Головашенко Ю. А. **Режиссерское искусство Таирова**. М.: Искусство, 1970. 352 с.

Введение 4 [Читать](#_TOC194562347)

1. Режиссерские взгляды

Идеи-спутники 23 [Читать](#_Toc194562349)

Определение стиля 61 [Читать](#_Toc194562350)

Таиров и современники 91 [Читать](#_Toc194562351)

2. Театр и литература 119 [Читать](#_TOC194562352)

3. Сценическое мастерство

Режиссер, художник, композитор 185 [Читать](#_Toc194562354)

Мастерство актера 222 [Читать](#_Toc194562355)

Образ спектакля 253 [Читать](#_Toc194562356)

Вместо заключения 287 [Читать](#_TOC194562357)

Примечания 299 [Читать](#_TOC194562367)

Список постановок А. Я. Таирова 317 [Читать](#_TOC194562358)

Библиография 325 [Читать](#_TOC194562362)

Указатель имен 342 [Читать](#_TOC194562365)

Указатель названий 348 [Читать](#_TOC194562366)

# **{****4}** Введение

Александр Яковлевич Таиров принадлежит к крупнейшим советским режиссерам, реформаторам советского театрального искусства. Создав в 1914 году Московский Камерный театр, который он назвал театром неореализма, театром эмоционально насыщенных форм, он противопоставил свое начинание засилью мещанского репертуара на сцене в эпоху первой мировой войны, натуралистическому и «условному» театру, мелким темам, мнимым проблемам, сентиментальности, пассивности и мертвенной холодности сценического творчества. Стремясь к «раскрепощению актера», к театру изощренной сценической формы, к синтетическому искусству, он выдвигал в своих ранних спектаклях извечные проблемы трагического и комического, проблемы любви и смерти, утверждал красоту человеческой природы в ее первозданности и красоту в художественном творчестве. А в годы зрелости пришел к глубоким социальным обобщениям, к большим идеям современности, к изображению человеческой личности — сильной, энергической, несгибаемой, в лучших своих созданиях достигая подлинно гармонического слияния содержания и формы.

У Таирова был нелегкий путь. Нелегко ему было отказаться от многих своих увлечений — это был человек, фанатически одержимый в каждом своем опыте, эксперименте, в каждом искании. Нелегко ему было и устоять, сохранить свои принципы, часто встречавшие противодействие, — бороться приходилось иногда и в одиночку. Он был новатором — а это нелегко. Предвосхищая многое в будущем театральном искусстве, он создавал произведения дискуссионные, спорные, неровные, ошибался, снова искал, добиваясь своих целей упорно, {5} непрестанно, страстно. В его жизни были и блуждания и неудачи, но были такие вершины, которые двигали современное театральное искусство вперед, оказывая сильное влияние и на зарубежный театр.

В советском театре Таиров занял особое место. Его «Федру» А. В. Луначарский назвал первым большим шагом к подлинной монументальности, к которой тяготело молодое советское искусство с первых шагов своей истории. Его «Оптимистическая трагедия» явилась едва ли не вершиной героической романтики на советской сцене. Его «Мадам Бовари» или «Без вины виноватые» стали крупнейшими постановками русской и мировой классики, вошли в число лучших творений советской режиссуры. Его цикл спектаклей-постановок пьес О’Нила («Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр»), к которому тесно примыкает «Машиналь» С. Тредуэлл, был вторжением в проблематику мирового прогрессивного искусства. Но многие его работы подвергались такому осуждению, какое в истории советского театра знал, пожалуй, только Вс. Мейерхольд.

Таиров родился в 1885 году в семье учителя. Его первые сильные театральные впечатления связаны со спектаклями братьев Адельгейм — трагиков, разъезжавших по российской провинции. Учась в киевской гимназии, Таиров начал играть в любительских спектаклях; шестнадцатилетним юношей он исполняет роли Незнамова и Карандышева. Окончив гимназию, поступает в Киевский университет на юридический факультет, но тяга к театру становится все сильнее. Чтоб играть на сцене, Таиров со сборными труппами ездит по маленьким городам. Среди его ролей появляются Петя Трофимов, Васька Пепел. Наконец, в 1905 году он вступает в труппу М. М. Бородая в Киеве, где ему поручают различные роли. Вскоре, воспользовавшись приездом В. Ф. Комиссаржевской в Киев, он читает ей роль Незнакомца из «Красного цветка» И. Щеглова. Комиссаржевская приглашает Таирова в свой театр.

В 1905 году в Киеве он — один из наиболее активных организаторов забастовки киевских актеров после Царского манифеста 17 октября. Дважды он подвергается аресту. В 1906 году — уже Петроград. Таиров переводится в Петербургский университет, работает в {6} Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, играет Голубую маску из первой пары влюбленных в «Балаганчике» А. Блока, Нищего в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, Шаняву в «Вечной сказке» С. Пшибышевского, а также вместе с Вс. Мейерхольдом и такими актерами, как К. Бравич, А. Феона, участвует в общих сценах «Жизни Человека» Л. Андреева. Так он становится не только свидетелем опытов Мейерхольда, создававшего свои «условные» спектакли, но и участником многих — едва ли не важнейших — из них. Таирову недавно исполнился двадцать один год.

«Кружок молодых в Петербургском университете. Доклады А. В. Луначарского. Александрийские песни М. Кузмина. Башня Вяч. Иванова. “Ассамблеи” в Театре Комиссаржевской». — Таковы «вехи» одного петербургского года Таирова, отмеченные им в плане книги о своем пути, которую он задумывает в конце жизни, но не успевает осуществить[[1]](#endnote-2). В это время он делает свои первые теоретические заметки о театральном искусстве — о критерии в художественном творчестве[[2]](#endnote-3), причем отмечает свое несогласие с принципами «условного» театра, проводимыми в то время Мейерхольдом, критикует и Художественный театр, но специально оговаривает, что берет только «отрицательные» стороны МХТ, «с благодарностью» признавая положительные.

Весной 1907 года Таиров прощается с Театром Комиссаржевской, некоторое время играет в спектаклях «Новой драмы» А. А. Пасхаловой в Киеве, а затем осенью вступает в труппу Первого передвижного общедоступного драматического театра, руководимого П. П. Гайдебуровым и работавшего при Лиговском Народном доме графини Паниной в Петрограде. В этом театре он осуществляет свою первую постановку — «Гамлет», играя Лаэрта. Премьера «Гамлета» состоялась в декабре 1907 года; Таирову в то время — двадцать два года. Пресса поддерживает его режиссерский дебют. В одной из петербургских газет пишется: «“Гамлет” — что можно сказать нового? И как трудно передать старое, что уже стало традициями… И вот подите же! Обстановка Эльсинорского замка — совершенно своеобразная, непохожая на трафареты, и — красивая, стильная, одухотворенная XII веком суровой Дании… Я не знаю художника, но пою ему “славу”, как {7} и г. Таирову, ставившему пьесу»[[3]](#endnote-4). В следующем сезоне Таиров ставит пьесу Ю. Жулавского «Эрос и Психея». Позже он вспомнит, что в этих спектаклях начинает разрабатывать новые принципы построения сценической площадки, противостоящие принципам живописной декорации. Тогда же он ставит и «Дядю Ваню» А. Чехова, где играет Астрова. Во время репетиций «Дяди Вани» он начинает свои эксперименты в области музыки к спектаклю, вызвавшие и удивление, и уважение, и нападки.

Два сезона в Передвижном театре — три режиссерские работы и множество ролей, среди которых Борис Годунов в трилогии А. К. Толстого, Трофимов в «Вишневом саде» А. П. Чехова, Ричард в «Ученике дьявола» Б. Шоу, Гемон в «Антигоне» Софокла, Баренд в «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса, Валер в «Тартюфе» Мольера, Борис в «Грозе» А. Н. Островского, Сарданапал в одноименной трагедии Байрона и другие. Таиров «на себе» испытывает и Чехова, и Шоу, и античную драму, и Мольера, и Уайльда, и Островского, и современные пьесы различного калибра, различного жанра и художественного достоинства.

Покинув Передвижной театр и работая у Н. Н. Михайловского в Русском театре в Риге, затем — в Драматическом театре в Симбирске, он и играет и ставит. В Симбирске Таиров — главный режиссер. Его постановку «Трех сестер» назвали блестящей и писали о ней: «Исполнители безукоризненно хороши. Симбирск… не видел ни такой труппы, ни такой режиссуры, ни таких постановок»[[4]](#endnote-5).

И снова — Петроград, куда Таиров возвращается в 1911 году, чтоб поступить в Новый драматический театр А. К. Рейнеке. Там он переиграет еще много разных ролей и поставит «Анатэму» Л. Андреева, «Ради счастья» С. Пшибышевского, «Сарданапала» Байрона, «Ученика дьявола» Б. Шоу, снова — «Дядю Ваню» и Другие спектакли. Среди его последних ролей — Мизгирь в «Снегурочке» в Петрограде в театре А. К. Рейнеке. Таиров перестает выступать на сцене и целиком отдается режиссуре. Он продолжает «пробу сил» — ставит Гауптмана, О. Дымова, Бенавенте. Его «театральная школа» — большая и разносторонняя практика, новые и новые опыты, начавшиеся в 1908 году, когда он {8} в своем «Гамлете» в Передвижном театре изменил привычные принципы построения сценической площадки, и дискуссионные выступления в печати, иногда похожие на броски в холодную воду.

Но в 1913 году Таиров заканчивает юридический факультет Петербургского университета и вступает в московскую адвокатуру; ему кажется, что он разочаровался в театре — он чуть ли не решает бросить сценическое искусство. Все же призвание берет свое — Таиров без колебаний принимает предложение К. А. Марджанова и становится режиссером Свободного театра, где в 1913 году ставит пантомиму «Покрывало Пьеретты» и оперетту «Желтая кофта». В «Покрывале Пьеретты» он стремится к трагическим звучаниям, в «Желтой кофте» — к озорству «лубка». Так Таиров начинает свои искания «разных полюсов» в театре, теперь это полюсы полярных жанров. Позже он скажет, что настоящему артисту — сверхактеру — должны быть равно подвластны и мистерия и арлекинада.

В Свободном театре происходит встреча Таирова с Алисой Коонен, которая становится его женой и спутницей всех дальнейших лет жизни. С ней вместе он создает Московский Камерный театр, открывшийся 25 декабря 1914 года (Таирову в это время — двадцать девять лет); с ней работает над своими программными спектаклями; с ней ищет новые пути сценического творчества и с ней же покидает Камерный театр накануне его тридцатипятилетия, в 1949 году.

Таиров считал, что без участия Коонен его начинание — создание театра больших, сильных эмоций, театра различных сценических жанров и многогранной синтетической формы — не осуществилось бы. У этой выдающейся актрисы, до того как она примкнула к исканиям Таирова, были свои театральные «университеты». Она окончила школу Художественного театра как одна из самых любимых учениц Станиславского и, став актрисой МХТ, сразу выдвинулась в его труппе на первый план. Художественный театр возлагал на нее большие надежды. В творческой атмосфере этого театра, окруженного цветом русской интеллигенции, в поэзии Блока и музыке Скрябина, на репетициях Гордона Крэга и на спектаклях, поставленных Станиславским и Немировичем-Данченко с участием О. Л. Книппер-Чеховой, {9} В. И. Качалова, И. М. Москвина, юная Коонен старалась определить свои собственные художественные взгляды. Искусство М. Н. Ермоловой было для нее особым источником вдохновения; не случайно А. А. Яблочкина в конце 40‑х годов, когда Коонен сыграла в Камерном театре одну из последних своих ролей, подарит ей в старинной коробке с голубыми бархатными незабудками веер великой русской трагедийной актрисы — веер, который Ермолова в свое время получила от благодарной публики, а потом отдала Яблочкиной.

«Москва. — Марджанов. Верхарн. Скрябин. Объединение вокруг Камерного театра новаторов в соприкасающихся с театром областях искусства. Валерий Брюсов. Бальмонт. Есенин. Вас. Каменский. Александра Экстер. Лентулов. Якулов. Встречи с Немировичем-Данченко, Южиным, Собиновым, Ермоловой»[[5]](#endnote-6). Таковы «вехи» и имена первых московских лет Таирова, отмеченные опять-таки им самим. Теперь это уже общие вехи его пути и пути Коонен. В Свободном театре Марджанова они будут вместе создавать спектакли «Покрывало Пьеретты» и «Желтую кофту»; музыка Скрябина и его художественные идеи будут волновать их обоих; Коонен сыграет Федру в переводе (вернее, переработке) трагедии Расина, сделанной В. Брюсовым; декорации и гримы А. Экстер будут создаваться для спектаклей, душой которых станет она; Есенин сделается частым гостем Камерного театра; Малый театр и его мастера на всю жизнь останутся близкими Таирову и Коонен… От А. И. Южина Таиров воспримет многое — многое из традиций старейшего русского театра.

Взгляды Таирова формировались в атмосфере исканий, которыми были отмечены уже самые первые годы двадцатого века. Неудовлетворенность действительностью, а не только театральными опытами и экспериментами «натуралистического» и «условного» театра, сказывается и в репертуаре, и в трактовках пьес, и в множестве заметок, статей и интервью, с которыми Таиров выступает в годы 1908 – 1917, начиная с заметки «Музыка и драма» (1908) и кончая статьей «Телега театра» и брошюрой «Прокламации художника», опубликованными в 1917 году. Ранние спектакли Таирова несли с собою неприятие обывательщины, буржуазности, {10} неверия; идеалы Таирова тяготели к восславлению человеческой природы, незамутненной, цельной, чистой, сильной в своих естественных эмоциях и влечениях. Так возникал в его работах в Московском Камерном театре, начиная со спектакля «Сакунтала», которым открылся театр, своеобразный пантеизм, утверждение силы чувств, силы человеческой личности, ее извечной красоты. Возникали мотивы, которые потом выльются в мощный поток трагедийного и героического театра.

Потому и было так естественно, что рядом с ним шла Коонен. Ее первые роли — еще на сцене Художественного театра — по своим идеям были близки идеям Таирова. Духовная энергия, которую он искал в «Дяде Ване» на сцене Передвижного театра, определяла характер искусства юной артистки, ее творческую индивидуальность. Известно, какое большое значение придавал Станиславский роли Ани в «Вишневом саде». Он считал, что чеховская пьеса прозвучит правильно только в том случае, если у исполнительницы этой роли будет темперамент Ермоловой. Станиславский хотел, чтобы слова Ани «Здравствуй, новая жизнь!» прозвучали бы на весь мир[[6]](#endnote-7). Когда он размышлял об обновлении состава знаменитого мхатовского спектакля в 1909 году, он писал: «Аня — это будущая Россия. Энергичная, стремящаяся вперед. Этого не было у Лилиной, и это ее недостаток. Кто же Аня?» И, взвешивая возможности разных актрис, делал вывод: «Коонен могла бы»[[7]](#endnote-8).

Так писал Станиславский в то время, когда Коонен делала свои первые шаги на сцене. В 1911 году она сыграла Машу в «Живом трупе», и П. Марков характеризовал ее — «смелая, прямая»; «любит крепко, твердо»[[8]](#endnote-9). Критика выделяла тот момент игры Коонен, где Маша «старается вдохнуть в безвольного Федю свою энергию и свою веру в счастье»[[9]](#endnote-10). Пантеизм, характерный для таировской «Сакунталы», у Коонен проявится в Анитре в «Пер Гюнте», опять-таки еще в МХТ, где эту свою роль она сыграет в 1912 году. Стремление к новой форме в сценическом искусстве властно захватит ее и заставит уйти из Художественного театра как раз тогда, когда Таиров будет стоять на пороге своей главной жизненной цели — создания театра, не похожего ни на «натуралистический», ни на «условный». Таиров начинал {11} свои размышления о мимодраме, о пантомиме в драматическом театре, когда Коонен придумала для себя танец в «Пер Гюнте». Об этом танце писали, что он прекрасен. «Вот подлинный танец для драмы, пусть он не такой совершенный для искусства танцевального»[[10]](#endnote-11). Создавая уже вместе с Таировым образ Пьеретты (вначале на сцене Свободного театра, а потом — в Камерном), Коонен соединит свою творческую волю с волей Таирова. О Пьеретте — Коонен напишут: «У нее нет печального лунного луча, освещающего пудреное лицо томной Коломбины»[[11]](#endnote-12). И это критическое суждение будет для нее похвалой, ибо вместе с Таировым она станет искать сильные характеры в театре, а не «печальный луч». Коонен разделит с Таировым торжество побед и удары, мировое признание и чуть ли не отверженность, будет первой актрисой Камерного театра и после смерти Таирова постарается сделать все возможное для того, чтоб его наследие стало достоянием новых поколений актеров и режиссеров.

В «Сакунтале» Таиров и Коонен заговорили вместе в полный голос. Об этом произведении Камерного театра писали, что спектакль оказался «самым интересным событием московского театрального сезона — не столько по достижениям, сколько по смелости поставленных задач и намеченных путей сценической работы»[[12]](#endnote-13). Таиров действительно заявил о Камерном театре решительно и своеобразно — заявил о своей готовности бороться с рутиной, идя по «театрально-революционному» пути — отдать сценические подмостки искусству, насыщенному сильными эмоциями. О его «Фамире-кифарэде» (1916) говорили, что это «несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона»[[13]](#endnote-14). Но единогласия вокруг таировских работ не было никогда. Почти после каждого нового его спектакля разгорался бурный спор, возникала разноголосица мнений и взглядов. Так, о «Саломее» (1917) писали, что это «великолепное зрелище, ничего общего не имеющее с ребячески-беспомощной и аляповато-наивной постановкой… в Малом театре», отмечали «одушевленную, немного парадоксальную, но искреннюю» режиссерскую речь Таирова[[14]](#endnote-15), но говорили и другое — что представление уайльдовской трагедии в Камерном театре «вышло натянутое, холодное, построенное на напыщенной {12} декламации и полное претензий»[[15]](#endnote-16). Подобные крайности мнений будут сопровождать Таирова всю жизнь.

Сам Таиров считал (да так оно и есть), что первый этап его исканий в Камерном театре заканчивается «Федрой» (1922). В период от «Сакунталы» до этого сценического произведения он ставил «Женитьбу Фигаро» и «Покрывало Пьеретты», «Сирано де Бержерака» и «Короля-Арлекина», «Саломею» и «Ромео и Джульетту», а также много других спектаклей — трагедии, пантомимы, «каприччио», мистерии, арлекинады. К этому времени относится одно из важных его высказываний, опубликованное журналом «Гостиница для путешествующих в прекрасном»: «Символизм, акмеизм, футуризм, кубизм, лучизм, супрематизм, неореализм, имажинизм, конструктивизм, биомеханика, метро-ритм и пр. и пр. Какое потрясающее количество ярлыков! Пора прекратить их чехарду…» Таиров не хотел причислить себя к какому-либо из современных художественных направлений, стремился к творчеству вне узких течений. И действительно, он привлекал к работе в Камерном театре художников разного стиля, различных групп, в зависимости от замысла того или иного спектакля.

После «Федры» новый этап таировского творчества формируется в таких спектаклях, как «Гроза», «Святая Иоанна», «Кукироль» (1924 – 1925), — это постановки пьес, в которых эмоциональное созвучие современности переходит в созвучие идейно-тематическое. Центральными для этого периода истории Камерного театра и режиссуры Таирова являются спектакли «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр», «Машиналь». Он завершается накануне двадцатилетия театра блистательным успехом «Оптимистической трагедии» (1933) и взрывом ожесточенных дискуссий по поводу «Египетских ночей» — композиции пьес Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра» и В. Шекспира «Антоний и Клеопатра» (1935) В те же годы (1927 – 1935) Таиров делает ряд опытов в постановке советских пьес; однако некоторые из этих его экспериментальных спектаклей (например, инсценировка романа «Наталья Тарпова» С. Семенова, «Заговор равных» М. Левидова, «Патетическая соната» М. Кулиша) по разным поводам снимаются с репертуара. Крайности в отношении к Камерному театру и {13} к режиссерскому творчеству Таирова проявляются в это время чрезвычайно остро.

«Теперь, после генеральной репетиции “Федры”, можно с уверенностью сказать, что это первая бесспорная победа Таирова»[[16]](#endnote-17), — писал Луначарский. Но спор не заставил себя ждать. Высоко оценивая спектакль того же года — «Жирофле-Жирофля», критик В. Блюм утверждал: «После мучительных блужданий по полям драмы, после конвульсивных гримас всех этих “Благовещений” и “Формик”[[17]](#footnote-2) с “Федрами” — Камерный театр показал, наконец, бесспорный, прекрасный спектакль»[[18]](#endnote-18). Так приятие «Федры» тут же опрокидывалось. «Победивший» Таиров снова должен был побеждать.

О «Негре» говорилось, что в этом спектакле Таиров «показал себя не только учителем сцены, но и учителем актерского искусства»[[19]](#endnote-19). Об «Опере нищих» — первом воплощении Б. Брехта в советском театре, — что «театр сумел преодолеть одну из существенных опасностей, которые вытекали из самой сущности “Оперы”: опасность героизировать, романтизировать бандитско-бродяжническис, люмпенские образы пьесы»[[20]](#endnote-20). Но по поводу «Патетической сонаты» возникает критика совсем в ином ключе. «В отдельных частях… действительно есть положительные моменты. В особенности этому способствует мастерство самого театра. Но в целом, основном и главном, эта пьеса не наша. Она не только не партийная (а ведь ее писал коммунист Кулиш) — больше того, эта пьеса отражает чуждую пролетариату и советскому государству “философию” украинского национального движения»[[21]](#endnote-21).

Ныне, когда драматургия М. Кулиша снова открыта для советского театра, стало ясно, что Таиров не сделал ошибки, поставив эту пьесу украинского драматурга. Тогда же это оценивалось сурово.

В жизни руководителя Камерного театра постоянно чередовались то взлет, то крушение. Вслед за высокой оценкой его работы на него обрушивалась резкая критика. После выхода «Оптимистической трагедии» в «Правде» говорилось, что этот спектакль «надо отнести к тому типу новых постановок, которые двигают наш {14} театр вперед»[[22]](#endnote-22). В спектакле видели «суровый стиль правды», «суровый пафос романтики». Критик писал: «Волнение зрительного зала не только от больших чувств, рождаемых спектаклем, но и от напряженного волнения мысли, от этого острого прослеживания социальных процессов и тактики большевистского Комиссара. В этом основная сила спектакля и пьесы, Таирова и Вишневского. Отсюда стиль спектакля. Героический стиль… Стиль явился самокритической школой для автора и театра. Самокритической для метода Камерного театра, его принципа ритмического единства спектакля, очищенного здесь от самодовлеющей “игры”, его принципа пластической композиции мизансцен, освобожденного здесь от декоративной красивости и “изящества”»[[23]](#endnote-23). А вскоре, после выхода «Египетских ночей», театр критикуют безапелляционно и бездоказательно. «Холодный блеск спектакля вызывает лишь любопытство… Спектакль лишен ведущей идеи… в основе его — ложный замысел, находящийся в глубоком противоречии и с Шоу и с Шекспиром, потому что этот замысел вел к созданию поверхностной, искусственной концепции спектакля… Несмотря на все эффекты, не вызывает он ни пытливой мысли, ни живого отклика в сердцах зрителей»[[24]](#endnote-24). Теперь Камерный театр и в прессе и на дискуссиях называют формалистическим.

Тем более трудно стало Таирову после постановки оперы-фарса А. Бородина «Богатыри» с новым текстом Демьяна Бедного. «Вчера рабочий зритель впервые смотрел спектакль “Богатыри”, — говорилось в печати. — Успех, который имел спектакль, лишний раз подчеркивает большую удачу опыта Камерного театра»[[25]](#endnote-25). «Демьян создал совершенно новую, органически целостную народную сатирическую пьесу»[[26]](#endnote-26), — резюмировал один из критиков. Но через две недели об этом спектакле говорится как о фальсификации народного прошлого. «Пьеса Демьяна Бедного в постановке Таирова, проявившего исключительное усердие в раздувании фальшивых сторон незадачливого произведения, — это вовсе не народная пьеса, а произведение лженародное, антинародное, искажающее народный эпос, извращающее историю народа, ложное по своим политическим тенденциям. И автор и театр этой постановкой оказали услугу не народам Советского Союза, строящим свое {15} социалистическое искусство, а кому-то другому»[[27]](#endnote-27). Несмотря на специальные оговорки театра, сделанные в программах к спектаклю, что Демьян Бедный берет для оперы-фарса «не былинных богатырей (Святогора, Илью Муромца и т. д.), созданных народно-героическим творчеством, а тех пропойц, о которых говорит летопись, что они, напившись, шумели против Владимира, зачем им на пиру дают деревянные, а не серебряные ложки», несмотря на пояснения самого Демьяна Бедного, опубликованные заранее в «Правде»[[28]](#endnote-28), был сделан вывод, что поэт и театр оскорбляют героев народного эпоса.

«Богатыри» были сложным явлением времени. Можно и сегодня не согласиться с тем, что позиция Д. Бедного была правомерной. Сейчас о его пьесе пишут. «В соответствии с народными демократическими идеями своего творчества Демьян Бедный шаржированно рисует княжеский двор»[[29]](#endnote-29). В таком мнении о «Богатырях» возникает некое согласие с вульгарно-социологической платформой, которая, бесспорно, определила смысл этого произведения. Можно посчитать, что и Таиров поддался вульгарно-социологическим взглядам поэта, привлеченного им в соавторы спектакля «Богатыри». Так спектакли Камерного театра вызывали резко противоречивые, обостренные мнения.

И все-таки воля Таирова помогла ему опять прийти к большим достижениям. К ним принадлежат такие спектакли Камерного театра, как «Мадам Бовари», «Чайка», «Без вины виноватые», «Старик» (все поставленные после «Богатырей», в 40‑х годах). В 1935 – 1946 годы режиссер не прекратил своих экспериментов. Его трактовка «Клопа», его поиск в постановке пьесы К. Г. Паустовского «Пока не остановится сердце», его неизменная тяга к героическому спектаклю, сказавшаяся в работе над драмой Вс. Вишневского «У стен Ленинграда», обнаруживают, какая необыкновенная настойчивость была присуща Таирову — человеку и художнику. Примечательно, что некоторые из его лучших работ этого периода были опять-таки встречены острым сопротивлением критики. Так случилось, например, со спектаклем «Мадам Бовари», вокруг которого сталкивались крайние суждения. Ныне этот спектакль безоговорочно вошел в число наиболее выдающихся классических {16} произведений советской сцены. Не так было в момент его появления.

«Было бы бессмысленно играть “Мадам Бовари” как пьесу о нравах французской провинции, — говорилось в рецензии Е. Гальпериной на спектакль Камерного театра. — Театр прав, когда он ищет обобщения. Но обобщение Флобера исторично и социально. Театр во многом стирает социальные обобщения романа и приходит к “вечно-человеческой”, метафизической и по сути дела декадентской трагедии»[[30]](#endnote-30). Е. Гальперина договорилась до того, якобы спектакль «начинает восприниматься в тонах не Флобера, а Леонида Андреева»[[31]](#endnote-31). Трудно отвечать за подобное восприятие автора статьи, но статья имела сторонников. Были и совершенно иные мнения. И. Альтман увидел в спектакле Камерного театра именно «большое социальное полотно буржуазной Франции, и не только Франции»[[32]](#endnote-32). Но ему категорически возражали, утверждая, что Камерный театр «под видом “сценической редакции” повернул смысл романа в противоположную сторону», «неосновательно и неубедительно» превратив Эмму Бовари «в женщину, столь же внутренне чистую и субъективно ни в чем неповинную, как и Анна Каренина». Рецензия автора этих строк, М. Гуса, называлась — «Столкновение с Флобером»[[33]](#endnote-33).

Зато М. Эйхенгольц высоко оценивал «психологический реализм» игры Коонен, «психологический реализм» всего спектакля[[34]](#endnote-34). А вскоре о «Бовари» написал И. Эренбург. Он связал содержание спектакля с современностью. «Флобер жил в начале того исторического дня, заката которого мы были свидетелями. Его образы и типы — не далекое прошлое… Разве аптекарь Оме — это не прародитель радикалов, [не] прообраз редактора “Репюблик” или “Эр нувель”, лицемер и болтун, учитель Боннэ и Даладье? И когда на сцене мечется агонизирующая Эмма, встает перед глазами Франция июня прошлого года, убегающая навстречу смерти»[[35]](#endnote-35). Но только время окончательно прояснило этот спор вокруг нового таировского произведения, как прояснило оно многое в судьбе и творчестве Камерного театра…

После «Старика» Таиров создает только один спектакль, в котором его режиссура полна «таировской» {17} силы, — это «Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда (1948). Но спектакль этот, доведенный до генеральной репетиции, не увидел света.

Таиров в руководимом им Камерном театре, как видно из этого беглого обзора, позже других своих современников стал работать над советскими пьесами. Объяснения по этому поводу, которые он делал неоднократно, во многом понятны. Он напоминал, в частности, что Станиславский сравнивал процесс выбора драматических произведений в репертуар молодого Художественного театра с «тяжелыми родами». И это тогда, говорил Таиров, когда для МХТ писали Чехов и Горький… Для Камерного театра с его романтической поэтикой найти соответствующую его творчеству пьесу было действительно не легко. Луначарский признавал, что этот театр вырастал в момент, когда советская драматургия еще не окрепла. Однако на пути к «Оптимистической трагедии» Таиров делал ряд опытов — например, с помощью Вс. Вишневского он создал свой вариант пьесы Л. Первомайского «Неизвестные солдаты», которую МКТ сыграл в 1932 году. Он искал, и тому доказательство — не одно обращение к украинской драматургии. И все же лишь «Оптимистическая трагедия» явилась подлинно этапным творением советского сценического искусства, изображающего героическую современность. Ее удельный вес в истории советской режиссуры в полном смысле слова огромен. И если быть справедливым, то нельзя не заметить, что и в Малом и в Художественном театре не было спектаклей на современные темы, равных «Любови Яровой» или «Бронепоезду 14‑69».

В режиссерских работах Таирова неизменны утверждение личности, тяга к волевым характерам — борьба с безверием начинала его творческий путь. В таких спектаклях, как «Чайка», «Без вины виноватые», Таиров воплотил силу и красоту русских характеров, нравственную высоту идеалов русской классической литературы. В инсценировке «Мадам Бовари» он завершал свой спор с пессимизмом и спорил с воззрениями Флобера, утверждая в истории Эммы своего рода нравственную победу женщины, не захотевшей смириться с мещанским, обывательским миром. Американская писательница Тредуэлл признала, что если на {18} родине ее произведение «Машиналь» свели к натуралистическому показу личной драмы, то в Москве «расширили до пределов социальной трагедии». Значительность образа Адриенны Лекуврер в постановке одноименной мелодрамы Скриба у Таирова состояла не только в том, что этот образ был овеян в исполнении Коонен дыханием «великого Корнеля» и «нежного Расина», — в ревнивом соперничестве актрисы и принцессы была раскрыта еще и драма женщины из третьего сословия, столкнувшейся с жестокой властью аристократии, трагедия таланта в эпоху французских королей. Не это ли позволило Жану-Ришару Блоку после 750‑го представления пьесы в 1944 году сказать, что Таиров и Коонен мелодраму превратили в трагедию, Скриба — в Шекспира?

С редкостной глубиной и значительностью в творчестве Таирова утверждение всего лучшего в человеке прозвучало в «Оптимистической трагедии». Он раскрыл в пьесе Вишневского ее глубинный смысл, смысл философский, изображая борьбу «между хаосом и гармонией», победу «обновляющего и организующего начала» революции. Торжество революционных идей в этом спектакле было не только торжеством воюющего за власть Советов народа, но и нравственным подъемом людей.

Таиров был, как уже говорилось, новатором в области театрального искусства. Теперь вряд ли кого смутит конструкция в декорациях к спектаклю, а его «Гроза» была в этом смысле поводом для смятения ревнителей канонических представлений о реализме. То, как он использовал музыку в спектакле, пантомиму в драматическом театре, свет на сцене, — много раз несло с собой важную новизну. Поразительным было его умение пользоваться сменой ритма для выявления драматических ситуаций, конфликтов, для острой и часто совершенно неожиданной обрисовки характеров. Таиров в своих лучших произведениях умел достигать подлинного органического слияния всех выразительных средств театра, в результате которого, как некая целостность, возникал образ спектакля. К творчеству Таирова, как к искусству лишь немногих его современников, применимо это сложное понятие. Оно смыкается с другим, всегда важным для Таирова, — с понятием синтетического театра.

{19} Главным для Таирова был всегда актер. Его сравнение артиста со скрипкой Страдивариуса — одна из чудесных наград актеру-художнику, владеющему внутренней и внешней техникой своего искусства. Таиров создал школу актерского мастерства, добиваясь виртуозности и свободы художественного актерского искусства. Он хотел, чтобы на сцене Камерного театра появился бы наследник гистрионов и мимов, в чьем творчестве соединились бы музыкальность, скульптурность, ритмичность. Он восставал против дилетантизма на сцене. И от воспитания актера-виртуоза он шел к воспитанию актера-человека, способного углубить сценический образ своей мыслью, своим знанием жизни, своей всесторонней культурой.

Таиров оставил большое наследие — и оно не только в его спектаклях, но и в его статьях, лекциях, речах, режиссерских экспозициях, интервью, заметках, дневниках. Начав с записей, посвященных Театру В. Ф. Комиссаржевской, вернее, вызванных наблюдениями над этим театром, — этих беглых строчек на продолговатых листках бумаги, — он в продолжение всей своей жизни будет размышлять, спорить, доказывать, убеждать, пропагандировать, разъяснять. Многие мысли о театре, о пантомиме, о музыке, о декорационном оформлении спектакля, высказанные еще в молодые годы, подытожит он затем в «Записках режиссера». В последующее время он будет обобщать свои размышления и свой практический опыт в лекциях труппе Камерного театра, в докладах и беседах с директорами театров, с режиссерами и художниками периферии, со студентами и зрителями. Щедрый к людям, он проявит и щедрость в общении с людьми самых разных слоев общества. Речи в Коммунистической Академии и речи по радио, доклады на художественном совете Комитета по делам искусств и доклады перед критиками, выступления на обсуждении спектаклей и в аудиториях высших учебных заведений будут постоянными в жизни Таирова. Не теоретик, а «формовщик», как он назвал себя сам, в бурной театральной жизни после революции он тем не менее окажется непременным участником дискуссий, споров, сражений — будь то «Понедельники “Зорь”», устраиваемые Театром Вс. Мейерхольда, Диспут в стенах Малого театра или художественный совет {20} Комитета по делам искусств. Он будет беседовать о театре с Теодором Драйзером или обращаться с вопросами к Бернарду Шоу. Его другом станет А. В. Луначарский. Неожиданно для всех присутствующих он появится перед студентами, обсуждающими его спектакль, чтоб узнать их мнение о «Мадам Бовари». Он был общественным деятелем — первым председателем Московского союза актеров, членом президиума ЦК профсоюза работников искусств одного из первых созывов; вице-президентом театральной секции Всесоюзного общества культурных связей с заграницей; его избирали депутатом в районный Совет; неоднократно он входил в число представителей нашей страны на международные театральные конгрессы.

Путь Таирова — это путь художника-гражданина. Горячо и преданно он служил великому искусству театра, всю жизнь стремясь к совершенствованию и углублению своего творчества и своего мастерства, строго пересматривая свои художественные взгляды и в то же время их отстаивая. Он боролся за прогрессивный театр, будучи непримиримым ко всяким проявлениям упадка современного театрального искусства у себя на Родине и за рубежом, радуясь достижениям и отечественного художественного творчества и достижениям прогрессивных художников Европы и Америки. Он ставил много пьес английских, французских, немецких, американских драматургов — О’Нила, Клоделя, Брехта, Пристли и многих других. Награды при жизни — звание заслуженного артиста РСФСР, которое было присвоено Таирову в 1924 году; звание народного артиста РСФСР — в 1935 году; звание заслуженного деятеля Эстонской ССР — в 1948 году. Орден Ленина — в 1945 году. Орден Трудового Красного Знамени — в 1947 году. Правительственная благодарность за многолетнюю творческую деятельность и заслуги в деле развития советского театрального искусства — в 1950 году. В это время Таирову и Коонен были установлены пенсии союзного значения и в приказе Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР говорилось, что они «отдали всю свою трудовую жизнь напряженной творческой работе и развитию советского театрального искусства». Награда сейчас — память о художнике. Голос памяти, который не должен смолкнуть.

{21} Таиров и Камерный театр завоевали мировое признание, оказав влияние, особенно ясно ощущаемое сейчас, на многих художников зарубежного театра. Часто на сценах современных театров мы видим то, что видели в спектаклях Таирова. Мы узнаем его приемы, его художественные решения, его смелое использование сценической площадки и вещи на сцене, музыки и света. Отклики, которыми была полна иностранная пресса во время гастролей Камерного театра в Германии, Франции, Англии, Чехословакии, Литве, Италии, Швейцарии, Бельгии, Южной Америке, Австрии, полны ярких свидетельств того, какое большое впечатление произвела режиссура Таирова за рубежом. Не менее красноречивы письма от деятелей зарубежного театра, в которых к Таирову обращаются со словами признательности, но также со словами признания его воздействия — воздействия таланта.

Умер Таиров 25 сентября 1950 года.

В этой книге, посвященной творчеству замечательного человека, сделан опыт исследования его режиссерских взглядов, идей, замыслов, поэтики, мастерства. Автор поставил перед собой задачу — раскрыть прежде всего то, что внес Таиров в историю советской режиссуры, советского сценического искусства, какое место занимал в исканиях советского театра, что из его творческого наследия должно войти в дальнейшее развитие нашего сценического искусства. Потому автор и посчитал возможным не делать подробного хронологического описания всей жизни Таирова, но рассмотреть по преимуществу крупнейшие его спектакли, хотя понимал необходимость показать и то, какие изменения претерпевали воззрения режиссера, — в частности, понимание особенностей сценического реализма в применении к практике Камерного театра, одного из самых оригинальных художественных организмов нашей страны.

Для достижения этой цели работа построена по разделам, характерным для структуры сценического произведения. Отдельно рассматриваются работа Таирова над пьесой, его вмешательство в драматургическую ткань; работа с художником, где особо анализируется работа над светом в спектакле; работа с композитором; мастерство актера. В первой главе исследования сделана попытка определить общие для всей жизни {22} Таирова идеи — спутники его творчества, а также поиски теоретического определения стиля Камерного театра на разных этапах его истории.

Автор отдает себе отчет в том, что при этом ракурсе его работы и на этом этапе исследования он не показал с достаточной полнотой связь Таирова и советской режиссуры, его путь как часть пути советского театрального искусства. Автор надеется продолжить свою работу и тогда рассмотреть с необходимым, должным вниманием и углубленностью художественные взаимоотношения Таирова и других реформаторов театрального искусства XX века, прежде всего — Станиславского и Мейерхольда.

Автор выражает глубокую и искреннюю благодарность Алисе Георгиевне Коонен. За помощь в работе над книгой автор благодарит также Раису Михайловну Брамсон, которая в течение многих лет была бессменным секретарем Таирова, работников Центрального государственного архива литературы и искусства, в частности — Н. Б. Волкову, К. Н. Кириленко и И. М. Сайчук, и сотрудников библиографического кабинета Всероссийского театрального общества, неизменно оказывавших автору всяческое содействие.

# **{****23}** 1. Режиссерские взгляды

## Идеи-спутники

Шекспировскую трагедию «Ромео и Джульетта» Таиров поставил в 1921 году, но в этом его спектакле выразились те взгляды на сценическое искусство, которые складывались у создателя Камерного театра еще до революции. Не случайно в том же 1921 году вышли и таировские «Записки режиссера», содержание которых формировалось в 1915 – 1920 годах, то есть в первый период истории Камерного театра. Книга стала своего рода итогом исканий и размышлений молодого режиссера, в ней он высказал программу, определявшую его творчество ранних лет.

Справедливо утверждая, что театральное искусство не только исполнительское, «вторичное», что ему присуща самостоятельность, самоценность, Таиров в начале пути Камерного театра доводил этот свой принцип до чрезмерности. Полная свобода в прочтении классического (как, впрочем, и всякого другого) драматургического творения, провозглашаемая режиссером, приводила его к тому, что он не принимал во внимание ту (по его выражению) «историческую и психологически-бытовую базу», которая обосновывала драматическую коллизию пьесы, воплощаемой на сцене. В «Ромео и Джульетте», как и в других ранних спектаклях Камерного театра, Таиров стремился раскрыть вечные проблемы, не придавая значения их особому, исторически-конкретному выражению. «Ромео и Джульетта — два извечных образа любовников, столь же извечных, как Душианта и Сакунтала, Данте и Беатриче, Тристан и Изольда — два героя любви, два жертвенных носителя ее извечной стихии, великой и всепоглощающей, безудержной и катастрофической, всеобъемлющей и многогранной», — писал он в 1921 году в статье «К постановке {24} “Ромео и Джульетты”», характеризуя свой замысел шекспировского спектакля. Вражда Монтекки и Капулетти, изгнание Ромео и другие обстоятельства, возникающие в драме великого английского поэта, были для Таирова, по его собственным словам, лишь «театральными препятствиями», возникавшими перед «стихией любви», — «театральными шлагбаумами», расставленными на пути Ромео и Джульетты друг к другу.

Таиров не хотел, чтобы в этом его спектакле появлялись «психологически-бытовые типы», при «дефилировании» которых зрители могли бы поверить в исторически-бытовой фон; он говорил о том, что персонажи «Ромео и Джульетты» в исполнении актеров Камерного театра «никого не должны обманывать», — имелась в виду иллюзия действительности; «они должны быть ни молоды, ни стары»; «их роль заключается лишь в том, чтобы с наибольшей театральной правдой и интенсивностью препятствовать Ромео и Джульетте соединиться до тех пор, пока их любовь не завершит своего рокового круга и не сожжет себя в своем собственном пламени». Поясняя свой замысел, Таиров называет Лоренцо «вечно молодым духом театра», Арлекином «Ромео и Джульетты». Искомый жанр спектакля, по Таирову, возникший, как он говорил, «в современной транскрипции», — это «любовно-трагический скетч», главные герои которого, «засверкав всеми гранями любовной стихии», должны прийти к «неизбежному катастрофическому концу…».

В словах Таирова о «неизбежном катастрофическом конце» истории юных Монтекки и Капулетти можно уловить отголосок того смятения, которое переживала русская интеллигенция начала века. Вероятно, П. Марков был справедлив, когда писал о первой актрисе Камерного театра, что в спектаклях предреволюционного времени, «в разнородных ликах» — Сакунталы из творения Калидасы или уайльдовской Саломеи — она передавала «неясную и неотчетливую тревогу, характерную для символистской поэзии»[[36]](#endnote-36). Однако был в этих спектаклях и иной смысл, более важный для будущего творчества Таирова и его спутников, а в то же время естественно возникающий как развитие самых ранних таировских тяготений, его стремления к духовному здоровью в сценическом искусстве.

{25} В начале революции в ожесточенных спорах с Мейерхольдом Таиров гордился тем, что в Камерном театре искусство определяют «бодрый, взывающий к радости дух» актера и его «развитое, поющее свои песни тело»[[37]](#endnote-37). Но еще в 1908 году в «Дяде Ване», в одном из первых своих спектаклей, Таиров — молодой артист Передвижного театра в Петербурге — хотел «лечить людей от тяжкой болезни нашего времени — неверия», говорить о человеческом очищении «через свободный, радостный труд и любовь-милосердие»[[38]](#endnote-38). Два года спустя в «Анатэме» — пьесе, которую он ставил в Риге, — Таиров видел поиски «гармонии внутри человека и во внешнем мире»[[39]](#endnote-39). И позже, в 1914 году, в статье «Наброски» он возмущался тем, что современный театр «превращается в какую-то лабораторию надрыва и психопатии», восставал против «бескровных» драм и призывал к тому, чтобы театральное искусство рассказывало «сказки о великанах», воплощало трагедии. Трагедийное содержание он ощущал тогда в творчестве Л. Андреева, А. Блока, В. Брюсова, Г. Гауптмана, Ф. Сологуба, Г. Гофмансталя, Д’Аннунцио. Легко увидеть, что писатели, о которых говорил Таиров, ни в чем не равнозначны; но нельзя не угадать, что в произведениях этих художников Таиров искал выход для своего стремления увидеть на театральных подмостках сильную личность.

