усугубляется еще и тем, что, в противовес многим работам того же Камерного театра, режиссерски выполненным А. Я. Таировым, она отличается глубоким сочетанием режиссерского начала спектакля с многообразием творческих индивидуальностей его актерского состава. «Оптимистическая трагедия» — конечно, спектакль единой режиссерской воли, и режиссерская индивидуальность А. Я. Таирова положила на него свою глубокую печать. Но эта печать является вместе с тем и печатью того творческого коллектива, который в результате своей многолетней упорной и подчас самоотверженной работы обрел свое собственное творческое лицо.

Социалистическое искусство — это искусство высокой профессиональной культуры. И вместе с тем это — искусство, в котором творческая индивидуальность не может быть и не должна быть обезличена. Искусство эпохи социализма — это искусство, создаваемое мощными и высокоорганизованными художественными коллективами, в которых личное творческое начало играет и будет играть огромную и яркую роль.

Спектакль «Оптимистическая трагедия» — это большой творческий вклад в дело созидания социалистического искусства. Этим спектаклем Камерный театр закрепил за собой право активного воздействия на развитие этого искусства. Этим спектаклем он занял одно из первых мест в передовой фаланге советского театрального искусства, в передовом отряде мировой театральной культуры.

## **{218}** \* \* \*

От «Сакунталы» до «Оптимистической трагедии», от древней драматической поэмы величайшего поэта феодальной Индии до монументального героико-патетического советского спектакля, совершен большой и трудный творческий путь. Он совершен не только потому, что творческий коллектив МКТ всегда был полон самого завидного энтузиазма в осуществлении поставленных им перед собою творческих задач, но главным образом совершен потому, что осуществлению этих задач помогла революция, открывшая перед нашим театром в целом и перед Камерным театром в частности широчайшие творческие горизонты.

Быть может, несколько позже, чем иные театральные организации, в особенности те из них, которые создались уже в революционную эпоху, Камерный театр устремился к этим горизонтам. Он устремился к ним как взыскательный к себе и к своей работе творческий коллектив, найдя в этой взыскательности, в этой строгой требовательности к себе и к своему искусству источник своих больших и, надо полагать, плодотворных достижений.

От «Сакунталы» до «Оптимистической трагедии» совершен большой творческий путь. Трудно подвергать холодному и бесстрастному анализу творческую историю того художественного организма, который живет полной жизнью и перед которым стоят еще большие и ответственные творческие задания.

{219} Да и должно ли быть холодным и бесстрастным изучение подлинно-творческого театрального организма? Там, где микроскопом пока еще служит наш несовершенный человеческий глаз, а место химического реактива занимает наше непосредственное восприятие и переживание творческих устремлений, — там высокое бесстрастие исследователя невольно уступает место той взволнованности, которая рождается в результате хотя бы и исследовательского или критического сопричастия к творимому большому и радостному делу.

С этим чувством радостной взволнованности мы следили за поступательным движением Камерного театра через ряд лет его напряженной творческой жизни. И эта взволнованность овладевала нами потому, что Камерный театр является сейчас одним из боевых, одним из активных участков советского театрального строительства, строительства социалистической театральной культуры. Вряд ли какой из иных театров, созданных до революции, пережил столь сложную эволюцию своего творческого существа. Эта эволюция была сложна не только в силу тех или других специфических внутренних особенностей Камерного театра. Она была сложна потому, что в специфических формах искусства театра отобразила процесс классовой перестройки, процесс социального перерождения русской буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции.

Этот процесс может быть наглядно и ярко иллюстрирован множеством примеров из творческой критики Камерного театра. И эти примеры мы стремились не только собрать, но и истолковать в нашей книге. Они лишь свидетельствуют о том, что воздействие социалистического строительства на творчество и отдельного художника и целого художественного коллектива является воздействием, выявляющим у них новые, далеко еще не использованные творческие силы и возможности.

Камерный театр сложился и начал свою работу в чрезвычайно своеобразной, как мы уже отмечали, классово-идеологической обстановке. В этой обстановке, на фоне глубокого упадка буржуазно-мещанского искусства, на фоне разложения искусства империалистической эпохи, он заявил о себе как одно из немногих театральных начинаний, выдвинувших перед собою глубоко принципиальные художественные задания.

Мы имели случай в начале книги напомнить читателю о том, что капиталистическая система общественных отношений, как это было выяснена Марксом, по природе своей, по самому своему антитворческому {220} существу чужда и враждебна интересам развития всякого, в том числе и буржуазного, искусства.

В этих условиях именно капиталистическая система стимулирует различного рода расколы и ереси в недрах буржуазного искусства и толкает на путь художественной оппозиции отдельных его представителей, в особенности тех из них, кто идейно связан с такими социальными группами, хозяйственно-политическое положение которых в эпоху всеобщего кризиса и разложения капитализма толкает их на временную или длительную оппозицию по отношению к существующему социальному строю.

Мелкобуржуазная интеллигенция эпохи империализма в особенности склонна выделять из своей среды тех новаторов и диссидентов, для которых творческая оппозиция в искусстве является одной из наиболее естественных форм выражения и раскрытия своих социально-политических оппозиционных настроений.

В этом отношении не приходится говорить о той массе демократической трудовой интеллигенции, которая в процессе концентрации капиталистических отношений и в условиях загнивания и разложения капиталистической системы стремительно пролетаризируется, вплоть до полной потери своего первородного мелкобуржуазного облика. Но и буржуазная интеллигенция менее демократического облика испытывает аналогичный процесс если не своей пролетаризации, то крайнего стеснения и торможения своих творческих возможностей, капиталистическая система в эпоху своего кризиса и загнивания, несмотря на то, что отдельные стороны ее могут переживать еще периоды известного роста и даже внешнего расцвета, в целом, однако, все в большей и большей степени выявляет свое антитворческое начало.

Художественный бунт против антитворческих норм «официального» капиталистического искусства, бунт, носящий почти неизбежно анархический характер, способен выдвинуть не только своих талантливых идеологов, но и ценную для последующего развития искусства инициативу. В той мере, в какой эта инициатива направлена против норм и против канонов господствующего буржуазно-мещанского искусства, она может содержать в себе немало тех положительных тенденций, которые могут войти в театральную культуру создаваемого антикапиталистического, социалистического общественного строя, — конечно, при условии своей глубокой идейной и творческой переработки.

История Камерного театра являет нам пример такого пути {221} от мелкобуржуазного, не лишенного явственных анархических черт бунта против господствующих стандартов буржуазно-мещанского искусства, вплоть до своего органического включения в активное строительство социалистической театральной культуры.