Потому одним из программных спектаклей Таирова стала постановка пьесы Ин. Анненского «Фамира-кифарэд» (1916), этой «вакхической драмы», как назвал ее автор. В предисловии к пьесе, написанной еще в 1906 году, поэт так охарактеризовал «остов сказки», положенной в основу его произведения: «Фамира, или Фамирид, прославился своей игрой на кифаре, и его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара»[[40]](#endnote-40). Таирову в этом сюжете было близко не то, что надменный кифарэд оказался побежденным и жестоко наказанным. Ему было важно, что Фамира посмел соревноваться с музами. И образ его на сцене Камерного театра приобрел своего рода эпическую величавость. По описанию критики, в атмосфере спектакля возникал некий «монументальный покой». Сцена была «уставлена» спокойными белыми камнями {26} Кубической формы. «Красивым, широким жестом почти непрестанно соприкасается Фамира (Церетелли) с суровыми гранями этих камней-кубов, любовно приникая к ним»[[41]](#endnote-41). В спектакле выделялся момент, когда кифарэд «перед предполагаемым состязанием с музой мелодекламирует на прозрачном опаловом фоне, оригинально обрисовывающем силуэты симметрично расположенных позади Фамиры менад»[[42]](#endnote-42). Так в образном строе сценического представления главенствовали мгновенья внутренней сосредоточенности — этого признака человеческой воли — и поэтической одухотворенности.

Конечно, нельзя не признать наивным бунтарское содержание пьесы Р. Лотара «Король-Арлекин», которую Таиров показал в ноябрьские дни 1917 года. Есть известная наивность и в том, что театр видел в этом произведении «язвительный памфлет на королевскую власть»[[43]](#endnote-43). В 1931 году, подводя итоги истории Камерного театра и пытаясь осознать его путь, Таиров объяснял, почему уайльдовская «Саломея» и «Король-Арлекин» появились в его репертуаре. Он говорил: «Король-Арлекин, ниспровергший вообще королей, утвердивший примат актера-лицедея, творящего жизнь, революционного лицедея, опрокидывающего все троны и остающегося, несмотря на свой грим, без маски, в то время как вся действительность замаскирована, — [это] революционное срывание масок со всей действительности во имя утверждения открытого лица, революционного пафоса, революционного подъема. Саломея, производящая, по существу, ту же операцию с масками религиозного порядка, — маскировка библией, маскировка целым рядом религиозных обрядов, предрассудков, традиций и т. д.; перенесение борьбы против этих масок в [план] революционного ниспровержения божества, во имя жизни, во имя плоти, во имя плодоносности жизни, — это та же линия революционного пафоса, революционного подъема»[[44]](#endnote-44). Параллели, еще весьма отдаленные от революционной жизни, от конкретной социальной обстановки 1917 года; но вспомним, что Станиславский в 1920 году показал «Каина» Байрона, а Вахтангов в первые послеоктябрьские годы мечтал инсценировать Библию. Процесс приобщения русских художников сцены к новым темам в творчестве не был простым. И не случайно при издании «Короля-Арлекина» в {27} 1917 году специально указывалось, что пьеса Лотара, ставившаяся в Италии и Франции, к исполнению в Германии, Австрии, Англии и Испании была запрещена[[45]](#endnote-45). При всей своего рода экзотичности и социальной ограниченности сюжета Лотара, «Король-Арлекин» был типичен для репертуара советских театров раннего периода, вплоть до начала 20‑х годов, как «Зеленый попугай» А. Шницлера и другие пьесы подобного рода.

Показательной была и трактовка пьесы П. Клоделя «Благовещение», появившейся на сцене Камерного театра в 1921 году. «Камерный театр считает, что этот спектакль очень нужен и ему, с точки зрения его развития, и современному зрителю, ибо он бороздит большие, первичные, изначальные чувства и внедряет уверенность, что для подлинной любви и насыщенного верой желания нет невозможного», — писал Таиров в статье «К постановке “Благовещения”». Так снова режиссер искал человеческую силу, утверждал человеческую волю, как чудесный источник, сильнее которого нет ничего. Утверждение «первичных, изначальных чувств» можно было усмотреть и в том, что Таиров в «Ромео и Джульетте» хотел показать силу земной любви, «сильной, крепкой, здоровой». А то, что он ощущал в образе Лоренцо «вечно молодой дух театра» и поименовал его Арлекином, помогает понять, что Таирову было важно раскрыть в этом шекспировском персонаже находчивость, энергию, решимость и опять-таки — волю.

Он искал сильные черты человека даже тогда, когда показывал слабого духом, — не такова ли героиня «Покрывала Пьеретты», изменяющая Пьеро, затем убегающая со своей свадьбы с Арлекином, а потом сходящая с ума и умирающая наедине с мертвым возлюбленным. В истолковании Таирова и в исполнении Алисы Коонен акцентировался трагизм этого сюжета. Не случайно в беседе «К открытию Камерного театра» в 1917 году Таиров говорил, что Камерный театр «отказался от той трактовки “Саломеи”, выразителем которой является Бердслей». Утонченные, причудливо удлиненные фигуры уайльдовских персонажей, как их видел и запечатлел в своих рисунках вычурный художник-модернист[[46]](#endnote-46), не могли не быть далеки Таирову. Напротив, в его «Саломее» по-своему преломлялись и развивались те стороны «Сакунталы», которые К. Державин {28} связывал с «жизнеутверждающим биологизмом». Кстати, вероятно, есть справедливость в том, что исследователь истории Камерного театра 1914 – 1934 годов противопоставлял «жизнеутверждающий биологизм» молодого Камерного театра (в частности, его «Сакунталы») «жизнеотрицающей символической философии»[[47]](#endnote-47); Державин видел в позиции молодого Таирова, во многом, безусловно, близкого символистам, свой особый смысл, особую грань, и это законно, ибо символизм не был однороден. Тяготение театра к эмоционально-насыщенному искусству он определял как «своеобразный театральный руссоизм»[[48]](#endnote-48). Одухотворенность «земного» в человеке постоянно ощущалась в таировских спектаклях и в игре Коонен; примечательно в этом смысле решение одной из важнейших сцен «Любви под вязами», где Эбби больше не скрывает от окружающих своей позорной, по их мнению, любви, описанное Л. Гроссманом. «С какой тоской и с какой обнаженностью она перед лицом целого сельского сборища не перестает произносить дорогое, единственное имя, ничего не стыдясь, ничего не опасаясь, зная, что все освящено ее любовной мечтой…»[[49]](#endnote-49). Гроссман цитирует еще более важное для идей Таирова и Коонен наблюдение Антуана в «Федре». «Отмечу прекрасную находку, которую следует запомнить и французским исполнительницам, — писал Антуан. — В обращении к Миносу Федра вместо христианского движения, поднимающего голову к небу, наклоняется и словно взывает к недрам земли; жест, полный глубокого смысла, изумительной красоты и захватывающего трагизма…»[[50]](#endnote-50).

И пьеса Уайльда была прочитана Таировым как столкновение большого «земного» чувства с тем отрицанием плоти, которое словно сжигает Иоканаана. Слова Державина о «жизнеутверждающем биологизме» в «Сакунтале» можно отнести и к образу библейской царевны на сцене Камерного театра. Коонен вспоминает, что Таиров решал «Саломею» как трагическую легенду, «в которой с огромной силой звучала мятежная, бунтующая стихия страсти. Грозные выкрики Иоканаана, прорезывающие действие пьесы, споры иудеев, пламенная любовь Саломеи к пророку — все это, переплетаясь в действии… было выражено с большой силой… давшей спектаклю звучание трагедии»[[51]](#endnote-51).

{29} «Ромео и Джульеттой» Камерный театр завершил свои новые работы сезона 1920/21 года. Это было также завершением большого этапа таировской режиссуры. «Федра» Расина, премьера которой состоялась в начале 1922 года, была первой постановкой театра следующего сезона; и хотя замысел этого произведения Таирова определяли все те же стремления к раскрытию «вечных категорий», «вечных проблем», «Федру» тем не менее нельзя не считать новым знамением таировского творчества. Подобно тому как он поступил с историко-бытовым «фоном» шекспировской трагедии, он, воплощая «Федру», по собственному признанию, сделанному в 1933 году в статье «Как я работаю над классиками», отбросил «весь ее мифологический остов», который казался ему «ненужным, мертвым украшением драмы». В этом спектакле еще мало проявились черты того «конкретного реализма», который станет программой режиссера на следующем, ближайшем этапе пути. Но в звучании «Федры», более чем в каком-либо другом из ранних произведений Камерного театра, существовало соответствие революционному времени.

То было соответствие эмоциональное, а отнюдь не идейно-тематическое, но и оно было очень важным для молодого советского театрального искусства. Не оттого ли такое большое значение придается вахтанговской «Принцессе Турандот»? Марков писал: «В качестве сценического создания “Федра” должна была соответствовать, согласно парадоксальной мысли Таирова, формуле “созвучия революции” — формуле, увлекавшей часть художественной интеллигенции в течение первого революционного пятилетия. Как в общей режиссерской работе, так и в образе Федры Таиров считал “созвучными” и отвечающими эпохе напряженность страсти, остроту и четкость приемов, высокий уровень обобщенных и сжатых чувств. Но революция на самом деле не откликалась на “обобщенные” чувства. Она требовала ясного и конкретного *содержания* — и идеалистическая формула “созвучия” быстро отпала»[[52]](#endnote-52). Луначарский говорил о «Федре» иначе. Работа Валерия Брюсова-переводчика и коллектива театра, по мнению Луначарского, привела к значительным результатам. Он писал: «Оказалось, что “зрители причастны” к этому царству великих первозданных мифов, к этой трагедии детей и {30} внуков самих богов, к этому догомеровскому глубинному пафосу, к этому “действу”, совершаемому Федрой и другими с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении, словом, ко всему этому великому староэллинскому трагизму, который трепетной душой чуял Ницше, наиболее ярким выразителем которого оказался “ложноклассик” Расин, а не Еврипид, например!» Луначарский почувствовал в спектакле «великий древний воздух грандиозного коллективного мифотворчества». Он утверждал, что «впечатлению монументального трагизма, конечно, не менее чем переводчик, способствовали исполнители, и в первую голову Коонен». И вывод Луначарского, сделанный сразу же после генеральной репетиции спектакля, существен не только для исканий Таирова: «Федра» — «монументальный спектакль», «первый большой шаг к подлинной монументальности»[[53]](#endnote-53). А именно к этому тяготело творчество многих крупнейших художников русской сцены после революции. Потому в известном столкновении мнений о трагедии Расина в Камерном театре более верной представляется позиция Луначарского, а не Маркова. Она, эта позиция, и утвердилась в советском театроведении; по словам Державина, «Федра» «не могла казаться странной и неуместной… в снежную московскую зиму 1921/1922 года, когда ее трагическая тональность перекликалась с героической патетикой первого этапа революции»[[54]](#endnote-54).

«Федра» возникла в репертуаре Камерного театра как результат его неоднородных исканий. В частности, немногим раньше, в «Принцессе Брамбилле» (1920), спектакле — «каприччио по Гофману», по замыслу Таирова, «дискредитировался беспочвенный романтизм». Режиссер говорил, что подобная идея была следствием того влияния, которое оказывала на искусство революционная действительность. Герой спектакля, Джиллио, отказывался от девушки — простой швеи Гиацинты, потому что она не соответствовала его романтическим стремлениям. Мечтания и сны Джиллио изображались иронически; на сцене возникала фантасмагория; Джиллио появлялся с непомерно длинным носом, Гиацинта — по формулировке Таирова — в «оторванно сказочном образе». А когда фантасмагория разбивалась, Джиллио любил {31} Гиацинту такой, какой она была на самом деле, — простой и бесхитростной маленькой швеей[[55]](#endnote-55). Здесь соотношения театра и времени еще весьма отдаленны.

В «Федре» театр пошел дальше, связь его творческих замыслов и эпохи стала серьезнее. Таиров отказался от расиновской поэтики, своими корнями связанной с Францией XVII века, от его сентиментальности. «Нежный Расин» не привлекал театр Советской России. Эмоции трагедии в изображении артистов Камерного театра стали суровыми, резкими, категорическими в своих проявлениях.

Не случайно спектакль во время гастролей Камерного театра в Париже расценивался некоторыми как произведение, опрокидывающее Расина, как спектакль по преимуществу «азиатский», спектакль «варваров, наступивших своей тяжелой пятой на нежную конструкцию “Федры” и в значительной степени раздавивших ее». Зато другим (например, Фирману Жемье и Г. Буасси) Таиров своим спектаклем напомнил об античном театре. О «Федре» писали: «Минуя Расина, минуя все Сорбонны… становишься лицом к лицу перед мифом; из-под позолоты и обольщающих красок… вырастают… полубоги греческой Эллады». На сцене возникали сильные личности, могучие чувства, куда более сильные и куда более могучие, чем в прежних таировских спектаклях.

К идейно-тематическим созвучиям искусства и революционной действительности Таиров приходит в более поздних своих работах, правда, отделенных от «Федры» небольшим (примерно двухлетним) промежутком времени. Именно в этих работах — например в спектаклях 1924 года: «Гроза» А. Н. Островского и «Святая Иоанна» Б. Шоу — он заменяет свою платформу «неореализма» («театра эмоционально-насыщенных форм») программой «конкретного реализма», с его социальной обусловленностью, конкретностью драматических конфликтов и сценических характеров. Эта программа затем найдет свое полное выражение в о’ниловском цикле спектаклей Камерного театра (в «Косматой обезьяне», в «Любви под вязами», «Негре»), а несколько позже — в «Машинали» С. Тредуэлл.

Утверждая современность «Грозы», Таиров причислял ее к произведениям, которые «революционизируют сознание и чувство». Он трактовал пьесу как «трагедию {32} быта, т. е. как трагедию тех классовых взаимоотношений, надстройкой над которыми является и самый быт»[[56]](#endnote-56). Говоря о том, что пьеса Островского — это «трагедия русская, народная», он видел в ней столкновение и борьбу «двух исконных начал русского строя, русской жизни — “понизовой вольницы” и “домостроя”»[[57]](#endnote-57), причем специально подчеркивал, что ситуации драмы определяются «не большей или меньшей лютостью Диких», а условиями, их породившими. Таким образом, режиссерская мысль Таирова теперь искала конкретного, исторического обоснования страстей и ситуаций, воплощаемых на сцене, а образ героини трагедии Таиров связывал с «понизовой вольницей» — с народом.

И в «Святой Иоанне» он тоже искал живых и определенных социальных категорий, утверждая, что в пьесе Шоу показано столкновение «разлагающихся сословий средневековья — духовенства, рыцарства, дворянства» — с Иоанной, идущей от народа, от крестьянства. Он считал, что современность драматического произведения Шоу и состоит в том, что драматург изобразил героиню как человека, выдвинутого народными массами[[58]](#endnote-58). Так менялись соответствия искусства и жизни в понимании создателя Камерного театра.

Новые идеи торжествовали в творчестве Таирова не легко и не сразу. Мысль о неизбежной катастрофе, о «роковом круге» в истории двух молодых людей из Вероны — в «Ромео и Джульетте» — была у режиссера отзвуком того понимания трагического как безысходного, которое существовало в предреволюционном русском театре. И хотя Таиров противился этому взгляду на трагедию с первых шагов своего режиссерского пути, в чем-то он и уступал ему. Отзвуки именно подобного рода уступок можно было найти и в истолковании «Грозы». «Плач Ярославны», а следовательно, силу русского женского характера ощущала Алиса Коонен в последних монологах Катерины; но она же писала, что Катерина гибнет «не как героиня, а как обреченная, выброшенная из жизни», хотя и дополняла свою мысль тем, что обреченность молодой Кабановой у Островского «не пессимистична»[[59]](#endnote-59). Решительность свободолюбивой натуры была в том, как Катерина у Коонен шла навстречу своей любви, хоть и пугалась «незаконного», «греховного» чувства. Нечто от старинной русской живописи было в {33} ее облике, в ее пластике, в строгих линиях ее платка — нечто от немного суровых, сдержанных, целомудренных русских женщин, таящих глубокие и чистые как родник чувства. Но все-таки моментами казалось, что эта Катерина погружается в страшное, черное отчаяние. Ее исступление в момент покаяния — в момент грозы — было не только экстатичным, но и испепеляющим. Театр все еще попадал в плен давних понятий, хотя все более решительно вырывался из этого плена. Анализируя декорации «Грозы», созданные художниками В. и Г. Стенбергами, искусствовед А. Эфрос писал: «Всю сцену заполнял мост, вернее, схема моста, — своего рода символ переправы с одного берега жизни на другой»[[60]](#endnote-60). В известной степени спектакль «Гроза» был «переправой» Камерного театра на новые берега искусства — мостом, который ему в тот момент еще не удалось до конца перейти.

Темы современности все настойчивее стучались в двери Камерного театра — современности непосредственной. С ранних лет отдававший себе отчет в общественном назначении искусства, Таиров не мог не ощущать этого голоса жизни, этого призыва. Молодой актер, недавний горячий участник и один из организаторов забастовки киевских актеров 1905 года, слушавший в Петрограде лекции А. В. Луначарского, он в своих рукописных заметках 1906 – 1907 годов «О театре при В. Ф. Комиссаржевской» размышляет о том, что каждое произведение искусства, имея самодовлеющую значимость, оценивается при помощи эстетического критерия, «но с другой стороны должно рассматриваться и с точки зрения его общественной ценности», и тогда выступает «тот общественный критерий, которым будем пользоваться мы, — критерий, даваемый марксизмом». Он знает, что против этого многие возразят, но настаивает на этом[[61]](#endnote-61). После февральских и мартовских дней 1917 года с горечью он пишет о том, что деятели театра в дни революции оказались зрителями. По его кредо — театр не должен быть тенденциозным, «но бывают моменты, — отмечает он, — когда все догматы рвутся как путы». «Чтоб театр сошел с пути наименьшего сопротивления, нужна сильная воля, нужна стройная организация работников сцены, нужна единая, мощная корпорация». «Сдвинуть телегу театра может лишь крепкая духом, единая корпорация {34} актеров, опирающаяся на пробудившийся к жизни свободный народ». «Никогда еще не стояли мы так близко, глаза в глаза, перед лицом своего народа». В то время когда Таиров в статье «Телега театра» (1917) писал эти строки, он справедливо отвергал «искусство для народа» как суррогат подлинного большого художественного творчества, как его опрощенный вариант, некое особое, «специально приспособленное» искусство, о чем размышлял и говорил в своей брошюре «Прокламации художника». «Народ верным инстинктом отлично сам во всем разберется, — утверждал Таиров, — и всякое искусство, если только оно подлинно, всегда найдет отклик в народной душе»; лозунг демократизации он понимал широко, говоря о необходимости создать такие условия, «при которых искусство, созданное до нас, станет доступным для всех, а художники, творящие искусство в наши дни, получат возможность нести его народу».

Пусть в первые годы после Октября представления Таирова о новом театре были смутны — у кого из выдающихся русских режиссеров было иначе? Ни «Каин» К. С. Станиславского, ни «Зори» Вс. Мейерхольда — эти полюсы московского репертуара первых революционных сезонов — нельзя считать адекватными требованиям времени. Отстояли от этих требований и «Саломея» и «Федра». Но вот режиссер, восстававший против измельчания искусства дореволюционных лет, против «пошлости мелкобуржуазного быта» на сцене и противопоставлявший натурализму изощренные сценические формы и отвлеченные философические категории, тянется к насущным, существенным для человеческой жизни XX века проблемам и образам. И стремится все больше сблизить эти проблемы, эти образы с действительностью. Несмотря на выдающийся успех «Федры», он вскоре после ее постановки говорит, что это «еще не та трагедия, которую мы должны осуществить»; отмечает, что необходимой революционному театру новой трагедии еще нет, она еще не создана, — «мы ждем этой трагедии с нетерпением, с огромным желанием»[[62]](#endnote-62). И после «Грозы» он стремится к тому, чтобы новые, будущие постановки Камерного театра показали опять-таки изменение лица театра, ставшего «на путь искания новых драматургических и конкретных форм для непосредственного отклика на актуальнейшие события, настроения и проблемы современности», {35} о чем говорит в беседе к открытию сезона 1925/26 года.

Во второй половине 20‑х годов наиболее важным среди режиссерских работ Таирова стал уже упомянутый о’ниловский цикл спектаклей. Первый — «Косматая обезьяна» — был показан в январе 1924 года. В советской драматургии Камерный театр тогда не находил произведений, которые соответствовали бы его художественным требованиям, его поэтике, его творческим принципам и взглядам, — «субъективной идее действительности», как сформулировал это Таиров, то есть представлениям Камерного театра о жизни, его намерениям. И в искренности этих слов Таирова не приходится сомневаться — пьес, отвечавших его исканиям, в нашей литературе тогда действительно еще не было, что признавал и Луначарский. «Почему мы остановились на О’Ниле? — объяснял позже Таиров. — Во-первых, потому, что этот материал был современный материал нашей эпохи — таким образом, реальная действительность этого материала была нашей реальной действительностью, правда, не реальной действительностью нашей страны, но реальной действительностью нашей современности; во-вторых, потому, что в пьесах О’Нила есть современная проблематика»[[63]](#endnote-63). Таиров видел, что американский писатель эту проблематику решал иначе, чем это сделал бы советский художник. Но он видел и то, что О’Нил поможет Камерному театру вплотную подойти к темам современности. «Косматая обезьяна» по всему своему содержанию далеко отстояла от ранних театральных идей Таирова, но оказалась близкой его новым тяготениям. Не извечная борьба людских страстей, а конкретное столкновение основных классовых сил XX века — буржуазии и пролетариата — показывал режиссер в этом своем произведении. И жизнь массы была его центром. В этом смысле Таиров пошел дальше О’Нила. Критика отметила, что масса у драматурга — «аксессуар, почти нечленораздельный аккомпанемент, лишь фон для героя: на половине пьесы он совсем ее бросает. Таиров именно на “массе” — на страдающей и бунтующей человеческой массе — сосредоточил все свое мастерство»[[64]](#endnote-64).

Действительно, изображение рабочих-кочегаров в «Косматой обезьяне» было многозначным и интересным по своему содержанию. Не только «глубочайшее уязвление {36} собственного достоинства» героя пьесы, кочегара океанского парохода, который женщине из «высших» слоев общества показался обезьяной, не только его «гнев за свой класс» увидел Луначарский в таировском спектакле. Там было и нечто другое — красота самого тяжкого человеческого труда; красота человека, стоящего на низких ступенях культурного развития, но несущего в себе великие и гордые силы. Это было новым и новаторским для сценического искусства, тем более — для искусства Камерного театра с его «отвлеченной красотой», образами «вечных любовников», проблемами любви и смерти, еще так недавно — одно десятилетие назад — выражавшими платформу Таирова и его спутников.

«… Мы в России уже неоднократно видели всякие попытки изобразить не только танцы труда, но и танцы машин, — писал Луначарский в связи с “Косматой обезьяной”. — Однако еще никому не удавалось дать такой скульптурный и металлический ритм движений и звуков, какой развернут Таировым в первой, третьей и четвертой картинах. Было бы праздной болтовней утверждать, что это не эстетика, не искусство. Это самое настоящее искусство и самая настоящая эстетика, но они действительно пролетарские. Они пролетарские потому, что все элементы в них пролетарские — и могучие тела, и утомленные тела, и великолепная размеренность коллективной работы, и музыка машин, и все эти беседы, в которых вы все время чувствуете больше коллектив, чем человека. Эти взрывы веселости, гнева, усталости, радости труда — все это чисто пролетарская действительность, действительность завода, то есть главного определителя пролетарского быта».

Луначарский высказывал надежду, что «в этом отношении театр пойдет еще дальше», но считал, что «уже теперь он сделал большой шаг вперед». Отмечая существовавшие мнения, что без Мейерхольда подобное движение сценического искусства «было бы невозможно», Луначарский писал о своего рода сотрудничестве Таирова и Мейерхольда: «Такого рода сотрудничество у нас, в идейно растущем, при всей внутренней борьбе, революционном театре, — вещь естественная. И все же Таиров в (рабочих сценах “Косматой обезьяны” сделал новый и интересный шаг». Тем самым нарком просвещения {37} опыту Камерного театра справедливо придавал самостоятельное значение[[65]](#endnote-65).

Изображение буржуазии в спектакле критика также восприняла как большое достижение современного театрального искусства. Если мысль о «суровой красоте человеческого труда», показанной Камерным театром, звучала в различных рецензиях, то многие отмечали и остроту, социальную и художественную, присущую тому, как был показан в «Косматой обезьяне», по выражению Луначарского, «правящий класс». «Призрачность большого города, где лица неотличимы одно от другого в лиловом свете электричества и движения незабываемо однообразны»[[66]](#endnote-66), — возникала в спектакле, напоминая критике работы Мазереля и Дикса. «Может быть, публика, которая не без интереса смотрела эту карикатуру на правящий класс, не вполне поняла ее правдивость, — писал Луначарский, считавший, что Таиров не смог бы дать такое интересное изображение буржуазии, если бы не ездил несколько раз в Европу. — … Кое-кому может показаться искусственным этот маршеобразный фокстрот, эта прыгающая механическая походка женских и мужских манекенов, эти неподвижные маски, бессмысленно хорошенькие у женщин, кривые, со следами всяких пороков, у расслабленных мужчин. Но на самом деле это действительно так. Конечно, не то чтобы это была копия, но это доминирующие черты, которые вас поражают»[[67]](#endnote-67).

Иные современные темы поднимал спектакль «Любовь под вязами», впервые сыгранный в ноябре 1926 года. Таирова увлекли в этой пьесе две проблемы — о собственности и любви, увлекла та трагедийная коллизия, которая возникла «от столкновения этих двух сил» и явилась, по определению режиссера, «идеологическим стержнем пьесы». На «суде над персонажами О’Нила», организованном театром и критикой в зрительном зале после одного из представлений «Любви под вязами», Таиров выразил идею этого спектакля наиболее полно. «Главный обвиняемый — это, конечно, чувство собственности и самый институт собственности, который порождает уродливые отношения между людьми»[[68]](#endnote-68), — говорил режиссер. В анализе поступков и переживаний героев пьесы он показал, как жажда собственности искажает все человеческие чувства, даже чувство отцовское, {38} как погружает людские души в потемки, ведет к преступлению. Он показал и то, как освобождение от «пресса собственности» распрямляет людей…

В «Любви под вязами» Таиров вел исполнителей-актеров к тончайшему проникновению в психологию действующих лиц, высоко оценивая то, что драматург разрешал свою проблему без тенденциозности, которая, по мнению режиссера, могла оказаться гибельной для обрисовки образов спектакля. Однако из режиссерского замысла (да и из его сценического осуществления) ясно, что протест Таирова против тенденциозности художественного произведения вовсе не означал, якобы в спектакле, им поставленном, он шел к какому бы то ни было объективизму. Нет, пьеса О’Нила была прочитана Камерным театром со страстным протестом против власти собственности. Алиса Коонен и Н. Церетелли, а позже Н. Чаплыгин играли роли Эбби и Ибена — молодых людей, охваченных страстью, перешедшей в любовь, — как двух существ, в чьих сердцах и сознании шло борение инстинктов, один из которых (инстинкт собственности) был привит им обществом и средой, в которых они жили, от которых зависели, другой (инстинкт любви) возникал как великая сила, как родник, пробивающийся сквозь толщу тяжких наслоений, и очищал бедные души. Вызывающая бравада каждого, одного перед другим, как будущих владельцев фермы, и неодолимое тяготение влюбленных, становящееся все сильнее и сильнее, сквозили во всем: в стихающем и снова взрывающемся звуке речи, в затаенных интонациях движений, настороженных, вдруг — смелых, вызывающих, а потом — чистых, естественных, живых, передающих вожделение, желание, нежность, разные градации любви. Любви, которая потом окажется сильнее всего и для этих двух людей, проживших жизни суровые, жизни в борьбе за существование. Преступление стало для них ступенью к нравственному пробуждению. Ужас перед содеянным подымал и Эбби и Ибена. Но к тому, что они сделали, к их трагической вине, театр был беспощаден.

Спустя два года с небольшим Таиров поставил еще одну пьесу О’Нила — «Все божьи дети имеют крылья», которую он переработал и назвал «Негр». Премьера этого спектакля состоялась в феврале 1929 года, Таиров {39} считал, что Произведение О’Нила, насыщенное на этот раз протестом против расового неравенства, нужно рабочему зрителю, потому что оно «вызывает чувство возмущения, боевого негодования против дикого извращения “культурными американцами” понятия о равенстве людей, независимо от цвета кожи».

Примечательно, что в «Негре», как и в «Любви под вязами», режиссерские идеи Таирова были пронизаны верой в человека, в изначальную чистоту его природы, в победу светлых, естественных инстинктов, а потому уже в этих его спектаклях оптимистическое начало в трагическом выражалось с большой силой. В финале «Любви под вязами» Таиров всеми средствами режиссерского искусства подчеркивал торжество любви, которая оказывалась столь могучей в этой мрачной пьесе. Нечеловеческое потрясение Ибена, предавшего женщину, которая ради него пошла на убийство ребенка, а прежде всего — нечеловеческое потрясение Эбби, и их освобождение из пут собственничества ощущалось не только в игре актеров, но в мизансценах, в изменении атмосферы спектакля, в сценическом освещении. В «Негре» возникает в конечном счете тот же мотив. Бичуя жестокий буржуазный мир, Таиров и в этом спектакле утверждал природную чистоту человеческой натуры. Это очень ясно высказано в тех местах режиссерских комментариев к «Негру», где Таиров говорит о большом значении первого эпизода пьесы, изображающего детство героев О’Нила. В истолковании этого эпизода проявляется, как далеко ушел Таиров от «извечных» категорий в искусстве, каким конкретным стал его анализ драматического произведения. Но самое главное — мысль режиссера противостоит тому утверждению низменности человеческих инстинктов, которые все чаще тогда возникали в западном искусстве, возникают в нем и сейчас.

Таиров писал о первой картине «Негра»: «Идеологически она важна потому, что именно благодаря этой картине становится ясным, что расовый антагонизм не является неизбежным и не принадлежит к тому комплексу инстинктов, с которыми человек рождается. Наоборот, эта картина, и в этом главная задача ее постановки, четко показывает, что дети не знают расовой вражды, не знают деления на белых и черных. Их общение {40} естественно, так как они еще не приобрели условных рефлексов и навыков своей среды.

Но чем дальше идет их жизнь, чем большее количество соответствующих толчков создает буржуазный строй для проявления в них искусственно привитых инстинктов, тем более искривляется их общая и личная психика, тем более проникаются они расовой ненавистью и антагонизмом, перед которыми оказывается бессильной даже огромная сила взаимной и подлинной любви».

Анализируя те картины драмы, где сознание и чувство героини раздваиваются (белая Элла и любит и ненавидит черного Джима), Таиров пишет: «Существенно то, что моменты нежности к Джиму ассоциируются в больном мозгу Эллы со смутными воспоминаниями раннего детства — этим вскрывается то важное обстоятельство, что в моменты, когда Элла в силах освободиться от привитого ей ее средой расового отталкивания, в ней берет верх то человеческое отношение к Джиму, вне зависимости от цвета его кожи, которое было свойственно ее детству.

Вот почему в минуты просветления в Элле возникает ощущение себя ребенком. Это отнюдь не значит, что она “впадает в детство”, а, наоборот, это значит, что при помощи реминисценций детства она преодолевает свою болезнь и становится той нежной и любящей женщиной, которой она могла бы быть, если бы условия капиталистического общества не изуродовали ее психики и ее существа»[[69]](#endnote-69).

В том, что Элла чувствует себя ребенком, Таиров видит не ее беспомощность, бессилие, а, наоборот, своеобразную силу — силу великой человечности, очищение. Нечто подобное возникнет в более позднем спектакле Таирова — в «Машинали» С. Тредуэлл.

Однако оптимизм трагического в «Негре» не имел ничего общего с упрощением трагедийных коллизий. Таиров вовсе не хотел затушевать «неразрешимость» расовой проблемы в тех социальных условиях, в которых она возникает у О’Нила. Алиса Коонен — исполнительница роли Эллы — показывала ее предсмертное очищение с подлинной глубиной. Но с не меньшей силой ею была показана и расщепленность сознания дочери «Нового света», подобно тому как в «Любви под {41} вязами» у Коонен ужас Эбби перед совершенным ею преступлением и радость освобождения от собственнических чувств — этот «катарсис» трагедии XX века — не означал ни всепрощения, ни стремления снять противоречивость характера и образа Эбби. «Негр» заканчивался смертью Эллы и победой ее любви к Джиму. Но в своем истолковании пьесы Таиров акцентировал не это, вернее — не только это.

«Социальную значимость» спектакля он видел еще и в том, что пьеса «показывает невозможность разрешить коллизию черной и белой расы при капиталистическом строе»[[70]](#endnote-70). Финал он объявлял «смертельным обвинением тем общественным взаимоотношениям, которые не в силах создать иного исхода в человеческой жизни». Ему важно было всем образным строем спектакля подчеркнуть, что действие происходит в Нью-Йорке.

О’Ниловский цикл спектаклей Таирова ясно характеризует его позиции второй половины 20‑х годов. Теперь социальные обоснования характеров и конфликтов, драматических обстоятельств и ситуаций типичны для каждой работы режиссера. Уже по поводу ранней «Адриенны Лекуврер» — спектакля 1919 года — о Коонен писали, что она «очень интересно трактует роль, выдвигая на первый план драму артистки, тогда как у Дузе, например, на первом плане была женщина»[[71]](#endnote-71). Примечательно меткое наблюдение Л. Гроссмана, писавшего, что «первое появление Коонен — Лекуврер с книжкой Корнеля в руке и трагическими стихами на устах раскрывает особый творческий план переживаний Адриенны»[[72]](#endnote-72). Рассуждения Таирова о пьесе Скриба, возобновляемой в 1932 году, обнаруживают, насколько глубже стал он видеть социальный смысл истории знаменитой французской актрисы. Говоря о «позорной роли», которую сыграла великосветская среда в трагической гибели мадемуазель Лекуврер, Таиров в своей заметке к возобновлению спектакля на сцене МКТ специально отмечает, что он не добивается «точной реконструкции эпохи Людовика XV и портретного сходства действующих лиц»; это мог бы сказать прежний Таиров — крайний противник натурализма, достоверности на сцене. Но тут же он пишет, что не считал бы правильным «перенести действие в современность, так {42} как вне условий феодального общества… образ Адриенны и вся ситуация ее гибели потеряли бы органические корни»; — и это — новый Таиров, Таиров, уже давно провозгласивший искусство реализма «конкретного».

В театральных программах «Адриенны Лекуврер», выпущенных в то время, действующие лица перечислялись двумя различными столбиками; в одном — Адриенна и ее товарищи; в другом — принцесса Бульонская и французская аристократия. Этот графический штрих подчеркивал содержание режиссерского замысла. Уже говорилось, что глубина образа Адриенны в исполнении Алисы Коонен была не только в том, что этот образ был корнелевским и расиновским, и мадемуазель Лекуврер, чей талант и чья судьба поразили Вольтера, предстала на сцене Камерного театра в ореоле высокой романтики, строгой классичности. Портрет французской актрисы и ее история несли с собой большое социально-психологическое содержание — в этом смысле образ был «шекспиризирован». По уже упоминавшимся словам Ж.‑Р. Блока, Скриб превращен в Шекспира. «Конкретность» не была бытовой, но жизненность была явной. И живая биография живого человека потрясала — как это всегда бывает — больше, чем вневременные, «вечные» маски.

Н. Я. Берковский пишет, что «замыслы Таирова, манера и стиль созданного им театра», прежде чем эти замыслы, этот стиль утвердились во всем искусстве МКТ, «приобрели полную действительность в искусстве Коонен». Он пишет: «По особому счастью в искусстве первой актрисы режиссер мог созерцать избранную им цель, прежде чем она была достигнута более многосторонним образом, — в целостном стиле спектаклей, им поставленных, в общих итогах, художественных и идейных, к которым приближались эти спектакли»[[73]](#endnote-73). Но то, как Коонен играла в Камерном театре свои роли, передает развитие таировской режиссуры и движение Камерного театра во времени. К. Державин, исследуя в свое время историю этого сложного организма, периодизацию красноречиво строит на примере творчества этой выдающейся актрисы. Говоря о 1917 – 1922 годах деятельности Камерного театра, он пишет: «В начале этого периода на сцене Камерного театра возникает вожделеющий образ Саломеи — Коонен и в исходе {43} его четко обозначается на фоне тяжеломерных циклопических конструкций латинско-эллинский профиль Коонен — Федры в ее испепеленном преступной страстью образе пелопонесской царицы»[[74]](#endnote-74).

«Федрой Коонен подводила предварительный итог сыгранным ролям, — писал Марков, — Коонен играла испепеленную напрасной страстью женщину, подобно тому, как неудовлетворенность и безответность характеризовали ее Саломею и Адриенну. Все их чувства и вся их воля сосредоточивались на любви, она закрывала от них остальные стороны жизни; они воспринимали любовь не как радость и счастье, а как сжигающий и опустошающий огонь, потушить который они не в состоянии и который влечет их к неизбежной гибели. В Адриенне Коонен было какое-то удивленное недоумение перед жизнью; она отстранялась от любви и в то же время послушно и покорно шла ей навстречу. Она ждала и звала ее где-то глубоко внутри себя. Такая нежная и трогательная была Коонен в первой встрече с Морицом, и беззащитная, беспомощная — в последнем акте… Адриенна жила в завороженном мире, и ее любовь к Морицу тоже была завороженная, — такова была основная доминанта этого исполнения. Саломея соединяла неясное томление с порочной чувственностью. В этой роли Коонен была безудержно смела. Она сильно почувствовала основную эротическую стихию Уайльда. С полуоткрытым ртом, с неосознанно разнузданными движениями, с волей, подчинившейся слепому желанию, она становилась порой страшна, оправдывая приказ Ирода — задушить эту женщину. На всем же облике Федры лежала печать экстатичности и жестокости: она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях при первом появлении Федры — Коонен, когда она на невысоких котурнах пересекала под прямым углом сценическую площадку, шла лицом к зрителю и внезапно как бы сламывалась, охваченная болью и позором своей любви к пасынку. Коонен металась по площадке, то сгибаясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятье на свою голову; она говорила свои монологи напевно, порой превращая их в тоскующий плач и болезненный крик».

{44} «Обновление могло прийти только от содержания, — продолжал Марков свой анализ пути Коонен. — Американский драматург О’Нил неожиданно принес нужный материал. Содержание, которое Коонен могла раскрыть, она первоначально нашла в психологии современной западной женщины. Она взволнованно всматривалась в образы “Любви под вязами” и “Негра”, в образы женщин далекой Америки, в людей, живущих в маленьких американских городах или на заброшенных фермах; она всматривалась в них с неожиданной для себя трезвостью ума, не останавливаясь перед их осуждением и не закрывая глаз на реальную окружающую их социальную обстановку. И Коонен впервые увидела трагедию интеллигентной женщины в условиях капиталистического строя. Она увидела гнет большого капиталистического города, который пожирает людей и разрушает их жизни. Она увидела внутренний конфликт между “маленьким, средним” человеком и “господами жизни”. Ее отношение к средним людям существенно изменилось по сравнению с тем содержанием, которое она влагала в свои предреволюционные роли…»[[75]](#endnote-75).

Наиболее радикально это выразилось в «Машинали».

Пьеса С. Тредуэлл была показана Камерным театром в 1933 году. Безжалостность огромного города, где человек — только маленькая частица огромной, равнодушной, не останавливающейся ни перед чем машины капиталистического мира, возникала в спектакле во всей своей внешней благопристойности, прикрывающей цинизм и душевный холод людей, живущих бездуховно.

Биография героини Тредуэлл, молодой Эллен Джонс, очень проста и типична для многих женщин западного мира. Выйдя замуж без любви, по расчету, а вернее — по необходимости, Эллен изменяет своему мужу. Но традиционный треугольник в спектакле был наполнен глубоким содержанием; Эллен шла не за своим возлюбленным, а за своей мечтой; когда она слушала рассказ Гарри Ро о степях Аргентины, становилось ясным, что перед нею представал чудесный мир свободы; фантазия делала ее слепой и доверчивой. Пьеса завершалась преступлением — Эллен убивала мужа для того, чтобы идти за Гарри Ро; автор строил действие испытанными приемами мелодрамы и детектива. На суде, признаваясь в убийстве, Эллен — Коонен произносила {45} свои короткие слова признания — «Я убила» — как слова вызова. Это был вызов не судившим ее судьям, а всей жизни, где купля и продажа человеческой души становились повседневными, вызов «Машинали» быта и нравственных норм. Жест актрисы, рука которой вздымалась высоко вверх, был жестом и воли и отрешения; Эллен больше нечего было терять — Гарри не любил ее, более того — он ее предал. Жить стало не для чего. Но, идя на смерть, Эллен возвышалась над собственной судьбой.

Однако этим Таиров в трактовке пьесы не ограничился. В тюрьме по ходу действия осужденная на казнь Эллен последний раз видится с матерью, и Коонен произносила обращенные к робко стоявшей перед Эллен старой согбенной женщине слова: «Я не знаю вас» — со сложным подтекстом. Окрашивая их полузабытьем исстрадавшегося человека, актриса вместе с тем заставляла угадать в жестокой фразе Эллен и нечто более глубокое. Несчастная словно отказывалась от своей прошлой жизни, где роль матери стала ролью сводни. Но, очнувшись в те минуты, когда над ней совершали механический обряд приготовления к казни, не подчиняясь пальцам парикмахера, не слушая голоса священника, отталкивая руки конвоиров, Эллен — Коонен кричала двусложное слово «Мама!», снова и снова повторяя его, будто возвращаясь к тем дням ее жизни, когда в этом слове для нее была заключена просьба о помощи, вера в непременную поддержку и спасение. Театр как бы возвращал свою Эллен назад к первоисточнику ее существования, к самому естественному человеческому инстинкту, к самому простому человеческому чувству, великому в своей первозданной простоте. И это чувство возникало перед зрителями как протест против тех социальных условий, где даже священная любовь матери становится уродливой, искаженной. Как и в «Негре», режиссер напоминал о человечности, о том, что природа человека прекрасна, пока она не замутнена, не загублена, не разбита.

Тредуэлл, приехав в СССР и посмотрев свою пьесу в постановке Таирова, была поражена спектаклем. Ее признания очень интересны и знаменательны для того влияния, которое оказывал и оказывает советский театр на многих художников Запада.

{46} «Я не только знала о том, что Таиров поставил “Косматую обезьяну”, “Любовь под вязами” и “Негра” О’Нила, но я знала и о том, что режиссер Таиров интерпретировал эти пьесы по-иному, чем это делают на Западе.

Мне говорили о том, что Таиров владеет режиссерским ключом, который раскрывает по-иному социальную сущность этих пьес.

Вы поймете мое законное авторское желание быть в Камерном театре в первый день моего приезда в Москву, провести первые же часы моего пребывания в Москве на репетиции моей пьесы, над которой работает Камерный театр. И то, что я увидела на сцене, раскрыло мне — автору — многое, очень многое.

Я увидела не только новые для меня штрихи моей пьесы, которые прежде от меня ускользали. Я увидела не только исключительное режиссерское и актерское мастерство. Я… здесь, в Камерном театре, остро почувствовала ужасающую громаду большого бездонного города.

В то время как в Америке пьесу “Машиналь” свели к натуралистическому показу личной драмы одной маленькой американской женщины, здесь эту пьесу расширили до пределов социальной трагедии.

И надо было приехать в такую далекую страну, как ваша, к людям чуждой для нас психологии, чужого языка, чтобы здесь впервые увидеть свою авторскую идею не только осуществленной, но и значительно углубленной и расширенной»[[76]](#endnote-76).

К циклу пьес О’Нила и к «Машинали» Таирова привела тяга к современной проблематике — не к узким темам «на злобу дня», а к проблемам века. И действительно, «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр» говорили о том, о чем думал мир XX столетия, — о социальном и расовом неравенстве в буржуазных государствах, о чувстве собственности, уродующем человеческие души и судьбы. Каждая из этих пьес была призывом к человечности. Каждая становилась не только художественным произведением советского театрального искусства, но и документом времени.

Примечательно, что и в пьесах на сюжеты далеких эпох Таиров ищет такие мотивы, которые перекликаются с непосредственной действительностью. Так {47} происходило, в частности, с «Антигоной» В. Газенклевера (1927). Работая над этим произведением, Таиров писал в брошюре, изданной к спектаклю: «В нашей транскрипции трагедия об Антигоне — это трагедия недостаточно организованных и потому до сих пор неудачных попыток народов Европы сбросить гнет империалистического царизма или фашизма, водрузившего свой трон на трупах борцов за новую жизнь. Тема и чрезвычайно актуальная для всей Европы и, рикошетом, важная для нас». Можно видеть в этих аналогиях и параллелях некую прямолинейность, свойственную многим произведениям искусства 20‑х и 30‑х годов; можно понять, что Таиров со свойственным ему темпераментом бросался от одной крайности в другую, от «вечных» тем к темам сугубо конкретным, и в «Антигоне» соединял вечное и злободневное. Его творчество все более сближалось с политикой, социальные мотивы в его спектаклях становились все более сильными. В этом он шел вместе с другими и иногда дальше других.

Так, в «Египетских ночах» (1934) Таиров в истории Клеопатры и ее борьбы с Римом будет искать аналогий с современным антиколониализмом и его трактовка шекспировской трагедии приобретет неожиданную актуальность. Стремление режиссера «дать разительный контраст между Египтом и Римом» будет иметь в спектакле не только архитектонический, но прежде всего современный социальный смысл. «Ныне Египет — английская колония»[[77]](#endnote-77), — напомнит Таиров в беседе с труппой о содержании будущего спектакля. Так, еще позже, в «Мадам Бовари», ему будут необычайно ценны ассоциации с современностью. Думая о возобновлении спектакля через четыре года после премьеры, в 1944 году, он записывает: «За эти четыре года прошла целая эпоха — падение Франции, ее страдания, муки, унижения, — и больше, чем раньше, мы видим, что зародыши этого гнездились уже давно — и в болотце характера Шарля, безвольного, беспринципного, которого Омэ мог заставить сделать операцию, смог бы заставить и работать “на Гитлера”; и в Омэ — “все нипочем”, даже человеческая жизнь (Полит), лишь бы обеспечить личное процветание и благополучие; фашист. И, конечно, Лере и Гильомен. И Леон. И Родольф — {48} если для человека нет святого в любви, если он циничен, холоден и лжив, — для него вообще нет святого — ни Родины, ни чести. Все это и раньше почувствовал в нашем спектакле Эренбург (его статья). Теперь мы должны доработать и заново осмыслить спектакль и роли так, чтоб это стало ясным не только для умного, изощренного и знающего Францию зрителя, как Эренбург, но и для каждого рядового зрителя, — тогда наш спектакль получит еще новую социальную значимость; конечно, не за счет упрощения и примитивно-плакатных средств, а за счет психологического углубления и обогащения характеров, взаимоотношений и ситуаций»[[78]](#endnote-78).

И в пьесе М. Горького «Старик», которую Таиров поставил в 1946 году, он искал далеко идущие параллели. Он связывал образ Старика с фашизмом, видел в его беспощадном садизме нечто от программы Гитлера, провозгласившего в национал-социалистской программе право любой ценой захватывать жизненное пространство[[79]](#endnote-79). Параллели эти опять-таки можно назвать прямолинейными, но они характерны для Таирова — человека, живо реагирующего на все происходившее в мире. К ним Таиров в 30‑е и 40‑е годы прибегает всегда.

Однако эти параллели в таировских спектаклях не приводили к прямому осовремениванию сценических образов, к «переодеванию» действующих лиц — они были нужны режиссеру лишь в процессе подготовки спектакля, как своеобразный нерв режиссерской работы. Подобно этому, интерес к тому или иному историческому событию, к тем или иным проблемам века и окружающей жизни вовсе не обязательно должен был вести режиссера к созданию портретов людей «наших дней», к воплощению сюжетов, извлеченных из непосредственной действительности. Иногда было наоборот. Таирову казалось, что частное станет более захватывающим, если оно будет выражено в общем, современное — в давнем. Он говорил в связи с постановкой той же газенклеверовской «Антигоны»: «Сам Газенклевер полагает… что трагедию страдания немецкого народа под империалистической пятой Вильгельма II он описал бы, не прибегая к античным образам, если бы не гнет цензуры, которую он и задумал обмануть античными {49} одеяниями. Я полагаю, что это не совсем так, и что если это так, то это значит, что иногда и цензура бывает кое на что годна. Я думаю, что если бы на сцене был, скажем, не Креон, а Вильгельм II и так далее, то произведение Газенклевера было бы значительно мельче, носило бы более местный характер и далеко не могло бы иметь такого международного резонанса, на который оно вправе рассчитывать теперь»[[80]](#endnote-80). Именно по этим соображениям Таиров не посчитал нужным «совлекать» с газенклеверовской «Антигоны» ее «античный убор», а стремился при помощи этого убора сделать пьесу еще более актуальной, о чем говорил труппе, а позже писал[[81]](#endnote-81). И в этом сказывалось прежнее стремление режиссера к «вечным» темам, такое же упорное, как и его стремление к темам современным. Он искал на сцене таких обобщений, в которых был бы смысл, важный для многих эпох, волнующий разные людские поколенья.

К числу таких тем и проблем, снова и снова возникавших в разных спектаклях Таирова, и относится тема человека в его первозданности. Таиров открыл Камерный театр «Сакунталой» и в этой легенде воспел красоту человеческого существа, верность любви, победу верности, прелесть естественных чувств, гармонию духа и плоти. «Сакунтала» была чудесно жизнерадостна и этим спорила с мрачностью «Жизни Человека». В истории двух любовников, рассказанной Калидасой, все дышало здоровьем, и потому она противостояла надрывным чувствам пьес Л. Андреева и многих других писателей начала века. Если в «Любви под вязами» зовы страстных чувств возникали и развивались почти до самого конца драмы как зовы плоти, то побеждала — как уже говорилось — любовь очищающая. И хотя Таиров изменил название драмы О’Нила для своего спектакля «Негр», чтоб акцентировать его социальное содержание, тему расового неравенства, в спектакле сохранялся и другой смысл пьесы, сформулированный драматургом в заглавии «Все божьи дети имеют крылья», и не только сохранялся, но всячески усиливался Таировым. Именно потому режиссеру были так важны детские сцены «Негра» и воспоминания о детстве, всплывающие в мозгу несчастной Эллы в финале. Всюду, где только это было можно, Таиров подчеркивал, {50} что человек рождается прекрасным для прекрасной жизни. Как отстоит эта бессмертная мысль, близкая многим и многим художникам и произведениям многих и многих эпох, от взгляда на людскую натуру, как на тайник темных наклонностей и дремлющих пороков, с которыми человек бессилен совладать, — взгляда, столь распространенного в искусстве XX века и, в частности, в искусстве современного Запада! Таиров исповедовал другую веру. И она не покидала его никогда, даже в самые трудные периоды его жизни.

Потому «Оптимистическая трагедия» (1933) так удалась Таирову — в ней он нашел огромную убежденность именно в том, что человек прекрасен, что новый, революционный мир открывает перед каждым возможность нравственного совершенствования. Потому в образе Клеопатры ему была так важна тоска, мечта о любви, как и в образе Бовари; он спорил с комментаторами Шекспира и с Флобером во имя утверждения красоты человеческой натуры. И в споре побеждал.

Ключом к пьесе Шоу «Святая Иоанна» Таиров считал последнюю фразу Иоанны: «О, боже, ты, создавший эту прекрасную землю, скажи, когда будет готова она принять твоих святых?.. Доколе, о господи, доколе?» И ни в коем случае не хотел изымать эту фразу из пьесы при ее постановке Камерным театром в 1924 году. Но, настаивая на том, что без этой фразы в пьесе Шоу нет смысла, Таиров вовсе не хотел пессимистического решения истории Жанны д’Арк. Зная контекст всех его режиссерских работ, подобное предположение сделать невозможно. Таиров, думается, хотел подчеркнуть, каким огромным испытанием для человека была жизнь Иоанны, какой силой духа надо было обладать, чтобы выдержать подобное испытание, выдержать до конца. Последняя фраза — «Доколе, о господи, доколе?» — была призывом к человечности, призывом гуманистического искусства, которому служил Таиров.

С. Городецкий, переработавший пьесу В. Газенклевера «Антигона» для Камерного театра, отмечает, что он написал пьесу «почти заново по канве Софокла — Газенклевера», так как идеология Газенклевера — одного из немецких экспрессионистов — не соответствовала «идейным устремлениям Камерного театра» из-за «яда безнадежности», столь характерного для экспрессионизма. {51} Городецкий отмечал, что «яркий социальный контраст между нищетой изнуренных войной масс и блеском трона деспота», «стихийный бунт народа» и «подъем Антигоны, становящейся выразительницей чаяний [народных] масс», «проблеснув» в первых актах произведения Газенклевера, затем «тонет тем больше, чем ближе к финалу». Создатели спектакля были не удовлетворены тем, что «трагедия восстания» у Газенклевера кончается призывом Антигоны: «Народ, на колени!»[[82]](#endnote-82) Характер таировского спектакля ясно вырисовывается из описания Гроссмана. «На грандиозном фоне массовой трагедии, под мощные взрывы оркестра, среди взываний хора и торжественных провозглашений глашатая перед нами выступает аскетически суровая и жертвенно-сдержанная девушка, преисполненная неодолимой решимости в выполнении своей высокой, таинственной и гибельной цели». Гроссман сравнивал героиню Коонен с девушками-героинями других эпох — с Шарлоттой Корде, Софьей Перовской, Верой Засулич. И на «Антигоне» ему на память приходили великие страницы мирового сценического искусства. Он писал: «Когда, развевая над головой свою пурпурную перевязь, Антигона бросается по подъемному мосту к сторожевым дворцовым башням, увлекая за собой поток толпы, вспоминается зачерченный Тургеневым образ Рашели, громовым голосом распевавшей в 1848 году Марсельезу в огромных складках республиканского знамени»[[83]](#endnote-83).

Это — пример характерный; вспомним, что даже ранний Таиров восставал против пессимизма, мрачности, безысходности.

Пусть в «Грозе» были сильны звучания «скорбных песен», но о Катерине Таиров говорил, как о сильной личности, не приемлющей домостроевского существования ни в его сути, ни в форме. Примечательны свидетельства о замысле спектакля: «Кабаниха умерла в тот момент, когда бросилась в Волгу Катерина… Личность сознала себя, захотела принадлежать только себе — и с гулким раскатом разваливаются вековые устои…»[[84]](#endnote-84). Это — таировское решение. Подобные решения сказывались в поэтике спектаклей Камерного театра, в их полнозвучии. Опять-таки примечателен в этом смысле отзыв одного из немецких критиков о «Негре»: «Не половинчатые {52} нюансы, а силу, цельность и монументальность показал Таиров в постановке “Негра”»[[85]](#endnote-85). Тоска и сила звучали у Коонен в словах Эллен в «Машинали»: «Я не хочу больше подчиняться. Вечно подчиняться, подчиняться». Сложный подтекст, но не половинчатый: побеждали ноты протеста.

Горький в начале 30‑х годов писал, что герои пьес Чехова — «интеллигенты из тех, которые всю жизнь свою старались понять: почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях?» И в наши дни все еще сохраняется мнение по поводу «Чайки», якобы в пьесе неясно — справится Заречная с жизненной борьбой или погибнет, как Треплев. Говорят о том, что, хотя Нина и верит в свое призвание, от этого «еще далеко до победы». Но Таирову, считавшему Чехова близким Пушкину и Шекспиру, подобные взгляды чужды. Он утверждает, что Нина идет «через катастрофу, страдания, большую муку, жертвы, скитания, несчастья» — но идет к вере; и в этом видит победу[[86]](#endnote-86). Она «через личную жизнь, через свои испытания нашла свой путь — через свою веру, через свой артистический талант»[[87]](#endnote-87). «Человек побеждает все и идет в жизнь — Нина Заречная будет настоящей актрисой; “Чайка” — пьеса большой веры в человека, в его будущее, в его звезду, в его возможности»[[88]](#endnote-88). Оттого Таирову и важна фраза Треплева о грядущем: «Материя и дух сольются в гармонии прекрасного»; он выписывает эти слова в своих заметках к спектаклю[[89]](#endnote-89). Не за это ли таировская «Чайка» была поддержана многими критиками — например В. Шкловским или С. Дурылиным, писавшим, что в Камерном театре Чайка «впервые летит…».

Сущностью пьесы «Без вины виноватые» Таиров считал веру в высокую, очищающую, оживляющую и подымающую роль искусства и театра, веру в гуманизм. Работа над этой пьесой во многом была связана для Таирова с работой над «Чайкой». И не случайно именно на репетициях произведений Островского и Чехова режиссер много и широко говорил о *крылатом* реализме… Великие традиции русской классики не могли не способствовать подобному взгляду на художественное творчество.

«Мы в Ленинграде не умирали, а рождались»[[90]](#endnote-90), — формулировал Таиров идею спектакля «Верные сердца», {53} поставленного Н. С. Сухоцкой на сцене Камерного театра в 1945 году[[91]](#footnote-3). А между тем драматическое произведение показывало именно смерть, тяжкие дни блокады, грозные испытания людских сердец и людской воли. Но Таиров искал в нем великий оптимизм. Оптимизм трагедии… И веру в человеческую личность.

«Если для человека нет святого в любви, если он циничен, холоден и лжив, — для него вообще нет святого — ни Родины, ни чести». Эти слова Таирова, характеризующие Родольфа из «Мадам Бовари», определяют один из лейтмотивов творчества режиссера. В «Покрывале Пьеретты» Таиров хотел показать, как «сталкивались извечные образы, изначальные лики человеческого существа, уже покончившие со счетом каждого дня и переживающие последнюю схватку — схватку Любви и Смерти». «Лишь на любовь надо смотреть» — говорила Саломея, и Таиров искал в этом мотив богоборческий. Он видел в истории Саломеи «ниспровержение божества, во имя жизни, во имя плоти, во имя плодоносной жизни». Недаром, говорил он, «Саломея» до революции была запрещена[[92]](#endnote-91). В любви и раскаянии Федры он усматривал исключительную требовательность человека к себе.

Эти разные стороны «проблемы любви» в спектаклях Таирова показывают и его эволюцию, развитие его воззрений и многогранность самой проблемы, как она возникала в спектаклях Камерного театра, многогранность проблемы, решение которой приводило мировое искусство — литературу, музыку, живопись, театр, кинематографию — к отражению человеческой жизни разных времен и народов, к созданию великолепных реалистических образов, к становлению великих гуманистических традиций мирового художественного творчества. «Вечные категории» — «Любовь и Смерть» — уступают место в таировских произведениях живым людям, борющимся и гибнущим, побеждающим или пораженным, а точнее — побеждающим даже в своем поражении и неизменно несущим в своих судьбах величайшую идею, выстраданную человечеством за много веков {54} его истории, — Взгляд на человека, как на драгоценность, как на инструмент, который можно разбить, сломать, но играть на котором невозможно. Любовь обыкновенной американской женщины к авантюристу, которого она по ошибке посчитала человеком, и любовь Комиссара к народу, к Родине — таковы бесконечно далеко отстоящие друг от друга по значению границы великой темы, неизменно волновавшей Таирова, темы, которую решала вместе с ним трагическая и героическая актриса советского театра Алиса Коонен.

Когда в начале 20‑х годов критика обобщила ранние искания Камерного театра, о «Сакунтале» — этом действительно программном творении Таирова — писали: «фабула разлуки» в спектакле «разъединяет живущих единой жизнью влюбленных». «“Одна душа в двух телах” — так определяет Аристотель любовь», — разъяснялась эта мысль[[93]](#endnote-92). Таким образом, тема любви тогда бралась изолированно от общественной жизни.

Подводя в конце 40‑х годов итоги творческого пути театра, Таиров отмечал основные темы своего искусства:

«Любовь и жертва.

Любовь и подвиг.

Любовь и гуманизм.

Любовь и патриотизм.

Любовь и искусство»[[94]](#endnote-93).

К этому времени в любви и ее бесконечных проявлениях Таиров находил средство выразить проблемы эпохи — сложнейшего XX века, века революции, войн, великих перемен.

И не случайно, что он захотел поставить «Кармен» Бизе, согласившись на предложение Ленинградского государственного театра оперы и балета. Здесь тема любви была неотделима от темы вольности. В свободе, вольности, в жажде вольности, в протаете против каких бы то ни было цепей, которые могут хотя бы в чем-то заковать, связать свободный дух, видел Таиров обаяние цыганки, изображенной Мериме, а затем Бизе. «Дух вольности, будоражащий, жизнетрепещущий, победный — свойствен каждому человеку», — говорил он в своей режиссерской экспозиции к спектаклю. И считал, что именно потому «Кармен» привлекает все новые поколенья. Он проводил различные параллели, чтоб еще больше поднять значимость прекрасной оперы; {55} напоминал, что Бизе написал ее за три года до Французской революции 1848 года… Еще важнее ему было, что композитор — европеец, француз — избрал героиней цыганку, как это сделал два десятилетия ранее Пушкин в «Цыганах». А пушкинская поэма, напоминал Таиров, была создана за год до восстания декабристов.

Таиров строил догадку, быть может, Мериме написал свою новеллу не без влияния Пушкина: «Другой текст, но та же сущность: лучше смерть, чем неволя». И хотел передать в спектакле столь близкую всему его творчеству мысль: «Сущность Кармен — в непокорности, в жажде свободы, в гордом человеке». Тема — для Таирова постоянная. В ней любовь возникает в еще одном важном для режиссера проявлении.

Сакунтала и Душианта, Пьеро и Пьеретта, Фигаро и Сюзанна, Сирано де Бержерак и Роксана, Саломея и Иоканаан, Адриенна Лекуврер и Морис Саксонский, Ромео и Джульетта, Федра и Ипполит, Катерина и Борис, Иоанна, Антигона, Элла и Джим, Эбби и Ибен, Клеопатра и Антоний, Эмма Бовари, Нина Заречная и Треплев, Комиссар и Алексей — одни эти действующие лица, герои и героини спектаклей Камерного театра, красноречиво говорят о ведущей линии творчества Таирова, говорят сами за себя.

В них — человеческие надежды и мечтания, вечные стремления и их искажение в жестоком мире, непреодолимые чувства, разрушающие все преграды, любовь, ведущая к гибели, и гибель, утверждающая любовь, любовь, дающая силы выстоять в самые грозные часы, и любовь, потеряв которую, человек все теряет. Любовь как высшая сила мира.

Но стоит обратить внимание и на таировский анализ других ролей, менее значительных, где, однако, также сказывается позиция режиссера, его человеческое кредо. В частности, стоит сказать, как смотрел Таиров на Софью Марковну в «Старике» и на ее отношение к Мастакову.

Таиров видит, что Софья Марковна хочет Мастакову добра, но он утверждает, что настоящей любви у нее нет — той любви, которая «движет горы», «не знает преград» и обладает такой чуткостью, что любящий «интуитивно постигает, что ему надо делать», чтоб спасти любимого.

{56} «Что должна была сделать женщина, если бы она по-настоящему любила? — спрашивает Таиров. — Она должна была бы обнять Мастакова, насильно, против воли увезти его с собой, не говоря ничего… Но так как настоящего чувства нет, то выступают слова: “Если с вами что-нибудь случится, мне будет очень больно…”… Это не некрасовская русская женщина. Она все будет делать, чтобы Мастакова из каторги вызволить, она будет вести процесс, платить адвокатам, но на каторгу она за ним не пойдет»[[95]](#endnote-94).

В анализе образа Софьи Марковны, в «частном» примере из режиссерской практики Таирова многое становится ясным, и прежде всего видна нравственная требовательность режиссера. Требовательность к личности человека, к высоте и силе, к деятельной энергии его чувств.

В этом ключе раскрывалась Таировым и трагедия Федры, когда он в 1946 году начал работу по возобновлению своего знаменитого спектакля и по-новому взглянул на пьесу Расина. Таиров всегда отказывался от повторения. В спектакле звучал мотив богоборческий — и должен был звучать снова; слова пелопоннесской царицы, обращенные к Афродите, звучали у Коонен с протестом против гнета роковой силы: «Каким стыдом ты мать мою покрыла…» Таиров снова обращал внимание на по-своему героический мотив этих слов. Но главной в теперешнем истолковании Федры была «исключительная требовательность человека к самому себе». Таиров хотел показать в спектакле гибельность страсти — страсти, которая «переходит все границы, поглощает всего человека, отнимает у него разум, волю, способность к мышлению и действию»; подобная страсть нарушает гармонию, ведя к катастрофе. «Нарушение мировой гармонии ведет к катастрофе, нарушение гармонии, которая царит, как идеал, в душе человека — … тоже ведет к катастрофе»[[96]](#endnote-95), — делал Таиров свои излюбленные большие параллели. Причем он подчеркивал, что «не только преступление, не только нарушение долга, но и самая мысль о нем уже ведет к катастрофическим последствиям»[[97]](#endnote-96). Так высоко подымал он тему Федры. Так крупно смотрел на вину пелопоннесской царицы. И все-таки говорил, что трагедия Расина «утверждает веру в человека, в его чистоту, в стремление человека перебороть {57} в себе всякую порочность, возникающую в его душе, преодолеть порочность, пусть тяжелой и дорогой ценой, ценой смерти». Он противопоставлял Энону и Федру, чтоб показать «два мироощущения, персонифицированные в двух разных образах, но по существу являющихся противоположными гранями одного и того же явления, — … с одной стороны, “подчинись природе смертной” [путь компромисса, предлагаемый Эноной. — *Ю. Г*.] и, с другой стороны, — чувство долга, испытываемое Федрой»; именно потому в изложении событий трагедии Таиров выделяет слова царицы:

Мне царствовать, мне властвовать народом,  
Когда мой разум надо мной не властен.

«Федра — значит светлая», — напоминал Таиров актерам. Над нею проносится «очищающий ураган»[[98]](#endnote-97). Снова — утверждение победоносной силы жизни. Ураган не разрушает, а очищает…

Укрупнение личности — постоянный мотив режиссуры Таирова. Потому он старался поднять образ Мастакова вплоть до того, что ассоциативными при сценическом решении финала «Старика» для Таирова становились слова Долорес Ибаррури: «Лучше умереть стоя, чем жить на коленях». Таиров в работе над «Стариком» подчеркивает, что Мастаков предпочел умереть стоя, в буквальном смысле этого слова, ибо в финале драмы «стоя берет ружье и стреляет себе в рот»[[99]](#endnote-98). В этом можно усмотреть наивную прямолинейность, но подобная настойчивость мысли характерна для Таирова — он пользуется каждой малейшей возможностью для аргументации нужной ему идеи, мысли.

Стремление «поднять» каждый человеческий образ, того заслуживающий, касается в режиссуре Таирова и персонажей второстепенных. Так, характеризуя Шмагу, Таиров сближает его с Кручининой и Незнамовым. В отдельных своих аргументах он опять-таки несколько прямолинеен — так, напоминая обращенные к Незнамову слова Шмаги: «Ты меня философией не донимай! А то я затоскую так же, как ты», — Таиров указывает на слова Кручининой Дудукину о том, что она пошла на сцену, потому что не знала, куда от тоски деться. Так он сближает этих двух разных людей. Боясь философии, замечает Таиров, Шмага — сам философ; «это человек, который {58} отлично разбирается в жизни, бежит от пошлости, облекая все это в язык шута. Была такая драматургическая традиция, в том числе и у Шекспира, где именно шуты позволяли себе говорить настоящую правду под шутовским прикрытием…»[[100]](#endnote-99). При такой трактовке, естественно, роль была поручена артисту, обладающему тонким психологическим рисунком, артисту глубокой творческой индивидуальности — П. Гайдебурову. Дуэты Шмаги и Незнамова (В. Кенигсона) в спектакле звучали нотами трагическими; лейтмотив спектакля, который можно определить известными словами Вл. И. Немировича-Данченко о тоске по лучшей жизни, — был страстным и сильным.

Уже ранние произведения Камерного театра отнюдь не замыкаются сферой интимных, «камерных» чувств и вообще не тяготеют к ним. «Раскрепощение» актера должно было выражать раскрепощение человека. Отказываясь изображать «гимназисток и гимназистов», «Ивана Ивановича и Екатерину Ивановну», Таиров в первые же годы творчества Камерного театра предоставил сцену дерзкому Фигаро, самоотверженному Сирано де Бержераку, Арлекину, который противостоит Королю, страстной Федре, бунтующей Катерине, воюющей Иоанне. Конечно, не надо забывать, что многие подобные персонажи в Камерном театре часто были несколько абстрагированными, а иногда и вовсе абстрактными; впрочем, уже в «Грозе» Таиров начнет воевать с абстракциями в искусстве — воевать с самим собой. И придет к убеждению, что «социальная основа» необходима для того, чтоб раскрыть образ человека на сцене. Но даже в пору абстракций характер их у Таирова — не метерлинковский по содержанию, и это надо помнить. Не смерть несчастного Тентажиля, которому никто не может помочь, не гибель бедной беловолосой Мален, не бессилие самых прекрасных и самых глубоких чувств, каковы чувства Пелеаса и Мелисанды, изображает Таиров. Не к темам неизбежной гибели всего чистого и высокого тянется режиссер. Потому в период репетиций «Грозы» на страницах еженедельной газеты театра «7 дней МКТ» возникает имя Васьки Буслаева. Потому в трактовке «Благовещения» Клоделя режиссер подчеркивает силу и могущество веры — «дерзновенной веры» двух крестьянок, опрокидывающей, по его словам, «привилегии Девы {59} Марии»[[101]](#endnote-100). Как уже говорилось, гордившийся тем, что в Камерном театре пульсирует «бодрый, взывающий к радости дух» актера, Таиров не раз вспомнит, что воспитывал «актера-бунтаря»[[102]](#endnote-101).

Легко поверить, что «арлекинады» Камерного театра, его комедийные спектакли, подобные опереттам «Жирофле-Жирофля» или «День и ночь», «родились из утверждения жизни», как говорил сам Таиров[[103]](#endnote-102). Но «утверждали жизнь» и иные спектакли Камерного театра, спектакли трагического жанра. Потому оказалось естественным, что Таиров в Чехове видел не только то, что у него «в каждом человеке живет лирик», но ощущал и высоко ценил в драматургии русского классика начало публицистическое. Оказалось естественным, что в «Старике» он так усиливал роль Захаровны. Оказалось закономерным, что в разные времена он говорил о человеке на сцене, как о *личности*, и придавал значение «корифеям», пользуясь его терминологией, — «героям». Не потому ли именно он создал один из самых великолепных сценических характеров революционного времени — образ Комиссара?

В разные важные моменты истории советской драмы стремление утвердить человека во всей силе и значительности этого гордо звучащего имени много раз приводило Таирова к критике тех тенденций, которые мешали развитию советского театра. Так, например, в начале 30‑х годов он не принимает таких произведений, где проблемность возникала вне подлинных столкновений людей, типов, натур — героев, где «тема владеет автором, а не автор темой» — «пьеса пишется по принципу разрешения определенной теоремы». «Проблема возникает не как результат столкновения и взаимодействия тех или иных социальных слоев и их *представителей* [подчеркнуто мною. — *Ю. Г*.], она не выдвинута, по выражению Энгельса, “ходом самого действия”, а, наоборот, самое действие и характеры действующих лиц в значительной степени заранее обусловлены стремлением доказать данное положение, разрешить данную проблему». «И даже в тех случаях, когда дело обходится… без того, что чрезвычайно метко определяется тем же Энгельсом, как “аргументирующие речи”, то в большинстве случаев самые действующие лица из живых людей превращаются в своеобразные “аргументы”. Здесь происходит, — {60} заканчивает Таиров свою мысль, — по выражению Маркса, превращение индивидуумов в простые рупоры духа времени»[[104]](#endnote-103).

Таиров призывает советских драматургов учиться у Шекспира, у которого «не человек для проблемы, а наоборот — проблема вскрывается благодаря человеку, от его столкновений с социальной средой и от его действий в ней».

Эти же мысли Таиров высказывает в своей посвященной Шекспиру речи в Коммунистической Академии, произнесенной в 1933 году, где иронически говорит о том, что многие современные пьесы превращаются в «своеобразный урок геометрии». «Шекспир, как настоящий сильный архитектор в области драматургии, строит здание с фундамента, а у нас очень часто строят здание с крыш. То, что он строит здание с фундамента, является необычайно существенным, и мне кажется, что в этом надо искать способ “шекспиризирования” [в советской драматургии]. Шекспиризировать — это значит строить пьесу таким образом, чтобы данная проблема, важная, необходимая, существенная, возникала как органическая необходимость в результате столкновений в данной среде, столкновений данных классов, отдельных [их] представителей, отдельных частных лиц, — назовите их хотя бы героями»[[105]](#endnote-104).

На первый взгляд может показаться, что речь идет просто о технологии драмы. Но это не так. Технология не существует сама по себе, она выражает сущность отношения к предмету, в данном случае — отношения художника к действительности. В той или иной технологии драмы раскрываются те или иные воззрения писателя, взгляд на жизнь, на двигателей жизни — людей. Таиров восстает против образов людей, передвигаемых в сюжетах драм, как фигуры на шахматной доске. И это — выражение развития его прежнего взгляда на театр, его протеста против марионеток на сцене.

В 1936 году он критикует те пьесы, где, по его мнению, не ощущается, «ради чего действуют люди»[[106]](#endnote-105).

В 40‑х годах, настаивая на включении пьесы К. Паустовского «Пока не остановится сердце» в репертуар Камерного театра, он оспаривает мнение, что в этом произведении якобы «нет среднего советского человека»[[107]](#endnote-106), и утверждает отличие пьесы от других (впрочем, видя ее {61} недостатки, например, «мелодраматические нагромождения») в том, что происходящие события показаны в ней «через те внутренние сдвиги, которые они производят в психике наших людей».

Если вспомнить, что в ту пору «средний советский человек» в драме часто превращался в человека заурядного, что типичность и массовидность временами понимались как нечто тождественное, то станет ясным, как важны были эти мнения Таирова.

Позже, в 1946 году, он прямо скажет, что «простой человек» в пьесе «оказывается и не обыкновенным и не простым, иной раз даже не человекам, а некоей схемой, неким подобием человека. Серая, обезличенная, плоскостная схема». И выразит стремление в каждом образе на сцене искать «единственное, индивидуальное»[[108]](#endnote-107).

Из его слов о том, что ему близки те драматурги, которые «взволнованы созидательной сущностью человека», из его протеста против людей — шахматных фигур, против схем на сцене, возникает художественное кредо Таирова. На первый план он выдвигает ценность личности, утверждает личность, провозглашает силу человека. Однако у него нет отрыва личности от массы, человека от народа. В своих тетрадях 1944 – 1945 годов он записывает: «Масса — основа, фундамент, опора — для выявления ее чувств корифеем, героем, вождем». К этой мысли примыкает другая, ее разъясняющая, расширяющая и утверждающая опять-таки личность:

«Индивидуальность не поглощается…»[[109]](#endnote-108).

## Определение стиля

Поиски и эксперименты в творчестве Таирова были неотделимы от его стремления теоретически определить стиль Камерного театра, его художественное направление и принципы.

Создавая Камерный театр и противопоставляя свое начинание театру «натуралистическому» и «условному», Таиров провозгласил сценическое искусство «эмоционально насыщенных форм», дав ему имя Театра неореализма.

В середине 20‑х годов программой Камерного театра становится «конкретный реализм».

{62} К 30‑м годам Таиров декларирует принципы «структурного», «организованного», «динамического» реализма.

А 40‑е годы знаменуются исканиями реализма «романтического», «крылатого», «воинствующего».

Это была не только смена терминов; их новизна диктовалась глубокими процессами, происходившими в Камерном театре, сдвигами в сознании Таирова и его соратников. Постоянное обновление поэтики при внутреннем единстве и цельности художественной программы заставляло режиссера непрерывно искать новые и новые определения стиля Камерного театра. Мало кто из его современников выступал с таким обилием своего рода манифестов, обосновывая свои искания; мало кто так откровенно раскрывал свою творческую лабораторию, спарил публично или в печати не только со своими противниками, но и сам с собой, вместе с тем отстаивая свои взгляды. Новые термины возникали как результат переоценки ценностей, пересмотра творческих позиций, как некие выводы из опытов, исканий и нахождений, за которыми шли новые эксперименты, новые завоевания или — в ряде случаев — неудачи, заставлявшие вдумываться в проделанный путь, в накопления и потери.

Теоретические формулы Таирова не во всем ясны, не всегда легко поддаются расшифровке. Но с присущей ему прямотой Таиров на первой же странице «Записок режиссера» сказал: «Я не философ и не ученый», «я не писатель также», «я режиссер, я формовщик и строитель театра». И признался, что ему часто «не будет хватать нужных слов, чтобы остро и ярко формулировать то или иное положение». Думается, он и в дальнейшем мог бы сказать нечто подобное. Однако он продолжал свои размышления, снова и снова старался теоретически обосновать искания Камерного театра.

Поиски слова, для того чтоб определить смысл и особенности своего творчества, были велением времени. Советский театр рождался как театр новаторский. Новаторством были отмечены многие искания в театре предреволюционном. Все искусство XX века развивалось бурно; студии упрямо говорили свое новое слово. Реалистическое художественное творчество не умещалось в какие бы то ни было рамки. Державин определил таировскую «Федру» как «исходную точку для развития того патетического {63} жанра театральных произведений, в которых героико-эмоциональная стихия действия будет заключена в строгие, величественные и в высоком смысле слова реалистические формы»[[110]](#endnote-109). Сразу обратим внимание: как только речь зашла о реализме Камерного театра, тотчас возникла потребность оговорить это понятие, уточнить его. В данном случае оно взято «в высоком смысле слова». Вряд ли надо пытаться формулировать, что подразумевал здесь Державин. Однако вспомним, что Вахтангов назвал свое творчество «фантастическим реализмом», Мейерхольд видел в своих спектаклях реализм «музыкальный». Каждому из выдающихся режиссеров нашего времени реализм виделся не как нечто единое, общее, тождественное у всех, а как понятие множественное, широкое, видоизменяющееся во времени.

У Таирова можно найти повторяющиеся, незыблемые творческие принципы, от которых он не отходил на протяжении всего своего сложного пути. Одним из этих незыблемых принципов — как это ни парадоксально прозвучит — было утверждение непрестанного движения, обновления искусства, его динамики; отказ от понимания традиций, как канонов; свобода по отношению к традициям собственным. Всегда он утверждал самостоятельность театра, считал самоценность спектакля не только необходимой, но само собой разумеющейся. Самобытность, по его мнению, органична, присуща режиссуре, как всякому другому роду творчества. По-своему читать пьесу он считал не только правом театра, но его прямой обязанностью. Виртуозное, изощренное мастерство, синтетичность отдельного сценического произведения и театра в целом были необходимы ему как художнику. Но все это проявлялось в его работах — будь это эпохальный спектакль «Оптимистическая трагедия» или поразительные произведения 40‑х годов («Мадам Бовари», «Без вины виноватые», «Чайка») — в своеобразном обновлении.

Неоднократно в различные периоды своей жизни Таиров повторял мысль о том, что реализм не есть «нечто раз и навсегда данное, которое спокойно может переходить из столетия в столетие, из поколения в поколение»[[111]](#endnote-110).

Применительно к театру он формулировал этот свой взгляд на художественное творчество так, чтоб была {64} ясна и подчеркнута мысль о смене черт реалистического искусства. «Реализм есть *понятие* не сценическое, а *идейное*, содержание и внешнее выражение (стиль) которого видоизменяются в зависимости от идей, выражающих ту или иную эпоху»[[112]](#endnote-111), — записывал он на листках своих тетрадей. И неоднократно повторял: «То, что казалось реалистичным, реальным какое-то количество лет тому назад, оказывается с течением эволюции, прогресса — трафаретом, устарелой выветрившейся традицией, по существу отрицающей реализм»[[113]](#endnote-112). В тех случаях, когда Таиров считал необходимым доказывать это положение, он аргументировал его рядом примеров. «Мы знаем, — говорил он, — что Адриенна Лекуврер, которая играла в восемнадцатом веке, считалась реформатором французской сцены, освободив ее от ложного классицизма и подняв знамя реализма; и мы знаем точно так же, что Скриб написал “Адриенну Лекуврер” для Рашели, которая в свою очередь считалась провозвестницей реализма и боролась со всеми традициями восемнадцатого века, в том числе и с традициями Адриенны Лекуврер… Если брать пример из нашей истории, то мы хорошо помним, что Островский, придя в Малый театр и принеся туда свои пьесы, видел в этом [лучшем] театре своего времени представителя реалистического направления… [Но] мы знаем, что, когда возникал Художественный театр, он боролся с Малым театром, как театром не реалистическим, ходульным, отошедшим от реализма. — Художественный театр утверждал свой реализм. И Ленский писал, что он этим счастлив, несмотря на то, что ему больно и тяжело, — счастлив, что молодой театр отнимает у Малого театра его славу, его лавры, ибо, может быть, этим путем удастся добиться того, что традиции [старейшей русской сцены] обретут [новую] хорошую [основу]…»[[114]](#endnote-113).

Таиров часто повторял эти слова. Так он искал историческую опору для своего вечного творческого беспокойства, находил в истории оправдание своих экспериментов. Со свойственной ему запальчивостью он обобщал свои размышления об обновлении искусства: «Тот человек, который в новом мире хотел бы, чтоб жизнь шла по-старому, является сумасшедшим, более опасным, чем тот, кто когда-то возомнил себя Юлием Цезарем»[[115]](#endnote-114).

{65} И тем не менее некий общий взгляд на природу и особенности реалистического творчества у Таирова сохранялся всегда. Подражательность, копирование жизни в искусстве для Таирова были невыносимы во все времена его деятельности. В «Записках режиссера» он провозглашал существование двух правд — «правды жизни и правды искусства». Речь шла, конечно, не о том, что искусство противостоит действительности; вовсе не проблема их взаимоотношений возникала тогда перед Таировым. Он рассматривал вопрос гораздо более узкий — своеобразия правды на сцене, ее отличия от жизни как таковой. Он размышлял о жизненной реальности и природе художественного творчества и находил вывод из этого нелегкого для многих сопоставления в знаменитой басне Эзопа, на которую ссылался в свое время Коклен — в басне об успехе скомороха, подражавшего на ярмарке писку поросенка, и о том, как там же был ошикан крестьянин, который щипками заставил живого поросенка визжать. С издевкой по адресу крайностей натуралистической сцены Таиров цитирует слова Коклена: «Что тут делать, поросенок, наверное, пищал хорошо, но безыскусственно».

И много позже, в 40‑х годах, Таиров снова и снова возвращался все к той же проблеме. В своих тетрадях, куда он заносил мысли по самым различным поводам, он записывает: «Правдоподобие в актерском искусстве заключается не в том, чтоб делать на сцене то, что сделал бы *каждый* (кроме, конечно, тех случаев, где эта “каждость” является существом образа), а в том, чтобы сделать то, что сделал бы *не каждый*, но что тем не менее органически вошло бы в существо образа»[[116]](#endnote-115). Прежняя проблема приобретает новый ракурс. Его вывод категоричен и афористичен: «Реализм — широк и необъятен, но его просторы начинаются там, где кончается подражательность»[[117]](#endnote-116).

Между этими этапами мысли молодого режиссера, начинавшего свою деятельность, а потом известного мастера — реформатора сценического искусства, и прославленного и подвергавшегося остракизму, пролег большой жизненный и творческий путь, путь художника, искавшего образную выразительность, неожиданную, смелую, обобщенную, «свою»; художника, для которого отбор при воплощении того или иного жизненного явления на сцене {66} был важнейшим процессом, нелегким и долгим, иногда мучительным. Именно потому Таирову оказалась близкой мысль Уистлера, которую он пересказал в связи с работой над «Мадам Бовари»: «Художнику невозможно поместить на картине все, что видит его глаз, — он должен отобрать только необходимое, что создает для него картину. Поступить иначе — [было бы] равносильно [попытке пианиста] сразу положить руки на всю клавиатуру рояля. От этого не [может родиться] мелодия; мелодия рождается [тогда, когда] из массы звуков берутся только те, которые создают гармонию…»[[118]](#endnote-117).

Камерный театр с первых своих шагов заявил себя как коллектив глубоко своеобразный. Та эволюция, которую он переживал, оригинальности его не лишила. Конечно, в этом была заслуга Таирова, упорного, настойчивого, одержимого своими идеями.

Право театра говорить своим голосом Таиров понимал широко и пользовался этим правом смело и решительно. Это сказывалось и в его отношении к советской драматургии. Дольше, чем другие советские театры, он не смог создать по-настоящему большого спектакля советской пьесы, хотя еще в 1924 году на диспуте о литературе и драматургии говорил о стремлении поставить современную революционную вещь, повторял, что Камерный театр ищет «своего» драматурга, обращаясь к молодым писателям[[119]](#endnote-118). Объясняя, почему его работа в этом плане не дала необходимого результата, он утверждал, что не хотел «переряживания», не прибегал к «уравнительной тактике», и продолжал ждать своих пьес[[120]](#endnote-119). Луначарский признавал, что Камерный театр вырастал, когда не было соответствующей его стилю драматургии. После встречи с Вишневским и постановки «Оптимистической трагедии» уже не надо было доказывать, что Таиров может говорить о современности, нельзя было упрекать его в том, как это делалось, что он «не хочет» ставить советские пьесы. Всю жизнь он продолжал искать «своего» драматурга. «Театры, ставя пьесы с далекой им фактурой, обезличиваются, — писал он в дневнике 1943 – 1944 годов, словно продолжая важный и беспокоивший его разговор со своими противниками. — Театры, правда, нивелировались, потеряли свою индивидуальность, и авторам не ясно — для какого же театра писать. Это наша вина. С этим надо покончить. {67} Наш опыт — Паустовский, [Георгий] Шторм»[[121]](#endnote-120). Эта запись относится к 1943 году; несколько раньше он пишет Б. Пастернаку: «Я узнал о том… что Вы намерены написать пьесу. Вы легко представляете себе, как глубоко [это] меня взволновало и как горячо хотелось бы, чтобы Камерный театр и, в частности, я работали над ее сценическим воплощением»[[122]](#endnote-121). Он ждал пьесу от О. Берггольц и обращался к ней: «Надо писать трагедию, которая будет одновременно потрясающей и радостной (о подвигах, о страданиях и обязательно о победе…)»[[123]](#endnote-122).

Легко увидеть родство писателей, которые были близки Таирову. Тяжело переживший в свое время, что А. Блок свою пьесу «Роза и крест», обещанную Камерному театру, передал К. С. Станиславскому, Таиров на протяжении всей жизни хотел встретиться с драматургом-поэтом, с драматургией большого поэтического дыхания, по-настоящему найдя только один раз адекватную своим желаниям пьесу советского писателя — «Оптимистическую трагедию». Оттого такая порывистость, нетерпение и надежда ощущаются в его письме Пастернаку. Оттого так настойчив он был, ожидая пьесу от Берггольц. Нельзя не помнить множественность его попыток и разнообразие его экспериментов, связанных с произведениями советских авторов — романистов, очеркистов, поэтов, которые писали для него пьесы, инсценировки, тексты для оперетт.

Сохраняя творческую линию «арлекинады», как один из путей Камерного театра, Таиров включил в репертуар пьесу А. Мариенгофа «Вавилонский адвокат», сам ставил по тексту П. Антокольского, В. Масса, А. Глобы и В. Зака обозрение «Кукироль» (1925) — каждый из этих спектаклей определялся гротесковым обострением тематики и формы. Таирова не поставила в тупик судьба инсценировки романа С. Семенова «Наталья Тарпова» (1929), которой он придавал большое значение в истории Камерного театра; несмотря на то, что спектакль был снят вскоре после выпуска, Таиров говорил, что эта неудача гораздо более нужна театру, чем некоторые из признанных удач, ибо это была проверка новых приемов, нового образного строя сценического произведения. Он отстаивал право выбирать пьесы, которые соответствовали не только идеям театра в общей форме, взглядам на жизнь, но и поэтике его искусства. {68} Именно потому его не обескуражила резкая критика спектакля «Неизвестные солдаты» (1932); этот творческий эксперимент на самом деле оказался важен для будущего успеха «Оптимистической трагедии». Когда Таирова упрекали, что «Неизвестные солдаты» — это плакат, он со свойственной ему прямотой утверждал художественную правомерность плаката, конденсирующего содержание в эмоциональной форме. И добавлял, что включил пьесу Л. Первомайского в репертуар МКТ, как бы бросая вызов драматургам: «Товарищи драматурги! Вы не даете материал, на котором мы могли бы строить нашу работу!»[[124]](#endnote-123)

И «арлекинада», превратившаяся в сатирический гротеск, и трагедия, решенная средствами плаката, и публицистический спектакль «Наталья Тарпова», в котором Таиров искал «образ трибуны» (центральные места текста действующие лица произносили с этой трибуны, обращаясь в зал), — все это были эксперименты. Таиров отстаивал право советских режиссеров на пробы, на непрестанный поиск, отстаивал, где и как только мог.

Так, в 1928 году, отвечая на вопрос журнала «Читатель и писатель» об отношении к классикам, он говорил, что к опытам Мейерхольда — к его постановкам классических пьес — надо проявлять «большую чуткость, терпимость и внимание», относиться к ним «без злости, улюлюканья и спешных выводов». В 1936 году в выступлении на совещании руководителей московских театров в Наркомпросе РСФСР он утверждал: «Наши государственные театры надо поставить на положение научных институтов… Павлов может иметь институт, на который тратятся миллионы. Станиславский тоже должен иметь институт». Эта мысль соответствовала его постоянному твердому убеждению.