Можно ошибаться и ошибиться в оценке отдельных этапов и отдельных конкретных эпизодов этого интересного и поучительного пути, но его основная направляющая линия совершенно ясна и не требует специального обоснования. Повторяем — перед нами одно из конкретных выражений большого и сложного процесса внутренней перестройки лучших групп нашей буржуазной интеллигенции, вовлекаемых в грандиозный процесс социалистического строительства.

В противоположность процессу необычайного раздробления и дифференциации искусства, который оно переживает в условиях загнивающего и кризисного капиталистического общества, искусство социалистической эпохи устремлено к созданию целостного идейного и художественного единства. Это не исключает, конечно, а, наоборот, предполагает наличие в искусстве эпохи диктатуры пролетариата напряженной классово-идеологической борьбы. В этой борьбе, где социалистический фронт искусства со своим пролетарским авангардом выступает под руководством партии, в основном складываются общие очертания художественной культуры созидаемого бесклассового общества.

Эта культура, в отличие от художественной культуры капиталистического строя эпохи его заката, будет обладать тем внутренним единством, тем единством целей и задач, тем единством своих социальных функций, которые обеспечат за ним огромную воздействующую, организующую и познавательную силу. Тогда, с уничтожением пропасти между физическим и умственным трудом, с предельной рационализацией экономики и уничтожением типичной для капиталистического строя анархии производства, искусство явится одной из основных форм человеческого жизнетворчества и перестанет быть той классово-ограниченной идеологической надстройкой, в качестве каковой существует оно в обществе, разделенном на классы, в обществе, в котором не уничтожены еще классовая эксплуатация и классовое угнетение.

Но и в наши дни, дни строительства социалистической культуры, можно говорить уже о наличии социалистического искусства, которое существует постольку, поскольку существует социалистическое сознание и его носитель — революционный пролетариат. Вот почему в {222} наши дни уже можно говорить о стиле социалистического реализма как о ведущем стиле нашей художественной эпохи.

Советский театр уже имеет свою большую и в высшей степени поучительную историю. Эта история выдвинула свои глубокие и сложные проблемы, из которых ни одна не сравнится по своей глубине и сложности с проблемой социалистического реализма.

В предреволюционной истории русского театра реализм сыграл свою большую положительную роль. И, несмотря на распад реалистического стиля в начале XX века, когда на смену ему пришли натурализм, натуралистический импрессионизм, театральный символизм и т. д., веяние реалистического стиля оказывало свое животворящее влияние на развитие театрального искусства. Это продолжалось до того момента, когда высокие реалистические традиции буржуазного театра пали жертвой своих эпигонов. Нигде с такой ясностью не обнаружилось идейное оскудение буржуазии, как в упадке и разложении созданного ею некогда реалистического стиля в искусстве театра, — стиля, последним величайшим представителем которого был на наших подмостках В. Н. Давыдов.

Буржуазный театральный реализм был ограничен пределами своего классового сознания. Лишь немногим крупнейшим талантам удавалось силой своих художественных средств и художественного мастерства преодолеть эту ограниченность. И тогда в их творчестве можно было ощутить все богатство и все многообразие живой объективной действительности. В основном же буржуазный реализм был ограничен статикой буржуазного мировоззрения. Он воспринимал действительность в статических формах своего сознания и не мог постичь ее противоречивого, находящегося в движении диалектического существа. Театральный натурализм дал лишь крайнее выражение этой особенности буржуазного реализма.

Социалистический реализм — это прежде всего реализм диалектический. Он диалектичен и в своем содержании и в своей форме. Он воссоздает действительность как развивающийся, динамический процесс и охватывает ее в ее противоречивой, динамической целостности. Таковым же и только таковым может быть и творческий метод социалистического театра.

Достаточно окинуть общим взглядом расстановку творческих сил на нашем театральном фронте, чтобы убедиться в том, что ведущей творческой магистралью в нем является именно такое понимание социалистического реализма. И если мы указывали выше на наличие {223} двух, в основном, тенденций развития нашей реалистической культуры, то существование и развитие их объясняется не раздроблением и дифференциацией творческих сил нашей театральной культуры, а исторически сложившимися традициями ее становления. Основной исторический смысл развития советского театра заключается в устремлении к единству театральной культуры социалистической эпохи.

Камерный театр является одним из боевых и активных участков нашего театрального фронта. Нет сомнения в том, что многое в его работах уже вошло в основной фонд художественных приемов театрального искусства социалистической эпохи. Но многое еще ждет своего дальнейшего творческого раскрытия.

Каковы же итоги и каковы перспективы этого раскрытия?

Сердце театра — его репертуар, — репертуар, органически связанный со всем творческим обликом данного театра, репертуар, который составляет неотделимую часть идейного и художественного лица данного театрального организма.

Репертуарные судьбы Камерного театра составляли один из основных объектов нашего внимания. Эти судьбы чрезвычайно показательны для развития творческого пути МКТ. Отрицая в свое время роль драматургии как одного из активных начал театральной культуры, Камерный театр выдвигал принцип внелитературного театрального процесса, — принцип, который находил свое объяснение в оппозиции молодого театрального организма по отношению к той дешевой буржуазно-мещанской драматургической литературщине, которая господствовала на нашей сцене в предреволюционный период.

В настоящее время Камерный театр проделал блестящий и широко поставленный опыт теснейшей совместной работы с драматургом. И в результате этой работы явился спектакль, который отмечен такою целостностью своих элементов, что было бы бесплодно решать, где в нем кончается драматургия и где начинается ее сценическая интерпретация. Мы останавливались уже выше на глубоком принципиальном значении этого эксперимента и задерживаем наше внимание на нем сейчас только для того, чтобы поставить вопрос о художественной специфике этой драматургической формы, о ее драматургическом стиле.

Ясно, что этот стиль создавался в теснейшей увязке с основными творческими тенденциями театра и, как нетрудно заметить, отличается такими чертами, которые характеризуют собою и театральное {224} существо МКТ. Он насыщен героической патетикой, он патетичен и вместе с тем суров и скуп в средствах своего выражения. В нем нет излишней риторики, в нем нет той орнаментальной фразы, которая скрывает зачастую за своим сложным узором свое убогое и бедное содержание. Этот драматургический стиль отличается лаконизмом своих ситуаций и лаконизмом языка. Он звучит в своем сценическом выражении порой в эпических масштабах. И монументальная эпичность является одной из особенностей этого стиля.

Все эти отличия можно проследить в творческом пути Камерного театра на ряде его этапов. И если в прошлом нельзя найти примеров столь широко поставленного драматургического эксперимента, какой нашел свое место в работе над «Оптимистической трагедией», то явственное тяготение МКТ к героической патетике, к эпической манере в драматургии и строгости и лаконичности драматургического языка довольно явственно обнаруживается в ряде его ведущих постановочных работ.

Советская драматургия в достаточной степени богата своими творческими тенденциями. Но не всегда эти творческие тенденции достигают уровня тех больших проблем, которые выдвинуты творческой практикой наших театров. Мы бедны еще самостоятельными драматургическими жанрами, хотя и богаты драматургической тематикой, которая требует своего острого и свежего раскрытия. В предсоциалистический период нашей жизни в этом тематическом богатстве на первый план выдвигается этическая тема, тема о революционной, партийной и социалистической морали. Характерной чертой западного драматургического кризиса является этическое бессилие театра, неизбежное в условиях разложения буржуазного сознания. Социалистический театр, в противоположность этому, — театр высоких и больших этических проблем. В своих драматургических тенденциях — от «Сакунталы» к «Оптимистической трагедии» — Камерный театр постоянно возвращался к этической теме и освещал ее соответственно тем мировоззренческим и идейным этапам, через которые проходил его творческий путь.

Можно было бы подробнее проанализировать драматургические тенденции Камерного театра и более детально установить тот путь, каким они включаются в проблематику социалистической драматургии. Важно одно, что этот путь ведет на большую дорогу социалистической театральной культуры, в русло развития и становления которой вливается и Камерный театр.

{225} Этот же процесс мы можем проследить во всех компонентах того театрального организма, каким является МКТ на исходе двадцатилетия своей творческой истории. Эта история, таким образом, подводит нас вплотную к основным проблемам социалистической театральной культуры и позволяет определить тот вклад, который внес и вносит в ее становление Камерный театр.

С другой стороны, мы можем задать себе вопрос и о развитии самого Камерного театра в условиях роста социалистической театральной культуры. Основное направление этого развития представляется сейчас достаточно ясно и определенно.

Все яснее и яснее вырисовывается облик Камерного театра как театра углубленного и внимательного творческого воссоздания основных, характерных для нашей эпохи эмоциональных переживаний. В истории Камерного театра было ценно то, что, вопреки разного рода тормозившим моментам, он открыл для себя и сумел творчески осознать эмоциональную сферу человеческого индивидуума и человеческого коллектива. В свое время эти поиски театральной эмоциональности были результатом той мелкобуржуазной оппозиции господствовавшим формам капиталистического сознания и капиталистического уклада, которые, глуша свободное развитие человеческой личности, глушили вместе с тем и свободное раскрытие ее эмоциональной сферы. Человек социалистического общества будет обладать богатством эмоциональной жизни, чрезвычайным развитием своей эмоциональной сферы. И в искусстве этот человек будет искать уточнения и обогащения своего эмоционального существа. Роль театра в этом воспитании эмоциональной природы человека будет, конечно, чрезвычайно велика, и здесь эмоциональная в своей основе система Камерного театра даст еще очень многое творческому методу социалистической театральной культуры.

Многообразны те проблемы, которые встают на пути утверждения этой культуры, — культуры той наивысшей в своей организации общественной формы, которую знает история человечества. Советский театр живет интенсивной творческой жизнью, — творческой жизнью, неизвестной умирающей театральной культуре западного капиталистического мира. Эта жизнь становится тем интенсивнее, тем богаче и многообразнее, чем шире и глубже разворачивается процесс социалистического строительства, чем шире и глубже разворачивается процесс социалистической реконструкции человеческого сознания. В этом процессе наш театр играет свою большую и ответственную роль. Он является и его творческим выражением и его творческим орудием. {226} Он является одним из участков социалистической реконструкции нашей страны, — участком, который вместе с тем несет в себе и большое активное, социалистически организующее действительность начало. В этом двустороннем контакте с нашей революционной действительностью — его творческая сила и его грандиозные творческие возможности. Мы присутствуем при начальных этапах новой театральной эпохи, творческая жизнь которой будет насыщена пафосом нового созидаемого мира.

# **{227}** Приложения

## **{229}** Перечень постановок Государственного Московского Камерного театра(1914 – 1934)

### 1914

1. «САКУНТАЛА» Калидасы. Перевод К. Бальмонта. Постановка А. Таирова. Художник — П. Кузнецов. Музыка В. Поля. (12 декабря).

2. «ИРЛАНДСКИЙ ГЕРОЙ» Д. Синга. Перевод З. Венгеровой. Постановка А. Зонова. Художник — С. Розенфельд. (15 декабря).

3. «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН» Кальдерона. Перевод К. Бальмонта. Постановка А. Зонова. Художник — Н. Калмаков (29 декабря).

### 1915

4. «ВЕЕР» К. Гольдони. Перевод П. Боборыкина. Постановка А. Таирова. Художники — Н. Гончарова и М. Ларионов. (27 января).

5. «ДУХОВ ДЕНЬ В ТОЛЕДО». Пантомима М. Кузмина, Постановка А. Таирова. Художник — П. Кузнецов. (23 марта).

6. «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО» Бомарше. Перевод И. Платона и И. Худолеева. Постановка А. Таирова. Художник — С. Судейкин. Музыка А. Фортера. (10 октября).

7. «КАРНАВАЛ ЖИЗНИ» С.‑Ж. де Буэлье. Перевод М. Потапенко. Постановка В. Соколова и Г. Авлова. Художник — С. Судейкин. (7 ноября).

8. «СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» Э. Ростана. Перевод Т. Щепкиной-Куперник. Постановка А. Таирова. Художник — В. Симов. Музыка А. Фортера. (17 декабря).

9. «ДВА МИРА» Т. Гедберга. Постановка А. Таирова. Художник — И. Федотов. (30 декабря).

### 1916

10. «ВИНДЗОРСКИЕ ПРОКАЗНИЦЫ» Шекспира. Перевод П. Вейнберга. Постановка А. Зонова. Художник — А. Лентулов (22 сентября).

11. «ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ». Пантомима А. Шницлера. Постановка А. Таирова. Художник — А. Арапов. Музыка П. Донаньи (6 октября).

12. «ФАМИРА КИФАРЕД» И. Анненского. Постановка А. Таирова. Художник — А. Экстер. Музыка А. Фортера. Свет по системе А. Зальцмана (2 ноября).

13. «УЖИН ШУТОК» Сем Бенелли. Перевод А. Брюсова. Постановка М. Петипа. Художник — Н. Фореггер. (9 декабря).

14. «СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА» Лабиша. Перевод М. Потапенко. Постановка А. Таирова. Художник — И. Федоров. (29 декабря).

### **{230}** 1917

15. «ГОЛУБОЙ КОВЕР» Л. Столицы. Постановка А. Таирова. Художник — А. Миганаджиан. Музыка А. Фортера. (23 января).