Даже в самые трудные периоды своей жизни, например после снятия спектакля «Богатыри» Д. Бедного, Таиров утверждает свои права художника. Вопреки существовавшим по этому поводу суждениям, он хочет, чтоб Камерный театр оставался синтетическим. Он оберегает традиции, сложившиеся в творчестве Камерного театра за годы его развития. Он настаивает на том, что социалистический реализм не должен попирать различные художественные направления в искусстве, не должен {69} поощрять унификацию, что не может быть такого положения, когда одно творческое направление является «единственно определяющим социалистический реализм»[[125]](#endnote-124). Примечательно, что мнение Таирова соответствовало положению Устава Союза советских писателей, где говорилось о правомерности различных художественных направлений в русле социалистического реализма. Оно соответствовало ленинскому взгляду на то, что литературное дело менее всего поддается нивелированию, «господству большинства над меньшинством». Но зато это мнение не соответствовало представлениям, достаточно укоренившимся в то время на практике, — что реализм предполагает лишь определенные формы, формы жизненно достоверные. Тот, кто сомневался, может ли существовать синтетический театр в русле социалистического реализма, бесспорно сужал взгляд на реалистическое искусство. Примерно годом раньше, в момент дискуссий о формализме в 1936 году, Таиров в своей опубликованной журналом «Театр и драматургия» речи выражал свой постоянный взгляд: «Каждый художник должен идти своей дорогой в искусстве, ибо социалистический реализм — это огромное русло, в которое втекает большое количество рек и ручейков индивидуального творчества». В дальнейшем снова и снова он будет повторять, что театр должен говорить «в полный голос», но непременно «своим голосом»[[126]](#endnote-125). Критикуя многие страницы истории Камерного театра, он не отбрасывает, не забывает его прошлого; опять и опять утверждает право на поиски, о чем говорит труппе театра в 1944 году[[127]](#endnote-126), на Художественном совете Комитета по делам искусств в 1946 году[[128]](#endnote-127) и всюду, где берет слово.

Еще и еще размышляя о социалистическом реализме, он записывает в дневнике: «Социалистический реализм питается определяющей его идеей. С этой точки зрения социалистический реализм — это реализм воинствующий, стремящийся не только объяснить мир, но и изменить его (марксистская формула)». И тут же отмечает, повторяя свою постоянную упорную мысль — мысль, в которой он убежден твердо и непоколебимо:

«… Реализм ГМКТ [Государственного московского Камерного театра] не считает нужным обманывать зрителя суррогатом жизни, [не пытается] стать ее эрзацем, заменителем, не воспроизводит жизнь в обстановке {70} и характерах, не подражает ей, а *творит* ее заново в живых образах, в истине страстей, чувств, логики и психологии созданных персонажей»[[129]](#endnote-128). Когда в одной из своих дневниковых заметок того же, 1945 года он пишет: «Только эпигоны стремятся к канонизации и прячутся за нее, как за баррикаду»[[130]](#endnote-129), — это неуемный голос Таирова, не смолкающий, несмотря ни на что.

На обсуждении «Чайки» в 1944 году он говорил: «Искусство [театра] тем и прекрасно, в том его очарование и его тайна (не будем бояться этого слова!), что каждый художник вскрывает в своем произведении подлинные тайники своей души, своего восприятия жизни и автора…» «Если театр будет давать только автора, то это будет не творческая работа…» Снова и снова Таиров утверждает самостоятельность сценического творчества. Он цитирует слова Треплева из «Чайки». «Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Подобно тому, как Островский с его пониманием театрального реализма станет в 40‑х годах союзником Таирова, поможет ему утвердить свой взгляд на театр, — Чехов устами Треплева способствует Таирову в его споре с догматизмом.

«Сила поэта заключается в том, — говорит Таиров, — что она берет человека из зрительного зала… и возбуждает в нем художника». Он категорически отрицает даже самую постановку вопроса о том, «каким должен быть профиль режиссера в советском театре после войны». «Я считаю, — говорит он, — что если мы сегодня обусловим будущий профиль режиссера, то мы “ужмем” развитие режиссерского искусства на целый ряд лет. Никаких заранее регламентированных профилей! Вся совокупность режиссерских творческих исканий и создаст в дальнейшем “профиль”. Не нужно тащить жизнь на аркане к какому-то профилю! Не нужно этого! Мы очень много страдаем и очень много пострадали от этих профилей»[[131]](#endnote-130). И, говоря об этом, не боится резких слов.

Таиров остается Таировым. Он не складывает руки, идет своим путем.

Наименование «Камерный» даже в начальный период творчества театра не означало, что его создатели (и прежде всего Таиров) хотели изображения интимных {71} чувств, замкнутого внутреннего мира. Нет, образы, которые искал Таиров, должны были нести с собой большие обобщения — потому всю жизнь стремился он к трагедии. *Камерным* театр был назван, как объяснялось в «Записках режиссера», потому, что актеры «хотели работать вне зависимости от рядового зрителя» (имелся в виду зритель дореволюционного театра, «мещанин», о котором презрительно и горько говорил и Александр Блок в своей написанной в 1908 году статье «О театре»: «… в партере все больше говорят о сытных обедах, о родственниках и о политике…»). «Мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию *своих* зрителей, таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих, как и мы, мы хотели и сразу сказать расплодившемуся театральному обывателю, что мы не ищем его дружбы и не хотим его послеобеденных визитов…» — рассказывал Таиров в «Записках режиссера».

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

Он неоднократно повторял, что, организуя МКТ, своей задачей считал — «создать героический театр», «театр большого чувства, большого масштаба по линии героической; театр, побеждающий жизнерадостностью»[[132]](#endnote-131). Это не противоречило его постоянной тяге к трагическому, ибо в трагедии он искал и героику и оптимизм. Когда Таиров ставил «Антигону», это была одна из его попыток оправдания трагедийного жанра на советской сцене, о чем он отдавал себе отчет и писал. Позже «Оптимистическая трагедия» до конца выполнила эту важную для советского искусства цель. Цикл, куда входили «Машиналь» (эту вещь Таиров именовал «трагедией современного запада»), героическая драма Вс. Вишневского и «Египетские ночи», должен был, по замыслу Таирова, всесторонне раскрыть черты и особенности советского трагедийного искусства — в классике и в произведениях писателей-современников.

Имя, взятое театром в момент его рождения, действительно не соответствовало сущности его творчества, его целям. И это сразу ощутили критики. «Героический фон, на котором разыгрывается драма, и монументальное {72} величие ее образов обязывают к особому стилю исполнения. Так как будто и понял Таиров свою, задачу, — писали о “Сакунтале”, “открывшей” Камерный театр. — Драма представлена в храме, в глубине которого недвижно восседают безмолвные божества; в середине храма горит неугасимый жертвенник Огня. Четыре колоссальных вздыбившихся коня обрамляют сцену, как бы указывая своими чудовищными пропорциями на ничтожность земного, преходящего плана драмы. Внешняя простота способствует созданию углубленного созерцательного настроения»[[133]](#endnote-132). Мысль о ничтожности «земного, преходящего» пласта событий произведения Калидасы не соответствовала ни содержанию пьесы, ни ее трактовке; любовь Сакунталы и Душианты побеждала; «земная» жизнь изображалась страстно и насыщенно; утверждение критика, скорее всего, появилось по инерции, соответствуя распространенным тогда идеям и взглядам символистской драматургии, символистской литературы. Зато само описание сценической атмосферы передает стремление Таирова к величавым, величественным образам древнего эпоса. «Камерного» в новом театре на Тверском бульваре нет ровно ничего, — говорилось в одной из газет во время первого сезона работы МКТ. — Ни в репертуаре этом, ни в обращении с ним нельзя найти какой-либо «интимности»[[134]](#endnote-133). То же самое писал А. Кугель. Рассматривая афишу Камерного театра, он отмечал: «Во всяком случае, “камерного”, т. е. тихого, полутонного в этом репертуаре нет ничего. Это пьесы, наоборот, для больших театров с многочисленною публикою, для обширных амфитеатров». Оценивая спектакль «Жизнь есть сон», поставленный в МКТ, он развивал свою мысль: «Это не “камерно”, прежде всего, наоборот — grand spectacle. Было бы, вероятно, весьма интересно нащупать пути театральной “камерности” и “интимности”, утонченности и мистичности, потому что нужно же куда-нибудь пойти театру или хотя бы нужно что-нибудь искать, однако ни Гольдони, ни Кальдерон решительно никуда не выведут»[[135]](#endnote-134). Путь Таирова, конечно, был направлен совсем не туда, куда его могла толкнуть мысль Кугеля. Программа театра — от мистерии до арлекинады — ни в коем случае не была программой искусства интимного, и в мистерии Таиров не искал «мистичности» подобно тому, как в пантомиме не стремился {73} к утонченности, в образе Пьеретты отказываясь от «томности», от «печального лунного луча». И не случайно в 1922 году «Федра» вызвала у Луначарского впечатление «монументального трагизма», и именно в этом спектакле он усмотрел первый шаг советского театрального искусства «к подлинной монументальности»[[136]](#endnote-135). Тогда же К. Марджанов, одновременно делая серьезные критические замечания по поводу работы МКТ, отрицает камерность в характере творчества Таирова и его товарищей. Марджанов говорит: «Театр — Камерный. Как вздорно, собственно, звучит это слово по отношению к сущности этого театра»[[137]](#endnote-136). Подводя итоги его десятилетнего развития, Луначарский скажет, что Камерный театр «несколько раз давал понять свою монументальную душу», что у него есть «нужный подход к монументальности»[[138]](#endnote-137). Многие произведения большого социального масштаба к этому времени (а тем более — в дальнейшем) входили в репертуар МКТ. И новый зритель, новая публика революционного времени, заполнявшая на таировских спектаклях зрительный зал, не была кругом избранных; в вечерние часы в дом 23 по Тверскому бульвару шли люди разных слоев советского общества.

Одна из последних записей А. Я. Таирова — несколько неровных строк на простом листке бумаги, лежавшем перед ним во время трудного собрания труппы весной 1949 года, когда подвергалась жестокой критике его работа, — гласит: «Изменить название театра, как устаревшее, не соответствующее его сущности и стоящим перед ним задачам»[[139]](#endnote-138). Штрих жизни художника, столь типичный для необоримой энергии Таирова, всегда думавшего о будущем, полного воли к творчеству, постоянно строившего планы. Но теперь его намерения оказались невыполнимыми — Таиров вскоре ушел из созданного им театра, не дождавшись наступившего через полгода его тридцатипятилетия, и умер от тяжелой болезни.

Итак, в момент становления — театр неореализма, театр эмоционально насыщенных форм. Жизнеутверждающие эмоции гармонического человека, раскрываемые на сценических подмостках «в трех измерениях», во всевластном творчестве сверхактера, актера — скрипки Страдивариуса, виртуоза, свободно владеющего всеми средствами театральной выразительности. Театр, абстрагирующийся {74} от бытовой конкретности, стремящийся передать вечные чувства, общечеловеческие категории в их столкновениях, в их борьбе, в их стихийном проявлении. Отсюда — трактовка Ромео и Джульетты, как двух вечных любовников, сгорающих в пламени собственной любви, отсюда — образ Пьеретты, этот символ вечной женственности, и Саломеи — библейской царевны, с ее богоборчеством и провозглашением любовного чувства, как высшей силы мира. Отсюда — арлекинада, как вечная игра человеческих сил, эмоций, тяготений, мечтаний, снов и яви, воплотившаяся в «каприччио по Гофману». И своеобразный культ художественной образности в пластике, в цвете, в освещении, в объемности вещественного оформления спектакля. Наиболее красноречиво этот стиль «неореализма» выразился, вероятно, в «Сакунтале» и «Фамире-кифарэде».

Державин считал, что раннее творчество Камерного театра определялось принципами имажинизма, и можно было бы с этим согласиться, если бы он не вкладывал в свое определение дискредитирующий смысл, усматривая в спектаклях Камерного театра «апологию самоценного, внежизненного, оправданного своими внутренними законами построения театрального образа — образа нарочито и подчеркнуто удаленного от ассоциаций с действительностью». Таировская образность была не столько внежизненной, сколько внебытовой. Он отрицал не «ассоциации с действительностью», а ее имитацию. Впрочем, Державин писал, что в спектакле «Фамира-кифарэд» (как и у поэта — автора пьесы) «момент живописной стилизации под античность» уступал силе дионисийского мифа; Державин ощущал, что «сквозь антично-модернизованный стиль текста И. Анненского проступали основы буйного культового действа примитивной доэллинской культуры».

Не случайно, готовясь к «Сакунтале», бродил Таиров по залам Британского музея с тетрадями для зарисовок.

Думается, его вдохновляли тогда не только памятники индусского искусства как таковые, но образцы «вечной красоты». И все-таки в результате в спектакле возникали ассоциации с древней индусской эпохой, вдохновившей Калидасу. «Русский модернизм и, в частности, русский литературный символизм постоянно тяготели к античности как к истоку своих поэтических вдохновений», — {75} писал Державин в «Книге о Камерном театре», упоминая Вяч. Иванова и говоря, что «эллинский миф представлялся изначальной и вневременной формой поэтического мышления, которое таило в себе величайшие откровения космического порядка». Он видел в «Фамире-кифарэде» характерные свойства «символически-модернистского восприятия эллинской поэтической стихии»[[140]](#endnote-139). Но если в данном случае исследователь, быть может, и прав, то об эллинизме таировской «Федры» справедливее говорить впрямую. Потому «Федра» и знаменует новый этап творчества Таирова, Коонен и Камерного театра.

В оценке исполнения роли Федры Алисой Коонен сближение с образами Эллады возникало не только в иностранной прессе, во время гастролей театра за рубежом, но и в прессе советской, в частности и более всего — у Луначарского: «Не в обиду будь сказано русским актрисам, я совершенно соглашаюсь с мнением одного из самых выдающихся театральных людей России, присутствовавшего на спектакле [“Федра”], что *ни одна другая русская актриса* не могла бы дать такой уверенной и мастерской пластики. Коонен — Федра все время величественна, все время царственна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает. Это — внучка солнца, дочь царя Миноса, справедливейшего из людей, посаженного судить мертвых в Аиде. Она полна неизреченного внутреннего благородства, но она и дочь многогрешной Пасифаи, жертва Афродиты, в ее крови неудержимый огонь страсти, и от столкновения между этой жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры. А. Г. Коонен в своем исполнении Федры поднялась на ту высоту, где на ум приходят имена Рашель или давно ушедших, но как-то необыкновенно родных нам даже по именам русских артисток-мастеров, полных пафоса трагедии, каких-либо Семеновых и Асенковых».

Так Луначарский связывал стиль Камерного театра с образами античных мифов и с искусством классицизма. В частности, классицизма русского. Он прямо писал об этом.

«Вообще Камерный театр, как бы восходя спиралью в своем стремлении к воссозданию *театральности*, сейчас безусловно приблизился к старому, старому театру {76} 40 – 50‑х годов, куда-то близко к великолепному Каратыгину. Конечно, попутно в своей широкой орбите через футуризм и прочее он многое прибавил, серьезное и ценное, а многое, может быть, и такое, что еще нужно отбросить.

… Спектакль оставил после себя впечатление красивого потрясения»[[141]](#endnote-140).

Красивое потрясение — запомним эти слова.

И потом, после «Федры», у Таирова постоянно звучит мысль о традициях трагедийного искусства, уходящих к «эллинизму». Работая над «Грозой», он говорит о своем стремлении (для «внешнего сценического выявления» пьесы) в структуре сценической площадки «найти столь же простое и монументальное, выразительное в своей ритмике и пластике построение, какое было найдено, конечно, в ином плане, для своих трагедий эллинским театром… Соответственно с этим должен быть сконструирован и костюм для действующих лиц». Лаконизм декорационной установки, костюмы, по линиям как бы упрощенные, вернее, сведенные к более строгим и резким очертаниям, чем «бытовое» платье XIX века, — вот какие «соответствия» эллинскому театру можно было найти в таировской «Грозе».

«Гроза» была развитием нового этапа истории Камерного театра — этапа, «заявленного» в «Федре». Именно после ее появления в репертуаре МКТ, в 1924 году, Таиров скажет, что «лозунг неореализма он бросил и не повторяет», что впереди — новые искания; с гордостью произносит он фразу: «Наш театр не академический, хотя так хотят звать его критики»[[142]](#endnote-141). Вспомним, что в то время термин «аки» — ироническое наименование академических театров — был синонимом окостенения (само собой, не для всех, а для «левой» критики и «левого» искусства). Вместе с трагедийным конфликтом «понизовой вольницы» и домостроя, вместе с нравственными борениями Федры, борьбой Иоанны с захватчиками и ее столкновением с церковной властью и инквизицией, быть может, еще раньше — вместе с гибелью мадемуазель Лекуврер, затравленной придворной аристократией, — начали проникать на сцену Камерного театра черты конкретной жизненной правды, социально обусловленные характеры и людские истории — черты конкретного реализма, как Таиров назвал новый период своего {77} беспокойного творчества. И этот принцип «конкретности» в дальнейшем сохранится в таировской режиссуре, вплоть до последних лет его жизни, как бы ни именовал он метод и стиль своего театра. В 1933 году в статье «Как я работаю над классиками» Таиров пишет, что важной задачей режиссера является «вскрыть в спектакле условия эпохи, т. е. социальной среды, в которой протекает действие… Нельзя ни в коем случае вырывать спектакль из среды, в которой родилось действие, так как это было бы равносильно уничтожению той социальной базы, вне которой действие и не могло возникнуть». В 1934 году, репетируя «Египетские ночи», он настаивает, что в спектакле не должно быть натурализма, но не должно быть и абстракций, — актеры должны прийти к «настоящим, живым, конкретным образам»[[143]](#endnote-142). В 1946 году, размышляя о своих задачах при возобновлении «Федры», он скажет: «Если раньше основой нашего спектакля были страсти, бушующие в трагедии, а люди были для нас лишь носителями этих страстей, то теперь центр тяжести перемещается: не страсти, а люди являются нашими героями; а страсти — неотвратимый результат событий, происходящих с этими людьми»[[144]](#endnote-143).

Термин «конкретный реализм» в виде новой устойчивой формулы (в некоторых случаях — «конкретный предметный реализм») появляется у Таирова в 1926 году, в период репетиций пьесы «Любовь под вязами» (например, в интервью перед выпуском этого спектакля), и на довольно продолжительное время определяет направление искусства Камерного театра. Таиров дополняет свою формулу также словом «сконцентрированный» («сконцентрированный конкретный реализм»); тем самым режиссер подчеркивает, что хочет в сценических образах быть конкретным, но также обобщать, «концентрировать». Хочет оперировать не извечными, а исторически обусловленными проявлениями человеческого духа, рожденными определенной эпохой и средой, но брать их в «сгущенном» виде. Хочет показывать столкновения конкретных чувств, конкретных поступков, действий, обоснованных «конкретной жизнью», но на одной конкретности не останавливаться. Отсюда — конкретные и вместе с тем насыщенные формы сценического представления, живые детали декораций взамен абстрактных площадок для игры актера; живые приметы характеров в {78} вещах и предметах на сцене, в костюмах и гримах — взамен платья, прежде лишь удобного для «трехмерного тела актера»; детали, выражающие смысл целого, несущие в себе большую нагрузку, которая прежде ложилась главным образом на цветовое оформление сцены, передававшее эмоции, окрашивая атмосферу театрального зрелища в цвета печали, радости, гнева или страха.

Наиболее развернутое определение того значения, которое вкладывал Таиров в свой термин «конкретный реализм», дается им в предисловии, которое он писал для нового издания «Записок режиссера» в Германии.

«Любовь Эбби и Ибена [героев “Любви под вязами”. — *Ю. Г*.] … волнует зрителя именно потому, что на своем пути она вступает в борьбу с инстинктом собственности, препятствием, актуальность которого абсолютно и явно конкретна.

Эта конкретность действенного стержня пьесы является в свою очередь прекрасным материалом для актера, действенные задачи которого упираются, таким образом, в конкретную жизнь нашей эпохи.

На этом принципе должна базироваться и постановка режиссера — конкретные чувства, сталкивающиеся в конкретной борьбе и проявляющиеся в конкретных волнениях, словах и жестах.

Четкость задач ведет к четкой лаконической форме режиссерской партитуры и актерского выявления, а также к четкой и столь же лаконической установке сценической площадки.

Отсюда рождается особый, скупой и сконцентрированный ритм всего спектакля, выразительность и воздействие которого на зрителя должны быть обратно пропорциональны видимым усилиям, проявляемым на сцене».

И во всем этом Таиров теперь видит ключ к «сконцентрированному *конкретному реализму*», к новой сценической поэтике Камерного театра[[145]](#endnote-144).

Важное уточнение, касающееся сценической формы, делается в связи с характеристикой сценического макета. Упор снова на конкретности изображения, определенности фактуры, деталей, примет, черт.

До того как термин «конкретный реализм» утвердился в высказываниях Таирова, режиссер нащупывал иные определения для своих исканий. Так, в период репетиций {79} «Грозы» в интервью для газеты «Известия» (1924) он говорил об «организованном реализме», имея в виду организацию сценического действия и объединение разных искусств в одном художественном произведении — спектакле.

«Через ряд опытов, через цепь направлений мы пришли сейчас к организованному реализму, который является осью современности. И мы отдаем сцену живому и реальному человеку.

Натурализм воспринимал жизнь раздробленно, в ее единичных, часто случайных проявлениях. Реализм организует жизнь, строит ее. В области театра такой реализм основывается на строгом учете материала, пространства и времени.

Человек, планирующий свое действие в четкие грани пространства и времени, человек на сцене — актер, воздействующий на человека в зале — зрителя, — вот основное построение нашего спектакля.

Никаких трюковых средств воздействия на зрителя, рассчитанных на одурманивание или эпатирование и заслоняющих от него действующего на сцене актера, здесь быть не может и не должно».

Но термин «организованный реализм» быстро исчезает из выступлений Таирова, хотя сама мысль об «организации» сценического произведения сохраняется в его взглядах — она соответствует его представлению о режиссуре, о режиссерской воле и ее значении в спектакле (позже о взгляде Таирова на режиссерское искусство будет сказано подробно). Именно эта мысль будет звучать в таировской декларации о «структурном реализме», с которой он выступит в 1931 году, в период наступления РАПП и обострившейся в связи с этим борьбы на театральном фронте.

К этому времени в Камерном театре прошел уже весь цикл драм О’Нила; в его репертуаре — впервые на советской сцене — появилась пьеса Б. Брехта («Опера нищих», 1930); в сознании режиссера откладывался опыт работы над советскими пьесами. В острых сюжетах американского драматурга Таиров нашел и горестные и жестокие черты века; вместе с немецким драматургом-антифашистом он осмеял продажный, лицемерный буржуазный мир. На его подмостках появлялись психологически углубленные характеры. Все более {80} изощрялась форма искусства театра, становясь в то же время все более лаконичной и строгой. «Индустриализация театра» — увлечение многих режиссеров 20‑х годов — возникала в таких работах Таирова, как «Человек, который был Четвергом» (1923); на смену имажинизму «Саломеи» или «Фамиры-кафарэда» пришел конструктивизм. «Предметная» конструкция — казалось театру — отвечает требованиям времени. «Предметность» требовала все новой структуры, отражение бурного времени вело к обостренным ритмам.

Один из теоретиков РАПП, А. Афиногенов, писал в те годы, что «динамический реализм должен пронизать собой все творчество актера». Театру вменялась обязанность, развивая «систему движений, жестов, отношений к вещам и людям», строить «действенный образ, реальный и живой»[[146]](#endnote-145). Театральная жизнь бурлила. Шли дискуссии вокруг новых постановок Вс. Мейерхольда. Менялся облик спектаклей К. С. Станиславского. Студии Художественного театра приобретали самостоятельность. Молодые театры, рожденные революцией, говорили свое слово. В этой обстановке и возникла у Таирова новая формула динамического, структурного реализма. Таиров разъясняет ее на совещании РАПП по вопросам театра, происходившем с 25 января по 4 февраля 1931 года, включаясь в теоретические споры и участвуя в общем для того времени стремлении осознать сущность революционного стиля и метода в искусстве[[147]](#endnote-146).

Объясняя свою новую формулу, Таиров говорит о том, что «динамический, структурный» реализм является результатом «сложной цепи взаимодействий». Главные звенья этой цепи — реальная действительность и взгляд на нее. «Динамический» реализм в театральном искусстве Таиров связывает с новым для него пониманием действительности, как динамического процесса. «Динамическое начало» самой жизни, по словам Таирова, обусловливает «образ искусства, в котором динамика формы адекватна динамике содержания». «Динамическое… восприятие действительности познает настоящее не как неподвижную данность, а как процесс, перерабатывающий в своем ходе все противоречия прошлого и несущий в единстве своих противоположностей утверждение своего развития в будущем». Отсюда решается и проблема театрального образа как «сложной художественной реальности», {81} раскрывающейся на сцене «в результате процесса всего спектакля». Таиров этим хочет сказать, что образ на сцене развивается на глазах у публики. Действенность в драме он понимает именно как развитие, а не как механическое движение сюжета; это вытекает из его противопоставления Шекспира и Скриба; пьесы французского драматурга, по словам Таирова, в противоположность произведениям английского поэта, «несмотря на всегда занятную интригу и большую внешнюю действенность, все же [не] становятся динамическими…» И на самом деле, в ту пору спектакли Таирова изображают жизненный процесс в его изменении и обогащении; различные средства театральной выразительности помогают развитию темы, развитию отдельных характеров, слагающихся, когда это соответствует замыслу вещи, в целостные социальные группы.

«Процесс спектакля», говорит Таиров, представляет собой «целостную структуру», и это «целое» определяет остальные «части». Таиров подчеркивает необходимость именно такого, а не обратного хода. Он считает невозможным отдельные детали спектакля рассматривать изолированно; спаянность структуры сценического произведения, по его выражению, достигается «функциональной» зависимостью всех частей от целого.

Для пояснения этого утверждения Таиров приводит различные примеры — стул, мелодию. Первый из этих примеров (стул) он именует «примитивно-вульгарным»; второй (мелодия), относясь к области искусства, совершенно ясно показывает, в чем именно заключается мысль режиссера.

«Если мы возьмем отдельные элементы стула (ножки, сиденье, спинку, ручки) и расположим их вне их функциональной зависимости, то мы стула не получим, потому что будет нарушена структура стула, т. е. функциональная зависимость частей от целого».

«Мелодия состоит из отдельных нот. Но если взять ряд этих нот в произвольном порядке без определенной структуры, т. е. вне функциональной зависимости частей от целого, то мелодия не получится».

Легко подметить, что, увлекаясь теоретизированием, Таиров не всегда ясен в своих формулах, что теоретические термины, философские или эстетические категории в его текстах используются вольно. Так, вряд ли {82} можно говорить о *функциональной* зависимости нот от мелодии; а выражение «идея о действительности» звучало бы куда яснее, если бы его суть — «взгляд на действительность» — была бы передана без ненужный в данном случае сложности построения фразы (вернее, предложения), без наукообразности, иногда мешающей воспринимать таировские размышления. Но важно не это. Ведь еще в «Записках режиссера» он сам признавался в том, что он «не философ и не ученый», а «режиссер», «формовщик», «строитель театра». Можно отнести эти его слова, брошенные им в 1921 году, и к периоду 30‑х годов. И теперь его теоретические высказывания — высказывания режиссера, формовщика, организатора. Но их практический смысл стал намного более глубоким и существенным для развития советского театрального искусства.

Так, говоря о «среде спектакля», Таиров в той же своей программной речи «Структурный реализм — метод Камерного театра» объясняет, что под этим понятием он имеет в виду «образы действующих лиц и вещественные образы спектакля в их взаимодействии». И на самом деле, каждый предмет на сцене в таировских спектаклях влияет на ход «сценического повествования», на ход развития характеров, сюжета, темы сценического произведения. В «структуре» спектакля Таиров чрезвычайно важное значение придает вещественному оформлению. Он говорит: «Сценическая установка, служа прибором для игры актера, является образом общественной среды, во взаимосвязях с которой актер осуществляет свои действия, сам поддаваясь воздействию этой среды и одновременно видоизменяя ее своим воздействием. Отсюда динамическое построение сценической установки, находящейся в неразрывной связи с динамическим процессом раскрытия самой среды. Все наши последние работы (“Косматая обезьяна”, “Любовь под вязами”, “Негр” и другие) были посильными попытками в этом направлении».

Позже характеристика «среды спектакля», определение этого понятия сценического искусства приобретет у Таирова важные уточнения. Они будут сделаны, например, в уже упомянутой статье «Как я работаю над классиками», где Таиров напишет, как важно и необходимо в спектакле показывать эпоху, социальную среду драматического {83} действий, но сделает одну весьма существенную оговорку. Ее суть — в отрицании подробной бытовой детализации (при конкретности изображения — отказ от «археографической» полноты). Таиров настаивает на том, чтобы на сцене передавались «лишь корневые основы» среды и эпохи, ибо считает, что «только этим путем можно приблизить действие к восприятию современного зрителя». Так своеобразно синтезируются старые взгляды Таирова — противника натурализма, буквализма — и его новые взгляды художника, отказавшегося от абстрактности, от вечных категорий в искусстве.

Характеризуя структурный, динамический реализм — эту новую платформу творчества Таирова, возникшую в Камерном театре к началу 30‑х годов, следует особо остановиться на понятии динамизма спектакля; в это понятие у Таирова своеобразно включалась мысль о воспитательной роли театрального искусства. Таиров разъясняет свое положение о том, что «динамический процесс» спектакля «находит свое продолжение в реакциях зрителей в качестве нового содержания объективной действительности». «Мы понимаем под этим то, что процесс спектакля, переходя в восприятие зрителя, не должен заканчиваться падением занавеса, а должен находить свое продолжение в вызванных этим восприятием реакциях зрителя, формуя таким путем его психику и тем организовывая его классовое сознание».

Терминология, лексика всех этих формул типична для 20‑х и 30‑х годов, их пафос — также. Многое во взглядах Таирова прямо рождено временем, в частности, то, что проблема воздействия искусства стала для него одной из главных. Многое проясняется, становится более четким. Так, режиссер говорит: «Реальная действительность и идея о ней определяют тематику театра». Тем самым теперь взаимоотношения искусства и жизни рассматриваются во всей определенности, художники действительность поставлены в прямую и живую связь.

«Время отвлеченности миновало» — снова и снова Таиров повторяет эту важную мысль. Она пронизывает не только его декларации, но и его творчество, его спектакли. Как гордая дочь унижаемого Египта, предстает в «Египетских ночах» царица Клеопатра. Люди революции, разноликие, со сложными судьбами и биографиями, {84} словно застигнутые на пути вперед, возникают в «Оптимистической трагедии». И среди них Комиссар — отважная женщина, неповторимая в своей особой истории, в своем героическом пути.

Утверждая структурный реализм, как новое понятие, найденное для определения стиля Камерного театра 30‑х годов, Таиров не отбрасывает прежние взгляды на свое творчество. Прошлые тяготения продолжают жить в его сознании, иногда подспудно. Примечательно в этом смысле, что, работая над «Египетскими ночами», он выдвигает «неоклассицизм, как стилистическое разветвление социалистического реализма и как путь внешнего выражения всей композиции “Египетских ночей”»[[148]](#endnote-147). Можно найти в этих словах, в этой беглой записи Таирова связь с его представлением об эллинизме в искусстве XX века и, в частности, в спектаклях Камерного театра первого десятилетия его истории. Вспомним также, что и в 30‑е и в 40‑е годы Таиров продолжал возвращаться к категориям конкретного реализма. А термин «структурный» имеет прямую логическую связь с термином «организованный» — только слово становится более точным, более ясным для определения «художественной организации», художественной структуры таировских произведений, пронизанных единой волей, но состоящих из множественных, многогранных слагаемых.

В 40‑х годах Таиров снова пересматривает свое определение стиля и метода Камерного театра. Теперь он выдвигает термины «крылатый», «романтический», «воинствующий» реализм, употребляя их в беседе с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников (1944), в беседе с труппой Камерного театра (1945), в статье для зарубежной печати (1946). Впервые его размышления об искусстве тесно сближаются с традициями русского художественного творчества, русской литературы. В частности, понятие романтического реализма Таиров связывает со своим пониманием взглядов Островского.

На одном из листков своих тетрадей Таиров в 1943 году записывает:

«*Реализм*.

Понятие многообразное, как многообразен реальный мир, который служит основой и предметом его воплощения.

{85} Если даже брать мир вещественных реальностей, то и тогда:

*Телега*.

Земля. Колеса. Прикована колесами к земле. — Ползучий реализм.

*Самолет*.

Не только колеса, но и крылья — крылатый реал[изм], хотя и отталкивается [от земли], и возвращ[ается] на землю»[[149]](#endnote-148).

Телега и самолет — контраст несколько наивный, при помощи которого Таиров стремится выразить свою новую позицию.

Телега — Таиров возвращается к образу, который использовал на заре своего творчества, чтоб выразить неудовлетворенность театром[[150]](#endnote-149). Самолет — режиссер ищет образ, чтоб передать свою мысль о динамике, парении, одухотворенности, романтике искусства.

На репетициях пьесы «Без вины виноватые» он оформляет свое кредо при помощи высказываний Островского о театре. Островский становится союзником Таирова в его борьбе с натурализмом, столь распространившимся в 40‑х годах в советском театре. Режиссер цитирует классика русской драмы: «При художественном исполнении слышатся часто не только единодушные аплодисменты, а и крики из верхних рядов: “это верно”, “так точно”. Слова: “это верно”, “так точно” — только наивны, а совсем не смешны; то же самое говорит партер своим “браво”, то же самое “это верно”, “так точно” повторяют в душе своей все образованные люди. Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голою обыденною действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими. Радость быть на такой высоте и есть восторг, и есть художественное наслаждение; оно только и нужно, только и дорого и культурно и для отдельных лиц, и для целых поколений и наций…»[[151]](#endnote-150).

{86} Таиров ищет союзничества в своем понимании реализма не только у писателя, но и у философа. Он цитирует Гегеля.

«Вместо того, чтобы хвалить художественные произведения за то, что они обманули *даже* голубей и обезьян [живые голуби пробовали клевать виноградные гроздья. — *Ю. Г*.], следовало бы лишь порицать тех, которые воображают, что прославляют художественное произведение, утверждая, что такое произведенное им жалкое действие является его последней и высшей целью. В целом можно вообще сказать, что при одном лишь подражании искусство не выдерживает конкуренции с природой и получает вид медленно ползущего червяка, который хочет поспеть за слоном»[[152]](#endnote-151).

Тут же Таиров вспоминает и знаменитые строки Пушкина: «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман…» — и делает большой и серьезный вывод, обращаясь к актерам Камерного театра в своем докладе-экспозиции спектакля «Без вины виноватые».

«Если вы вспомните, о чем мы говорили с вами неоднократно, тогда, я думаю, вам будут ясны те предпосылки, которые ведут к нашему реализму. Это реализм не подражательный; это реализм не ползающий; это не телега, которая тащится по земле и никак не может оторваться от нее. Нет, это реализм романтический, крылатый; это реализм — самолет, который немыслим вне взлета в небеса. Крылатый, романтический реализм — это и есть тот реализм, которого мы стараемся добиться и который, как мне кажется, как нельзя более близок Островскому».

Незадолго до этого в одной из бесед с труппой Камерного театра Таиров говорил о том, что Камерный театр за годы своей истории пережил «различные периоды своего отношения к Островскому… Мы начали, конечно, с бурного отрицания театра Островского… как писателя “жанрового” и “бытового”», — признавался Таиров. Вторым этапом явилась работа над «Грозой», когда Камерному театру, по словам Таирова, показалось, что он может понять «Островского-романтика». Работая над «Грозой», которая имела на сцене МКТ три сценические редакции, театр вступил в единоборство с Островским; «не сдавались мы, — вспоминал Таиров, — но не сдавался и Островский…» Третий этап — 40‑е годы, период {87} репетиций одного из выдающихся таировских спектаклей — «Без вины виноватые». Теперь Таиров не только понял, что великого русского драматурга «надо брать целиком» (в то же время по-прежнему отвергая реставрацию), он находит в Островском союзника во взглядах, союзника в области сценической поэтики, творческого направления, художественного мастерства и стиля[[153]](#endnote-152). А по существу, и не только в Островском.

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения».

Эти слова Пушкина[[154]](#endnote-153) звучали весьма современно в 40‑х годах, да современны они и сейчас.

«И в самом деле, какое понятие имеют у нас вообще о *народности*? Все, решительно все смешивают ее с *простонародностию* и отчасти с тривиальностию»[[155]](#endnote-154). Так продолжает и подтверждает мысль Пушкина его замечательный современник Белинский.

«Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа»[[156]](#endnote-155). Так писал Гоголь.

Во всех этих мнениях и формулах русских писателей понятие национальности и народности ни в коем случае не является узкоограниченным. Оно окрылено, оно позволяет искусству захватывать многообразные, различные явления жизни; будучи национальным, не связывать себя никакими раз навсегда установленными признаками и канонами.

Народность и национальность сказываются у художника не в выборе материала, не в этнографических признаках изображения, но в той идее, которая одухотворяет материал.

{88} Именно так было у Таирова в его трактовке Островского и Чехова. Одного из них он сближал с романтическим искусством, другого — с Шекспиром. Воплощая «Без вины виноватые» (1944), он отбросил всякие привычные представления об этом произведении, как о русской бытовой драме. В Камерном театре «Без вины виноватых» играли, минуя канонические формы, в которых Островский «изъяснялся по-русски». «Крылатый реализм» придал спектаклю неожиданные черты строгой классичности.

Коонен сыграла Кручинину, избегая бытовых интонаций, нигде не подчеркивая певучести речи Островского, не стараясь передать характерность девушки-провинциалки или известной, но провинциальной актрисы. Главным для нее была поэзия образа. Она воплотила русский характер, а не русскую характерность.

В избранных ею сценических красках, от первой сцены спектакля до его финала, была эстетическая очищенность, просветленность. Обрисовав облик Кручининой скупо, лаконично, она передала суть, а не приемы, существо, а не приметы русской школы актерского искусства.

Коонен сыграла Островского в поэтике Островского, но не в той поэтике, которую теоретики, создающие каноны, именуют «подлинным» Островским. С проникновенностью большого художника она восприняла мысли Островского, те, что вдохновляли Таирова в период его работы над «Без вины виноватыми», и прежде всего мысль о том, что художественное исполнение должно быть верно «идеально-художественному представлению действительности».

Но какие образы ближе всего идеальным представлениям о жизни? (Идеальным — не идеализированным.) Не образы ли жанров «высоких», где обобщения типических явлений доходят до наибольшей силы, становясь и социальными и философскими одновременно?

Островский назвал пьесу «Без вины виноватые» комедией. Надо читать: «человеческой комедией». Тогда в спектакле законно возникновение образа трагического; так и произошло в Камерном театре. Коонен придала своей Кручининой такую нравственную требовательность к себе, такую высоту человеческих принципов, при которых ее вина оказалась особенно глубокой — трагедийной.

{89} Своим исполнением Коонен вновь доказала, что русской драме и русским актерам близок язык трагедии. Он был свойствен и близок гениальному Мочалову с его обличающей, негодующей, бунтарской патетикой; он существовал в искусстве гениальной Ермоловой, в ее образах героических женщин; и лирическое искусство Комиссаржевской со всей его нервностью — этой характерностью нашего, двадцатого века — было одновременно и лирическим и трагедийным гениальным искусством.

В «Чайке» (1944) Коонен сыграла Чехова как поэта. Как и Таиров, она увидела в Чехове и тонкого психолога и публициста, но главной для нее была чеховская поэтичность. Ее Нина Заречная проходила через спектакль в своем длинном белом платье, падавшем тяжелыми и свободными складками, словно роднясь со скульптурами Родена. Когда она произносила слова «Я верую», обращаясь к зрительному залу и подойдя к самому краю авансцены, ее движения приобретали строгую гармонию, глаза зажигались затаенным огнем, голос звучал приглушенно и страстно. Спектакль заканчивался деталью, в которой трактовка пьесы и подход режиссера к Чехову выражались ясно, отчетливо. Тригорину принесли и оставили на крышке рояля чучело птицы с распростертыми крыльями; в самом финале на сцене угасал свет, все погружалось в темноту, и только узкий луч прожектора освещал белую чайку. Был достигнут поразительный эффект — прекрасная птица казалась живой, парящей, взметнувшейся высоко в воздух.

В библиотеке Таирова была книга В. Ермилова о Чехове, изданная в 1944 году. Таиров подчеркнул те ее страницы, где цитируется чеховский рассказ «Враги», вернее, тот момент рассказа, где описывается горе Кириллова, у которого умер сын, — горе, в проявлении которого Чехов увидел красоту. «Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне, — пишет Чехов. — Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую еще не скоро научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине; Кириллов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести {90} потери, сознавали также и весь лиризм своего положения: как когда-то, в свое время, прошла их молодость, так теперь, вместе с этим мальчиком, уходило навсегда в вечность и их право иметь детей!»

Эти чеховские строки как нельзя лучше помогают понять таировский взгляд на искусство. Таиров умел то, что, по мнению Чехова, умеет только музыка, — умел достичь эстетической высоты, какие бы проявления жизни ни изображал в своих сценических произведениях. Быть может, теперь, в конце пути, он, отчеркивая чеховский текст, понял с особой очевидностью, что Чехов, который когда-то, в самом начале жизни помог ему понять, что значит музыка в театре, — был его союзником, искателем прекрасного.

Свидетель и ценитель первых крупных побед Таирова, Луначарский в 20‑х годах назвал Камерный «глубоко эстетическим театром». Говоря, что отрицать эстетизм — это означает играть «в базаровское плебейство»[[157]](#footnote-4) [[158]](#endnote-156), Луначарский тем не менее вкладывал в свою оценку известное неприятие. Быть может, это неприятие было законно тогда: в суровые 20‑е годы эстетический театр можно было осудить; осуждающей — и осуждающей резко, категорически, вплоть до оскорбительности — была, например, позиция В. Маяковского по отношению к Таирову и Камерному театру.

Но прошли годы, и ценность таировских исканий оказалась ясной и непререкаемой. Исканий красоты.

В конце жизни Таиров снова мечтал о пантомиме. Он хотел поставить пантомиму на музыку Девятой симфонии Бетховена, Шестой — Чайковского или Пятой — Шостаковича[[159]](#endnote-157). Его тяга к большой музыке в сопоставлении с тем, что он делал в спектаклях «Без вины виноватые» или «Чайка», его творческие и теоретические открытия в Островском и Чехове, его мечты о «потрясающей и радостной трагедии», поиски автора-поэта и новое обращение к эллинизму в замыслах «Федры», помогают ощутить, куда вел режиссера и что означал для него «крылатый реализм».

## **{****91}** Таиров и современники

Творческие позиции Таирова — в особенности в момент их первичного формирования — становятся яснее, если рассмотреть его отношение к режиссерам-современникам — к Станиславскому и Мейерхольду, каждый из которых для Таирова в период его «бури и натиска» был антиподом.

Вспомним, что Таиров пришел к созданию Камерного театра и определению своих художественных взглядов предреволюционной поры через отрицание натуралистического и «условного» театра.

Натуралистический театр отождествлялся для него тогда с некоторыми опытами и репертуарными тенденциями Московского Художественного дореволюционного времени, условный — с экспериментами и исканиями Вс. Мейерхольда в Студии на Поварской и в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Стоит подчеркнуть, что в «Записках режиссера», где немало строк и страниц пронизано иронией по поводу Художественного театра, Таиров не касается ни его чеховских спектаклей, ни «Братьев Карамазовых», ни постановок пьес Г. Ибсена или К. Гамсуна. Зато едко и остро Таиров пишет о тех фактах и опытах в практике Станиславского, часть которых и сам Станиславский позже причислит к «бытовой» линии своего творчества, о тех драматургах и тех персонажах пьес из репертуара МХТ 1905 – 1915 годов (от «Екатерины Ивановны» Л. Андреева и «Ивана Мироныча» Е. Чирикова до «Осенних скрипок» И. Сургучева), чье появление на сцене передового русского театра и на самом деле было признаком его шатаний и художественных компромиссов.

Напоминая басню Эзопа, повторяемую Кокленом, осмеивающим «безыскусное» подражание жизни, Таиров, как аналогию, рассказывает случай, когда Станиславский в «Мещанах» поручил роль Тетерева бывшему певчему. «Дальше идти было некуда: правда жизни восторжествовала и посрамленный актер бежал из театра», — иронически добавляет Таиров. И хотя Станиславский убедился сам, что подобным путем в искусстве желанная цель достигнута не будет, о чем написал в своей книге, — для Таирова эта история стала поводом разграничить свое художественное кредо и кредо театра {92} «натуралистического», кредо высокого мастерства, культ мастерства и кредо «похожести», жизненного и художественного совпадения характеров, переживаний, чувств.