16. «САЛОМЕЯ» О. Уайльда. Перевод К. Бальмонта. Постановка А. Таирова. Художник — А. Экстер. Музыка А. Гютль. (9 октября).

17. «КОРОЛЬ-АРЛЕКИН» Р. Лотара. Перевод А. Александрова. Постановка А. Таирова. Художник — Б. Фердинандов. Музыка А. Фортера. (29 ноября).

18. «ЯЩИК С ИГРУШКАМИ». Пантомима К. Дебюсси. Постановка А. Таирова. Художник — Б. Фердинандов. Оркестровка А. Фортера (21 декабря).

### 1918

19. «ОБМЕН» П. Клоделя. Перевод Э. Пана и А. Вилькиной. Постановка А. Таирова. Художник — Г. Якулов. (20 февраля).

### 1919

20. «АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР» Э. Скриба и Э. Легуве. Перевод А. Иванова. Постановка А. Таирова. Художник — Б. Фердинандов. Музыка А. Александрова. (25 ноября).

Примечание. Начиная с постановки «Адриенны Лекуврер» во всех работах МКТ принял участие в качестве руководителя экспериментальной монтировочной мастерской режиссер Л. Л. Лукьянов.

### 1920

21. «ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА». Каприччио по Э. Т. А. Гофману. Постановка А. Таирова. Художник — Г. Якулов. Музыка А. Фортера. (4 мая).

22. «БЛАГОВЕЩЕНИЕ» П. Клоделя. Постановка А. Таирова. Художник — А. Веснин. Музыка А. Фортера. (16 ноября).

### 1921

23. «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» Шекспира. Перевод В. Шершеневича, Постановка А. Таирова. Художник — А. Экстер. Музыка А. Александрова, (17 мая).

24. «ФЕДРА» Расина. Перевод и обработка В. Брюсова. Постановка А. Таирова. Художник — А. Веснин. (21 ноября).

### 1922

25. «СИНЬОР ФОРМИКА». Инсценировка В. Соколова по Э. Т. А. Гофману. Постановка А. Таирова. Художник — Г. Якулов. Музыка А. Александрова. (13 июня).

26. «ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ». Оперетта Ш. Лекока. Композиция текста Арго и Адуева. Постановка А. Таирова. Художник — Г. Якулов. (3 октября).

### 1923

27. «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ БЫЛ ЧЕТВЕРГОМ» по Г. Честертону. Постановка А. Таирова. Художник — А. Веснин. Музыка А. Метнера (6 декабря).

### **{231}** 1924

28. «ГРОЗА» А. Островского. Постановка А. Таирова. Художники бр. В. и Г. Стенберг и К. Медунецкий. (18 марта).

29. «ВАВИЛОНСКИЙ АДВОКАТ» А. Мариенгофа. Постановка В. Соколова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. (15 апреля).

### 1925

30. «КУКИРОЛЬ» П. Антокольского, В. Масса, А. Глобы и В. Зака. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Музыка Л. Половинкина и Л. Книппера. (26 ноября).

### 1926

31. «КОСМАТАЯ ОБЕЗЬЯНА» Ю. О’Нейля. Перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. (14 января).

32. «РОЗИТА» А. Глобы. Постановка А. Таирова. Художник — Г. Якулов. Музыка А. Метнера. (25 марта).

33. «ЛЮБОВЬ ПОД ВЯЗАМИ» Ю. О’Нейля. Перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой. Постановка А. Таирова. Сорежиссеры — Л. Лукьянов и Н. Демидов. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Музыка А. Метнера. Постановка танцев Н. Глан. (11 ноября).

34. «ДЕНЬ И НОЧЬ». Оперетта Ш. Лекока. Русский текст В. Масса. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Постановка танцев Н. Глан. (18 декабря).

### 1927

35. «АНТИГОНА» В. Газенклевера. Перевод и обработка С. Городецкого. Постановка А. Таирова. Художник — А. Наумов. Музыка А. Шеншина. (1 октября).

36. «ЗАГОВОР РАВНЫХ» М. Левидова. Постановка А. Таирова. Художник — В. Рындин. (8 ноября).

### 1928

37. «СИРОККО». Оперетта Ю. Данцигера и В. Зака. Постановка А. Таирова и Л. Лукьянова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Музыка Л. Половинкина. (28 января).

38. «БАГРОВЫЙ ОСТРОВ» М. Булгакова. Постановка А. Таирова и Л. Лукьянова. Художник — В. Рындин. Музыкальный монтаж А. Метнера. (11 декабря).

### 1929

39. «НЕГР» Ю. О’Нейля. Перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Музыкальный монтаж А. Метнера. (21 февраля).

40. «НАТАЛИЯ ТАРПОВА» С. Семенова. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. (8 декабря).

### **{232}** 1930

41. «ОПЕРА НИЩИХ» Б. Брехта и К. Вейля. Русский текст В. Шершеневича. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. (24 января).

### 1931

42. «ЛИНИЯ ОГНЯ» Н. Никитина. Постановка А. Таирова. Художники — бр. В. и Г. Стенберг. Музыка А. Метнера. (6 июня).

43. «ПАТЕТИЧЕСКАЯ СОНАТА» Н. Кулиша. Постановка А. Таирова. Художник — М. Рындин. (20 декабря).

### 1932

44. «НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЛДАТЫ» Л. Первомайского. Постановка А. Таирова. Художник — В. Рындин. Музыка А. Метнера. (1 мая).

### 1933

45. «УКРОЩЕНИЕ МИСТЕРА РОБИНЗОНА» В. Каверина. Постановка Л. Лукьянова. Художник — В. Рындин. (13 апреля).

46. «МАШИНАЛЬ» С. Тредуэлл. Перевод А. Бертенсона. Постановка А. Таирова. Художник — В. Рындин. (22 мая).

### 1934

47. «ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ» В. Вишневского. Постановка А. Таирова. Художник — В. Рындин. Музыка А. Метнера. (18 декабря).

48. «ВЕРШИНЫ СЧАСТЬЯ» Д. Дос-Пассоса. Постановка Л. Лукьянова. Художник — В. Рындин. (6 апреля).

49. «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ». Театральная композиция из «Египетских ночей» А. Пушкина, «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу и «Антония и Клеопатры» Шекспира, в переводе В. Луговского. Постановка А. Таирова. Художник — В. Рындин. Музыка С. Прокофьева. (14 декабря).

## **{233}** Основная литература на русском языке о Государственном Московском Камерном театре

### 1. Отдельные книги, брошюры и периодические издания

1. А. ТАИРОВ. Записки режиссера. Изд. Камерного театра, М. 1921, стр. 189.

2. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра. М. 1924, стр. 48.