Таиров в «Записках режиссера» осмеивает «косноязычный» жест, к которому, по его мнению, пришел натуралистический театр, «так называемый характерный, ничего по существу своему не выражающий, неряшливо жизненный», «невыразительный, бестембровый, “жизненный” голос» на современной сцене и «ужасную, вульгарную, мещанскую “жизненную” речь». И снова ему помогает Коклен с его насмешкой над «подражанием простому разговору» в театре: «Боже мой, как это естественно! Можно подумать, что он у себя дома. Какой актер!» Таиров добавляет: «Надо отдать справедливость Коклену — трудно тоньше высмеять тот ужасающий штамп простоты, который свил себе прочное гнездо на современной сцене». Он соглашается с Кокленом и в том, что эта сценическая манера подходит только для исполнения «текущих пьес» («пьес дня»). «Когда же этот штамп простоты применяется в спектаклях иных планов, то вся его антихудожественность обнаруживается с еще большей силой…»

Таиров не отрицает переживание в искусстве, говоря, что оно «является необходимым моментом в каждом творческом процессе», напротив, он провозглашает театр неореализма как театр эмоционально насыщенных форм, но добавляет, что одного переживания «слишком мало для того, чтобы создать какое бы то ни было произведение искусства». «Любой творческий замысел, хотя бы и пережитый до конца, но не отлитый в видимую форму, сам по себе никак не является произведением искусства, ибо форма есть тот единственный проводник, при помощи которого творчество одних может быть воспринято другими. Пока же не произошло процесса оформления, нет и произведения искусства. Вне формы нет и не может быть никакого искусства»[[160]](#endnote-158). Таиров опубликовал все эти свои утверждения и принципы в 1921 году.

Любопытно, что Станиславский, когда он будет вспоминать свою «жизнь в искусстве», посвятит многие страницы книги критике прошлых лет, и в том числе напишет: «Недаром… когда спросили Сальвини, что {93} нужно для того, чтобы быть трагиком, он отвечал по-наполеоновски:

“Голос, голос и еще голос!”

Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене! — сделает вывод Станиславский из своего нелегкого опыта. — Только тогда мы поймем, как мы смешны теперь своими доморощенными средствами и приемами речи с пятью-шестью нотами голосового регистра. Что можно выразить на этих пяти стучащих нотах? А ведь ими мы хотим передать сложные чувства. Это все равно, что попытаться на балалайке передавать Девятую симфонию Бетховена!»

Станиславский высказал это в «Моей жизни в искусстве», впервые вышедшей в свет в 1924 году (на русском языке — в 1926 году).

Таиров писал, что спектаклям натуралистического театра удавалось создать впечатление «сценического произведения» только тогда, когда «Иван Иванович должен был быть на сцене Иваном Ивановичем, а Екатерина Ивановна — Екатериной Ивановной». Он утверждал, что в этих случаях «бесформие сценического произведения, отражая и как бы воплощая бесформие жизни, принималось ошибочно за самодовлеющую сценическую форму». И, называя «пресловутым» спектакль «Зеленое кольцо», поставленный Второй студией Художественного театра, он заявлял, что мог бы с не меньшим успехом поставить эту пьесу с любым выпускным классом гимназии, ибо для этого надо только добиться преодоления природной застенчивости. «Ведь и во Второй студии “Зеленое кольцо” — будем откровенны — играли те же гимназисты и гимназистки, или, во всяком случае, молодые девушки и юноши, еще не успевшие забыть о радости больших перемен [между уроками. — *Ю. Г*.]…»

Создатель Камерного театра противопоставлял свое творческое кредо принципам натуралистического театра прежде всего в подходе к актерскому творчеству. Для него актер — наследник мимов и гистрионов, необыкновенная по своей выразительности скрипка, мастер-виртуоз. Требования же натуралистического театра он сужал, сводил к одной жизненной похожести — и осмеивал.

{94} «Главное требование, предъявлявшееся к актеру натуралистическим театром, заключалось в том, чтобы его переживания были правдивы, искренни и естественны, а для этого ему раньше всего надлежало забыть, что он на сцене, забыть, что он актер», — писал Таиров в «Записках режиссера».

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

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

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

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

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

Мы знаем, каким ожесточенным в дальнейшем станет спор в самых различных театральных сферах вокруг проблемы, сформулированной как принцип «идти от себя» на сцене.

Мысли, которые Таиров выражал в «Записках режиссера», были во многом сходными с мыслями его современников.

Как это ни парадоксально, его второй антипод — Вс. Мейерхольд — находил другое ироническое определение для Художественного театра, говоря, что этот театр заставляет зрителей смотреть на человеческую жизнь сквозь замочную скважину. Но вернемся к позиции Таирова.

{95} Таиров Не мог не видеть, что Художественный театр близок демократической интеллигенции предреволюционной России, что его творчество «властно вовлекает зрителя в свой круг», что этот театр «подчинил себе зрителя» и «держит его в своем длительном плену», и писал об этом в «Записках режиссера». Но он не захотел (а быть может, и не мог) тогда отдать себе отчет в причинах этого успеха, этого «плена», и не стал, по его собственному признанию, идти дальше констатации факта, состоявшего в том, что «зритель находил в [Художественном] театре или, вернее, в литературе, подчинившей себе этот театр, ответ на мучившие его “проклятые вопросы” и что в значительной степени это влекло зрителя в его стены». Таиров не захотел, как сам написал, «касаться идеологической стороны этого вопроса», и именно потому его объяснение популярности Художественного театра оказалось несправедливым и узким. А состояло это объяснение в том, что якобы переживания на сцене этого театра физиологичны и вызывают у зрительного зала «соответствующее физиологическое переживание», да и сам этот термин он брал условно, считая, впрочем, условной всю терминологию искусства, но от этого его мысль не становилась точнее и объемнее.

Однако легко можно понять, что именно идеологические расхождения (по его выражению, «идеологическая сторона») театральных проблем, возникших перед ним, когда он почувствовал неудовлетворенность Московским Художественным театром, играли решающую роль — и, во всяком случае, роль значительную — в его споре с «натурализмом» Станиславского. Создатель «Сакунталы», этого программного спектакля Камерного театра, спектакля с его восславлением извечных чувств, с его легендарными поэтическими образами, овеянными дыханием далекой древности, создатель «Саломеи», провозглашавший вслед за Оскаром Уайльдом, что любовь — высшая сила мира, что она в своем земном притяжении бросает вызов самому божеству, — не мог смотреть на Художественный театр иначе, чем смотрел, не мог видеть в нем более того, чем видел.

Где-то на исходной линии в утверждении человеческой личности, человеческой веры взгляды Таирова и Станиславского соприкасались. Если Таиров в 1908 году {96} в «Дяде Ване» хотел показать труд как очищение, хотел лечить людей от неверия, то Станиславский считал, что «Вишневый сад» должен нести с собой веру в будущее; вспомним опять, что, по его мнению, у исполнительницы роли Ани должен был быть темперамент Ермоловой, и слова «Здравствуй, новая жизнь!» должны были прозвучать в спектакле на весь мир. Если Таиров еще в своих предреволюционных спектаклях хотел видеть на сцене сильного человека, то Станиславский считал Иванова раненым львом, а не издерганным неврастеником.

И все же путь Таирова от пути Станиславского был слишком далек. Слишком велика была и его запальчивость. Таирову был свойствен всегда — и тем более в ранние годы творчества — фанатизм собственной веры. Оттого он не замечал сходства, а видел расхождения с теми, кто шел впереди.

Но было бы несправедливо не заметить, что в суждениях Таирова по поводу Художественного театра существовали и правда и правота. Когда он называет персонажей из спектаклей натуралистического толка — Екатерину Ивановну и Ивана Ивановича (очевидно, имея в виду «Екатерину Ивановну» Л. Андреева и «Ивана Мироныча» Е. Чирикова), когда он говорит об «идеях» господ Арцыбашевых и Сургучевых, воспроизводимых на сцене того времени, — то нельзя закрыть глаза на то, что «Екатерина Ивановна» была поставлена МХТ и что МХТ опускался до постановки «Осенних скрипок». Следовательно, не надо повторять якобы «Записки режиссера» — вызов реалистическому искусству, и только! Вопрос гораздо сложней. В этой книге содержалась бравада художника, бросавшегося из огня в полымя, отрицавшего измельчание современного театра во имя «вечных категорий» вечного искусства; ее автор, не замечая этого, уходил от суровой действительности и ее жестоких проблем, навстречу которым, несмотря на некоторые отступления, шел Художественный театр. Но содержались в позиции Таирова и здоровые зерна. Они были в протесте против маленьких чувств, против ноющих, внутренне сжавшихся людей на сцене, против неврастении. Таиров в своем искусстве слишком отрывался от непосредственной жизни. «Мы не сторонники изображения на сцене повседневности нудных будней, переживаний, {97} которых в жизни-то и без того много… поэтому хочется уйти в прекрасную легенду, творимую искусством». Эти его слова из статьи 1916 года («Лозунг нашего театра — романтизм») программны для Камерного театра первых лет существования. А Художественный театр, наоборот, в своем стремлении к демократическому общедоступному творчеству шел вместе с Горьким, но иногда снижал современную проблематику в репертуаре Художественного театра и вместо вопросов социального бытия на его подмостках неожиданно вдруг возникали мнимые проблемы трудной женской осени как таковой или непереносимой для тонкой женской натуры ревности, толкающей женщину вниз, к падению, к нравственному обнищанию. Кстати, интересно, что теперь, когда опубликованы письма К. С. Станиславского, стало широко известно его отношение к «Екатерине Ивановне» — он назвал этот спектакль «гнойным нарывом» в репертуаре Художественного театра[[161]](#endnote-159).

Таиров был прав в решении многих существенных технологических проблем развития тогдашнего театра. Уже говорилось о том, что и Станиславский признавал, как мало мог выразить актер «на пяти стучащих нотах» неразвитого голоса; можно вспомнить и то, что Вл. И. Немирович-Данченко, восставая против штампов Художественного театра, среди самых укрепившихся назовет в 30‑х годах именно тот «штамп простоты», о котором с насмешкой говорил Таиров еще в «Записках режиссера», будет огорчен, что мхатовцы в спектаклях «жизненные чувства снижают до житейского». Доходя до чрезмерности в своем отрицании литературной основы спектакля, Таиров тем не менее был справедлив в утверждении самостоятельности театрального искусства, сценического художественного творчества. Был он справедлив и в утверждении творческих прав режиссуры, утверждении открытом, незамаскированном.

Режиссерская работа Таирова имела волевой, энергический характер. Некоторые его термины, которыми он оперировал, подробно объясняя их и определяя поэтику и методику своего творчества (организованный реализм, структурный реализм), передают его взгляд на режиссерское искусство, как на сложную организацию спектакля, структура которого по мере развития Камерного {98} театра становилась все более утонченной и богатой, хотя приобретала одновременно и строгий лаконизм.

Но и в ранних статьях, и в «Записках режиссера» облик Таирова — руководителя театра, «формовщика», мастера — встает с достаточной ясностью. Хотя «Записки режиссера» являются по-своему одой актеру, провозглашением творческих прав артиста-виртуоза, эта книга одновременно раскрывает личность его автора, как человека, создающего спектакли, где целое слагаемся из разных правомерных, если не сказать — равноправных частей. Позже, обрисовывая образы таировских спектаклей, я сделаю попытку зафиксировать эту структуру (как целостную, но многослойную, многоцветную ткань) таировских сценических произведений.

Многие считали Таирова режиссером-диктатором. Так считал и Станиславский, не делавший в этом смысле разницы между Таировым и Мейерхольдом. Противопоставляя тип режиссера-постановщика (к этому типу он относил и Мейерхольда и Таирова) и режиссера — учителя актера, создатель МХАТ утверждал, что в его театре «режиссер является для актера акушером, воспринимающим новое, рождаемое создание актера», тогда как у Мейерхольда и Таирова «режиссер стоит во главе всего, творит единолично, а актер является лишь материалом в руках главного творца». Станиславский считал, что Мейерхольду и Таирову присущ «внешний подход к искусству», а художественникам «внешняя постановка» нужна постольку, «поскольку этого требует внутреннее творчество актера»[[162]](#endnote-160). Из этого он делал вывод о существовании двух направлений в театре.

У Станиславского получалось, что «стоять во главе всего» и «творить единолично» — понятия адекватные. Нынче вряд ли кто-либо согласится с этим. Вероятно, Станиславский был бы справедлив, если бы признал, что и сам в своих лучших спектаклях «стоял во главе всего» и это вовсе не было признаком диктаторства.

Но разве и Станиславского не обвиняли в режиссерском деспотизме? Только его деспотизм — если мы это определение применим условно — имел иной, чем у Таирова, характер. Разве знаменитое «Не верю», повторяемое Станиславским на репетициях, не было упорным выражением режиссерской воли, выражением права корригировать {99} творчество актера? Провозглашая актерский театр, Станиславский этот театр возглавлял. И в этом соприкасался с Таировым. Здесь опять исходные точки их методологии сходились. И артистов Станиславский воспитывал по своему образу и подобию. А система работы над ролью, как и вся система воспитания актера у Станиславского, проходит под эгидой режиссерского руководства.

Таиров не раз говорил о правах режиссера, нисколько не затушевывая свою мысль. На совещании руководителей московских театров в Наркомпросе в 1931 году он заявлял: «Я не склонен защищать режиссерский театр. Считаю, что это просто не требует защиты. Режиссер — руководитель театра. А разве может театр существовать без руководства?» Он не отвергал иных принципов. «Мы всё пытаемся решать “или — или”; или несуществующий театр актера, или несуществующий театр режиссера. Я поставлю вопрос просто: а разве не может существовать и тот и другой театр? Не только может, а должен. В этом прелесть советского театра, в этом — его сила. А хотят подстричь все под одну гребенку». Но от своего утверждения прав режиссера-руководителя не отказывался никогда.

В 40‑х годах он продолжает повторять свои мысли 30‑х годов. «Я не понимаю такое слово о режиссуре, как “диктатура”. На самом деле это не диктатура: это четкая режиссерская идея, продуманный образ спектакля. Такую диктатуру я приветствую. Я тоскую по такой диктатуре. И если актер часто образ спектакля не несет, то потому, что нет режиссерской диктатуры. Роль режиссера неоднократно возрастала. Для дальнейшего пути советского театра необходим творческий режиссер, режиссер страстный, режиссер без компромисса, режиссер принципиальный, потому что только такой режиссер может повести за собой актера, может пробудить заснувшую в нем потребность в смелом творчестве. Пусть это не сразу удастся. Пусть это не всегда удается. Потому что очень сложно искусство театра и очень трудно искусство актера»[[163]](#endnote-161).

Как один из примеров режиссерской практики Таирова — «организатора» спектакля, «диктатора», автора «структуры» сценического произведения — можно привести его собственный рассказ о работе с композитором {100} С. Прокофьевым над спектаклем «Египетские ночи». В режиссерском плане указывались не только те места спектакля, где должна была возникать музыка, но и длительность музыкальных кусков — сорок секунд, пятьдесят секунд… Указывались темы, которые должны были возникнуть в музыке. Был установлен общий — лейтмотивный — принцип музыкального оформления трагедии, а также основной контраст лейтмотивов; все определялось режиссером. Само собою, не следует предполагать, что это делалось в порядке диктатуры, без творческого участия композитора, тем более что в данном случае музыку сочинял С. Прокофьев. Режиссер давал заранее, по его выражению, «концепцию вещи»[[164]](#endnote-162). В наше время трудно спорить с тем, что это правомерно.

Да, это была не диктатура, а содружество, сотворчество. Художники, работавшие с Таировым, вспоминают, что он часами проводил с ними время в макетной, чтобы найти нужное декорационное решение, отыскать необходимую для выражения замысла сценического произведения форму. И сделать это — вместе.

Не следует также думать, что Таиров подавлял актеров, их вдохновение, их самостоятельность, их творческую волю и желания. «Задача режиссера заключается в первую очередь в том, чтобы возбудить творческий интерес коллектива, работающего в пьесе, которую вы ставите, — говорил Таиров будущим режиссерам. — Заинтересовать, поставить перед ним ряд задач, раскрыть перед ним идею, увлечь его этой идеей, мобилизовать все творческие силы на осуществление ее и дать максимальную возможность выявления творческих сил». «Относитесь с максимальным вниманием к самостоятельному творчеству актера, — советовал он, — к тому, что актер привнесет в ваш замысел; старайтесь извлечь из этого максимум возможного, всячески идти актеру навстречу. Но не превращайтесь в то же самое время в милого спутника актера по пути к премьере…».

«В чем же заключается секрет? — заканчивал он свою мысль. — Актеру нужно давать максимальную возможность самовыявления в том случае, если это самовыявление направлено на ту же цель, которую и вы ставите в работе. В тех же случаях, когда актер, выявляя себя, выходит за пределы поставленной в спектакле цели, коверкает тем самым единство замысла, уничтожает {101} концепцию — тут нужно быть строгим и непреклонным и ни в коем случае этого не допускать»[[165]](#endnote-163).

Таиров осуществлял свои режиссерские права и страстно и кропотливо. Его экспозиции к спектаклям вдохновенны и скрупулезны, широки и точны по мысли, подробны и подчинены единой цели. Это документы большой силы. Они помогают понять не только общую устремленность таировской режиссуры, но и детали его режиссерского видения. Но это присуще не только Таирову. Вспомним знаменитое письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. Г. Сахновскому, где намечается образ спектакля «Анна Каренина». В этом письме мы тоже найдем и концепцию вещи, спектакля в целом, и конкретизацию «слагаемых» сценического произведения.

Очевидно для каждого, кто согласен это очевидное увидеть, что принципы таировской режиссуры и своего рода «диктат» в сценическом творчестве — это правомерное, законное проявление развития режиссерского искусства, все большего расширения его сферы, начавшегося в конце девятнадцатого столетия и бурно развернувшегося в веке двадцатом. Однако даже «сам для себя», в своих заметках на листках тетрадей в клеточку Таиров продолжает доказывать свою правоту — слишком много было у него противников, когда речь шла об утверждении режиссерской воли в искусстве. То, что перестали замечать у Станиславского или Немировича-Данченко, становилось поводом для обвинений Мейерхольда или Таирова. И Таиров ищет опоры опять-таки в истории, как он это делал в другом случае, когда старался доказать закономерность видоизменения реализма.

«До тех пор, пока пьесы строились на основном герое (одном или двух), через котор[ых] выражалась идея пьесы, режиссер был не столь очевидно необходим (роль и необходимость его могла быть относительной). Но при многотемном и многосюжетном, многолинейном — полифоническом построении пьес (Гоголь, Островский, Горький, Чехов), когда идея выясняется как результат сложного контрапункта параллельных и пересекающихся линий ряда индивидуальных судеб, когда от правильного построения их взаимоотношений и места каждого в общем течении пьесы — то есть от соразмерности отдельных частей (ансамбля) зависит, предстанет ли идея пьесы перед зрителем в полном и {102} чистом виде или в ущербном и искривленном, — необходимость режиссера становится не только абсолютно очевидной, но и, с точки зрения театра как идейно-эстетического явления, — решающей»[[166]](#endnote-164).

Быть может, следовало связывать развитие режиссерского искусства девятнадцатого и двадцатого веков не с историей драматургии; к тому же Таиров был неправ и по существу; ведь и у Шекспира и до него идея пьесы выражалась не только одним или двумя героями; великий английский поэт, как и древние трагики, пьесы строил «многолинейно». Логичнее, справедливее и последовательнее для взглядов самого Таирова было бы говорить о развитии театра как такового, театра синтетического искусства, вбирающего в себя и развитие литературы, и развитие музыки, и развитие живописи. Но интересно (в частности, для психологии творчества), что Таиров упорно утверждал и искал неопровержимых, с его точки зрения, доказательств прав режиссера, которыми пользовались и Станиславский, и Немирович-Данченко, и Мейерхольд, и другие современники руководителя Камерного театра — и русские и иностранные режиссеры.

К взглядам Таирова на режиссуру тесно примыкает его мнение о том, какое значение имеет в творчестве актера мысль. Можно спорить с распространенными мнениями якобы Таиров был художником-рационалистом. Его творчеству был присущ темперамент. Быть может, это был по преимуществу темперамент мысли, и, вероятно, может существовать темпераментный рационализм. Но оставим это в стороне. Рационализм Таирова выражался в упорстве логической мысли, сквозной идеи каждого его спектакля. Бесспорно, что именно мысль являлась для Таирова исходной позицией работы над ролью. Мы можем усмотреть здесь расхождение с некоторыми высказываниями Станиславского, который говорил об интуитивном, «подсознательном» творчестве; но опять-таки (как и в споре по поводу деления пьесы на ситуации или на «куски») — это, скорее, расхождение формулировок, а не спор по существу, ибо, утверждая значение «подсознания» в искусстве актера, Станиславский «подсознательное» предварял длительным процессом сознательной подготовки артиста к творческому акту.

{103} Вероятно, именно благодаря первенству властной мысли, подчинявшей себе все слагаемые сценического произведения, один из критиков уже в раннем искусстве Таирова увидел и отметил «прекрасную ясность», как «самое драгоценное свойство каждого мастера»[[167]](#endnote-165). Так было написано о таировском творчестве в 1922 году, когда Камерный театр еще не достиг первого десятилетия. И сейчас, обобщая путь режиссера и созданного им театра, в 1969 году, бросая взгляд в глубь истории, автор одной из новейших исследовательских статей о Таирове Н. Берковский отмечает в его творчестве «классическую дисциплину и порядок, сжатость и краткость классических концепций»[[168]](#endnote-166). К этому можно присоединить свидетельство одного из артистов МКТ, В. Кенигсона, написавшего, что репетиции Таирова «были лабораторией», где «совершенствовалась техника актера, находилась та неповторимая скупость выразительных средств, которая придавала лучшим его спектаклям ясность, социальную заостренность и мужественную красоту»[[169]](#endnote-167). Снова — слова о ясности таировской режиссуры, таировского спектакля. Режиссерского искусства, для которого действительно так характерна была энергия мысли, воля и решительность.

«В искусстве “ряд интеллектуальный” переходит в “ряд эмоциональный”»[[170]](#endnote-168). Эта фраза Таирова — фраза в известной мере афористическая — характерна для его творческих принципов и для его методики. Таиров всегда и везде подчеркивал значение и первенство мысли; даже преподавание шведской гимнастики в школе Камерного театра по его требованию строилось так, что для каждого гимнастического движения искался специальный объект, специальная цель. Деля работу над ролью на периоды, первым Таиров считает: «познавание». Актер познает пьесу, режиссерскую экспозицию, материалы, связанные с ними. Затем идут периоды:

«б) первичного образа,

в) пробы ошибок,

г) накопления и анализа,

д) отбора,

е) формирования образа,

ж) развития образа»[[171]](#endnote-169).

Первенство мысли вовсе не снимало в искусстве актера, как его понимал Таиров, эмоциональной природы. {104} Еще в ранние годы творчества, в начальный период своей режиссерской деятельности Таиров как о первоисточнике искусства говорил о переживании. Объясняя, зачем он вел репетиции «Дяди Вани» под музыку (напомним — это было в 1908 году), он писал в своем ответе С. Волконскому: «Телодвижения в драме являются последним этапом творчества: они имеют право на существование лишь тогда, когда служат внешним выражением внутреннего переживания — только в таком случае они получают оправдание и становятся художественно необходимыми». Первым наименованием Камерного театра было имя Театра эмоционально насыщенных форм. И в поздние годы своего пути снова и снова добивался Таиров от актера в спектакле живых чувств, живых эмоций.

При возобновлении «Мадам Бовари» на листках тетради он записывает:

«Актерам приятно, уютно входить в пьесу, в обстановку [спектакля], на сцену — знакомую, обжитую, как будто входишь после долгого отсутствия в свой дом, в свою квартиру, где все так привычно и где так легко; и не без удовольствия попадаешь во власть старых привычек, навыков, вкусов.

Это чувство неплохое и им не надо пренебрегать при возобновлении удачной постановки пьесы, [удачно сыгранной] роли.

Оно полезно, потому что многое знаешь из того, что надо заново узнавать при начале новой постановки — при въезде в новую квартиру, новый дом: где порог, где лестница, где штепсель и т. д. — и от этого жизнь легче, проще.

Но рядом с этим при возобновлении опасно жить только привычным и воспоминаемым — здесь можно незаметно соскользнуть на игру “по памяти”, без живого чувства — на штамп. Сознание этой опасности должно не исчезать ни на минуту, если мы хотим дать заново полноценный спектакль и полноценные образы»[[172]](#endnote-170).

Как же вызвать живое чувство? Таиров связывает это с жизненным опытом, накопленным актером, как человеком, опытом, почерпнутым из непосредственной действительности. И тут — снова сходство со Станиславским, а быть может — влияние Станиславского. «Актер должен все воспринимать как свое личное»[[173]](#endnote-171). Разве это {105} не тезис Художественного театра, лишь иная формула популярной мысли Станиславского о том, что артист должен «идти от себя».

Но на первом месте — опять сознательное, воля. «Я неоднократно утверждал, — записывает Таиров, — что творческое состояние — результат творческой воли, обязательно направленной на определенный (один или более) объект (идею, задачу, цель)». Опять перекличка со Станиславским — в данном случае с его «сверхзадачей» в работе актера. Воля и еще раз воля — упрямое утверждение Таирова, его мысль-спутник.

«*Воля и цель*. Всегда и во всем.

Цель — осознанная и неосознанная.

Даже отрицание цели и воли — “Я не хочу жить с целью” — есть *цель* и воля. Хочу — жить без цели.

… Необходимо всегда знать:

*почему* ты пришел на сцену (причина),

с чем (в каком состоянии)

и *зачем* — цель»[[174]](#endnote-172).

Слова о воле как необходимом условии творческого процесса каждый раз возникают при размышлении Таирова над процессом рождения образа. Первичный образ создается, по его мысли, при первом же знакомстве с материалом, потом наступает момент воли — очевидно, определения цели, задачи. А затем в свои права должна вступить фантазия.

«Ребенок, с упоением и дрожью рассказывающий о воображаемом происшествии, — актер, художник; а человек, с ужасом восстанавливающий картину убийства, — только взволнованный свидетель.

… Без вымысла, воображения — нет искусства»[[175]](#endnote-173).

Близок Таиров принципам Художественного театра и далек от принципов Мейерхольда первых послереволюционных лет и в решении другой важной театральной проблемы — проблемы соотношения сцены и зрительного зала, театра и публики. Мейерхольд в Театре РСФСР Первом решал эту проблему, утверждая непосредственное слияние актеров и зрителей, стремясь разрушить барьер между сценой и залом театра. Не так думал Таиров. Для него было важно — учитывать реакции публики, как важно это и для МХТ. Но он отрицал «разрушение» образа на сцене, разрушение всего сценического художественного построения, неизбежного, по его {106} мнению, если публика должна участвовать в театральной игре, превращая театр в «коллективное действо». В 1931 году Таиров выразил свой взгляд по этому поводу в формуле, одновременно еще раз показывающей, какую большую роль он отводит режиссеру. Режиссер, по его словам (в речи «Структурный реализм — метод Камерного театра»), — это «своеобразный конденсатор восприятия зрителя». Не оттого ли на спектаклях Камерного театра едва ли не ежевечерне можно было видеть Таирова в директорской ложе, следящим за ходом спектакля и за зрительным залом. За единением актеров и зрителей. Но отнюдь не по принципам «слияния» буквального. Слияние — внутреннее, а не внешнее. Традиция театра-кафедры, а не новаторство пролеткультовского толка.

Внутренняя полемика с Мейерхольдом началась у Таирова с отрицания «условного» театра, как он рассказывал в «Записках режиссера», после надежд на то, что «бунт против натурализма» создаст новое театральное искусство. Вместе с театральной молодежью начала века Таиров следил за «перипетиями»… «загоравшейся борьбы» между театральными направлениями начала века, радовался рождению «новаторского» театра. «Казалось, — вспоминал Таиров в “Записках режиссера”, — что он несет в себе ту истину, по которой так истосковалась наша душа, что ему суждено вернуть театру его первородную силу. И как жестоко мы были разочарованы, увидев и на опыте зачинателей этого театра и на своей работе, что мы снова пришли к тупику — иному, но столь же мучительному и безнадежному, как и натуралистический театр».

«Все наоборот», «все не как в жизни», «ни на минуту зритель не должен забывать, что он в театре», «каждую секунду актер должен помнить, что под ним подмостки — не подлинная жизнь», «никаких искренних переживаний у актера быть не должно», — так формулировал Таиров заповеди «условного» театра, видя в них «антитезу» театра натуралистического.

Но он сразу воспротивился тому, что актер в опытах Мейерхольда, проводимых им в Театре В. Ф. Комиссаржевской, как казалось Таирову, превращался в «колоритное пятно» — и не более, что он перестал действовать на сцене, что «статуарность» привела актера {107} к скупости и скудости жеста, что он стал холоден, — холодный изобразитель «формы чувств».

Как и в раннем споре с Художественным театром, Таиров спорит по преимуществу с формой театра «условного», вернее, говорит о форме, отвлекаясь от самого содержания тех пьес, которые ставил Мейерхольд, создавая свои «условные спектакли». Таиров противопоставлял энергию, динамику, эмоциональную насыщенность спектаклей созданного им Камерного театра своего рода холоду, закованности, стилизации, которые он находил в некоторых спектаклях Театра на Офицерской.

Он отверг «простоту» речи «жизненной», вернее — житейской, которую осмеял при помощи остроумных слов Коклена, но отверг и «холодную чеканку слов», которую тогда воспитывал у актеров «условного» театра Мейерхольд. Он отрицал «похожесть» натуралистических спектаклей — похожесть вместо правды, но не принял и «декоративность» мейерхольдовских сценических построений тех лет, как «закрепощающую» актера.

Так шел спор Таирова с Мейерхольдом, не прекращавшийся никогда, хотя был период, когда Таиров пригласил Мейерхольда в Камерный театр для постановки пьесы Клоделя «Обмен» и они совместно разрабатывали режиссерский план спектакля. Однако содружества не получилось.

Таиров не принял предреволюционных опытов Мейерхольда, не согласился он и с теми начинаниями вождя «Театрального Октября», где Мейерхольд выражал свою новую художественную программу, резко отличную от всего, что он делал раньше.

В своем выступлении о «Зорях» на сцене Театра РСФСР Первого в постановке Мейерхольда Таиров выдвигал вопрос: по какому же пути должен идти молодой советский театр — по театрально-революционному или по политически-революционному? Он разделил эти два понятия, чтобы отвергнуть спектакль-митинг, спектакль, где актер превращается в «митингового оратора», а не создает художественный образ, чтобы сказать, что Мейерхольд тем самым отрицает самую сущность театрального искусства. Он не принял и стремление Театра РСФСР Первого вовлечь зрителей в действие, считая, что этим снимается разница между театром и народным празднеством. «Зори» он назвал театральными сумерками, {108} реакцией, реставрацией «трупа условного театра»[[176]](#endnote-174).

Таиров отрицает метро-ритм и биомеханику, которым Мейерхольд придавал большое значение в искусстве актера. В заметках, опубликованных в 1922 году в журнале «Гостиница для путешествующих в прекрасном», создатель МКТ эти провозглашенные Мейерхольдом принципы (или метод) актерской игры поименовал «обратной стороной все той же скрытой монеты “Театрального Октября”» — «сплавам условного театра и производственных канонов». Он спорил с «механизацией искусства», которую называл «новой модной величиной», заменившей, по его словам, «пролетарское искусство»; считал все это злостной реакцией. Его бой с натурализмом также продолжался. «Нашей жизни и нам узок корсет направленчества, — писал он в 1923 году в газете “7 дней МКТ”. — Не направо и не налево, а *неизменно вперед*!» Ему чудилось, что натурализм «делает отчаянную попытку воскреснуть из мертвых», и он видел это в «псевдоконструктивизме», где возникали подлинные машины на сцене. Протестуя по-прежнему против соединения сцены и зрительного зала, он утверждал: «Старый натурализм жизнь *включал* в театр. И потому он был все же театрален. [Подразумевался, очевидно, Художественный театр. — *Ю. Г*.]. Новый натурализм *включает* театр в жизнь: поэтому он антитеатрален». (Подразумевались, очевидно, опыты Мейерхольда, сливавшего сцену и зрительный зал, впрямую объединяя актеров на сценических подмостках и публику.)

Таиров хотел, чтоб именно Камерный театр достиг необходимого синтеза. В одной из программных статей газеты «7 дней МКТ» говорилось: «Единый театр растаскан по “театрам”, целое разорвано по элементам, идея на *тезы*: театр изолированного метро-ритма; театр биомеханики в отрыве от психоорганики; здесь — говорящие паралитики; там — глухонемые акробаты.

Наша Школа отдает себя собиранию Театра, сцена — его сращиванию; кафедру — под анализ, сцену — под синтез. Мы хотим быть не театром узкой тезы, а театром крутой и узкой стези, доступной лишь шагу Мастера»[[177]](#endnote-175).

Отрицая биомеханику во многих своих выступлениях, в частности в статье 1922 года «Фокусничество в науке {109} театрального искусства», Таиров осмеивал и на самом деле несправедливые нападки Мейерхольда на «теорию нутра», которую Мейерхольд доводил до крайнего упрощения; отвергал и то, как Мейерхольд в 20‑х годах говорил о Станиславском и его системе. Надо признать, что Мейерхольд в начале революции относился к Художественному театру с резким неприятием, все в нем безапелляционно отрицая. Подобного взгляда Таиров не разделил.

Потом Мейерхольд в своем искусстве пойдет все дальше по пути «политически революционному», будет всячески обострять социальное, классовое содержание сценических образов и драматических конфликтов в своих спектаклях — например, в «Лесе», в «Горе уму». Даст повод для того, чтобы театр его имени был назван театром социальной маски[[178]](#endnote-176). Но одновременно станет все больше углублять психологическое содержание своих спектаклей, где утонченность социального смысла будет сопрягаться с утонченностью формы. А Таиров даже в своих наиболее «социологизированных» спектаклях никогда не достигнет мейерхольдовской социальной остроты, но вместе с тем не станет сводить типизацию в сценическом искусстве к выражению классовой сущности персонажей и создаст выдающееся героико-революционное произведение — «Оптимистическую трагедию».

Когда в практике Камерного театра и Театра имени Мейерхольда будут то и дело появляться элементы сходства, отмеченные, например, А. В. Луначарским, писавшим после «Учителя Бубуса» в ТИМе и «Косматой обезьяны» в Камерном, что «наши крупные режиссеры помогают друг другу»[[179]](#endnote-177), Таиров это не захочет признать ни за что. Мейерхольд — также. Иногда спор между этими художниками будет идти о частностях, например, о приоритете в области новой техники сцены или об использовании какого-либо выразительного средства; так, возникает тяжба по поводу того, кто был первым в изобретении сценической конструкции, сходной в «Озере Люль» в Театре Революции и в «Человеке, который был Четвергом» в Камерном, — А. Веснин или В. Шестаков, В. Мейерхольд или А. Таиров; а когда в «Лесе» Мейерхольд положит в основу музыкального оформления мелодию, исполняемую на гармонике, Таиров противопоставит этому «фонетическую оркестровку», то {110} есть строгую организацию звучания спектакля в своей «Грозе». Редко будет возникать взаимное признание — например, косвенное признание Мейерхольдом «Оптимистической трагедии». Но подлинного примирения между двумя мастерами-искателями не будет никогда.

Совсем не так складывались взаимоотношения Таирова со Станиславским и Немировичем-Данченко.

«Я когда-то очень много полемизировал с Художественным театром, очень резко выступал против ряда его тенденций, с очень многим в его работах был не согласен, и сейчас не могу сказать, что во всем согласен»[[180]](#endnote-178), — говорил Таиров в 1944 году. Полемикой со спектаклями МХАТ по своему существу были многие спектакли Камерного театра. Но это не означало, что Таиров не понимал значения реформы Станиславского. А между тем на это обычно не обращают внимания. Не обращают внимания и на то, как относились к творчеству Таирова Станиславский и Немирович-Данченко. Они — антиподы, и все остальное выносится за скобки — именно так часто рассматривается эта проблема в нашем театроведении.

Между тем их связи не однолинейны.

В 1933 году в связи с 70‑летием со дня рождения Станиславского Таиров выступил со статьей «В чем его гениальность», посвященной создателю МХТ. В этой статье заключены мысли, чрезвычайно существенные для понимания истинных позиций Таирова по отношению к создателю «системы» творчества актера и основателя Художественного театра.

Говоря о гениальности его, как замечательного актера, режиссера и мастера, знавшего исключительные победы на своем пути и такие поражения, которые были иногда «значительнее и плодотворнее иных побед и его и других», Таиров добавляет к этому нечто еще более важное и глубокое по смыслу.

«Гений Станиславского в том, что на рубеже двух столетий он огромным творческим прозрением сообщил театру новую жизнь, новую пульсацию, новое качество.

Гений Станиславского в том, что ни один художник театра не может больше пройти мимо этого нового качества, что со Станиславским можно и должно спорить, можно и должно его преодолевать, но нельзя его миновать.

{111} Это новое качество, сообщенное театру Станиславским, грубо и схематично можно обозначить одним словом — правда.

Я знаю, что за много веков до Станиславского отдельные большие художники говорили о правде и утверждали ее своим искусством.

Я знаю также, что и отдельные актеры — на Западе, и у нас, и в далеком, и в близком прошлом — ставили правду во главу угла своего творчества. Но только Станиславский сделал правду неотъемлемой сущностью и качеством не отдельного художника или актера, а театра в целом, во всем разнообразии и единстве его социально-творческого существа.

… После Станиславского разные художники, разные поколения, разные эпохи убежденно и убедительно, настойчиво и по праву ищут и будут искать, утверждают и будут утверждать эту правду — каждый по-своему.

В своем утверждении каждый из нас может и должен частично или целиком принимать или опровергать правду Станиславского.

Это — жизнь, это — прогресс, это — социально неизбежно.

Но никто после Станиславского уже не сможет и не может сказать, что театру не нужна правда, что театр мыслим вне ее».

Завершая свои мысли о Станиславском, Таиров говорит и о личности Станиславского, видя в ней неразрывное целое с его творчеством, с его искусством:

«Гений Станиславского не только в том, что он ввел правду в самое понятие театра в виде некоего абсолюта, но еще и в том, что он сам, как художник, всегда и абсолютно правдив». И, будучи фанатиком, Таиров высоко подымает в Станиславском «его суровость, его непримиримость, фанатизм».

В искренности этих признаний не приходится сомневаться, тем более что Таиров и в этой статье правде Станиславского со страстью, убеждением и непримиримостью противопоставляет правду «свою».

Он продолжает спорить со многими теоретическими и методическими положениями «системы», но в чем-то идет рядом со Станиславским, ведет общую с ним борьбу. Иногда его спор с Художественным театром становился незаметно для самого Таирова спором о словах, {112} иногда это был спор по кардинальным вопросам художественного творчества.

В 40‑х годах Таиров постоянно противопоставляет свой метод построения сценического действия — методу Станиславского. Выдвигая деление пьесы на «ситуации» в противоположность делению на «куски», о котором говорил Станиславский, Таиров находит интересные и важные обоснования своего принципа. Но он не замечает, что противоположности принципу Станиславского у него нет, если вдуматься в существо вопроса, а не в то, какими терминами пользуются в данном случае два режиссера.

«Целостная совокупность предполагаемых обстоятельств, обусловливающая тот или иной способ действия для достижения определенной цели… составляет ситуацию, — утверждает Таиров. — Ситуация заканчивается тогда, когда достигается цель или когда видоизменяются обстоятельства. Т. е., иначе говоря, ситуация — это совокупность предполагаемых обстоятельств, обусловливающая то или иное поведение входящих в нее действующих лиц, направленное на достижение определенной цели»[[181]](#endnote-179).

Бесспорно, деление пьесы на подобные звенья способствует созданию спектакля динамического, пронизанного строгим ритмом, помогает найти «причинность» действия, которую Таиров в ту пору справедливо считает одним из признаков реализма в сценическом искусстве. Этот свой взгляд Таиров неоднократно высказывает, излагая его в течение 40‑х годов и на репетициях, и в беседе с режиссерами периферии, и на дискуссии, организованной Художественным советом по театру и драматургии Комитета по делам искусств при СНК СССР. На этой дискуссии он дает такое определение ситуации: «Я понимаю под этим комплекс обстоятельств, обусловливающий то или иное поведение того или иного персонажа или группы их… Ситуация это есть довольно большая часть пьесы, которая в себе несет зародыш двигающей идеи пьесы в целом. Ситуация заканчивается либо когда обстоятельства исчерпали себя, либо когда вступают новые обстоятельства, и тогда создаются новые ситуации. При помощи этих ситуаций перед нами встала задача открыть… поведение действующих лиц, их психологию, эмоции»[[182]](#endnote-180).

{113} Считая понятие «кусок» порочным по своему существу, Таиров доказывает это логично и последовательно.

«Если вы вспомните этимологическое, логическое значение этого слова, то вы увидите, что кусок — это нечто изолированное, отрезанное, отдельное, и, деля [пьесу] на куски, легко попасть в положение ребенка, который разделит на куски тот или иной предмет, ту или иную вещь, но потом не сможет собрать опять. То, что это так, подтверждается… самим гениальным художником Станиславским. Когда он пишет об анализе “Гамлета”, он говорит: “Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, не составишь себе представление о соборе, который из них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестаем видеть ее и жить с ней в целом”.

Это говорит сам Станиславский и добавляет: “В результате — новый тупик, новые разочарования, сомнения, временное отчаяние и прочие неизбежные спутники всех исканий…”»[[183]](#endnote-181).

Комментарий, который Таиров тут же дает к этим последним словам Станиславского, — весьма существен для его позиции по отношению к Художественному театру и его основателю. Таиров говорит, что мимо разочарований, пережитых Станиславским, проходят многие и многие последователи «системы», не знающие сомнений. И позже не раз Таиров противопоставляет Станиславского и его эпигонов, МХАТ, и «мхатовщину». И в этом снова окажется его сходство с основателями Художественного театра. Впрочем, и Мейерхольд, как известно, выступал против «мейерхольдовщины».

Таиров завершает свою полемику утверждением справедливым. «Конечно, если разобрать собор на кирпичи, то вряд ли можно по этим кирпичам восстановить {114} целое, но если разобрать этот собор на его основные целостные архитектурные звенья, то можно изучить его и без особого труда вернуться к целому». Его окончательное резюме — «нужны не куски, а звенья, составляющие в совокупности неразрывную цепь целого».

Однако по сути спора нет. И после «Моей жизни в искусстве» в своей другой книге — «Работа актера над собой» Станиславский повторяет, что «разбитая статуя, изрезанная в клочья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части». Но он развивает свою мысль, подчеркивая, что «с малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы» над пьесой, что нужно проводить «линию фарватера только по самым большим, хорошо проработанным и оживленным в каждой своей отдельной составной части кускам». Ему важно, чтобы деление пьесы на куски делалось «с высоты птичьего полета, по ее главным эпизодам». Он связывает это деление с анализом, «проработкой» пьесы[[184]](#endnote-182). Тем самым термин «кусок» приобретает особый смысл: это не случайная, механическая часть целого, не нечто изолированное, «отрезанное», отдельное, как кажется Таирову, а одно из слагаемых целого — то есть все то же звено цепи, о котором говорит Таиров, выдвигая метод деления пьесы на ситуации.

Утверждение социалистического реализма в советском искусстве было процессом сложным. Временами развитию творческих направлений мешало унифицированное толкование многих теоретических проблем, но происходило и закономерное сближение художественных принципов разных мастеров театра, живописи, музыки. Художники различного творческого склада сближались в понимании краеугольных основ искусства, художественного творчества, в частности, — творчества сценического. Это, бесспорно, происходило и в области режиссуры. Целеустремленность режиссерской работы, целенаправленность режиссерской воли, подчинение всех звеньев спектакля единой идее становились у Таирова все более ясными и строгими. Примечательно, что в своих заметках 40‑х годов он то и дело пользовался терминологией Станиславского, хотя и преломлял ее по-своему.

«Сверхзадача — идея — не результат, а первоисточник, побудитель, возбудитель, основной двигатель творческого {115} процесса, — записывает он в своей записной книжке. — Не совокупность отдельных задач определяет “сверхзадачу”, а, наоборот, “сверхзадача” (идея) определяет собою отдельные задачи.

Режиссер должен знать, во имя чего (идея) он ставит пьесу; значит, раньше всего он должен эту идею почувствовать, осознать, определить, с тем, чтобы затем — обязательно (во избежание абстракции) выявить эту идею через тему пьесы, ее сюжет, ситуации, взаимоотношения действующих лиц и т. д.»[[185]](#endnote-183).

Эту мысль подтверждает другая запись тех же лет.

«Гамлет (и каждый герой) нам дорог не тем, что он ежедневно пьет, одевается, спит, ест, а тем, например, что он все же преодолевает себя и убивает (казнит) отцеубийцу». Таиров добавляет к этой записи строки, оспаривающие значимость физических действий, если они не подчинены цели, задаче, развитию образа: «… всей суммой ежедневно или ежеминутно правильно и логично совершаемых на сцене *физических действий* не создашь истины страстей»[[186]](#endnote-184). И тут снова — полемика с эпигонами Станиславского, а не с ним самим.

Эта полемика иногда совершенно открыто возникает в записках Таирова. «МХАТ или не МХАТ — вот в чем вопрос, — гласит одна из них. — За МХАТ или против МХАТа? — Неверно. За МХАТ, и о против мхатовщины, и против МХАТа за МХАТ»[[187]](#endnote-185). Примечательно, что эти заметки сделаны Таировым, когда он готовился к выступлению на Всесоюзной режиссерской конференции в 1939 году, в период, когда многие выступали против канонизации искусства Художественного театра. Легко увидеть, что эти мысли попадают в самую сердцевину того процесса, который происходил в Художественном театре и вскоре привел театр к снижению его искусства. Легко увидеть и то, что эти мысли совпадают с былыми опасениями Немировича-Данченко и протестами Станиславского. Таиров был с ними, а не против них!

«Целый ряд законов, найденных Станиславским, несомненно, являются неоспоримыми законами, которые служат основой для театрального творчества любого художника любого направления»[[188]](#endnote-186), — утверждал Таиров в одном из своих публичных выступлений после войны. И то, что это не декларация, а убеждение, подтверждают его заметки, сделанные наедине с собой.

{116} «За Станиславского!

Против “промышляющих” им, против его канонизаторов.

Только эпигоны стремятся к канонизации и прячутся за нее, как за баррикаду, — от новых веяний, поисков, находок.

Будем любить театр, как Станиславский.

Будем самокритичны, как Станиславский.

Будем смелы и бесстрашны, как Станиславский.

Будем фанатичны и непримиримы, как Станиславский»[[189]](#endnote-187).

… И тексты книг, испещренные пометками Таирова, и имена ученых, к чьим трудам он хочет обращаться, совпадают с трудами и именами ученых, которые были важны для создателя «системы», — Сеченова, Павлова…[[190]](#endnote-188).

Да, Станиславский и Немирович-Данченко были в своем творчестве противниками Таирова, а его искусство противостояло искусству Художественного театра. Но это были противники — соратники, несмотря и на большие расхождения во взглядах.

В момент 20‑летия Камерного театра Художественный театр прислал Таирову адрес, подписанный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. В этом адресе были строки, не похожие на обычные юбилейные комплименты и поздравления.

«Создавая Камерный театр, Вы провозгласили свой особый взгляд на театральное искусство и последовательно и твердо провели его в жизнь. Молодой театр вынес в свои ранние годы героическую борьбу со всевозможными лишениями и преодолел немало препятствий.

… В своих поисках Камерный театр шел через тяжелые сомнения, через победы и неудачи, но он не лгал на своей сцене, и это дало ему возможность создать в результате такой спектакль, как “Оптимистическая трагедия”.

… Вы поставили и разрешили ряд проблем, нашедших отклик едва ли не во всех театрах Советского Союза: по-новому подошли к оформлению спектакля, к проблеме сценической площадки, к вопросам ритма и музыки. Вы можете с гордостью оглянуться на пройденный путь — это путь честного, большого, глубокого художника… {117} каждая победа которого становится победой советского театра в целом»[[191]](#endnote-189).

Вслед этому адресу Немирович-Данченко послал Таирову письмо, в котором выражал сожаление по поводу того, что не мог быть на юбилейном вечере:

«Дорогой Александр Яковлевич!

Нет слов выразить досаду и огорчение, что я не в состоянии быть сегодня на Вашем празднике.

Для меня это значит:

на празднике неуставной мужественной борьбы за значение искусства;

празднике высокого вкуса.

Вот уже четыре пятилетия я не пропускаю случая высказывать Вам мое уважение в самых искренних словах. А ведь Вы всю начальную энергию вложили в борьбу с тем реальным направлением, по которому работал представляемый мною Художественный театр. Вы являлись моим врагом с открытым забралом. И однако нас всегда видели вместе рука с рукой, как только Театр — через Т большое — подвергался малейшей опасности; там, где на театр надвигались пошлость, вульгаризация, снижение его достоинства, — нашу связь нельзя было разорвать. Нас объединяло убеждение, что работать можно врозь, а нападать и защищаться надо вместе.

Теперь мы все работаем в условиях, о каких никогда нельзя было мечтать. Наши художественные цели получают очертания все более четкие и сверкающие, огромные. И связь наша становится еще теснее и неразрывнее.

Я благодарю Вас за то, что получил от Вашего искусства для моего. Всем сердцем радуюсь, что двадцатилетие застает Вас таким молодым, свежим и полным подлинного горения.

Передайте мой самый нежный привет и горячие поздравления неизменной талантливейшей воплотительнице Ваших идей Алисе Коонен. И сердечный привет Вашим постоянным спутникам — Елене Александровне Уваровой и Ивану Ивановичу Аркадину»[[192]](#endnote-190).

Справедливость мнения Немировича-Данченко о Таирове, как своего рода соратнике, подтверждается еще одним документом. В 1923 году, в дни двадцатипятилетия Художественного театра, в газете «7 дней {118} МКТ» — органе Камерного театра — печаталось приветствие мхатовцам. Оно гласило:

«С работой Московского Художественного театра неразрывно связана огромная полоса русской культуры и русского театра.

В юбилейный день — боевые клинки в ножны.

Камерный театр сегодня обнажает шпагу для салюта Вам, создатели и соратники МХТ, и шлет свой привет на Камергерский в Москву и на Елисейские поля в Париж…»[[193]](#endnote-191).

И много позже, когда отношение к Художественному и Камерному театрам стало несоизмеримым, Немирович-Данченко выразит все то же уважение к Таирову, все то же признание его творчества и, более того, — его влияния. «Сегодня был у Немировича, — писал Л. М. Леонов Таирову в сентябре 1942 года. — Старик был очень приятен. Зашел разговор и о Вас, вскользь, без моего напоминания. Он сказал, что многие вещи в Вашей манере он взял себе и это обогатило его. Сообщаю — может быть, это Вам интересно»[[194]](#endnote-192).

Станиславский и Мейерхольд, пережив сложнейшие столкновения, прожив сложнейшие жизни, оказались близкими в каком-то высшем смысле. Создатель Художественного театра в минуту крушения Театра имени Мейерхольда протянул руку поддержки и дружбы человеку, который был его учеником, потом спорил с ним и в то же время, верится, не переставал его любить. Подобно этому Немирович-Данченко и Таиров в конечном счете остались противниками-соратниками в большой истории советского театрального искусства.

# **{****119}** 2. Театр и литература

Таиров создавал Камерный театр, чтоб утвердить искусство актера, самоценность которого он противопоставлял театру, иллюстрирующему литературное произведение. Он считал тогда, что «театр обращается к литературе лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития материалу». Таирову представлялось, что театр не может совершенно отказаться «от писаных пьес» только потому, что еще не готов к этому. При другой позиции, по его мнению, спектакль превращался бы в граммофонную пластинку. Для него в то время похвала режиссеру — «как вы правильно истолковали Шекспира» или «как удивительно верно вы передали Мольера», — по его собственным словам, звучала бы «как напев похоронного марша». Он пользовался каждой возможностью напомнить о тех периодах истории театрального искусства, когда творчество актера не зависело от драматургического текста, — о комедии дель’арте или об индийском театре, где неприкосновенным элементом драмы была лишь ее стихотворная часть, а в пользовании прозаическим текстом актеру предоставлялась полная свобода. Слова Мейерхольда о том, что «новый театр вырастет из литературы», что «литература создает театр» и именно она всегда берет на себя инициативу «в ломке драматических форм», — казались ему чудовищными. Всеми средствами он оспаривал эти мнения — напоминал о том, что драматургия Гольдони «в значительной степени создана комедией дель’арте», а следовательно, именно театр был «источником» для литературы; утверждал, что генезис творчества Мольера следует искать во влиянии Скарамуша и его труппы. «Задача театра огромна и самодовлеюща, — писал Таиров в своем раннем манифесте сценического {120} искусства — в “Записках режиссера”. — Он должен, использовав пьесу соответственно своим действенным замыслам, создать свое, новое самоценное произведение искусства».

Таиров настойчиво повторял свои постоянные мысли: актер — Творец спектакля; театр — это актер; театр — самоценен. Однако и в самые ранние годы творчества он не отрицал связь театра и литературы. Желание, «чтоб исчезла вся драматическая литература», он еще в 1914 году в статье «Инсценировки» называл парадоксом. Примечательно, что тогда же, в 1915 году, отвечая на анкету «Театральной газеты», посвященную проблеме «Сценарий и актер» (в то время кинематографическое искусство начинало все больше волновать умы), Таиров считал «категорически необходимым, чтоб все действующие лица, от первого до последнего, были знакомы со сценарием» кинематографической ленты, ибо не представлял себе, «как может исполнитель по-настоящему загореться, дать требуемый образ, не зная, кого он играет и в какой среде развивается деятельность изображаемого им лица». Если вспомнить острую полемику вокруг театра, разгоревшуюся в начале века, станет понятнее, почему Таиров, отстаивая самостоятельность театрального искусства, был так запальчив. Отрицание измельченного сценического творчества у многих переходило в отрицание театра вообще. «Кризис театра» иным казался безвыходным. Борясь с этими взглядами, создатель МКТ и восставал, например, против позиции Ю. Айхенвальда, который, по выражению Таирова, «отказал актеру в праве именоваться художником на том основании, что его творчество не самостоятельно, что он является лишь иллюстратором автора». Утверждению актерского искусства была посвящена, например, таировская статья «Пантомима» (1914). Иногда, впрочем, Таиров в своих рассуждениях шел к другой крайности.

Однако, читая Таирова, надо уметь его читать. Он писал в «Записках режиссера», что неясный по содержанию текст в «Фамире-кифарэде» Ин. Анненского (1916) тем не менее был захватывающ; что и вовсе бессмысленный набор звуков в «Стеньке Разине» Вас. Каменского (1919) также захватывал зрителей. «Ручаюсь, что вы ничего не понимаете», — говорил Таиров {121} о строфах из пьесы Ин. Анненского; он подчеркивал, что в драме Каменского в роли Мейран есть фразы, состоящие из никаких слов, и добавлял, что зрители тем не менее жадно ловили и то и другое. Но эти примеры не были отрицанием драматургии — они служили для Таирова лишь доказательством «силы и власти ритма в сценической речи». «Подтекста», — добавим мы.

А уже в самом начале 1923 года, спустя год после выхода «Записок режиссера», в своем докладе «Современная театральная ситуация» Таиров решительно заговорил о том, что театру нужна новая драматургия, «новая драматическая эпопея большого содержания, большой трагедийности или большого смеха — буффонады»[[195]](#endnote-193). Как бы ни были полемичны формулы Таирова из «Записок режиссера», формулы, характеризующие соотношение драматургии и спектакля, они не дают повода для того, чтобы говорить, якобы создатель Камерного театра изгонял из театрального искусства мысль, шел к деидеологизации театра, как это пытались изобразить в некоторых театроведческих трудах 40‑х и 50‑х годов. Таиров отстаивал самостоятельность сценического творчества, делая это, как и все, что он когда бы то ни было делал, со страстью и категоричностью, иногда нарушавшими меру, и в данном случае, словно не считаясь с многосложной природой театра, где происходит слияние и взаимодействие творческих воль писателя, режиссера и актера. О соответствии спектакля драматургическому произведению он не хотел думать, вернее, считал это тогда ненужным. Драматургия в ранний период творчества Таирова была для него важной в той мере, в какой она соответствовала общим целям его исканий, выдвигая извечные философские проблемы, изображая бессмертные человеческие страсти и сильные чувства. Но было бы несправедливым и попросту нечестным не заметить, что Камерный театр с первых же лет своей истории ставил не равнозначные, но в большинстве случаев по-своему значительные произведения мирового искусства, будь то «Сакунтала» Калидасы или «Ящик с игрушками» Дебюсси, «Ирландский герой» Синга или «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Сирано де Бержерак» Ростана или «Ужин шуток» Сема Бенелли — пьесы раннего репертуара театра. На компромиссы в выборе пьес Таиров шел — увы — в поздние годы своей {122} деятельности. Режиссер, в 20‑х годах категорически отказывавшийся от «репертуара фельетона, незначительного, маленького происшествия»[[196]](#endnote-194), в 40‑х годах соглашался включить в афишу Камерного театра пьесы с мелким сюжетом.

Самостоятельно и совершенно своеобразно трактуя драматические произведения, находя в классике созвучные новому времени черты и преломляя по-своему пьесы советских драматургов, Таиров одновременно являлся мастером тончайшего проникновения в стиль и поэтику писателя, чье творение он воплощал на сцене, будь то О’Нил или О. Уайльд, М. Кулиш или Вс. Вишневский, А. Чехов или М. Горький. И в этом состоял еще один парадокс таировского режиссерского творчества; еще одна загадка его практики, его художественного пути.

П. Марков писал о Коонен, чье участие определяло смысл спектаклей Таирова: «Каждый образ она стилизовала соответственно своему представлению об авторе; оттого так мятежно разорвана и парадоксально изломана была [у нее] уайльдовская Саломея, оттого так утонченно нежна, как легендарная мечта о далекой, прошлой Франции, была [ее] Адриенна из мелодрамы Скриба»[[197]](#endnote-195). Это говорилось в 1939 году. Позже Коонен играла много других ролей в спектаклях, поставленных Таировым. В ее театральном гардеробе к причудливому вееру мадемуазель Лекуврер, стилизованному русскому платью Катерины и эксцентричной юбке из бус, в которую была одета Саломея, присоединились черная амазонка Эммы Бовари, ее вызывающее декольтированное платье для Руанской оперы и шутовской колпак для маскарада в дешевом кабачке; простое платье для спектакля-концерта «Чайка», на которое набрасывался легкий и широкий шелковый платок; туалеты известной провинциальной актрисы Кручининой — мягкий переливающийся бархат и шелк; строгая черная куртка Комиссара. Для Чехова и Флобера, для Островского и Вишневского Таиров находил особую театральную лексику, и вместе с ним Коонен находила особый характер движения в образе наивной, мечтательной и страстной француженки или затаившей глубокое, безысходное горе русской матери, несшей свой тяжкий крест — свою вину, находила сценический стиль каждой своей роли.

{123} Полемическая обостренность теоретических утверждений Таирова постепенно уступала место оригинальным, смелым, часто неожиданным, но в то же время по-настоящему углубленным взглядам на театральное искусство. Уже в 20‑х годах Таиров настойчиво и упорно ищет драматургов, близких творческой программе Камерного театра, говорит об ожидании новой трагедии и романтических пьес о современности[[198]](#endnote-196). Теперь у него уже нет речи о спектаклях без твердо установленных писаных текстов. На первом месте в декларации Камерного театра перед сезоном 1924/25 года сказано о цели — ставить пьесы современные.

Двадцатые годы, имевшие решающее значение для творческой эволюции таировской режиссуры, были годами, когда зрел и его новый взгляд на связи драмы и театра, литературы и сценического искусства. В 1931 году высказывания Таирова о содружестве писателя и театра, драматургии и режиссуры приобретают четкость и новизну, не теряя прежней остроты. Режиссер, по мнению Таирова, высказанному в его программной речи «Структурный реализм — метод Камерного театра» выступает как истолкователь драматургического материала, корректирующий этот материал и вскрывающий его истинный смысл при помощи сопоставления драмы и объективной действительности. Говоря словами Таирова, театр в работе над спектаклем корректирует «причинные связи пьесы причинными связями действительности, сообразно идее о ней театра», и именно в этом, по его мнению, «проявляется творческая роль театра по отношению к пьесе».

Если в «Записках режиссера» Таиров оспаривал мысль Гордона Крэга о том, что режиссерский труд — это труд истолкователя пьес, и хотел, чтобы театр создавал «самоценное произведение искусства», независимое от текста, то в 30‑х годах он скажет, что режиссеру надлежит воплотить пьесу на сцене «на основе той идеи, которую автор заложил в своем произведении и которую, предполагается, разделяет режиссер, иначе он не взял бы данную пьесу в работу». Он не отказывается от своей прежней формулы (пьеса — это «материал для спектакля»), но ей теперь сопутствуют мысли, в корне старый смысл слов меняющие. Режиссеру, говорит Таиров, надлежит дать пьесе «новую сценическую {124} жизнь». И это не простые слова. Таиров доказывает право режиссера на творчество, утверждает его живительную роль в процессе создания спектакля. Интерпретация драматургического произведения носит, по Таирову, активный характер. Он находит для этого теоретическую предпосылку. Действительность, «зафиксированную» автором-писателем, Таиров «для удобства» называет «малой действительностью», но существует также «большая действительность», «то есть вся наша жизнь», и режиссер ею поверяет пьесу. Отсюда необходимость для него знания жизни, понимания жизни, отсюда его право и обязанность «“корригировать”, улучшить, углубить, усилить ту малую действительность, которая заключена в пьесе»[[199]](#endnote-197), — и чем лучше она это сделает, тем лучше будет результат его творчества, то есть спектакль.

«Две действительности» как бы синтезируются в сценическом произведении. Эту мысль Таиров повторяет неоднократно. Она сопутствует ему в 30‑х и 40‑х годах. Она помогает ему по-новому трактовать классические произведения. Пропагандируя ее в различных творческих кругах, Таиров оттачивает свое определение, варьирует его, уточняет, но каждый раз во имя того, чтобы активная роль режиссерского искусства, самоценность спектакля, творчество театра возникали бы во всей своей силе и значительности — во всех своих огромных и важных правах.

Еще в 20‑х годах Таиров приходит к мысли, что режиссеру, работая над классической пьесой, нужно найти в ней «те главные элементы, которые должны явиться необходимым трамплином для переброски действия через пространство и века…». Он вспоминает: «Так я работал над “Грозой”, удалив из нее те бытовые элементы, которые отмерли для нашего времени настолько, что потеряли возможность воздействия, и оставив те, которые этой способности не потеряли»[[200]](#endnote-198). В 30‑х годах применительно к постановке исторической пьесы проблема современного прочтения драматического произведения решается более глубоко и точно: «Историческую пьесу нужно брать в определенной исторической концепции, — говорит Таиров. — Как я говорил об отдельных персонажах, самая большая ошибка, которую может позволить [себе] художник или искусствовед, заключается в {125} том, что то или иное явление взято абстрагированно; это никогда не приведет к верным результатам. Если вы берете историческую пьесу, вы должны взять ее в исторической концепция, которая заключает в себе два момента: с одной стороны, историческая концепция, окружающая данную пьесу, — выясняете историческую концепцию всей эпохи, на фоне которой те или иные исторические события проявились; и с другой стороны, вы берете свое мировоззрение художника, который проникает в данную историческую концепцию. Вот единственный способ подхода к историческим пьесам»[[201]](#endnote-199). Вчитываясь в эти (не очень четкие, а вернее — даже смутные по выражению) фразы и соотнося их со всей суммой его взглядов того времени, понимаешь: Таиров теперь стремится, чтобы театр раскрывал в спектакле исторические обстоятельства, конкретные ситуации и события, изображенные в пьесе, и свой взгляд на них; он хочет конкретной исторической достоверности, по-современному осмысленной, возникающей на сцене в новой — современной — трактовке. Требует от режиссера знания прошлого, учета, как и почему родилась та или иная драматургическая конструкция, но открыто смотрит на необходимость по-своему драматургический материал оценить, вмешаться в его истолкование, как бы осветить своим — опять-таки современным — взглядом.

Одно из наиболее четких определений сущности театрального искусства и его связи с драматургией и действительностью Таиров дает в 1946 году. «Пьеса… которую раньше я трактовал только как предлог для театрального действия… несет с собой определенные идеи… и задачи театра в первую очередь выявить [ее] идейную сущность. В то же время я увидел, что театральное искусство отличается от целого ряда искусств в силу того, что мы создаем спектакль не только на основании наших наблюдений жизни, нашего проникновения в жизнь, нашего ее понимания, но и при помощи готового произведения искусства, которое, в свою очередь, является авторским выражением восприятия и понимания мира… В пьесе для нас заключается как бы малый мир. Ставя пьесу на сцене, мы [этот] малый мир воплощаем… [Но] мне казалось это… недостаточным, потому что если мы будем делать только так, то мы не явимся творцами — театр потеряет свою творческую сущность, он [будет] {126} только выявителем идей, заключенных в пьесе. Постепенно я понял, что творчество театра заключается именно в том, что театр приносит в пьесу все то, что он берет из большой жизни, из реальной действительности, окружающей нас, [и] реальной действительности, которая была источником создания того или иного драматургического произведения. Как и чем обогащает театр малый мир пьесы на основании своего проникновения в большой мир — это и есть творческое начало театра.

Таким образом, мне стало казаться (я и сейчас в этом убежден), что, ставя тот или иной спектакль на сцене, театр дает некий синтез двуединой действительности, — с одной стороны, действительности, заключенной в пьесе, в уже готовом художественном произведении, с другой стороны, той действительности, в которой живет художник и при помощи которой, путем проникновения в эту действительность, он обогащает, развивает, укрепляет пьесу, ее сущность, ее содержание.

Здесь уже сразу, в силу такого построения работы, очень большую роль начинает играть — естественно и законно — мировоззрение художника»[[202]](#endnote-200).

К подобному взгляду на соотношение драмы и театра, литературы (драматургии) и действительности в режиссерском творчестве Таиров, как он и сам говорит, пришел постепенно. Еще в момент одной из первых в советском искусстве дискуссий о классике (в 1927 году) Таиров нащупывает именно такой путь к воплощению пьесы на сцене. Он утверждает, что классические произведения необходимо раскрывать «в аспекте новой эпохи» и именно этими словами называет свою статью, опубликованную во время дискуссии; пишет, что проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, чести и бесчестия, победы и поражения, алчности и самопожертвования, волновавшие человеческое общество испокон веков, несомненно, волнуют наше общество и сегодня. Но одновременно говорит о том, что эти проблемы должны получить в театре «новое актуальное разрешение», должны быть освещены новым мировоззрением. В этой связи он критикует прославленный французский театр. «Еще недавно я был на ряде спектаклей Комеди Франсэз, на представлениях романтического цикла, — пишет он в 1927 году в “Новом зрителе”, в статье к дискуссии о классиках. — Внимательно вглядевшись в искусство {127} [этого театра], я отнюдь не склонен сейчас огульно признать его ненужным и отжившим Наоборот, ряд моментов чисто театральной значимости представляют, на мой взгляд, серьезный и большой интерес. Но благодаря подходу к трактовке классиков Комеди Франсэз, несомненно, превратила себя в могильщика, с настойчивостью и упорством закапывающего классиков в преждевременную могилу.

Задача нашего театра обратная — влить живые соки и кровь новой жизни в еще далеко не атрофировавшиеся вены классических произведений и показать их зрителю в аспекте нашей эпохи».

Позже, в начале 30‑х годов, после того как Таиров уже несколько раз изменял свою постановку «Грозы», когда он вплотную в течение нескольких лет занимался «Антонием и Клеопатрой» Шекспира, его мысли о современном истолковании классики, то есть о соотношении драмы и спектакля в режиссерском искусстве, приобретают более развернутый характер. В статье 1933 года «Как я работаю над классиками» он утверждает, что вечные проблемы, которые прежде он брал абстрагированно, видоизменяются от эпохи к эпохе, но, видоизменяясь, продолжают существовать, как и интерес к ним. Однако она видит, что сохраняется «лишь частичное воздействие на зрителя» этих проблем, воздействие «по отдельным пунктам», а именно по тем из них, которые «соприкасаются с одинаковым жизнеощущением сегодняшнего зрителя». Отсюда задача режиссера, работающего над классикой, «раскрыть те эмоциональные узлы произведения, которые могут быть обращены в раздражителей прямого воздействия… [и] четко обозначить те узлы, которые потеряли способность прямого эмоционального воздействия и должны быть использованы по контрасту». Звучание спектакля должно быть сосредоточено на всем не умершем, остальное должно быть стушевано или даже отсечено. Теперь он считает необходимым (в противовес работе над «Ромео и Джульеттой») вскрыть в спектакле условия эпохи, то есть социальной среды, в которой протекает действие, передавая их корневые условия (эту оговорку Таиров сохранит и впредь). Как пример он приводит свою «Федру», при воплощении которой он отбросил «мифологический остов» трагедии, свою «Грозу», из которой удалил чисто бытовые {128} явления (черты), но показал в первом случае античность, во втором — столкновение понизовой вольницы и домостроя. По-прежнему Таиров отвергает реставрацию классики, повторяя свое использованное уже в «Записках режиссера» доказательство ее бесцельности (спектакли Старинного театра), но ему чуждо и осовременивание классического произведения в прямом смысле слова, и он отвергает спектакль «Гамлет», появившийся на Западе «во фраках».

Теперь Таиров, работая над Шекспиром, старается проникнуть в глубину классического творения и откровенно об этом говорит, причем ему важно понять реалистичность отражения жизни великим английским поэтом. «Когда мы, режиссеры и актеры, хотим по-настоящему раскрыть Шекспира, — утверждает руководитель Камерного театра, — и не только Шекспира, а каждое драматургическое произведение, то наша задача заключается в том, чтобы строить спектакль архитектонически таким образом, чтобы он начинался с фундамента, базировался на живой действительности, на живых людях, представителях [той или иной] среды… и чтобы проблема вытекала отсюда, как совершенно неизбежный результат». Но вместе с тем с новой силой аргументации Таиров повторяет свое постоянное мнение об активности режиссуры, к какому бы гениальному творению ни обращалась режиссерская мысль.

«Что такое классическое произведение и почему это произведение классическое? — спрашивает он. — Очевидно, потому, что оно ставит такие проблемы, которые не умирают вместе с автором, а остаются жить и живут долго — не будем говорить вечно, или будем произносить это слово условно; но, живя, переходя из века в век, эти проблемы приобретают новое наполнение, новое содержание. И именно благодаря этому новому содержанию их можно заставить каждый раз звучать по-иному.

Вот почему такое огромное количество исследований по Шекспиру, часто противоположных; вот почему такое огромное количество актерских исполнений разных шекспировских ролей, часто прямо противоположных; [так происходит] в силу того, что Шекспир… в больших масштабах брал [жизненные] проблемы и они продолжают *давать пищу мысли* [подчеркнуто мною. — *Ю. Г*.]. А наша {129} задача заключается в том, чтобы перебросить мысленный эмоциональный мост через века и народы, через различные эпохи от Шекспира к нашим дням. Иначе его незачем ставить.

Искусство театрального режиссера заключается в том, чтобы найти [в классическом произведении. — *Ю. Г*.] те социальные узлы, которые могут звучать сегодня, и из них [создать] эмоциональный рисунок спектакля. Часть узлов, часть моментов надо отсечь. Это не плохо. Мы знаем, что когда садовник отсекает от дерева те или иные ветки, это не святотатство… а это необходимость, дающая дереву новую жизнь. Так мы и обязаны поступать»[[203]](#endnote-201).

«Это не святотатство» — слова обращены к критике тех лет, «охранявшей» классику от экспериментов, — не ко всей критике, но к большой ее части. «Это не святотатство» — звучит мысль прежнего Таирова, поднявшегося на новую ступень, расширившего и углубившего свои художественные воззрения, но исповедующего взгляд на театр, как на живое и самобытное в своей самостоятельности искусство. Утверждение активности режиссуры, актеров, всех создателей спектаклей, выражающих свои взгляды на мир, остается у Таирова неизменным.

Он по-своему трактует пьесы, кому бы они ни принадлежали. Первенство в сценическом художественном творчестве для него по-прежнему имеет театр. Принцип поверки «малой действительности драмы» при помощи «большой действительности», то есть жизни, наблюдаемой, изучаемой режиссером и артистами, жизни, воздействующей на них всем своим содержанием, сказывается в творениях Таирова открыто и ясно. Термин «трактовка», «истолкование» в режиссуре Таирова означает по-настоящему властный процесс. Ища актуальности и «живой жизни» при воплощении классического произведения, поверяя его смысл большой современной действительностью, Таиров делал свой спектакль «Египетские ночи» (1935) неожиданным, блещущим новизной; ставил в «Цезаре и Клеопатре» Б. Шоу и в «Антонии и Клеопатре» В. Шекспира по-настоящему современные акценты.

Переосмысление драматургического материала характерно для таировских постановок современных западных {130} пьес. Режиссура его спектаклей «Косматая обезьяна» или «Негр» была подлинным вторжением в произведения американского драматурга. Вместе с тем это было вторжение всегда умное и обоснованное, оно вскрывало в драмах О’Нила их лучшие черты, углубляло их содержание — Таиров отвергал лишь то, что было скорее программой, чем плотью и кровью художественного творения.

В этом смысле поучительна и красноречива работа Таирова над пьесой С. Тредуэлл «Машиналь», поставленной им в 1933 году.

Таиров видел это произведение американской журналистки как «трагедию современного Запада», подобным определением жанра и содержания пьесы укрупняя ее идейно-художественный смысл. Замысел спектакля «Машиналь» родился у режиссера под влиянием пребывания в Южной Америке. Таиров рассказывал об этом на встрече с театральными критиками в начале репетиций. «Как-то я шел по улицам Буэнос-Айреса, в частности, по улице, которая носит весьма поэтическое название — Флорида; на этой улице от 5 до 8 часов вечера прекращается автомобильное движение, улица освещается колоссальными фонарями, на ней светло, как днем, по обеим сторонам улицы магазины с какими-то выброшенными на [тротуар] витринами и большое количество граммофонов стоят ори входе в магазин, играя разные мелодии, — бесконечное количество танго; аргентинки гуляют по мостовой, а по сторонам стоят мужчины и делают комплименты проходящим женщинам… Я остановился, увидел улицу, увидел бесконечное число реклам, фонарей, людей; гомон, крик, шум, выброшенные товары, бесцельная суетливость, какая-то страшная машинность всего движения: как будто нарочно повернули ключ — и завертелась улица; словом — город; шли, шли безостановочно люди в каком-то стандарте, повторяемости…»[[204]](#endnote-202). Тогда и захотелось Таирову поставить уже ранее известную ему пьесу, как бы заново теперь увиденную, — он угадал, что в «Машинали» можно раскрыть «сущность современного капиталистического города».

Работа над пьесой Тредуэлл завершает цикл таировских постановок современных западных пьес, как бы вбирая в себя накопленный режиссером опыт.

{131} Уже в ранее поставленной им пьесе О’Нила «Негр» (1929) Таиров совместно с П. Б. Зенкевичем делал существенные изменения (в переработанном виде пьеса и была издана на русском языке). Так, у О’Нила в финале возникали сильные религиозные мотивы. У негра Джима Гарриса после безуспешной попытки сдать экзамены для приема в сословие нью-йоркских адвокатов вырываются гневные, богохульные слова; но когда потерявшая рассудок Элла, как ребенок, ласкается к Джиму, он в порыве раскаяния внезапно бросается на колени; по ремарке драматурга, «его лицо преображается, глаза сияют», он плачет в религиозном экстазе и снова обращается к богу: «Прости меня, о боже, и сделай достойным! Я снова вижу твое сияние! Я снова слышу твой голос! Прости меня, боже, за богохульство! Даруй мне очищение в огне страдания, избавление от себялюбия, сделай достойным этого дитяти, которого ты мне даруешь взамен женщины, которую у меня забираешь!» И христианское смирение Джима уводило от темы человеческой гордости и бунта негра. Таиров исключил из пьесы этот момент, не позволив Джиму сдаться, уступить.

У О’Нила пьеса заканчивается тем, что Элла, которой чудится, будто она и Джим снова стали детьми, зовет его играть, как в далеком прошлом, смеясь, стараясь поднять с колен, а он все в том же состоянии экзальтации отвечает ей, что так и будет «до самых врат рая». Этот бред двух несчастных людей мог вызвать чувство подавленности, безысходности.

Таиров решил закончить спектакль смертью Эллы, и подобный исход драматического конфликта имел отпечаток уже иной трагедийности — в нем было известное разрешение тяжкой жизненной истории, глубокой социальной я психологической драмы, возникал своеобразный катарсис[[205]](#endnote-203).

В «Машинали» изменение текста было менее значительным, хотя во многом также очень важным. Менялся финал. У Тредуэлл пьеса заканчивается репликами репортеров, наблюдающих за казнью Эллен («Какой маленькой она кажется…» «Тише…»). В спектакле, после того как Эллен — Коонен уходит на казнь, возникала небольшая музыкальная интродукция, повторявшая мотивы первого вступительного музыкального номера, и {132} снова «выдвигалась» декорация конторы — снова перед зрителями печатала машинистка, но вместо Эллен за бюро сидела другая девушка. «Джонс убит — но фирма существует», «это карусель — одна жертва снята, а карусель движется», — завершал Таиров свой рассказ об изменении финала «Машинали». Текст реплик священника, приходящего к Эллен в тюремную камеру перед казнью, режиссер перевел почти целиком на латынь, тем самым как бы подчеркивая казенную роль служителя церкви, равнодушного к судьбе Эллен, а потому равнодушного и к тому, поймет ли несчастная женщина его обращение к ней. В сцене у Джонса возникли введенные режиссером реплики, характеризующие современную Америку. Так, Джонс, давая указания своим компаньонам и служащим, говорил по телефону: «Купите участки у разорившихся фермеров». (В период постановки «Машинали» в США происходил экономический кризис.)

Подобные изменения не были радикальными, хотя изменение финала и имело важный смысл: подчеркивалось, что история Эллен — звено жестокой, беспощадной жизни, жизни — «Машинали». Это соответствовало всему плану спектакля.

Таиров не захотел придать значение авторскому подзаголовку — «История американской женщины, убившей своего мужа». Он захотел, чтоб его спектакль стал сценическим произведением об американском городе, как одном из капиталистических городов, который убил женщину, «причем убил одну из многих… как он убивает решительно каждого человека, даже принадлежащего к его среде… если этот человек не попадает в ногу… или отстает от стандартного, раз навсегда установленного (по мнению общества) хода буржуазного города-машины». В самом образе спектакля режиссер задумал воплотить «омеханизированную жизнь крупного капиталистического города, его бездушное круговращение, его стандартизованное бытие, его выхолощенную динамику, его перебойные ритмы»[[206]](#endnote-204) — и с помощью художника В. Ф. Рындина сделал это.

Характерно для замысла спектакля, что Таиров хотел показать обыденность изображенных в пьесе событий, подчеркивая распространенность характера героини и повторяя, что Эллен — «не бунтарка, не революционерка, {133} не ниспровергательница, она даже не протестантка всерьез», «ома просто не попадает в ход, она не успела стандартизироваться… и этого уже достаточно, это уже преступление, этого уже не терпит город-гигант, машинизированная жизнь и машинная психика — и Эллен гибнет»[[207]](#endnote-205). Очевидно, именно с этой целью режиссер укрупнял в спектакле те «переклички» жизни Эллен и ее соседей, обитателей многоэтажного дома, переклички ее судьбы и судеб многих других «обыкновенных» людей: там, где у автора только доносятся голоса, он делал зримыми всех персонажей. По его требованию, у исполнительницы роли Эллен, актрисы А. Г. Коонен, «индивидуальное» не должно было переходить в экстраординарное, хотя он чувствовал, что «на это роль очень просилась и очень легко было бы ее сыграть по принципу… какой-то киноисключительности, какой-то Греты Гарбо», что, по мнению Таирова, «страшно снизило бы вещь». Единственный момент настоящего протеста возникал у Эллен в последней картине спектакля — он был выражен тем, что она хватала и отбрасывала руку священника, пытавшегося ее перекрестить перед казнью. Коонен наполняла этот момент жизни роли такою могучею волей, таким богатством содержания, что он воспринимался и как проблеск сознания, и как богохульство, и как бунт — но до этого мгновения ее Эллен оставалась всегда «обыкновенной», не возвышалась, а лишь выделялась среди окружающих.

Этим своеобразным подчеркиванием «распространенности» типа Эллен Таиров хотел усилить социально-философские мотивы пьесы. Мысль о том, что самое обыкновенное индивидуальное в машинизированном обществе задыхается и гибнет, по его собственным словам, была ему важна как средство разоблачить буржуазную пропаганду, провозглашающую индивидуальную свободу человека в капиталистическом обществе, «как некую панацею и некое знамя, во имя которого идет буржуазная цивилизация», показать, что это — только фразы. Режиссер хотел изобразить Запад как врага «всякой индивидуальности». «Человек, превращенный в машину» — таким видел Таиров смысл спектакля.

«Подтемы» пьесы, почти всегда соответствующие названиям ее девяти картин («Бюро», «Семья», «Медовый месяц», «Материнство», «Трезвость», «Любовь», {134} «Домашний очаг», «Закон», «Машина»), режиссер раскрывал, стремясь сорвать покров со всех «священных институтов буржуазной цивилизации», показать их изнанку. Именно об этом он говорил настойчиво, непрестанно. «Бюро — как механизированная, стандартизованная работа. Семья — как изнанка того, что является семьей; медовый месяц — изнанка того, что должно быть; материнство — изнанка того, что должна чувствовать мать; трезвость — изнанка трезвости; люди с ошалелыми от вина головами; любовь — оказывается в результате эксплуатацией героини пьесы как женщины; домашний очаг — где все обратно тому, что на самом деле должен давать домашний очаг…»[[208]](#endnote-206). Внутренняя пустота и выхолощенность буржуазной цивилизации, «муляжность» и лицемерие ее устоев, жестокая хватка «по инерции вращающихся шестерен, разламывающих и умертвляющих каждое живое человеческое движение барахтающихся одиночек…»[[209]](#endnote-207) — вот что видел и показывал Таиров в «Машинали».

Образ города-машины главенствовал в спектакле. Это достигалось задуманной и достигнутой режиссером непрерывностью сценического действия и изображения: каждая картина была, по его выражению, «вмонтирована» в общую ткань спектакля, как в своеобразную кинематографическую ленту. Плывут качающиеся небоскребы… Зажигаются и гаснут окна домов… Возникают узкие расщелины длинных улиц… Слышатся звуки и шумы города… И Эллен со своей несчастной жизнью — маленькая женщина вне ритма капиталистического города — на этом холодном и давящем фоне. Бездушие города сказывалось и в характеристиках того или иного места действия и в характеристиках отдельных вещей и предметов. Так, в оформлении первой картины спектакля («Бюро») режиссер искал аналогий с американским шкафом; в картине «Материнство», происходившей в родильном отделении больницы, постель, на которой лежала Эллен, по желанию режиссера, напоминала операционный женский стул…

Любопытны те политические параллели, которые помогали Таирову разъяснить содержание своего замысла (именно к политическим параллелям он прибегал в своей работе постоянно). Он рассказывал критикам в момент репетиции спектакля о том, что недавно {135} прочитал статью «о долларе и Гитлере, и там одно место запомнилось, потому что оно ответило тому, что я делал применительно к этой пьесе [к “Машинали”. — *Ю. Г*.]. Там говорится, что около Рузвельта имеется мозговой трест, состоящий из профессоров, его советников, и этот трест вместе с Рузвельтом полагают, что они управляют событиями. На самом деле все убеждаются в том, что они являются игрушками. И тут [в пьесе. — *Ю. Г*.] каждый из персонажей думает, что он живет, что он делает то, что он хочет, но на самом деле… все как бы живущие по своему желанию люди являются лишь [частицами] всей структуры капиталистического общества, в частности — капиталистического города, и они, имея свои отличия — один толстый, другой худой, один блондин, другой брюнет, один сентиментальный, другой злой и т. д., — все они в результате похожи друг на друга». К примеру, респектабельный Джордж Джонс — хозяин конторы, становящийся мужем Эллен, и Смит, приятель авантюриста Гарри Ро — «разные люди с разными физиономиями., но это сколок один с другого». Различие подчеркивалось гримом, костюмом, сходство передавалось прежде всего единством ритма, которому противостоял ритм Эллен (потому режиссер и говорил, что строит спектакль приемом контрапункта, — контрапунктом в сценическом действии являлась, по его словам, «кривая порывов, подъемов и падений Эллен»).

«Каждый имеет свое лицо, но это лицо несамостоятельно», — говорил режиссер о действующих лицах пьесы Тредуэлл.

Он считал, что в «Машинали» два главных действующих лица — Эллен и город. «Город персонифицируется в целой галерее персонажей, но все эти персонажи разного значения, разного пола, разного роста, разной толщины, разного цвета волос, разного темперамента…», по своему существу — «не люди, а марионетки, которые едят, пьют, спят, рожают себе подобных, одеваются, раздеваются, имеют свои вожделения и занятия, лицемерят, грешат, лгут, служат, судят, богатеют и разоряются лишь в пределах установившегося стандарта. Стандарта, настолько вошедшего в их плоть и кровь, что они сами его не замечают и не ощущают, наивно думая, что они живут свободно и по собственной воле».

{136} «Машиналь» на сцене МКТ превратилась в острое Й трагедийное произведение искусства — вспомним свидетельство об этом благодарного автора пьесы. Переосмысление западного драматургического произведения было сделано тонко и проникновенно. И это не было единичным явлением в таировской режиссуре.

Таиров непрестанно продолжал искать прогрессивные произведения зарубежной драматургии, систематически работая над лучшим из мировой драмы. Так в репертуар Камерного театра середины 40‑х годов он включил социальную драму Дж.‑Б. Пристли «Инспектор пришел», поставив ее вместе с Л. Лукьяновым под названием «Он пришел» (1945).

Сюжет этой пьесы связан с проблемами социальной несправедливости буржуазного мира, с идеей ответственности человека за человека. Молодая девушка Ева Смит покончила с собой, дважды лишенная работы, брошенная своим покровителем, оказавшаяся на улице. Она была уволена один раз как зачинщица стачки, второй раз — по капризу богатой и взбалмошной заказчицы магазина; она была покинута мужчиной из «высших» слоев общества, будучи для него «не парой»; ей отказали в помощи, когда она осталась без работы, без средств, беременная, потому что под сомнение была поставлена ее нравственность. Такова судьба героини пьесы Пристли, которую автор не вывел на сцену, показав лишь виновников ее гибели — семью, где волей случая каждый, быть может, явился одним из тех, кто довел Еву Смит до отчаянья и самоубийства: отец, богатый фабрикант, уволивший смелую работницу; дочь, из-за которой продавщица магазина потеряла место; жених ее и брат — оба были возлюбленными «простой девушки» и покинули ее; наконец, мать семейства, почетный член благотворительного общества, пуританские воззрения которой заставили ее настоять на том, чтобы «недостойной» было отказано в пособии.

Наиболее ясно социальная тема пьесы Пристли звучит в одной из последних сцен финального третьего акта. Человек, назвавшийся полицейским инспектором, по имени Гуль, который пришел в семью Берлингов для того, чтобы установить связь фактов, приведших Еву Смит к смерти, удалился. И тут оказалось, что, быть может, Ева Смит вовсе не покончила с собой, что каждый {137} из членов семьи Берлинг причинил вред совсем не одной и той же, а разным девушкам. Значит, цепи преступлений, убивших Еву, не было.

Вздох облегчения вырывается из груди всех действующих лиц пьесы, но обвинение, выдвинутое против них драматургом, одновременно становится еще крупнее. Зло разлито в мире, говорит Пристли, и не только за Еву Смит отвечает семья Берлинг — каждый из членов этой семьи доставил горе и бедствия многим, а не одной. И в ушах звучат, как гневный и предостерегающий колокол, слова инспектора Гуля: существует множество девушек, подобных Еве, находящихся в таком же тяжелом, трагическом положении в мире социального неравенства и эгоизма…

В своем истолковании Пристли Камерный театр стремился к углублению темы. А. Таиров и Л. Лукьянов в брошюре-программке к спектаклю «Он пришел» писали о своем понимании поэтики английского драматурга, вернее, его драматургической манеры: «Оригинальность и свежесть таланта Пристли, искусная структура его пьес такова, что он как бы усаживает за один небольшой обеденный стол чуть ли не весь мир. В судьбах членов одной семьи Пристли дает почувствовать отзвуки судеб больших социальных прослоек». Однако это вовсе не вело к воплощению на сцене социальных категорий вместо индивидуальных характеров. Нет, театру было важно, что Пристли умеет «облекать идеи в живые психологические образы, далекие от нарочитого морализирования». И в спектакле персонажи пьесы возникали как люди, встретившись с которыми не так-то и легко распознать их сущность, увидеть подлинные лица. Артур Берлинг — С. Ценин — это был человек, не лишенный своеобразного обаяния и душевного здоровья; его жена Сибилл Берлинг — А. Миклашевская — хорошо скрывала пустоту и холод сердца покровом высоких моральных принципов; Джеральд Крофт, покинувший Еву в беспомощном положении, тем не менее оказывался способным искренне ужаснуться своей вине, таким играл его Н. Чаплыгин… Тем более жестоко обвинял театр своих героев, когда в скупых и строгих мизансценах спектакля — столовая Берлингов превращается в трибуну, в судилище, — стоя прямо перед зрителями, как подсудимые, они, полные смятения и жалкого страха {138} перед общественным и нравственным приговором, вынуждены были признаваться в своих постыдных поступках. Критики уловили этот замысел. Г. Бояджиев писал: «Внешний облик спектакля, само движение действия воспринимаются как суровый и нелицеприятный суд. Барская столовая Берлингов на наших глазах преображается в строгий зал суда. Стол, стоящий посредине комнаты, кажется чуть ли не плахой, и четыре стула, расположенные по бокам, — скамьями подсудимых. Ход суда неумолим. Один за другим встают обвиняемые и признаются в своих преступлениях, и каждый раз режиссеры находят яркую, выразительную планировку, продиктованную внутренним драматическим состоянием действия. Мизансцены этого спектакля — образец театрального пластического искусства»[[210]](#endnote-208).