3. Кто, что, когда в Московском Камерном театре. 1914 – 1924. (Альбом). Текст А. Горина. Изд. МКТ. М. 1924.

4. И. СОКОЛОВ. Режиссура А. Я. Таирова. 1914 – 1924. Эскиз для монографии «Таиров». Изд. автора, М. 1925, стр. 31.

5. С. ИГНАТОВ. «Федра» в Московском Камерном театре. Изд. автора, М. 1925, стр. 23.

6. Я. К. АПУШКИН. Камерный театр. Изд. Кинопечать, М.‑Л. 1927.

7. Г. ГЕРОЙСКИЙ. Алиса Коонен. Изд. Кинопечать, М. 1927, стр. 32.

8. К ленинградским гастролям Московского Камерного театра. (Информационная брошюра). Изд. КУБУЧ, Л. 1927, стр. 16.

9. АНТИГОНА (Либретто). Изд. Кинопечать, М. 1928, стр. 16.

10. Московский государственный Камерный театр. Гастрольная поездка по СССР. Лето 1923 г. (Информационная брошюра). Изд. МКТ, 1928, стр. 30.

11. Московский государственный Камерный театр. Июль — август 1933 г. К предстоящим гастролям. (Информационная брошюра). Изд. МКТ, Свердловск, 1933, стр. 55.

12. Л. ГРОССМАН. Алиса Коонен. М. 1930, стр. 105.

13. «МАСТЕРСТВО ТЕАТРА». Временник Камерного театра, № 1 — декабрь 1922 г., № 2 — март 1923 г., изд. РТО.

14. «7 ДНЕЙ МКТ» (газета). Изд. МКТ. Выходила с 23 октября 1923 г. по 23 апреля 1924 г. Всего вышло 20 номеров.

15. «В МАССЫ». Однодневная газета МГКТ в честь XVI годовщины Октябрьской революции.

### **{234}** 2. Статьи общего характера, обзоры и характеристики

С. АУСЛЕНДЕР. Коонен. ТиМ, 12/IX 1922.

Э. БЕСКИН. Арлекин и калоши. ТЖ, № 40, 1917.

Э. БЕСКИН. От «Сакунталы» до «Наталии Тарповой». ВМ, 24/XII 1929.

Э. БЕСКИН. Государственный Камерный театр. СИ, № 11, 1932.

Н. ВОЛКОВ. Душа Камерного театра. ТО, 20/II 1922.

А. ГВОЗДЕВ. О преодолении эстетизма. ЖИ, 13/V 1924.

А. ГВОЗДЕВ. 10 лет МКТ. КГ, 11/XII 1924.

А. ГВОЗДЕВ. Путь развития Камерного театра. ЖИ, 7/VI 1927.

Б. ГЛУБОКОВСКИЙ. Пути Камерного театра. ТиС, 1 – 15/VII 1922.

Я. ГРИНВАЛЬД. Камерный театр. М., 13/V 1928.

С. ИГНАТОВ. АКИ, ГИТИС и КАТ. ТиМ, 24/XI 1922.

С. ИГНАТОВ. И. И. Аркадии. СТ, № 6, 1928.

К. Пути Камерного театра. ТиМ № 19, 1924.

Я. ЛКРС. Малый, Художественный, Камерный. ВТ, № 55, 1920.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ. Камерный театр. ВИ, 19/VI 1928.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ. Московский Камерный театр. КН, 15/XII 1924.

Б. МАЗИНГ. А. Коонен. КГВ, 21/V 1927.

С. МОКУЛЬСКИЙ. Алиса Коонен, артистка МКТ. ЖИ, 14/VI 1927.

П. МОСТОВЕНКО. МАКТ. НК, № 23 и сл., 1925.

Н. П. Пять лет МКТ. ВТ, 23 – 28/XII 1919.

А. ПИОТРОВСКИЙ. А. Я. Таиров. ЖИ, № 7, 1928.

А. ПИОТРОВСКИЙ. Якулов — художник театра. ЖИ, 20/I 1929.

Б. РОЗЕНЦВЕЙГ. Путь Камерного театра. 1914 – 1929. СовТ, № 1, 1930:

И. СОКОЛОВ Театральный конструктивизм. ТиМ, № 12, 1922.

А. СТАНКЕВИЧ. Театр большого мастерства. ВР, 6/VI 1928.

А. ТАИРОВ. Георгий Якулов. И, № 1 – 2, 1929.

А. ТАИРОВ. Памяти Якулова. СТ, № 3, 1929.

Я. ТУГЕНДХОЛЬД. К 10‑летию МКТ. Изв. ЦИК, 25/XII 1924

Д. УГРЮМОВ. Десять лет МКТ. О, № 51, 1924.

### 3. Основные рецензии на отдельные постановки

#### «Сакунтала»

З. Ашкинази, ТГ 13/XII 1914; С. Глаголь и Л. Сабанеев, ГМ 13/XII 1914; И. Игнатов, РВ 13/XII 1914; Карэ, МЛ 13/XII 1914; А. Койранский, УР 13/XII 1914; И. Ж‑н, РС 13/XII 1914; Бэн, МВ 13/XII 1914; В. Чарский, РУ 13/XII 1914; Я. Львов, ВИз 13/XII 1914; Я. Львов, Т 14/XII 1914; Софит, Р 20/XII 1914.

#### «Ирландский герой»

Бэн, МВ 16/XII 1914; А. В-ский, Н 16/XII 1914; С. Глаголь, ГМ 16/XII 1914; И. Ж-н, РС 16/XII 1914; УР 16/XII 1914; Я. Львов, НС 16/XII 1914; Я. Львов, ВИз 16/XII 1914; Нич, В 16/XII 1914; Карэ, МГ 16/XII 1914; В. Чарский, РУ 16/XII 1914.

#### **{235}** «Жизнь есть сон»

А. В-ский, Н 30/XII 1914; С. Глаголь, ГМ 30/XII 1914; А. К., УР 30/XII 1914; Карэ, МЛ 30/XII 1914; Я. Львов, НС 30/XII 1914; Нич, В 30/XII 1914; С. Я., РС 30/XII 1914; В. Чарский, РУ 30/XII 1914.

#### «Веер»

А. К., УР 28/I 1915; С. Глаголь, ГМ 28/I 1915; И., РВ 28/I 1915; Карэ, МЛ 28/I 1915; Я. Львов, ВИз 28/I 1915; Нич. В 28/I 1915 С. Я., РС 28/I 1915; В. Чарский, РУ 28/I 1915.

#### «Духов день в Толедо»

Бэн, МВ 25/III 1915; С. Глаголь, ГМ 25/III 1915; Голос из публики, НС 27/IV 1915; Карэ, МЛ 25/III 1915; А. Койранский, УР 25/ III 1915; Я. Львов, ВИз 25/III 1915; С. Я., РС 25/III 1915; В. Чарский, РУ 25/III 1915; Н. Эфрос, РУ 25/III 1915.