Театр подчеркнул, что Пристли писал не детектив, а психологическую пьесу о нравственности, о совести, обращенную ко многим «обыкновенным» людям, — не к злодеям, не к выродкам. Он пришел, инспектор Гуль, и заставил всех вдуматься в свои поступки и оценить их. И то, чему люди не придавали значения, что делали по привычке, оказалось источником страдания и горя. Взглянув внутрь себя, люди увидели свой бессердечный эгоизм, доходящий до холодной жестокости, свое легкомыслие власть имущих, приводящее к забвению долга и затем — к преступлению. Они узнавали не только друг друга, но и самих себя, и стыд охватывал их на суде нравственном, подобно тому как страх пронизывал их перед судом государственным. «Он пришел» — так назвали пьесу в Камерном театре, чтоб подчеркнуть, что речь идет не просто об инспекторе, о представителе государственной судебной власти, а о человеке — инспекторе человеческой совести.

Режиссура и художник Е. Коваленко подчеркнули значение образа Гуля при первом же появлении инспектора на сцене. В большой комнате квартиры Берлингов было полутемно, и только стол, за которым собрались по случаю помолвки дочери, был ярко освещен. Но вошел Гуль — и во всем помещении стало светлее, все ярче и ярче зажигались огни рампы, освещая все уголки сценического пространства, и свет, усиливаясь, приобрел краски пламени, багряный оттенок возмездия, цвет гнева и пожара.

{139} Театр не придерживался буквальной конкретности времени действия. Гуль — П. Гайдебуров появлялся на сцене в пиджаке покроя 40‑х годов, хотя события пьесы происходят в 1912 году. Таиров показывал, что те социальные конфликты, которые определили драму и гибель Евы Смит, не отошли в прошлое. Но образ Гуля не был упрощен, сведен к одной черте обвинителя. Гуль в спектакле не только обличал, но, казалось, и страдал из-за того, что люди несовершенны, что мир, в котором он живет, так несправедлив и жесток. Боль рождала негодование, негодование усиливало боль. Инспектор нес с собою высокий гуманизм — требовательный и страстный; подчеркивались намеки автора на то, что Гуль, называясь полицейским служащим, пришел к Берлингам от широких слоев общества — как демократ, как социалист.

Важны и другие ракурсы анализа творчества Таирова, такой угол зрения на его режиссуру, где становится очевидной вся решительность, смелость соотношения драматургии и режиссерского творчества, присущая многим из его программных спектаклей. А к их числу, бесспорно, относятся «Египетские ночи» (1935). Это произведение Камерного театра — характерный пример современной трактовки классики и в практике Таирова и вообще в советском искусстве 30‑х годов.

Таиров был режиссером очень властным в композиции драматургического материала, и, вероятно, ни в одном из его спектаклей режиссерская воля в этом отношении не достигла такой степени, как в «Египетских ночах».

Нельзя оценивать этот спектакль, как это чаще всего делалось, с лаконичным и безапелляционным выводом о недопустимости соединения в одном сценическом полотне разных по стилю и по отношению к историческому материалу творений Б. Шоу, А. С. Пушкина и В. Шекспира — и только.

Таиров построил «Египетские ночи» из фрагментов «Цезаря и Клеопатры» Шоу, пушкинского стихотворения из «Египетских ночей», явившегося связующим звеном двух периодов жизни Клеопатры на сцене, и трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», взятой с некоторыми сокращениями и составившей основной пласт спектакля.

{140} Критическое отношение к подобной композиции можно понять, но понять лишь отчасти, и справедливым его можно признать, пожалуй, лишь с точки зрения своего рода формальной логики. Нужна подлинно серьезная аргументация для возражений против того, что Камерный театр показывал одновременно три произведения, воссоздающие жизнь одного исторического лица — египетской царицы Клеопатры. Прежде чем судить о праве на это, надо вдуматься в принцип, положенный в основу спектакля. А между тем режиссерская идея «Египетских ночей», таировское прочтение «Цезаря и Клеопатры» и «Антония и Клеопатры» — своеобразны, интересны, содержательны и несомненно плодотворны для сценической истории Шекспира в нашей стране. Односторонняя оценка произведения Таирова, зачеркивание спектакля без анализа — мало помогали пониманию, быть может, парадоксальной, но талантливой работы МКТ. Кстати, Гордон Крэг говорил о «Египетских ночах»: «Режиссерский замысел… может казаться спорным и дискуссионным лишь до того, пока увидишь этот спектакль на сцене. Я увидел спектакль — реальный факт осуществления этого замысла. И для меня пьеса Шоу явилась великолепным прологом, который помог мне зрительно воспринять трагедию Шекспира и сложную линию развития характера Клеопатры»[[211]](#endnote-209). Крэг связывал это свое мнение с утверждением режиссерских прав в сценическом искусстве.

«Я не был разочарован спектаклем “Египетские ночи”, который много критикуют в Москве, — повторял он в другом интервью. — Спектакль мне в общем понравился, — смелость Таирова всегда производила на меня впечатление. Он возмущает многих, но современный режиссер, кто бы он ни был, слышит критику от многих людей, не умеющих мыслить. Я согласен с теми, кто считает, что главой театра должен быть драматург. Но он будет им только тогда, когда придет в театр и останется там. До сих пор нашлось еще мало драматургов, которые отдали бы свою жизнь театру. Вот почему теперь во всем мире режиссер приобрел такое значение: он день и ночь работает для своего театра; он делает все возможное в ожидании драматурга-режиссера, запоздание которого уже вызывает некоторую тревогу. Поэтому больше уважения к режиссерам!»[[212]](#endnote-210)

{141} В «Египетских Ночах» Таиров выступал как режиссер-драматург. Его композиция имела свою драматургическую линию. О ней Таиров говорил в беседах с труппой, о ней рассказывал в докладе в Коммунистической Академии, прочитанном в апреле 1934 года. Эти документы, зафиксировавшие весь ход мысли Таирова, создававшего «Египетские ночи», и его взгляд на один из самых сложных образов мировой драмы — на шекспировский образ Клеопатры, интересны и ценны.

Не рассматривая большую часть доклада в Коммунистической Академии, где Таиров выступает как шекспировед, осмысляющий историю создания «Антония и Клеопатры» и связь трагедии с событиями, современными этому периоду творчества английского поэта, скажем только, что по предположению Таирова Шекспир вначале хотел писать пьесу об Антонии, и лишь потом материал, связанный с судьбой и характером Клеопатры, захватил его настолько, что он оказался побежденным ею и переакцентировал трагедию.

Споря с Ф. Зелинским, Л. Шюккингом, И. Гроосманом-Рощиным, А. Соколовским, Таиров анализирует их точки зрения на шекспировскую Клеопатру, как на «двойственную натуру», как на образ, построенный по методу «внутреннего перерастания», ибо во второй половине трагедии царица у Шекспира очищается в пламени своей любви к Антонию и «между Клеопатрой до крушения и после окончательного поражения Антония возникает и лежит бездна…» Его не удовлетворяет мысль о том, что образ Клеопатры в итоге трагедии значительнее ее дел. Соглашаясь, что египетская царица Шекспира то и дело изображается в «сниженном» стиле, он считает, что это делается для оправдания и объяснения действий и падений Антония.

Задавая себе вопрос, не воспринял ли Шекспир образ Клеопатры «в сугубо отрицательном аспекте», Таиров отвергает эту мысль, ибо шекспировская героиня, совершающая измены и предательства, называемая «потаскухой», та, к которой ее любовник дважды обращается с уничтожающими тирадами (а так действительно делает Антоний), после смерти Антония возвышается над всеми событиями и персонажами драмы.

Таиров видит в этом «несомненный скачок», но связывает метаморфозу Клеопатры с особенностями вольного {142} шекспировского драматургического письма («манеру писать данную сцену или акт, учитывая все нужное для их построения, и не очень считаясь с дальнейшим, манеру его наиболее простым способом разрубать узлы и разрешать возникающие трудности, а иногда оставлять их неразрешенными»). В «пропасти» между Клеопатрой первых сцен трагедии и Клеопатрой финала Таиров видит драматургический разрыв, ставящий перед актрисой, играющей роль египетской царицы, трудную задачу — «заполнить своим творчеством пропасть между двумя Клеопатрами и таким образом превратить драматургический скачок — в диалектический». Таирову казалась, что сделать это можно только «перебросив мост от второй Клеопатры к первой», находя в характере и поступках героини Шекспира первой половины трагедии те черты, при помощи которых «этот мост можно построить». Таиров видит их не только в личных чувствах Клеопатры (в ее любви к Антонию), но и в других — еще более важных — социальных мотивах ее поведения.

Считая пьесу Шекспира одной из его политических трагедий потому, что в ней изображена борьба внутри римского триумвирата (борьба Антония, Лепида и Октавия), Таиров обращает внимание на ее «второй сюжет», который кажется ему еще более существенным с точки зрения политической и современной, хотя, по мнению режиссера, этому сюжету в трагедии «отведено несоизмеримо мало места, — он в тени, он еле‑еле пробивается сквозь уплотненную ткань первого [римского. — *Ю. Г*.] сюжета, но он существует, и в нем в значительной мере сосредоточен тот важный социальный узел», выявить который режиссер и считал одной из своих задач.

Этот сюжет, а вернее, тема трагедии. — «борьба Египта с Римом, борьба Клеопатры за независимость Египта, не увенчавшаяся успехом, борьба против превращения Египта в римскую колонию, каковой он фактически становится после смерти Клеопатры»[[213]](#endnote-211).

Режиссеру очень важно отметить актуальность этой темы, актуальность, без которой он не мыслит себе в те годы обращения к классическому произведению, о чем неоднократно говорит и в связи с работой над «Египетскими ночами» и в связи с другими своими спектаклями.

В «первом социальном узле трагедии» — то есть в борьбе Антония и Октавия — Таиров усматривал некую {143} перекличку с «капиталистической современностью». Он говорил, что «Муссолини, Гитлер и целый ряд больших и меньших “цезарей”, в интересах (на этот раз) крупного империалистического капитала, повторяют и пытаются повторить в иных исторических условиях и иными средствами опыт Октавия» и, «подобно своему величественному прототипу», терпят крах. «Выродившиеся и измельчавшие Антонии», как и та система, которой они служат, «несомненно погибнут, как погибла Римская империя».

Конечно, можно сказать, что Таиров делал чрезмерно прямые параллели, но они ему были важны для современного прочтения «Антония и Клеопатры». Социологизм у Таирова здесь шел, быть может, слишком далеко, но зерно его мысли давало плодотворные всходы.

Продолжая свои размышления по поводу шекспировской трагедии, Таиров считал закономерным, что в изображении Шекспира Октавий Цезарь становился «полноценным победителем»; но сам режиссер видел неполноту этой победы. Это было важным, вероятно, важнейшим слагаемым замысла «Египетских ночей». По мнению Таирова, в пьесе есть «одна сила, одно лицо, которое не верит в конечность […] победы Цезаря и, будучи фактически побежденным, издевается над [ним].

Это лицо — Клеопатра».

Соответственно этому своему мнению Таиров трактует сцену, где Селевк выдает царицу, якобы спрятавшую свои драгоценности, как обман, к которому Клеопатра, сговорившись с Селевком, прибегла «для того, чтобы, усыпив бдительность Цезаря, остаться одной и покончить с собой». Неясность этой сцены у самого Шекспира режиссер объясняет либо опять-таки вольной манерой шекспировского письма, либо «рецидивом его отношения к Клеопатре в первой части трагедии», с которым Таиров как режиссер не соглашается.

Таиров утверждает, что в эпизоде с драгоценностями Цезарь, несмотря на свою победу, оказался «своеобразно побежденным Клеопатрой», но режиссеру недостаточно этого личного торжества героини Шекспира (перехитрила Цезаря, покончила с собой, чтоб не быть униженной). Он считает, что при «дальнейшем более глубоком анализе образа царицы… ее издевка над Цезарем… прорастает другим, более значительным содержанием».

{144} «Любит ли Клеопатра Антония и если да — то почему она дважды, а пожалуй, и трижды ему изменяет и его предает?» — спрашивает Таиров. Он вспоминает ответы многочисленных комментаторов и исследователей Шекспира: «Клеопатра любит Антония, но мелкой, эгоистической себялюбивой любовью, даже не любовью, а пресыщенной похотью развратницы, которая недостойна “святого имени любви” и в силу этого же, т. е. своего себялюбия, изменяет ему и предает его…» — и не соглашается с этими ответами. Он утверждает, что не только наши отечественные, но и все комментаторы «за Клеопатрой-женщиной проглядели Клеопатру-царицу, а без этого нельзя по-настоящему раскрыть образ Клеопатры вообще и, в частности, применительно к Шекспиру, и сугубо заполнить пропасть [между] “первой” Клеопатрой и “второй”». Таиров же видит в героине Шекспира царицу, пусть слабую, но представительницу той «господствующей в Египте социальной среды, в экономических интересах которой было сохранить независимость Египта», и она «по-своему, быть может, часто по-женски, а иногда и не по-женски, эту независимость отстаивала и за нее боролась»[[214]](#endnote-212). Он усматривал в чувстве Клеопатры к Антонию борьбу двух начал — любовь Клеопатры-женщины к своему герою встречала сопротивление в страстном стремлении Клеопатры-царицы сохранить независимость Египта, преломлявшемся в страстное желание сохранить для себя и своих детей египетский престол. Коонен вспоминала слова Таирова на репетициях: «Клеопатра не только женщина — она политик и повелительница Египта, не лишенная гордости за свою страну и отстаивающая ее национальную независимость»[[215]](#endnote-213).

Потому Таиров и противопоставлял отношение Клеопатры к Юлию Цезарю и к Октавию Цезарю; первый помогал ей, не превратил Египет в колонию; второй именно это сделал своей целью; и потому одного она любила, другого ненавидела — ненавидела именно как египетская царица. Отстаивая себя, как царицу, Клеопатра в конце трагедии, прежде чем покончить с собой, велит принести корону и одежды Изиды — символ независимости ее и Египта; Таиров придавал этому моменту пьесы большое значение, видел в нем большой смысл. Режиссеру были важны в шекспировской трагедии все аналогичные детали. Именно потому он просил переводчика {145} В. Луговского усилить одно из важных в этом отношении мест текста. Таиров рассказывал: «В подлиннике трагедии Клеопатра появлялась перед народом в одеждах Изиды, а эти одежды символизировали и для народа и для самой Клеопатры независимость ее царской власти и, следовательно, Египта. По моей просьбе для ясности это место текста переведено так, чтобы стало понятно — Клеопатра появлялась перед народом в одеждах Изиды демонстративно». Отсюда шло и стремление Таирова к своеобразному величию образа Клеопатры и стремление раскрыть в ее чувствах патриотизм. В беседе с труппой он делал интересные сопоставления характера царицы, каков он у Плутарха и каков в шекспировской трагедии, и отметал некоторые частности, мельчившие образ. Он цитировал рассказ Плутарха о том, как однажды Антоний при Клеопатре неудачно ловил рыбу и, чтоб скрыть свою неудачу, приказал рыбакам нырять и насаживать на крючки уже пойманных рыб. Заметившая эту хитрость, Клеопатра на следующий день ответила тоже хитростью. Она велела незаметно насадить на крючок удочки Антония соленую рыбу, которую он и вытащил при общем смехе. «Оставь, император, удочку рыбакам Фара и Каноба, — сказала Клеопатра, — ты должен ловить царей, земли и города». Шекспир опустил эти слова Клеопатры и тем самым, по мнению Таирова, низвел ее поступок до степени взбалмошного каприза, тогда как в изложении Плутарха он имел серьезную цель — «возбудить в Антонии полководца и государственного мужа». Без этой цели остроумный анекдот оставался только остроумным анекдотом и терял свою значительность, потому Таиров и изъял соответствующее место из текста спектакля. Чтоб лишний раз подчеркнуть силу характера египтянки, Таиров напоминал строку из Александра Блока — из его стихов о Клеопатре:

… Тогда я исторгала грозы…

Он придавал большой смысл тому, что Клеопатра в финале трагедии, категорически отказываясь от унижения, готова к любой смерти, но непременно в Египте. И цитировал шекспировские строфы:

… Нет, уж лучше  
Пусть грязная египетская яма  
{146} Моей могилой будет. В тину Нила  
Пусть брошена я буду обнаженной.  
Пусть высочайшая в Египте пирамида  
Мне виселицей станет, и в цепях  
Меня повесят на ее вершине.

Ему было важно, что «перед тем, как покончить с собой, она велит подать себе порфиру, возложить венец — символы независимости своей и Египта, — и умирает, как царица»[[216]](#endnote-214). Октавий Цезарь был ненавистен ей, как поработитель.

«Ключ» режиссерской трактовки «Египетских ночей» и состоял в том, что Таиров всеми средствами выделял тот социальный узел драматической и трагической борьбы, в котором «завязывались» противоречия между Клеопатрой и Октавием Цезарем, но в котором сплетались и противоречия между чувством царицы к Антонию и ее долгом перед Египтом.

«Мне важно показать, — говорил Таиров, — что вольно или невольно для Шекспира в пьесе завязан второй существенный социальный конфликт, сближающий ее с актуальными моментами нынешней эпохи капитализма, что возникла вторая сценическая важная тема и что эта тема наилучшим органическим образом помогает раскрыть “загадочный” у Шекспира образ Клеопатры и объяснить ряд моментов, перед которыми бессильно останавливаются или обходят их комментаторы.

Одной из наиболее существенных черт, я бы сказал, определяющих в плане сценического воплощения образа, является внутренняя борьба Клеопатры между огромной любовью к Антонию и страстным стремлением сохранить свое царство и свой престол.

В этой борьбе стрелка весов склоняется то в ту, то в другую сторону до тех пор, пока царство не проиграно и не гибнет Антоний.

Здесь освобожденная от борьбы любовь Клеопатры к Антонию раскрывается во всей своей силе и во всю мощь встает под гениальным пером Шекспира в едином образе женщины — царицы — человека. Потому так масштабна и впечатляюща смерть Клеопатры»[[217]](#endnote-215).

Таиров не раз повторял эту мысль. Он говорил актерам: «В те моменты, когда наиболее сильна опасность для Египта, для его независимости, а следовательно, для престола Клеопатры, ее любовь к Антонию уступает {147} место другой страсти — стремлению к независимости Египта. Этим объясняются ее измены, а не коварством и капризами.

И наоборот, когда катастрофа свершилась, у Клеопатры есть только одно желание, одна сила, одна тяга — уйти к Антонию в иной мир, но уйти, несмотря на фактическое поражение, морально победив. Она обманывает Октавия и, побежденная, торжествует свою нравственную победу».

Пьеса Шоу помогала Таирову наметить те линии действия, которые он считал главными для современного звучания спектакля. Шоу оказался важным для Таирова потому, что он, как говорил режиссер, «с наибольшей четкостью вскрывает и колониальные тенденции Рима, о чем он сам же говорит в своем предисловии [к пьесе]».

Борьба Египта и Рима определяла и макет «Египетских ночей» и замысел музыкального оформления. Таиров говорил актерам: «Я начну спектакль тем, что в звучании египетской таинственной непостижимой ночи, выраженной великолепной музыкой Сергея Прокофьева, зритель услышит тему египетского государства и одновременно увидит на сцене сфинкса — символ Египта, который прошел через разные исторические эпохи и все время то поднимается на вершину могущества, как это было в древности, то падает; падение его является длительным, Египет переходит как колония из одних рук в другие. Но последнее слово не сказано, ибо еще заговорят и начинают говорить угнетенные народы Востока!.. И я кончу пьесу после смерти Клеопатры новым видением этого же сфинкса…»

«Образ египетской ночи», воплощенный художником Рындиным и выраженный музыкой Прокофьева, действительно начинал и завершал спектакль. Очертания древнего изваяния возникали в лучах лунного света, предваряя сценическое действие, и исчезали в постепенно наступавшей темноте в финале. Тема Египта в оркестре звучала печально и величаво — в напевной протяженности мелодии ощущалось как бы дыхание веков, величие длящейся истории. Декорации строились как противопоставление двух миров: холодные, замыкающие простор колонны Рима — и глубокое, бескрайнее, синее египетское небо; строгая графическая линейность римских сцен — и пир у Клеопатры, где расположенные на ступенях {148} высокой лестницы приближенные царицы окружали Клеопатру и Антония, как бы сливаясь в динамическом потоке празднества и ликования.

Клеопатра стала одним из выдающихся сценических созданий Коонен. Актриса признавалась, что вначале ее ставили в тупик противоречия в характере и поведении египетской царицы, как она была изображена Шекспиром, — то, что египтянка предавала Антония, а после его смерти кончала с собой[[218]](#endnote-216). Но в спектакле развитие характера приобрело свою сложную логику, было оправдано изнутри. Первый выход Клеопатры-девочки строился эксцентрически; она неслась сверху по наклонной плоскости декорационной конструкции, к подножию сфинкса, как балующийся ребенок скользит по накатанным перилам лестницы, и возникала перед Юлием Цезарем в обличий наивном и дерзком, со смешными вихрами черных, коротко подстриженных, чуть закрывающих уши прямых жестких волос. Взбалмошная девочка-дикарка становилась чуть угловатой девушкой, неумело и в то же время пластично приподымающей маленькое опахало из перьев, кокетливым, властолюбивым, задорным существом; потом — прелестной женщиной, расцветающей в своей мечте. Голос Коонен в конце текста Шоу, когда Клеопатра снова и снова повторяет имя еще неизвестного ей римлянина («Антоний!.. Антоний!..»), звучал, как страстный зов. Так возникала на сцене тоска Клеопатры, желание любви, неудовлетворенность, свойственные многим героям и героиням таировских спектаклей, — чувства, которые вели этих героев и героинь к вершинам человеческого духа, где даже отчаяние становилось динамической силой, ибо никогда не погружало их в душевный мрак. В «Египетских ночах» тоска царицы, о которой Таиров говорил как о постоянном свойстве ее настроений, была мечтой о всепоглощающем чувстве; тоска («несмотря на огромную активность натуры»), вырастающая в тоску по освобождению; источник этой тоски, говорил режиссер, — «стремление к беспредельности»[[219]](#endnote-217).

Стремление к беспредельности, как черта большой человеческой личности; но актриса не идеализировала странную легендарную египтянку, чья жизнь осталась для потомков своего рода загадкой. На смену тем мгновеньям капризной злости, когда юная Клеопатра легко, {149} совершенно бездумно приговаривала человека к смерти, у Клеопатры-царицы появлялись минуты гневной, неистовой, ослепляющей ярости — ревности, когда Клеопатра сама могла убить гонца только за то, что он принес дурную весть. Коонен играла эти эпизоды, отдавая себе отчет в своеобразном варварстве Клеопатры. Но шел спектакль — и подобные черты и черточки отступали на второй план и затем вовсе исчезали. Царственное величие гордой дочери Египта ощущалось в тех сценах, когда она появлялась в шлеме, украшенном перьями, в ниспадающем тяжелом парчовом плаще, и мановение ее руки теперь делалось целеустремленным, а легкий поворот головы в тяжелом уборе выдавал внутреннюю замкнутость и сосредоточенность.

На одном из эскизов Рындина к «Египетским ночам» удивительно схвачен и выражен характер Клеопатры, неистовой и величавой одновременно. Драгоценные камни обвивают ее шею и руки. Коонен носила сверкающие украшения царских одежд, передавая блистательное великолепие властной египтянки; она также заставляла почувствовать в одеянии царицы (как того хотел Таиров) и его символический патриотический смысл. Но было и еще нечто, еле уловимое; мгновеньями Казалось, что ожерелья Клеопатры не только украшали, но как бы и связывали ее. Эта Клеопатра одевала одежды Изиды, ища в них подкрепление шаткому внутреннему миру женщины; а в финале она, казалось, хотела сбросить их, чтоб остаться такой, как все, и в этом обрести новое величие. Формулу «она не хочет жить, не хочет стать наложницей Октавия, не только потому, что она его не любит, но и потому, что она думает о своей стране», Коонен дополняла еще и иным смыслом. Жизнь в унижении невыносима для сильной, по природе независимой личности; жизнь после потери любимого бессмысленна и ненужна. Странная мятущаяся любовь царицы становилась в финале великой бессмертной любовью женщины. История Клеопатры и Антония доходила до своей вершины, как история двух легендарных возлюбленных.

Таирову казалось (и во многом это действительно так!), что «черты характера Клеопатры и образ ее действия, часто неясные у Шекспира, проясняются в свете своеобразного формирования Клеопатры-дикарки и ученицы Юлия Цезаря, показанного Шоу». Режиссер откровенно {150} писал об этом английскому драматургу еще в 1932 году, когда мысль о постановке пьесы Шоу и трагедии Шекспира еще только зрела в его сознании. «Мне кажется, — читаем в письме, — что ваша пьеса, конечно, независимо от ее собственной большой ценности и оригинальности, объективно может быть рассматриваема как первая часть “Антония и Клеопатры”. Обе пьесы роднит также и их тема — пробуждение любви Клеопатры к Антонию, показанное в вашей пьесе; ее мечты об Антонии, ее просьба к Цезарю прислать ей Антония и заключительное обещание Цезаря выполнить ее желание»[[220]](#endnote-218). Так, Таиров искал «союзничества» Шоу для создания своей композиции; позже, раскрывая свой замысел спектакля перед артистами — исполнителями пьесы, он будет много говорить о том, что любовь царицы к римлянину была ее единственной любовью; ему будет важно опять показать живительную силу любви; показать, как любовь, освобождаясь от препятствий, которые воздвигает перед нею несовершенный мир, становится величественной и прекрасной. Но упорнее всего был обращенный к драматургу вопрос — каково, с его точки зрения, современное значение образа Клеопатры, чем этот образ и история этой жизни важны для современности…

Думается, именно этот вопрос был для Таирова тогда, в то время, главенствующим. Не случайно свой доклад о «Египетских ночах» в Коммунистической Академии он начинал словами:

«Классики оставляют такие проблемы, которые не умирают вместе с автором, а, переходя из века в век, приобретают новое содержание.

Благодаря этому их можно заставить звучать в каждую эпоху по-новому».

По-новому прозвучали в истолковании Таирова и поставленные им в 40‑х годах произведения русской классики — «Чайка» А. П. Чехова и «Без вины виноватые» А. Н. Островского (оба спектакля появились на сцене Камерного театра в 1944 году). Так случилось во многом еще и потому, что в этих работах Таирова сказалась важная особенность его режиссуры, утвердившаяся в годы зрелости, — уменье читать драматургическое произведение во всем контексте творчества писателя, в связи с его теоретическими принципами и всей художественной {151} практикой. А Островского, как это будет показано, он читал не только как автора пьес — энциклопедии русской жизни второй половины девятнадцатого века, создателя большой галереи русских характеров, рожденных в различной среде самодержавного общества. Островский стал союзником Таирова в борьбе за его эстетические взгляды. И это помогло внести особые оттенки в текст русского классика, воплощенный Камерным театром.

Привычное театральное восприятие драматургов, вошедших в мировую классическую литературу, иногда ограничивается несколькими чертами их искусства. Пусть это бывают даже верно установленные главные черты; если они изолированы от других тяготений творчества большого художника, они его сужают. Когда говорят о Тургеневе в театре, то чаще всего утверждают лиризм его искусства, забывая, что в лирических пьесах Тургенева есть и своеобразная трагическая нота, экстатическая поэтика, чем-то его пьесы иногда вдруг сближаются с Достоевским, не так ли написан образ «нахлебника»? Образ, в котором видят несчастного, обездоленного человека, но не замечают его жестокую вину. Забывают и о том, что Тургенев иногда вдруг обнажает противоречия и неприглядные свойства в самых обаятельных женских характерах — именно так он поступил с Натальей Петровной в своем «Месяце в деревне».

Когда говорят об Островском в театре, то иногда представляют его себе только как писателя, умевшего передать живые и острые картины российского быта, не видят Островского вне быта, забывая, что резкая сатирическая линия творчества этого замечательного художника проявилась уже в одной из первых его пьес — в комедии «Свои люди — сочтемся», линия жестокого, гиперболического (а не бытового), гоголевского (а быть может, даже щедринского) обличения. Забывают его «Бесприданницу», где сложность и тонкость психологических переживаний раскрыта с тем богатством оттенков, а пожалуй, и в той утонченной поэтике, которые позже станут свойственны Чехову, и где всепоглощающая страстность и обреченность героини ведут ее на путь мученический — трагический.

Таиров отказался от привычного театрального восприятия и Островского, и Чехова, и Горького, и Флобера, и Маяковского. К инсценировке «Мадам Бовари» ее {152} автор Алиса Коонен и режиссер — руководитель Камерного театра — подошли с особой меркой, которая поставила потом в тупик многих литературоведов, «меривших» этот спектакль при помощи привычных шаблонов, привычных взглядов на слишком хорошо известный роман.

«Мадам Бовари» — одна из вершин творчества Таирова, едва ли не крупнейший его спектакль на материале классической литературы. В этом творении режиссера и его театра сказалась и смелость таировского взгляда на произведение искусства, проявившаяся в оригинальной и непривычной концепции спектакля, и тонкость ощущения стиля Флобера, особенностей его иронии и его романтического жизнеощущения, сарказма и трагизма, необычайной насыщенности и в то же время кристальной прозрачности отточенного языка.

Когда за три года до спектакля Камерного театра «Мадам Бовари» в 1937 году в Париже поставил режиссер Гастон Бати, историю Эммы он назвал «драмой маленькой посредственной горожанки»[[221]](#endnote-219). Вовсе не так было в Камерном театре, где Эмма противостояла «боваризму» и ее столкновение с окружающей действительностью было доведено до большой, трагедийной силы.

Имел ли Таиров на это право? Флобер писал об Эмме, что ее чувства и поэтичность фальшивы, что она — натура развращенная, «скорее сентиментальная, нежели художественная». Он наделил ее множеством неприглядных черточек, показал бедность ее представлений о прекрасном и назвал обыкновенной женщиной, «какие встречаются чаще других».

Но он плакал, описывая страдания Эммы, и однажды воскликнул: «Госпожа Бовари — это я!» Он сочувствовал наивным мечтам бедной Бовари, говоря о том, что полнота души иногда выливается и «в самых пустых метафорах». Он дал ей вечную неудовлетворенность сердца, «бунтующего под складками платья». Именно эти черты героини Флобера и выявлял театр.

Гибель Эммы, не нашедшей счастья, растерявшей надежды, растратившей свою чистоту и покончившей с собой, чтобы вырваться из погубившей ее пошлости, не явилась завершением книги. Наоборот, Флобер показывает, что и после смерти мадам Бовари жизнь, бескрылая, мизерная, влачится дальше. Омэ, в образе которого {153} сосредоточены все пороки обывателя-мещанина, награжден орденом Почетного легиона. Пошлость торжествует. Так проявляется чувство безнадежности, испытываемое Флобером; оно и определяет круг мелкой жизни, который замыкает в романе историю Эммы: роман начинается биографией доброго, но незначительного Шарля и заканчивается преуспеванием ничтожного, но ловкого Омэ, увенчанного высокой наградой.

Флобер не захотел закончить роман трагическим и сильным аккордом. Но именно так сделал Камерный театр. Горячее чувство боли и протеста, а вместе с ними убежденность, что такой жизни быть не должно, вызывал финал спектакля «Мадам Бовари», когда перед зрителями возникали освещаемые лучами прожекторов виновники гибели Эммы — возникали из темноты в четырех углах сцены, — а в этом своеобразном кольце и сама Эмма на ложе смерти.

Привычно говорить о Флобере, что он романтик, стремившийся бежать в «башню из слоновой кости». И это действительно так. Но был и другой Флобер, тот, который написал свое знаменитое письмо Руанскому муниципалитету, где с силой и прямотой обрушился на ограниченность и ничтожность французской буржуазии своего времени.

Привычно говорить о Флобере, что он пессимист; и действительно, как бы не веря в победу сильных людей, писатель в своем романе «Мадам Бовари» показывает, что торжествует самый ничтожный, а, заканчивая «Сентиментальное воспитание», лучшим воспоминанием юности называет… посещение публичного дома. Так мрачно звучит ирония Флобера, одна из тех шуток, от которых, как он сам говорил, «не становится смешно».

Но есть и иной Флобер. Когда он услышал шаги пруссаков, проходивших за его окнами по французской земле, его охватило чувство негодования. «Позор», — пишет он в своем дневнике и ставит восклицательный знак. «Позор!» Флобер негодует, оскорбленный слабостью мелкобуржуазной Франции.

Именно такого Флобера искали Таиров и Коонен в своем спектакле, усиливая ноты социального протеста, заключенные в романе. Изображение «провинциальных нравов», как назвал Флобер свою книгу, режиссер довел до степени трагедийности.

{154} «Флобер жил в начале того исторического дня, Заката которого мы были свидетелями. Его образы и типы — недалекое прошлое… Разве аптекарь Омэ — это не прародитель радикалов, прообраз редактора “Репюблик” или “Эр нувель”, лицемер и болтун, учитель Боннэ и Даладье? И когда на сцене мечется агонизирующая Эмма, встает перед глазами Франция июня прошлого года, убегающая навстречу смерти». Эти уже цитированные строки Ильи Эренбурга как нельзя лучше показывают значение таировского спектакля, позволившего появиться горьким и страстным политическим ассоциациям. Так получилось потому, что советский режиссер вступил в свой кажущийся спор с Флобером ради самого Флобера.

Работая над романом, Флобер в своих письмах постоянно говорил о чувстве отвращения, которое у него вызывает «тупость и ничтожество», «могущество глупости» обывателей — буржуа. Появляясь среди них, он испытывал чувство, как будто его «затопил прилив нечистот». Отсюда его горькая ирония, ирония печальная. «По мере того, как я перестаю быть веселым, меня все больше тянет к комическому, ибо в нем — предел грустного», — признавался французский писатель. «Крайний предел комизма — комизм, от которого не становится смешно, цинизм иронической шутки, вот что больше всего привлекает меня здесь, как писателя». Отсюда — необычайно сгущенные краски, которыми он пользуется, описывая своих персонажей.

«Вдова была суха; у нее были длинные зубы; и круглый год она носила черный платок, кончик которого свешивался между лопатками».

«Госпожа Дюбюк была некрасива, суха, как щепка, и прыщей у нее на лице было столько, сколько у весны почек на деревьях. Все же она могла быть разборчивой невестой».

Таиров строил спектакль, создавая именно такую галерею типов. Гротеск отличал фигуры людей, появлявшихся на сцене вокруг мадам Бовари. Гротеск, как и у Флобера, не переходящий грани жизненной правды и даже бытовой достоверности.

В сцене двух кумушек — мадам Карон (артистка А. Имберг) и мадам Тюваш (артистка Х. Бояджиева) с их исступленным любопытством в глазах, с таким напряжением {155} внимания, которое приводит их к полному истощению сил и они свешиваются из окна, из которого подглядывали за Эммой, как марионетки, сорвавшиеся со своих ниток, — злая поэтика Флобера была передана точно и мастерски. Когда на лице очаровательного Леона (артист Г. Яниковский) во второй половине спектакля появлялись маленькие усики, обнаруживалась его пошлость. Галантность Родольфа (артист Н. Чаплыгин), его подчеркнутая щеголеватость изобличали провинциальность этого «льва». Когда у негодующей матери Шарля (артистка Н. Коллэн) дрожал бант чепца, туго накрахмаленный и торчащий, — возникала фигура француженки из маленького городка прошлого века, напоминавшая гравюры Гаварни; Таиров создавал не отвлеченные маски, а живые типы, конкретные по своим «житейским» приметам и ясные по своей сущности.

Им всем противостояла Эмма; экспрессия в ее изображении на первый взгляд могла показаться «не флоберовской», но на самом деле Таиров и Алиса Коонен следовали поэтике писателя.

Воспоминания Эммы о Леоне Флобер сравнивает с костром, к которому Эмма «бросалась», «припадала к его теплу», «осторожно ворошила этот очаг, готовый погаснуть, искала вокруг, что могло бы его оживить…» А несчастную Бовари в руанском кабачке описывает короткими и резкими словами: «Она плясала всю ночь под яростный вой тромбонов». Лексика этой фразы знаменательна для стиля флоберовского изображения. Плясала, а не танцевала; аккомпанемент — тромбоны; они воют, и воют яростно…

Когда на первых представлениях «Мадам Бовари» Эмма — Алиса Коонен в шутовском колпаке выходила на авансцену в канкане, — это шокировало ревнителей флоберовского стиля, привыкших считать Флобера утонченно изысканным, сдержанным. Таиров же уловил насыщенность текста писателя и переводил его на язык театра насыщенностью сценических форм.

Не следует думать, что переосмыслению Таиров подвергал только драматические произведения иностранных авторов или классические. Он смело вторгался и в ткань пьес современных советских драматургов, поверял их содержание своим пониманием «большой действительности», {156} приводил в соответствие с поэтикой Камерного театра. Его эксперименты в этой области привели к знаменитой «Оптимистической трагедии».

Спектакль «Оптимистическая трагедия» был одним из лучших сценических творений А. Я. Таирова и вошел в число классических произведений советского театрального искусства 30‑х годов. В этом спектакле режиссерское мастерство руководителя Камерного театра проявилось еще одной важной стороной — умением помогать автору, писателю; свойство, хорошо известное в режиссуре К. С. Станиславского (хотя бы по его работе над «Бронепоездам 14‑69» Вс. Иванова или над «Днями Турбиных» М. Булгакова) или в режиссуре коллектива Малого театра (по его работе над «Любовью Яровой» К. Тренева), но почти вовсе не исследованное в творчестве Таирова.

В одном из своих писем 30‑х годов Таиров писал о том, что огромную часть своего времени он отдает «непосредственной работе с драматургами», относя ее к главным задачам художественного руководителя театра[[222]](#endnote-220). И это было действительно так. Красноречивое тому доказательство — те большие и важные для пьесы изменения, которые произошли в тексте «Оптимистической трагедии» после репетиционной работы над ней в Камерном театре.

Критика и театроведение не обращали внимания на вариант пьесы, опубликованный Вишневским в 1933 году[[223]](#endnote-221). Тем самым не могла быть выявлена работа Таирова над нею. Между тем, думается, именно этот первый опубликованный вариант вызвал резко критическое отношение М. Горького к произведению «пулеметчика и балтийца», высказанное Горьким в его статье «О бойкости», хотя она и была опубликована уже после премьеры спектакля Камерного театра[[224]](#endnote-222). По свидетельству сотрудников театра, Горький спектакль не смотрел, а многие его упреки обосновываются по преимуществу именно текстом первой публикации.

Существен штрих, появившийся в «Оптимистической трагедии» после выхода пьесы на сцену, штрих, усиливающий выражение воли Комиссара, ощущения связи с народом, с революцией. В тексте, который шел на сцене Камерного театра и в дальнейшем стал каноническим, в первом акте, когда после призыва Комиссара к {157} морякам («Членам Коммунистической партии остаться») на сцене остается только «маленький финн» Вайнонен и сам Комиссар, звучит диалог:

«Комиссар. Ты один?

Вайнонен. И ты одна, Комиссар?

Комиссар. А партия?»

В первом варианте трагедии это звучало иначе.

«Комиссар. Ты один?

Вайнонен. И ты одна, Комиссар?

Комиссар. Одна.

Хор. А партия большевиков?»

Признание Комиссара — «одна», в котором могли бы прозвучать в лучшем случае горечь, а быть может, и некая растерянность, из текста исключено. Напоминание о партии, которое звучало в устах хора, чтоб поддержать Комиссара, в новом варианте звучит в устах самой героини, передавая ее непоколебимую убежденность в том, что человек, связавший себя с революцией, с народом, одиноким быть не может. Тем самым произошло укрупнение образа большевички, подчеркнуты ее нравственная и политическая стойкость, ее гражданское и человеческое достоинство.

Исключены из пьесы все своеобразные интермедии, во время которых на сцене происходили дискуссии о современной драме и театре или возникали пародии на современные пьесы, — то, что сохранялось в «Последнем решительном» того же Вс. Вишневского в постановке Вс. Мейерхольда. Мейерхольдовский спектакль, где знаменитым стал героический эпизод «Застава № 6», начинался большим актом, осмеивавшим штампы академической оперной и балетной сцены.

В первом варианте «Оптимистической трагедии» уже начальные реплики Ведущих — старшин хора, предваряющих действие, — были насыщены критикой современной советской драматургии. «Современные драматурги настолько робки, что боятся научить зал отвечать на вопросы, откликаться, говорить, двигаться…» — «Что теперь показывают в театрах? Я слышал, у них около шестисот драматургов…» — «Увы! не драматургов, а членов драматургического общества. Не путай этих понятий. Потомки жалуются на репертуар…». По воле автора {158} этот разговор вызывает «легкий гул благомыслящих критиков». В конце первого акта ирония по адресу драматургов сменяется насмешкой над рецензионными штампами, сетованием по поводу недостаточной активности критики. «Сколько раз критика замалчивала отзывы!.. — говорит один из старшин хора. — Тсс!.. Слышишь? Это критики точат карандаши. Они уже готовятся мрачно выдавить из себя что-то о том, что, конечно, в показанной пьесе опять стойкий коммунист (коммунистка), некоторые перипетии, порок наказан и партдобродетель торжествует». Ирония по поводу критики, не обладающей необходимым профессионализмом, сквозит в диалоге старшин: «Автор торжественно восклицает: “Пусть критика сама напишет трагедию и покажет, действительно ли она близка искусству”. — Автор шутит. — Напротив, история и отношения с критикой настраивают его, как никогда, серьезно».

Эти (и другие) отступления перерезали напряженный ход действия, строгий и динамический ход трагедии. Даже один из лучших эпизодов первого акта — прощальный матросский бал — не был в этом смысле пощажен Вишневским. Среди вальса «какой-то молодой человек со связкой бумаг беспокойно нарушает ритм», чтоб сказать («реалистически сморкаясь»), что романтика, появившаяся в пьесе, — «это есть извращение…». Он представляется старшинам хора: «Я разговариваю о том, что создают другие, — я критик»; листает цитаты, бормоча бессвязные, бессмысленные фразы: «Могу выявить… дабы учесть звено, ликвидировать недооценку реализма и начать вашу перестройку…» Драматург искал выход своей неприязни к критикам, где только мог.

Отстаивая свои взгляды на театр и стремясь их пропагандировать открытыми приемами, Вишневский хотел, чтобы между актами «Оптимистической трагедии» музыка и хор «орали тему радости»: и в тексте этого «ора» звучали слова о том, что создающим свои произведения сообразно с собственной природой — «подобно яблоне, приносящей яблоки», «нечего беспокоиться о суждении инакомыслящих». Второй акт драматург начинал опять-таки пародией на дискуссию критиков и утверждением романтики, как «более высокой ступени реализма». Подчеркивая новаторство своей пьесы, Вишневский, прежде чем начнется пантомимическое изображение {159} боя, предупреждает зрителя: «Автор и режиссер делают сейчас трудный эксперимент…»

Перед третьим актом он строит «entrées joyeuses», где, по его язвительной ремарке, некий незадачливый драматург, который, как и критик, «постепенно освободился от действия вальса, впечатлений ухода и гибели полка, восстанавливает привычный ход мышления» и начинает спор о пьесе. Затем перед публикой появляются пародийные образы «офицеров того лагеря», причем помреж с палочкой в руках как бы представляет зрителю возникающих на сцене персонажей. Объяснения сопровождаются пантомимой. Первый тип — «разлагающийся театральный белый офицер», предатель, он «одной рукой… насилует многих женщин» («Офицер делает жесты одной рукой»), «другой — вливает себе в рот шампанское пополам с водкой» («Офицер вливает»), «у офицера наглая, контрреволюционная улыбка» («Офицер нагло и контрреволюционно улыбается…»). Потом — «человечные и симпатичные белогвардейцы», открыто названные Вишневским («братья Турбины»); их изображение — это «томное воркованье милых мальчиков, волнительная грусть и много доброго в злом…».

В спектакле (а затем и в последующих публикациях пьесы) никаких интермедий не было. Течение сюжета не нарушалось, внимание зрителей сосредоточивалось на драматических и трагедийных событиях жизни матросского полка, причем максимально сокращенными оказались и те разъяснения смысла великих событий, изображаемых на сцене, которыми изобиловала «Первая Конная» и которые в «Оптимистической трагедии» Вишневский также обильно вкладывал в уста «старшин» хора. Тем самым пьеса приобрела строгость драматургической формы, целостность действия, ту «сообразность» всего изображаемого, о которой Пушкин говорил как о необходимом свойстве подлинного искусства. Таиров отказался провозглашать со сцены, что его спектакль — романтический и новаторский, отказался подчеркивать значение романтики в социалистическом театре. И действительно, романтический и новаторский его спектакль, как и пьеса, говорил сам за себя, не нуждался в комментариях.