#### «Женитьба Фигаро»

Эм. В., РУ 10/X 1915; Бэн, МВ 11/X 1915; С. Глаголь, УР 10/X 1915; И. Джонсон, ТиИ 18/X 1915; Карэ, МЛ 10/X 1915; Нич., В 10/X 1915; С. Я., РС 10/X 1915; Я. Тугендхольд, РВ 20/X 1915.

#### «Карнавал жизни»

Эм. Б., РУ 2/XI 1915; Бэн, МВ 2/XI 1915; С. Глаголь, УР 2/XI 1915; Карэ, МЛ 2/XI 1915; Н. Эфрос, РВ 2/XI 1915.

#### «Сирано де Бержерак»

С. Глаголь, УР 19/XII 1915; Карэ, МЛ 19/XII 1915; Н. Эфрос, РВ 20/XII 1915.

#### «Два мира»

С. Глаголь, УР 2/I 1915; Карэ, МЛ 1/I 1915; А. Койранский, УР 2/I 1916; Нич., В 2/I 1916; Н. Эфрос, РВ 2/I 1916.

#### «Виндзорские проказницы»

Эм. Б., РУ 22/IX 1916; В. Р., РиЖ № 40, 1916; А. Койранский, УР 22/IX 1916; Н. Эфрос, РВ 22/IX 1916.

#### «Покрывало Пьеретты»

А. К., УР 6/X 1916; А. Левинсон, ЖИ 14/III 1919; П. Потемкин, РС 6/X 1916; Ю., В 6/X 1916.

#### «Фамира Кифаред»

Аскольд, НС 10/XII 1916; И. Ж-н, РС 9/XI 1916; К. ТГ 12/XI 1916; Нич, ВИз 10/XI 1916; Р-ий и И. Игнатов, РВ 10/XI 1916; Ю. Соболев, Т 9/XI 1916; Н. Эфрос, Р 1/XII 1916.

#### «Ужин шуток»

Аскольд, НС 10/XI 1916; И. Ж-н, РС 10/XI 1916; Нич, В 10/XI 1916;

#### **{236}** «Соломенная шляпка»

А. К., УР 30/XII 1916; И. Ж-н, РС 30/XII 1916; Нич, В 30/XII 1916; Н. Эфрос, РВ 30/XII 1916.

#### «Голубой ковер»

Аскольд, НС 7/II 1917; И., РВ 6/II 1917; Т-и, РС 6/II 1917; Ю. Соболев, ТГ № 5, 1917.

#### «Саломея»

Аскольд, НС 12/X 1917; И. Ж-н, РС 12/X 1917; Нич., ВИз 10/X 1917; Ю. Соболев, ТГ № 30, 1917; Н. Эфрос, РВ 11/X 1917.

#### «Король-арлекин»

Е. Кузнецов, КГ 15/II 1919.

#### «Ящик с игрушками»

М. Кузмин, ЖИ 1/IV 1919.

#### «Адриенна Лекуврер»

А. Ш., ВТ № 2-7, 1919; Е. Кузнецов, КГ 3/V 1924, Э. Бескин, ВМ 18/XII 1932; Ю. Юзовский, ЛГ 30/XII 1932; Уриель, СИ 2/1 1933; С. Дрейден, ЛП 22/V 1927; А. Гурвич, БР 12/IV 1928; Ал. П., ЗВ 4/V 1928; Я. Гринвальд, М 25/V 1928; А. Станкевич, ВР 15/VI 1928; МБ ИзО 14/VII 1928.

#### «Принцесса Брамбилла»

В. Дьяконов, ВТ № 11-16, 1920; С. Игнатов, ВТ № 11-16, 1920.

#### «Благовещение»

П. Новицкий, КТ 17/XI 1920; Садко, ВТ 30/XI 1920.

#### «Ромео и Джульетта»

Г. Треплев, ВТ 11/VI 1921.

#### «Федра»

А. В. Луначарский, ИзЦИК 11/II 1922; С. Марголин, Э 14/II 1922; С. Мокульский, ЖИ 13/V 1924.

#### «Синьор Формика»

Г. Я. ТиС 1-15/VII 1922.

#### «Жирофле-Жирофля»

Б., ВИ 15/VII 1928; О. Б., Т 3/X 1922; А. Дорохов, КГ 6/V 1924; Г. Крыжицкий, МиТ 3/VI 1924; А. В. Луначарский, ИзЦИК 14/I 1923; А. В. Луначарский, ЕА 6/V 1924; С. Мокульский, ЛП 30/IV 1924; П. С, ПН 5/V 1924; Садко, ЦОП 11/X 1924; Ю. Соболев, Т 1/X 1924.

#### **{237}** «Человек, который был четвергом»

Я. Апушкин, Р 22/1 1924; С. Ауслендер и Г. Чулков, ТиМ № 3 1923; Б. Глубоковский, ПМГАТ № 2-3, 1923; Я. Г-ий, РГ 12/XII 1923; М. Загорский, З 18-27/XII 1923; В. Мелик-Хашабов, ЖИ 18/XII 1923; Б. Ромашов, ПН 23/XII 1923; В. Сибиряков, ИзЦИК 11/XII 1923; И. Трайнин, ЦОП 14/XII 1923; Я. Т-д, ИзЦИК 14/XII 1923; В. Шершеневич, З 18-27/XII 1923.

#### «Гроза»

В. Ашмарин, НЗ 17/I 1928; Э. Бескин, З 25 — 30/III 1924; Влад. П., РЗ 25-30/III 1924; Геронский, О 6/IV 1924; Л. Гроссман, СовТ 24/I 1928; А. Гурвич, ВР 8/IV 1924; Б. Гусман, ЦОП 20/III 1924; А. Кугель, ЖИ 1/IV 1924; В. Масс, НЗ 25/III 1924; С. Мокульский, ЖИ № 21, 1924; М. Паушкин, З 25-30/III 1924; В. Рудин, НЗ № 12, 1924; Э. Старк, КГ 6/V 1924; А. Станкевич, ВР 11/VII 1928; Я. Т-д и Ю. Соболев, ЦОП 24/III 1924; Л. Шумский, ВИ 24/III 1924; О. М. Брик, НЗ № 39, 1926; С. Городецкий, ПМГАТ, № 55, 1926; В. А. Павлов, ЖИ 19/X 1926; А. Гурвич, БР 8/II 1928; А. Станкевич, ВР 11/VI 1928; В. Роговский, РП 26/IV 1928; Ал. П., ЗВ 26/IV 1928; Я. Гринвальд, П 23/V 1928; М. Романовский, XII 12/VI 1929.

#### «Вавилонский адвокат»

Аббат Фанферлюш, ЖИ 29/IV 1924; Гамаюн, ВМ 21/IV 1924; М. Загорский, НЗ 22/IV 1924; С. Кудрин, Тр 18/IV 1924; М. Левидов, З 29/IV 1924; Л. Шумский, ВИ 21/IV 1924.

#### «Святая Иоанна»

Э. Бескин, ВМ 22/X 1924; Садко, КГ 29/X 1924; Садко, НЗ № 45, 1924; Ю. Соболев, Тр. 24/X 1922; Х. Херсонский, ИзЦИК 25/X 1924.

#### «Кукироль»

Б. Алперс, НЗ № 49, 1925; Н. Волков, Тр 1/XII 1925; К. Ф. ВМ 27/XII 1925; В. Конелюбов, КЗ 16/XII 1925; Нил, ИзЦИК 2/XII 1925; Садко, РГ 27/XI 1925; Садко, ЖИ № 49, 1925.

#### «Косматая обезьяна»

А-рин, НГ 19/I 1926; Б. Г., ЦОП 19/I 1926; Н. Волков, Тр 27/I 1926; В. Инбер, НЗ № 5, 1926; М. Загорский, ЖИ № 5, 1926; А. В. Луначарский, ИТ № 4, 1926; А. Моров, КП 26/I 1926; Садко, ИзЦИК 26/I 1926; Ю. Соболев, ВМ 18/I 1926; Я. А., КН 14/I 1926; С. Мокульский ЖИ 24/V 1927; Б. Бродянский. ЛП 14/V 1927; Б. Мазинг, КГ 14/V 1927; В. Блюменфельд, КГБ 13/V 1927.

#### «Розита»

Ашмарин, НГ 3/IV 1926; Н. Волков, Тр 3/IV 1926; С. Городецкий, ИТ № 14, 1926; А. Гвоздев, КГВ 7/IV 1926; М. Загорский, ПМГАТ № 29, 1926; В. Инбер, НЗ 1926; Садко, ИзЦИК 4/IV 1926; И. Соколов, К 29/IV {238} 1926; М. Чарный, ВМ 7/IV 1926; Барселонец, ПМГАТ № 51, 1926; Б. Мазинг, КГ 20/V 1927; Н. Верховский, ЛП 20/V 1927; А. Пиотровский, КГВ 19/V 1927; Вл. Р., РП 12/V 1928; Я. Гринвальд, М 30/V 1928; Альцест, ИзО 18/VII 1924; М. В., ВИ 16/VII 1928; Гр. К., ПП 11/VI 1928; Вл. Р., РП 12/V 1928; Я. Гринвальд, М 30/V 1928; Альцест, ИзО 12/VII 1928; М. Б., ВИ 16/VII 1928; А. Станкевич, ВР 16/VI 1928; Гр. К., ПП 11/VI 1928.

#### «Любовь под вязами»

Э. Бескин, ВМ 15/XII 1926; С. Городецкий, ПМГАТ № 61, 1926; М. Загорский, ПМГАТ № 61, 1926; В. А. Павлов, НЗ 23/XI 1926; Садко, ЖИ 7/XII 1926; Я. Тугендхольд, КГ 25/XI 1926; Х. Херсонский, Пр. № 23, 1926; Л. Ценовский, Тр 14/XI 1926; Ашмарин, НГ 17/XI 1926; П. Марков, ЦОП 19/XI 1926; Н. Волков, ИзЦИК 18/XI 1926; Л. Гроссман, КН 5/XII 1926; М. Романовский, XII 9/VI 1928; Б. Мазинг, РиТ 10/V 1927; К. Державин, ЖИ 10/V 1927; С. Дрейден, ЛП 6/V 1927; Б. Бродянский, См 5/V 1927; Б. Мазинг, КГ 5/V 1927.

#### «День и ночь»

Б. Вакс и др., ПМГАТ № 1, 1927; Н. Волков, ИзЦИК 24/XII 1926; С. В-ин, НГ 21/XII 1926; Л. Гроссман, ВМ 21/XII 1926; М. Моргенштерн, ПМГАТ № 65-66, 1926; В. А. Павлов, НЗ 28/XII 1926; А. Пиотровский, КГВ 2/I 1927; Ал. Д., О № 5, 1927; А. Ценковский, ПМГАТ № 6, 1927; В. Ш., ЖИ 4/I 1927; С. Марголин, ПМГАТ № 2, 1927; М. Кольцов, ЦОП 6/I 1927; А. Гвоздев, ЖИ 10/V 1927; С. Дрейден, ЛП 7/V 1927; А. Пиотровский, КГВ 5/V 1927.

#### «Антигона»

Э. Бескин, НГ 11/X 1927; В. Блюм, ВМ 5/X 1927; Н. Волков, ИзЦИК 13/X 1927; Л. Гроссман, СовТ № 6, 1927; Л. Гроссман, НЗ 11/X 1927; Л. Гроссман, ВМ 1/X 1927; А. Гвоздев, ЖИ № 50, 1927; В. А. Павлов, НЗ № 41, 1927; А. Пиотровский, КГВ 24/X 1927; Уриэль, ЦОП 5/X 1927; А. Ценовский, Тр 4/X 1927; Я. Эйдельман, КП 7/X 1927.

#### «Сирокко»

Е. Браудо, СТ № 11, 1928; М. Бройде, РМ 19/II 1928; Н. Волков и Е. Степной, Тр 12/II 1928; В. К., МЛ 15/II 1928; И. Крути, НГ 1/II 1928; Мруз, НЗ № 6, 1928; С. Мстиславский и В. Беляев, ЖИ № 7, 1928; О Литовский, КП 3/II 1928; П. Марков и Е. Браудо, ЦОН 2/II 1928; Уриэль, ВМ 2/II 1928; Евгеньев, ИзО 14/VII 1928; А. Гурвич, ВР 19/IV 1928; В. Роговский, РП 29/IV 1928; Я. Гринвальд, М 22/V 1928; Альцест, ВИ 13/VII 1928; М. Романовский, XII 6/VI 1928.

#### «Багровый остров»

Б. Аркази, НЗ 1/I 1929: В., ИзЦИК 19/IX 1928; Б. Г., ЦОП 18/XII 1928; Био, КП 13/XII 1928; Вин., НГ 14/XII 1928; М. Загорский, ВМ 13/XII 1928; Н. Крэн, РМ 16/XII 1928; Н. П., Пр. 12/V 1929; Е. С-ой, Тр 29/XII 1928; Туркельтауб, ЖИ 23/XII 1928.

#### **{239}** «Негр»

Ашмарин, ВМ 27/XI 1929; Н. Волков, ИзЦИК 27/II 1929; Б. Лоренцо, НГ 6/III 1929; С. Марголин, СТ 5/III 1929; П. Марков, КН 7/V 1929; П. Марков, НЗ 3/III 1929; Мокульский, ЖИ 14/IV 1929; Н. Равич, ЖИ 24/II 1929; Н. Рут, Г 14/II 1929; А. Февральский, КЗ 3/III 1929; К. Фельдман, РМ 2/III 1929; А. Ценовский, Тр. 9/III 1929; Л. Шатров, НЗ 31/III 1929; Уриэль, КП 10/III 1929.

#### «Наталия Тарпова»

В. Блюм, НЗ 20/X 1929; В. Б., ЖИ № 50, 1929; Е. Елин, Тр 16/XI 1929; Н. Осинский, ИзЦИК 11/XI 1929; Н. Ор., ВМ 11/XI 1929; К. Фельдман; Р. М. 15/XI 1929.

#### «Опера нищих»

Е. Браудо, ЦОП 3/II 1929; В. Блюменфельд, РиТ 10/II 1930; В. Млечин, ВМ 3/II 1930; С. Чемоданов, ИзЦИК 16/II 1930.

#### «Линия огня»

И. Бачелис, КП 28/IV 1931; А. Гурвич, СовТ № 7, 1931; С. Д., ЛГ 20/VI 1931; А. Крэг, М 15/VI 1931; М. Морозов, Пр. № 18, 1931; А. Орлинский, ВМ 17/VI 1931, К. Радек, ИзЦИК 14/VI 1931; Ю. Юзовский, СИ 13/VI 1931.

#### «Патетическая соната»

Б. Алперс, СовТ № 2, 1932; А. Д., Пр 15/I 1932; Ф. Левин, ВМ 22/XII 1931; Э. Норов, РГ 12/I 1932; Н. Оружейников, СИ 30/XII 1931; Н. Осинский, ИзЦИК 3/I 1932; Рабочая бригада Реперткома, СИ 15/I 1932; Б. Резников и др., ЦОП 9/II 1932; Б. Розенцвейг, КП 23/XII 1931; Ю. Юзовский, ЛГ 4/I 1932; И. Украинец, ЦОП 4/III 1932.

#### «Неизвестные солдаты»

С. Амаглобели и, др., СовТ № 6, 1932; И. Березарк, Рс 25/V 1932; В. Залесский, СИ 21/VI 1932; Н. Оружейников, ВМ 12/V 1932; Б. Розенцвейг, КП 11/V 1932; Ю. Юзовский, ЛГ 11/V 1932; А. Лейтес, Из ЦИК 22/V 1932.

#### «Укрощение мистера Робинзона»

Ю. Юзовский, ВМ 16/IV 1933; С. Розенталь, ЦОП 26/IV 1933; А. Сольц, ИзЦИК 22/IV 1933.

#### «Машиналь»

Я. Гринвальд, ВМ 25/V 1933; М. Живов, СИ 14/VI 1933; С. Р., ЦОП 11/VI 1933; В. Швейцер, ЗИ 15/XII 1933; Ю. Юзовский, ЛГ 15/I 1934; А. Дейч, О 15/VI 1933; Р. Пикель, ТиД, № 4, 1934.

#### «Оптимистическая трагедия»

И. Луппол, ИзвЦИК 4/VI 1933; И. Бачелис, КП 4/I 1934; В. Залесский, Г 9/I 1934; Я. Гринвальд, Тр 27/I 1933; К. Фельдман, РМ 26/XII {240} 1933; Н. Осинский ИзЦИК 9/I 1934; Ю. Юзовский, ВМ 25/XII 1933; Н. Альтман, ЛГ 3/I 1934; С. Мокульский, РиТ III 1934; О. Литовский, ТиД № 3, 1934; С. Радзинский, «30 дней» IV 1934.

#### «Вершины счастья»

М. Живов, СИ 23/V 1934; Д. Мирский, ДГ 12/V 1934; Д. Мирский, СИ 5/V 1934; М. Левидов, ВМ 21/IV 1934; Б. Гусман, РМ 21/IV 1934; С. Динамов, ИзЦИК 18/IV 1934.

### Принятые сокращения:

БР — «Бакинский рабочий»; В — «Время»; ВИ — «Вечерние известия» (Одесса); ВИз — «Вечерние известия» (Москва); ВМ — «Вечерняя Москва»; ВР — «Вечернее радио» (Харьков); ВТ — «Вестник театра»; Г — «Гудок» ГМ — «Голос Москвы»; ЕА — «Еженедельник актеатров»; ЖИ — «Жизнь искусства»; З — «Зрелища»; ЗВ — «Заря Востока» (Тифлис); ЗИ — «За индустриализацию»; И — «Искусство»; ИзО — «Известия Одесского облисполкома»; ИзЦИК — «Известия ЦИК СССР и ВЦИК»; ИТ — «Искусство трудящимся»; К — «Кулисы»; КГ — «Красная газета»; КГВ — «Красная газета веч. вып.»; КЗ — «Красная звезда» (Москва); КН — «Красная нива»; КП — «Комсомольская правда»; КТ — «Коммунистический труд»; ЛГ — «Литературная газета»; ЛП — «Ленинградская правда»; М — «Молот» (Ростов н/Д); МВ — «Московские ведомости»; МЛ — «Московский листок»; МЛн — «Молодой ленинец»; МиТ — «Музыка и театр»; Н — «Новь»; НГ — «Наша газета»; НЗ — «Новый зритель»; НК — «Нижегородская коммуна»; НС — «Новости сезона»; О — «Огонек»; ПМГАТ — «Программы Московских гос. и акад. театров»; ПН — «Последние новости»; ПП — «Пролетарская правда» (Киев); Пр — «Прожектор»; Р — «Рампа»; РВ — «Русские ведомости»; РГ — «Рабочая газета»; РЗ — «Рабочий зритель»; РМ — «Рабочая Москва»; РП — «Рабочая правда»; (Тифлис); РС — «Русское слов»; Рс — «Рабис»; РУ — «Раннее утро»; РиЖ — «Рампа и жизнь»; РиТ — «Рабочий и театр»; СИ — «Советское искусство»; См — «Смена»; СовТ — «Советский театр». Т — «Театр»; Тр — «Труд»; ТГ — «Театральная газета»; ТиД — «Театр и драматургия»; ТиИ — «Театр и искусство»; ТиМ — «Театр и музыка»; УР — «Утро России»; ХП — «Харьковский пролетарий»; ЦОП — ЦО «Правда»; Э — «Экран».