И этим также переработка пьесы не ограничилась. Зарождение и развитие любви матроса Алексея к Комиссару, {160} любви, которую Таиров в своей режиссерской экспозиции «Оптимистической трагедии» называл чувством трагическим, в новом варианте пьесы было очищено от тех плотских мотивов, которые возникали у Вишневского и становились грубыми и неуместными в третьем акте первого варианта. Там, в плену, когда «птицы кричат над равниной», а пленные матросы «спят, обнимая землю», Алексей ведет тяжелый, натужный разговор с Комиссаром, разговор, выдержанный в открыто циничных тонах. «Полюби, а?» — «Полюби, ценю жизнь и способ, которым ее дают». — «Что, может, подозреваешь, — больной? Смотри, тело, как стекло… Чистое. Зубы — а!.. Я берегся…» (моментами текст в этом эпизоде пьесы напоминает раннего А. Н. Толстого, а быть может, даже Арцыбашева). «Кто вас выдумал, милые, родные, счастье, отрава сладкая, — женщина?» — «Стесняешься? Их?..» Этот последний вопрос относится к матросам. И, «делая жест на спящих», Алексей предлагает: «Хочешь, я всех порежу?.. Избавлю от чужих рук. Потом и тебя и себя». И продолжает свой чадный уговор: «А тебе, может быть, нельзя? Ну, немножко, ну, немножко… Это ж бывает так хорошо… Или тебе нельзя?» И Комиссар отвечает: «Можно», «подчиняюще просто» исполняя просьбу (?) Алексея, после чего Алексей, по ремарке драматурга, «переводит дух».

Все это из текста, исполнявшегося Камерным театром, было исключено и не могло существовать в спектакле, где вся жизнь Комиссара была строгой и сосредоточенной, а чувства кристально чисты и прекрасны, подымая своим высоким строем всех окружающих, в том числе и Алексея. А вместе с тем человечность и жизненность образа большевички, его своеобразный лиризм, о котором опять-таки много говорил Таиров в экспозиции к «Оптимистической трагедии», подчеркивались введением эпизода в начале второго акта, где Комиссар пишет письмо, в коротких строках которого возникают интимные переживания, ощущение суровой трудности жизни, потребность в откровенности.

Изменился и исход трагедии. В первом варианте морской полк по команде Комиссара, подымая головы, обращая лица к солнцу, «неся свои тела в потоке света, ритмическим ходом», шел к месту казни. Бессмертие революционного народа передавалось появлением второго {161} полка. Судьба Комиссара оставалась неизвестной. В варианте пьесы, появившемся после работы Таирова, полк побеждал, но на глазах у зрителей умирала от ран женщина-Комиссар. Таиров показывал гибель героя и подчеркивал торжество его дела. Он переводил в действие свое утверждение по поводу оптимистического исхода трагедии: «… смерть не является завершением всего круга явлений. Явления и события, доходя до своей предельной точки, опрокидывают смерть и утверждают жизнь, ее силу, ее обновляющее и организующее начало»[[225]](#endnote-223).

Вишневский вначале был насторожен и некоторое время неудовлетворен ходом репетиций. Он боялся, что спектакль станет «благополучным», покажет «перестройку» массы, а не приход «каждого по-своему» к правде; хотел передачи «страсти» 1918 года, правды «прекрасного времени 1917 – 1921 годов». Опасавшемуся «облагораживания» пьесы Вишневскому казалось, что в процессе подготовки спектакля из его драмы «ускользает резкость, размах, дерзость, намеки, проблема», исчезает «задор»; в частности, ему непременно хотелось сохранить фразу Комиссара: «Я женщина здоровая», — относящуюся к тому, что она, если захочет, сойдется с мужчиной. Ему было жаль отказа от прямой полемики с современными драматургами и критиками в тексте спектакля, полемики, исключенной Таировым. Но постепенно его увлекали достоинства режиссерских решений, — так, он записывал в дневнике, что «финал второго акта сценически отличен».

После премьеры тон записей совершенно меняется. Отмечая важные для него мнения С. Подольского («Гражданская война реабилитирована в театре»), В. Пудовкина («Ждали пятнадцать лет. Волнует, радует, ободряет и нас»), Вишневский записывает в дневнике, что «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре признана Вл. И. Немировичем-Данченко, что З. Н. Райх в присутствии Вс. Э. Мейерхольда сказала искренние поздравительные слова. Восторженный прием премьеры заставил Вишневского признать: «Победа огромная, сильная, принципиальная! … Встреча [с театром. — *Ю. Г*.] в конечном счете дала отличный результат»[[226]](#endnote-224). И после этого дружба Вишневского с Таировым укрепится на многие годы.

{162} До «Оптимистической трагедии», как уже говорилось, Вишневский помогал Таирову в работе над «Неизвестными солдатами» — одним из первых героических спектаклей Камерного театра, созданных на материале советской драматургии. В годы войны театр включает в свой репертуар «Раскинулось море широко» — пьесу, написанную Вишневским совместно с А. Кроном и Вс. Азаровым, своеобразный опыт создания музыкальной комедии на героическом материале Великой Отечественной войны, который для Таирова будет неким продолжением его «музыкальных спектаклей». А в самом конце войны Таиров поставит героическую драму «У стен Ленинграда». Причем, посчитав эту пьесу своеобразным продолжением «Оптимистической трагедии», будет ждать от Вишневского третью пьесу героического жанра — пьесу уже о новом этапе современной жизни, третью часть героической трилогии, которую Вишневский так и не напишет.

Спектакль «У стен Ленинграда» по-своему важен для исследования таировской режиссуры, хотя эта его работа и не могла дать результатов, хотя бы отдаленно подобных триумфу «Оптимистической трагедии».

Уже из режиссерской экспозиции к спектаклю «У стен Ленинграда» ясно, что Таиров хорошо видел просчеты и несовершенства военной пьесы Вишневского и стремился их преодолеть.

Свою мысль о том, что «театр только тогда может быть действенным, когда ему есть что сказать и когда то, что он хочет, он говорит в полный голос и в свой голос», Таиров связывал с гражданственностью советского искусства, особенно обостренной в военные годы, причем в момент, о котором идет речь, Таиров ощущал не только героизм и пафос Великой Отечественной войны, не только несомненное приближение победы советского народа, но и сложность международной обстановки, указывая, в частности, в своей речи перед началом репетиций «У стен Ленинграда» на выступление одного из американских министров, говорившего о необходимости «выиграть» послевоенный мир.

Серьезные трудности, которые, по мнению Таирова, предстояло преодолеть исполнителям драмы Вишневского, режиссер видел в двух ее линиях. Одна из них состояла в том, что в пьесе рядом с людьми, сознающими {163} свой долг, долг чести и совести, отстаивающими свободу и независимость Отчизны, есть целая группа персонажей, противодействующих, как говорил Таиров, «естественной, законной…» патриотической потребности каждого человека. Группу эту Таиров справедливо считал в пьесе довольно сильной. И он опасался впечатления, якобы в период Великой Отечественной войны и, в частности, на ленинградском фронте были «какие-то две мощные силы, и исход войны зависел не только от нашей борьбы с фашистами, но и от нашей борьбы с какой-то второй силой». Утверждая, что это было вовсе не так, говоря о едином патриотическом подъеме и порыве советского народа, «действительно двигавшем горы», Таиров требовал, чтобы в спектакле героика войны была правильно отражена.

Он отвергал, как сравнительно легкий, такой способ создания верного соотношения сил в спектакле, при котором враждебные морякам-патриотам действующие лица были бы обесцвечены. Он считал это неправильным, потому что задача спектакля, по его мысли, заключалась в изображении того, как наперекор отдельным людям, которые из-за разных обстоятельств, по разным побуждениям пошли против огромной всеобъединяющей волны патриотизма, подымалась и росла огромная сила народа, сравнительно легко уничтожившего все, что пыталось противоборствовать его военной борьбе и победе. В первом случае, по словам Таирова, театр сделал бы не существенным то, что фактически существовало и имело известное значение, во втором случае громада народа на сцене свидетельствовала бы о народной мощи в событиях Великой Отечественной войны[[227]](#endnote-225).

С этой именно целью Таиров и хотел противопоставить отрицательной группе действующих лиц не пять-шесть положительных персонажей, проходящих через все события, а «настоящий, живой и подлинный» коллектив всей матросской бригады, действующей в пьесе. Своей идейной и художественной целью режиссер объявлял «создание на сцене живого и подлинного матросского коллектива, который самим фактом своего существования, самим фактом внутреннего объединения, самим фактом прорвавшейся в нем огромной народной силы — заранее и непреложно обрекает на неудачу и небытие всех тех, кто пробует им противостоять». Так {164} режиссер, занимая в спектакле в массовых эпизодах всю труппу — от ведущих мастеров до сотрудников, — вел исполнителей к сценическому воплощению некоего эпического полотна. Ссылаясь на то, что в «Горе от ума» на сцене Художественного театра в массовой сцене бывает занят весь состав труппы, вплоть до народных артистов, Таиров напоминал о том, что подобный принцип создания ансамбля, своими корнями уходящий в лучшие традиции Малого театра, важен для постановки советской пьесы тем более потому, что многие из произведений советской драматургии далеко не совершенны, уступают классике, а между тем именно современные пьесы зритель смотрит с особой страстной и кровной заинтересованностью.

Массовые сцены в спектакле «У стен Ленинграда» были задуманы и воплощены Таировым как пантомимы, идущие в развитие, дополнение, расширение действия. Примечательно, что он задумал вывести на сцену небольшую группу матросов, но по его замыслу она должна была казаться большой благодаря глубокой наполненности каждого «сценического поступка» массы. О значении образа народа в спектакле Таиров говорил в экспозиции к нему, писал автору: «Моя задача будет состоять в том, чтобы построить крепкий матросский массив…»[[228]](#endnote-226).

В критике было отмечено, что Таиров совместно с Вишневским переработал драматургический текст, удалил все риторические излишества, «до возможных пределов» сжал действие[[229]](#endnote-227), что за словами афиши спектакля — «сценическая композиция и постановка А. Таирова» — стоит переработка драмы, сокращения и дописки, в результате которых изменение пьесы по сравнению с ранее опубликованным в журнале «Знамя» в 1944 году вариантом «разительно»[[230]](#endnote-228). Говорилось о том, что режиссеру в спектакле удалось разработать непрерывное действие массы моряков, — например, в сцене допроса пленного фашиста «каждый вопрос командира и каждый ответ пленного вызывают яркую, выразительную реакцию на лице и в движении каждого бойца»; виртуозной названа сцена, когда матросы читают написанный их командиром ответ на фашистский ультиматум («гомерический хохот переходит вместе с бумагой из группы в группу»; «возбуждение охватывает весь отряд {165} и выливается в буйную краснофлотскую пляску под гармошку…»); кстати, здесь, пожалуй, можно было почувствовать некое воздействие на режиссера и драматурга знаменитой картины Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». П. Новицкий отмечал, что с блеском поставлена сцена рукопашной схватки — создан «потрясающий образ победоносного сражения…». Он очень высоко оценивал «прекрасную массовую сцену прибытия отрядов» и символическую обобщенность финала первого акта, когда военные моряки, готовые к бою, уходят, полные великих сил. Критик писал, что режиссер «воспользовался всеми сильными сторонами пьесы, чтобы прославить величественную суровую красоту народа, освобождающего человечество». И все эти высокие оценки приводили критика к выводу об «эпическом стиле» спектакля…

Определяя жанр спектакля «У стен Ленинграда» как жанр трагедии и сравнивая его с трехчастной симфонией. (1‑я часть — первый день событий — «Священная война, все как один на защиту Ленинграда»; 2‑я часть — второй день событий — «Клятва»; 3‑я часть — третий день — «Скорее смерть испугается нас, чем мы испугаемся смерти»), Таиров снова говорил о своем понимании трагедийного в советском театре. «Если раньше трагическое понималось нами только в определенном, обычном смысле, как… неизбежное движение героя к катастрофе, то сейчас мы понимаем трагическое тоже, как движение к катастрофе, но катастрофа не является результатом, а лишь рубиконом, который нужно только преодолеть для того, чтобы затем жизнь обнаружилась в своем новом качестве». Таиров напоминал труппе, что именно так было в «Оптимистической трагедии» и именно так должно быть в пьесе «У стен Ленинграда»: «Это тоже оптимистическая трагедия, трагедия потому, что действие происходит действительно в очень серьезные, трагические минуты жизни нашей страны… в решительные и трагические три декабрьских дня под Ленинградом; трагедия потому, что перед нами стоит враг, чуждый всему человеческому, — фашизм, и идет борьба не на жизнь, а на смерть». Ища трагическое в характерах героев-патриотов, в тяжких ситуациях, в самые трудные минуты уверенных в победе, режиссер хотел «нечто трагическое» найти даже в образах {166} слабых людей. По его замыслу, лейтмотивом спектакля должна была стать патриотическая вера, но вера, нигде не оборачивающаяся «бодрячеством», вера сосредоточенная, углубленная, серьезная, «когда не нужно кричать, когда приказания отдаются тихо и строго, как клятва произносятся…»[[231]](#endnote-229).

Решительность вторжения в драматургическую ткань тех произведений, над которыми Таиров работал как режиссер, проявлялась по-разному в разные годы, но всегда была категорической и определенной. В частности, это сказалось и в его обращении к Горькому и Маяковскому.

Уже говорилось, что в зрелые годы своего творчества Таиров отбросил полемические излишества своих былых прокламаций, отрешился от недооценки драматургического материала при создании спектакля. Но он сохранил навсегда такую самостоятельность, неожиданность мнений и режиссерских трактовок, которые часто разрушали привычные представления о давно известных произведениях и вызывали (как это обычно бывает в подобных случаях) не только жаркое признание, но и резкое неприятие. Так произошло даже с одним из лучших творений Таирова — с его спектаклем «Мадам Бовари» по Флоберу, дискуссии о котором после премьеры носили ожесточенный характер, а всеобщее признание пришло значительно позже.

В этом смысле очень любопытным и острым был опыт работы Таирова над «Клопом» Вл. Маяковского, оставшийся почти незамеченным в театроведении и литературоведении.

Приступая к работе над комедией во время пребывания Камерного театра на Дальнем Востоке в 1940 году, незадолго до десятилетия со дня смерти поэта, Таиров говорил о необходимости проникнуть в самую глубину подтекста «Клопа», чтобы раскрыть тот замысел автора, который в свое время, казалось Таирову, Маяковский до конца выразить не мог. Определяя жанр пьесы, режиссер утверждал, что это комедия прежде всего сатирическая («фантастическая по форме и сатирическая по своей сущности»). Эпиграфом к спектаклю ему хотелось сделать слова Председателя из картины в Зоологическом саду («Мы никогда не отказываемся от {167} зрелища, которое, будучи феерическим по внешности, таит под радужным оперением глубокий научный смысл»). Этот смысл он видел во всеобъемлющей сатире, острием своим обращенной ко всяческому мещанству, чем бы оно ни прикрывалось.

Таиров отбрасывал привычные представления о содержании второй части «Клопа», сформулированные, например, во вступительной статье к однотомному изданию сочинений поэта, опубликованному в 1936 году[[232]](#endnote-230). Статья принадлежала И. Беспалову — видному деятелю советской печати, одному из редакторов большого Собрания сочинений Маяковского, вышедшего во второй половине 1930‑х годов. Таиров опровергал мнение Беспалова, якобы поэт, воюя с мещанством, усилившимся в период нэпа, во второй половине комедии «заглядывал в будущее», изображая социалистические идеалы. Режиссер усматривал в этом мнении «поклеп на Маяковского», «недопонимание, вульгаризацию и упрощение» его творчества. То «некое будущее», которое возникает в «Клопе», по мысли Таирова, «отражало не социалистический идеал», а было сатирой на то «уродливое изображение, изображение в кривом зеркале… которое допускали в то время все упрощенцы и вульгаризаторы социализма». Таиров считал, что Маяковский в своей комедии борется не только с нэповской накипью, но и с вульгаризаторскими представлениями о социалистическом грядущем, смеется над ними, «обрушивается на вульгаризаторов социалистических идеалов»[[233]](#endnote-231). Таиров цитировал в доказательство своих утверждений слова Маяковского о том, что проблемой «Клопа» является «разоблачение сегодняшнего мещанина».

Таиров считает, что перенесение времени действия во второй половине «Клопа» на пятьдесят лет вперед нельзя принимать буквально. Аргументация режиссера оригинальна и по-своему очень интересна.

Анализируя ремарки Маяковского, в частности ремарку к пятой картине пьесы, описывающую зал заседаний будущего, Таиров утверждал, что эту картину нельзя считать представлением о будущем самого Маяковского. По мнению Таирова, Маяковский воплощал здесь представление мещанина, разоблачаемого в пьесе. Заседание и голосование в этом эпизоде «Клопа» происходит в зале, вздымающемся амфитеатром, где вместо {168} людских голов и фигур — радиораструбы с висящими руками «по образцу высовывающихся из автомобилей», а у трибуны действуют распределители и регуляторы голосов и света. В этой механизации Таирову чудилось несоответствие идее свободного, активного социалистического человека, ценнейшего богатства будущего общества, виделся отголосок вульгарных теорий лжемеханизации и лжерационализации будущей жизни. Рассматривая ремарку к седьмой картине, описывающей сквер, где на листьях искусственных деревьев — тарелки с мандаринами и яблоками, а елочные шишки — это открытые флаконы духов, режиссер отвергает всякую мысль о том, что Маяковский мог так представлять себе картину социализма…

Сатирическим считал Таиров и образ старого профессора, отделенного от 1929 года всего лишь пятидесятилетием и не только позабывшего, что означает слово «буза» и что такое самоубийство, но утверждающего, что от любви «надо мосты строить и детей рожать». Таиров находил в этом осмеяние представлений о людях будущего, как о носителях утилитарных понятий. Он приводил в качестве доказательства своей правоты реплику репортера, разъясняющего, что такое влюбленность: «Так называлась древняя болезнь, когда человечья половая энергия, разумно распределяемая на всю жизнь, вдруг скоротечно конденсируется в неделю в одном воспалительном процессе, ведя к безрассудным и невероятным поступкам». И видел в этих словах издевку поэта «над теми, кто полагал, что при социализме… любовь исчезнет». К числу своих аргументов он присоединял и слова Зои Березкиной, связанные опять-таки с рассуждениями о любви: «Про что ты говорил, этого нет и никто про это не знает. Есть про розы только в учебнике садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений». Эти слова вызывали у Таирова мысль опять-таки о пародии на вульгаризаторские представления о социализме. Он утверждает, что Маяковский «не в бровь, а в глаз» бьет по упрощенческим взглядам на искусство будущего, когда заставляет Зою Березкину говорить Присыпкину: «Я возьму тебя завтра на танец десяти тысяч рабочих и работниц, будут двигаться по площади. Это будет веселая репетиция новой системы полевых работ». Вульгаризаторство виделось {169} ему и в словах распорядителя Зоопарка: «Товарищи негры, стойте вперемежку с англичанами красивыми цветными группами…» Сопоставляя действующих лиц первых и последних сцен, он утверждал, что это — одни и те же люди, например, девушка в седьмой картине, пугающаяся влюбленности («Я чувствую, как по воздуху разносятся эти ужасные влюбленные микробы»), это та, которая во второй картине в молодежном общежитии мечтательно говорила: «Пьер Скрипкин — это очень изящно и замечательно. Вы тут гогочете, а он, может, культурную революцию на дому проделывает».

В чем же видел режиссер ключ к этим эпизодам, к этим образам людей будущего в «Клопе»? Ведь Зоя Березкина не может быть носительницей мещанских представлений о социализме, а в ремарках раздается голос самого поэта… Таиров считал, что картины будущего в комедии Маяковского — это сон, приснившийся Присыпкину, мертвецки пьяному, «ряд кошмаров», мелькающих в мозгу обывателя, умножаясь в зеркалах парикмахерской мадам Ренесанс. Эти зеркала должны были стать основой декорационной конструкции второй части «Клопа».

Можно говорить о том, что Таиров, размышляя о «Клопе», словно забывал о юморе Маяковского, видел насмешку там, где возникало лишь озорство поэта. Однако в решении художественной загадки «Клопа» (думается, можно употребить именно этот термин) режиссер искал свои пути, нащупывал свои оригинальные формы для воплощения оригинального замысла. Таировский парадокс в прочтении фантастической комедии Маяковского обладает такой целеустремленностью, таким огневым зарядом, мимо которых пройти нельзя. Спектакль был показан только в концертном исполнении; Таирову так и не удалось полностью осуществить свой план постановки замечательной комедии; и все же режиссура «Клопа» на сцене Камерного театра входит в сценическую историю произведений поэта-сатирика, поэта-публициста, как важный эксперимент, как значительный творческий опыт.

Смещая установившиеся представления, работал Таиров и над пьесой М. Горького «Старик», поставленной им на сцене Камерного театра в 1946 году. В данном {170} случае особенно показательно, как определял Таиров драматический конфликт сложного горьковского произведения, по-своему раскрывая его социальный и философский смысл и отбрасывая (как он сделал это в работе над «Антонием и Клеопатрой») все комментарии и мнения, которыми была «окружена» странная горьковская пьеса.

В линии действия «Старика» сталкиваются прежде всего фигуры Старика и Мастакова. Один несет с собой тему возмездия, история второго подымает тему высшей справедливости, порывающей с установленными нормами гражданского закона и морали. Первый прикрывается велеречивыми декларациями, мнимым требованием единой справедливости для всех; другой не находит в себе ни сил для большой нравственной и философской борьбы, ни опоры для своей правоты в общественно-полезной деятельности. Кажется, нетрудно уловить некоторую перекличку этого драматического конфликта, этого нравственного столкновения, сходство стержня драмы с коллизией Жавера и Жана Вальжана в «Отверженных» Гюго. Впрочем, тема «Старика» была замутнена некоторыми комментаторами этой пьесы, а пищу для них дал сам Горький, вложивший в уста Старика фразы, обезоруживающие показной правотой. Тем важнее стала режиссерская мысль Таирова по поводу этой пьесы.

Прежде всего Таиров категорически отверг мнение, якобы Старик несет с собой «дух протеста» или хотя бы какое-то туманное позитивное начало. Он рассмотрел драматические события произведения Горького с точки зрения здравого смысла, отнесся к ним непосредственно, непредвзято. А между тем роли Старика — этого злобного и ничтожного существа, гадкого преступника — придавали такой смысл, который совершенно противоречил его биографии, как она дана в пьесе, и соответствовал только отдельным его изречениям. «Дух протеста» в поведении человека, совершившего одно из самых чудовищных уголовных преступлений, дискредитировал сам себя, однако именно «духу протеста», а не конкретным запечатленным в драме поступкам придавали вес и значение. Так, имела место, в частности, мысль о том, что в образе Старика Горький ниспровергает взгляды Достоевского, спорит с его идеей возвышающего страдания, {171} доводя эту идею до абсурда. Эта мысль оказалась устойчивой — даже в 1946 году, после спектакля Камерного театра, В. Ермилов утверждал, что в «Старике» Горький продолжал бороться «с философией страдания»[[234]](#endnote-232). Писатель сам дал повод для такого утверждения. В предисловии к американскому изданию пьесы он писал: «В “Старике” я старался показать, каким отталкивающим может быть человек, погруженный в собственное страдание, который стал верить, что он вправе мучить других за то, что он страдал. Если такой человек убедил самого себя, что таково его право, что он — избранное орудие мести, — он теряет всякое право на человеческое уважение. Это все равно, как если бы кто-нибудь поджигал дома и целые города только потому, что ему холодно»[[235]](#endnote-233).

Но на самом деле произошел разрыв между драматургическим замыслом и его воплощением, между замыслом Горького и самим текстом его пьесы, как случилось и в «На дне», где идея образа Луки и текст роли не совпали. Никакой «философии страдания» в пьесе нет, и Старик в страдание вовсе не погружен. Из слов Таирова, отрицающего «хотя бы какое-то туманное позитивное начало» в этой фигуре, — ясно, что режиссер с Горьким спорит — с Горьким, автором предисловия к «Старику». Зато выявляет текст Горького-драматурга, автора самой пьесы, выявляет по-своему и по-горьковски, как мы увидим из дальнейшего анализа.

Наивным, ниспровергающим какие бы то ни было естественные понятия представляется и тот взгляд на пьесу, который был высказан при самом ее появлении на свет. Так, в 1919 году в прессе утверждалось, что Старик символизирует дух протеста против «мещанского благополучия», а Мастаков — представитель мещанства. С таким толкованием выступал пролеткультовский журнал «Гудки», где появилась следующая оценка «Старика»: «Последнюю пьесу Максима Горького можно назвать символической драмой. В пьесе резко обозначаются два мира: с одной стороны, мещанский, обывательский мир мастаковского дома, с другой — буйно протестующий мир Старика. И жалкой попыткой примирить непримиримое является вся якобы плодотворная деятельность Мастакова…» Конечно, объективно ничего подобного в пьесе нет.

{172} Однако могло оказаться, что, освободив пьесу от ее мнимой философичности, режиссер попросту превратит ее в детективную драму, в пьесу острого сюжета — и только. Но так не произошло благодаря тому, что Таиров раскрыл в «Старике» философский смысл, лишь намеченный Горьким и не до конца развитый в драматических событиях. Обратимся к его режиссерской экспозиции спектакля.

«Захаровна считает необходимым уничтожить Старика, она приходит к Софье Марковне с созревшим у нее планом отравить его мышьяком. Она поступает так, повинуясь живущим в ней законам естественного права, и если бы Горький, согласно своим тезисам, предоставил ей развиваться и действовать, не вмешиваясь в ее поступки, а только помогая их выявлению, то, несомненно, она отравила бы Старика.

… Если бы Захаровна отравила Старика, то тогда пьеса была бы завершена и в центре ее стоял бы конфликт Захаровны и Старика, — конфликт между естественным и формальным правом.

Старик исповедует и проповедует формальное право: совершил преступление, может быть, и кажущееся, — ты должен понести наказание.

Захаровна исповедует естественное право: “ты мешаешь людям жить, грозишь разрушить наш очаг, нашу семью (в широком смысле этого слова — родину), — и ты должен быть уничтожен!”

Этот конфликт, конечно, придал бы всей пьесе характер большой трагедии, построенной на столкновении двух мировоззрений; но тем не менее пьеса пошла бы не только по заветам самого Горького, но и по заветам Чехова, который говорил: “Если в первом действии висит ружье, то в последний действии оно должно выстрелить”[[236]](#endnote-234). У Горького ружье висит, оно заряжено, но не стреляет. Это является самой большой трудностью, созданной самим Горьким, для воплощения его пьесы на театре.

… Невыявленная до конца идея, заключенная в пьесе “Старик”, была высказана Горьким много лет спустя после написания пьесы в словах: “Если враг не сдается, — его уничтожают”. Горький пришел к ней сам тогда, когда фашизм стал угрожать человечеству и, в частности, нашей стране.

{173} Воплотителем этой идеи могла бы быть Захаровна, ибо она именно так думает, но Горький не дал ей довести до конца свою миссию в пьесе. Она не совершила того действия, которое сделало бы ее героиней».

Таиров ищет подтверждения этой идеи — идеи естественного права — в тексте «Старика». Он находит его в рассказе Захаровны о том, как братья утопили человека, который «испортил» девушку, и в ее же ответе на испуг Тани: «Я не о страшном, а — про любовь». В своей режиссерской экспликации Таиров комментирует это место пьесы: «Она говорит про любовь, а то, что [человека] утопили — это закон, это естественное право; он ее испортил, его утопили, — это то, что нормально, то, что должно быть по ее мирочувствованию»; «это простое, “деловое” отношение к возмездию, прямое отношение — как оно разнится с хитросплетениями Старика… у него нет естественного взгляда (с точки зрения естественного права) на взаимоотношения людей, на соотношение преступления и наказания…»

К этим размышлениям о естественном и формальном праве по-своему примыкают не раз возникавшие у Таирова мысли о двух понятиях морали, естественном, природном, и внешнем, привитом средой, житейской практикой. Так, в «Федре» в споре Эноны и Федры он усматривал столкновение чувства долга, испытываемого Федрой, как природного, естественного морального понятия, и своего рода «практицизма» Эноны, которая убеждает Федру, что даже боги бывают «роковыми чувствами побеждены». Именно это столкновение Таиров будет подчеркивать, задумывая новое воплощение трагедии Расина в Камерном театре в 1946 году. Он скажет в беседе с труппой перед началом репетиций: «В трагедии происходит столкновение двух понятий морали: того естественного понятия, которое несет в своей душе Федра, и того внешнего понятия, которое исповедует Энона, заботящаяся больше всего о добром имени Федры».

«Сталкиваются судьи…» — говорит Таиров о конфликте в «Старике». — «Идеология насилия, воплотителем которой является Старик… и идеология преодоления насилия силой, представительницей чего является Захаровна»[[237]](#endnote-235). Судья неправедный — Старик (Захаровна первая говорит о нем, что он «все равно как судья…») и {174} судья праведный, воплощающий в своей психике естественное, натуральное право, — Захаровна.

Примечательно, что в таком построении конфликта есть нечто общее с попыткой решить пьесу «Дети солнца», предпринятой Таировым в середине 30‑х годов; по-новому отнесясь к расстановке сил в спектакле и всемерно повышая роль Егора, Таиров этим хотел подчеркнуть основную мысль пьесы — «рознь, существующую между народом… и богатыми классами» (так он эту мысль формулировал); он видел в «Детях солнца» «пророчество о народном мщении» и считал неверным, что в свое время в Художественном театре образ Егора и толпы вызывал реакции, ниспровергавшие эту тему. Ему хотелось непременно выявить в своем спектакле, что Егор — талантливый мастер, показать его даже человеком более деликатным, чем Протасов[[238]](#endnote-236).

Современные исследователи пишут о драматическом конфликте Егора и Протасова: «Конкретная и бесспорная несправедливость Егоров была исторически оправданным возмездием», между тем как Немирович-Данченко продолжал видеть в ней «одно из проявлений рокового недоверия невежественной толпы к интеллигенции»[[239]](#endnote-237). Таиров хотел совсем другого. Ему была важна своя правота Егора, пусть правота заблуждения, но непременно правота.

Однако вернемся к Старику. В своих разоблачениях этого человека Таиров шел прямо, шел до конца. Он не поверил словам Старика, которые придают его поступкам некую «идейную» платформу. То, что Старик в течение семи лет искал Мастакова, чтобы тот «дострадал» («как бы из закона высшей справедливости»), по словам режиссера, «не вера Старика», «не его идеология» — это лишь «его софистика, его фразеология». Цитируя реплики: «Ишь, как застроились, псы! И небушка не видать. Все от бога отгораживаются, собаки окаянные. В кирпич да в камень душевную гнусь свою прячут, беззаконники!..» — Таиров комментирует их: «Как будто фразы важные, идейные; он [Старик. — *Ю. Г*.] восстает против того, что люди “отгораживаются от неба”, “беззаконники прячутся”». «Но не по небу тоскует Старик, — продолжает Таиров. — Он говорит о небе, ибо такова его фразеология… А думает о тюрьмах. Тюрьмами он застроил бы землю и засадил бы туда всех людей для {175} того, чтобы самому быть надсмотрщиком, командовать и распоряжаться. Вот его подлинная идеология». Таиров стремится, где только возможно, подчеркнуть саморазоблачение Старика. «Он говорит: “Я — высох до костей, а ты — распух в богатстве, на мягких стульях сидя”. Зависть: он жаден, несправедлив». Ощущая «явное человеконенавистничество» в словах Старика: «Давно обрыдли, опротивели мне люди, а такие вот, чистенькие, особо противны», — режиссер считает его «предтечей фашизма». Откровенно и прямо Таиров называет ложью декларацию Старика, который говорит Софье Марковне о восьми годах на каторге: «Все на тебя работал, да на голубчика твоего». По замыслу Таирова, в спектакле возникала фигура зловещая. Старик, испытывающий торжество, как бы вырастал. «Он радуется, он почти танцует, он в восторге от того, как все обернулось, — он держит все в своих руках…» — подсказывал Таиров актеру. Ему хотелось, чтобы на сцене происходила некая «пляска зла». И слова Мастакова — «Каждый ищет, кому отомстить за обиду свою» — для Таирова ни в коем случае не могли стать попыткой в чем-то Старика оправдать.

В образе Мастакова режиссер искал личность сильную. Он всячески подчеркивает, что этот человек по природе — строитель. «Его желание — обогатить землю». Его самоубийство для Таирова — «условная трагическая сдача, сдача путем смерти, таящая в себе все же элементы победы…»[[240]](#endnote-238).

Показывая, что против Мастакова стоит «формальное общественное мнение», придавая важный смысл в конфликте пьесы воззрениям Харитонова, для которого «нормальная жизнь» — это жизнь, подчиненная привычным канонам, Таиров стремится выявить в спектакле идею глубоко гуманистическую: «насилием, устранением, порабощением человека можно погубить… но нельзя победить». Мысль, родственная трагедиям Шекспира, которые завершаются нравственными победами гибнущих героев, родственная великой русской «Грозе» и поискам героического разрешения трагедийных коллизий в советской драме и театре.

Среди постановок произведений советских драматургов, осуществленных Таировым во время Великой Отечественной {176} войны и в послевоенное время — а их было немало, — едва ли не главенствующее значение Таиров придавал своей работе над пьесой К. Г. Паустовского «Пока не остановится сердце». В 1942 году режиссер писал о ней из Барнаула, где Каменный театр находился в эвакуации: «Это должен быть спектакль творчески сложный, одновременно психологический, реалистический и романтический, глубоко соприкасающийся с исконными традициями Камерного театра и вместе с тем пролагающий некие новые пути, спектакль подлинной современной трагедии, подымающий в зрителе все его лучшие мысли и чувства и направляющий их со всей страстностью и непримиримостью к единой цели — изгнанию и уничтожению врага»[[241]](#endnote-239). В других письмах того времени режиссер неоднократно говорит о подготовке спектакля — чувствуется, что работа захватила его. Паустовский на одном из обсуждений его пьесы, происходившем в феврале 1944 года, сказал о том, что пьесу «Пока не остановится сердце» он писал «совместно с А. Я. Таировым…»[[242]](#endnote-240).

Среди произведений на темы Великой Отечественной войны драма Паустовского заняла особое место. Для нее характерны сложный сюжет, обостренная интрига. В центре пьесы — образ актрисы, оказавшейся в оккупации; ее ребенка убил фашистский солдат. Лишившись рассудка, актриса с телом мертвого ребенка на руках бродит по городу. Столкнувшись на городской площади лицом к лицу с убийцей, она пытается задушить солдата. Лишь в тюрьме она приходит в себя, и ее освобождают.

В нее влюбляется немецкий майор. Женщина ведет с ним тонкую и опасную игру. Связавшись с партизанами и выполняя их задания, она использует свое влияние на фашистского офицера. На спектакль с ее участием должна собраться верхушка командования оккупантов, и в это время партизаны ворвутся в город… План удается. Победой партизанского отряда заканчивается спектакль.

Уже из этого короткого изложения — а взят только основной стержень сюжета пьесы, богатой различными драматическими перипетиями и коллизиями, — ясны особенности произведения Паустовского, произведения, которому далеко не чужды мелодраматические ситуации. {177} «Веселье есть только смерть», — говорит майор Руммель героине пьесы. И эта фраза характерна для приема построения образа фашиста Паустовским. Драматург хотел показать крайние черты фашизма, раскрыть в жестокости и зверстве фашистских палачей корни их звериной «философии». И в сценической истории Анны Мартыновой есть попытка показать страдания одной матери, придав им символический смысл. Драматург давал возможность построить сценическое действие так, чтобы на сцене возникли обобщенные, обостренные картины, метафоры и образы, свойственные по своему характеру романтическому театру, романтическому искусству. Это и сделал Таиров.

Когда обезумевшая от горя Анна Мартынова с мертвым ребенком на руках оказывается среди немецких солдат — они окружают ее тесным кольцом. Женщина в черном платке прижимает ребенка к груди. Вокруг — цепь фашистов, грубо одетых, в сапогах, словно подбитых железом. Солдаты смеются, что-то поют, держа друг друга за руки. Хоровод ритмично движется вокруг женщины. Кажется, смешиваются реальность и бред. Грубые сапоги, истоптавшие землю Европы, словно растаптывают на глазах у зрителя материнское горе. Музыка звучит однообразным уродливым аккомпанементом механического движения веселящихся автоматов. Жестокий образ нашествия — образ-символ…

Когда Анна Мартынова узнает, что ее муж жив, узнает в ресторане, куда она пришла с майором Руммелем, — она танцует. Радость, рвущаяся из груди, радость, источник которой должен быть скрыт, запрятан, закован, рождает желание двигаться, чувствуя себя духовно освобожденной, словно окрыленной в вальсе. Сцена затемняется, и только танцующая женская пара (Анна танцует с девушкой-полькой) ярко освещена. Танец — полет, танец — монолог, полный веры в грядущую победу. Подчеркнуты духовная сила, могучий порыв, торжество патриотических чувств, неугасимость человеческой воли.

В финале, происходящем в театре (сцена на сцене), Анна на огромной и пустой сценической площадке в широко развевающемся платье с красным платком в руках, который казался то взвивающимся, то ниспадающим знаменем, призывает к восстанию. И вот бегут {178} ворвавшиеся в здание партизаны, поблескивают штыки, остриями направленные вверх, и женщина высоко вверх подымает руки… Динамический, патетический, полный энергии образ победы, героика в действии и в метафоре — снова образ-символ…

Театральность в этом спектакле временами становилась чрезмерной, символика не всегда соответствовала сюжету, при своей известной наивности не выдерживавшему большой идейной нагрузки, обобщенность и натуралистичность отдельных деталей на сцене вступали в противоречие. Но исходный принцип спектакля был важнее, чем его недостатки. Спектакль появился в тот момент, когда все чаще нивелировались представления о реалистическом искусстве. И вызванная этой работой Таирова дискуссия означала многое — в ней было и сопротивление узкому пониманию реализма, как жизненной достоверности, и делаемые с охотой попытки теоретически обосновать «простоту» на сцене, как единственно возможное изображение современности: ослепление одних и запальчивость других, которые, как Таиров, шли к крайностям в выражении своих взглядов, в чем-то пороча важные художественные критерии и принципы, как это нередко случается в период взрыва споров, столкновений, взаимоисключения художественных принципов.

Такой взгляд на «простоту» человеческих образов, когда незаметно «повседневное» вдруг смыкалось с заурядным, занимал тогда в печати все большее и большее место, уводил от «героического напряжения» на сцене и в живописи, в литературе и скульптуре, простота то и дело оборачивалась художественной бедностью, сдержанность становилась принижением. Лишь позже для всех стала ясной пагубность этого взгляда, а в то время нередко в театре он утверждался с воинствующим пылом и безапелляционностью — этой неизменной принадлежностью людей, выражающих механически воспринятые воззрения.

Взгляд на повседневное, как на единственное выражение героического, отчетливо выразился тогда в статьях Г. Бояджиева. «В жизни героическое не отчуждено от повседневного: оно заключает в себе высшую норму деятельности советского человека», — писал критик. Но эта верная посылка, начинавшая его теоретические рассуждения, {179} развивалась односторонне, а потому он приходил к выводам неверным. «Только в простоте и правде чувств, только в одушевленности жизнью источник героического», — утверждал он. Правда и одушевленность жизнью, конечно, необходимые условия подлинного искусства вообще, всех времен и видов, всех эпох и родов художественного творчества. Но то уточнение, которое делал Бояджиев, обнаруживало узость его взглядов. Секрет реализма не «только в простоте» — объявлять так означало зачеркнуть многие и многие произведения искусства, многие направления и жанры, тем самым обедняя возможность художественного изображения действительности.

«Простота и правда жизни, не изменяя себе, выражают высокий пафос героического», — настойчиво продолжал Бояджиев[[243]](#endnote-241). Но если бы критик стремился к последовательности, он не мог бы не заметить, что, видя в героическом «высшую норму» человеческой деятельности, надо и от изображения героики требовать, если можно так сказать, «высших норм» выразительности, добиваться «высшего подъема» чувств в искусстве, а следовательно, не одной лишь простоты, но и приподнятости, страстности, духовного огня, каким было отмечено творчество Мочалова и Ермоловой, Стрепетовой и Комиссаржевской, Остужева и Коонен и многих других. В их искусстве была не только правда повседневных чувств, но и правда чувств патетических.

Останавливаясь на простоте, театр невольно шел к натурализму. Когда в «Сталинградцах» Ю. Чепурина на сцене Театра Красной Армии из-за кулис по ходу действия выезжала настоящая пушка, в печати приветствовалась «достоверность» изображения войны, но снижение героики оставалось незамеченным. Правда, раздавались голоса и о том, что заурядность героя становится опасной в искусстве[[244]](#endnote-242). Но попытки сказать, что драме и театру недостает огня, что во многих произведениях драматургии 40‑х годов нет «героического напряжения», встречались в штыки во имя защиты «повседневности», «естественности», простоты, житейской достоверности. Поборники этих категорий искусства не замечали, что они не только упрощают поэтику современного искусства, но, более того, — толкают к снижению образа современника, человека-героя. «Прометеев {180} огонь» нужен был не только как примета героических жанров, но как примета того подвига, который совершали люди в годы войны — да и в годы предвоенные, в годы строительства и созидания, требовавшего огромного напряжения душевных и физических сил.

Напрасными для большинства критиков оставались в то время напоминания о том, что многообразие направлений и индивидуальностей в искусстве поражает при первой попытке охватить одним взглядом множество образов, произведений, периодов художественного творчества. Напрасно было говорить, что образ, доведенный до символа, образ, передающий впечатление, образ, конкретный в своей бытовой естественности, простой и ясный, и образ, наполненный патетикой, равно имеют право на существование, если все они, отражая правду жизни, служат высокой цели, глубокой идее, если они реалистичны. Узость взгляда часто проявлялась в театральной критике. Не случайно в одной и той же газете — точнее, в одном и том же номере газеты «Литература и искусство» — печаталась статья Б. Пастернака, где Блок именовался реалистом, и статья Г. Бояджиева, отвергающая приемы «романтической символики» в театре и объявляющая, что «символическая образность» в театре «амнистирует» (очевидно, автор хотел сказать «снимает») жизненную правду…

Признавая символику для образов театра прошлого, Бояджиев отрицал ее правомерность в театре, изображающем современность. Более того — он отрицал и не символические, а попросту сценически выразительные театральные приемы, считая их непригодными для пьес о войне. «Если Эмма Бовари, сидя в окне, освещенная лучом прожектора, под музыку читала письмо Родольфа, то это казалось поэтическим и выразительным, когда же жена фронтовика читает письмо мужа в столь эффектной мизансцене и под звуки оркестра, то это выглядит по меньшей мере странно…». Бояджиев ставил в вину Камерному театру, что он в своем спектакле «Пока не остановится сердце» шел «не от жизненного опыта, а от опыта собственного мастерства, от тех сценических традиций, которые за долгие годы были выработаны репертуаром из интимных романтических пьес»[[245]](#endnote-243). Здесь все было несправедливо и теоретически неверно. Непонятно, в каком отношении употреблял критик {181} термин «жизненный опыт», — Он не оспаривал ничего в содержании пьесы Паустовского; оспаривались только приемы ее сценического воплощения. И почему жизненный опыт должен был сделать невозможным изображение жены фронтовика, читающей письмо мужа в окне, на фоне звучащей в оркестре музыки? Традиции Камерного театра сложились не в спектаклях «интимных, романтических»; они возникали в спектаклях — социальных трагедиях; именно к трагедийному прежде всего тяготел театр. Все дело было в том, что, по мнению Бояджиева, советская женщина обязательно должна была на сцене изображаться «простой», а раз в данном случае не так, то и возник в его статье иронический тон: он назвал Анну Мартынову в исполнении А. Коонен «жрицей войны»…

Бояджиев посчитал недопустимым, что Камерный театр в пьесе на современную тему обратился к своим прежним приемам. В этом сказалось старое представление о театральном искусстве, как об искусстве вторичном, лишенном подлинной индивидуальности. В самом деле, приемы И. Репина или В. Серова в картинах на разные темы оставались в чем-то важном и самобытном — едиными; искусствоведы узнают кисть Рембрандта на неподписанном полотне. Театр же, как некий хамелеон, должен менять свою поэтику в зависимости от того, чью пьесу играет и на какой сюжет. Необходимо оговориться: конечно, драматургия диктует сценические приемы воплощения, но не должна заставлять театр полностью изменять «свое лицо». И то, над чем иронически издевался критик, говоря, что Камерный театр, поставив спектакль о войне, больше думал о своем лице, чем о содержании драмы[[246]](#footnote-5), на самом деле было несправедливостью. Для Таирова были органичны те художественные принципы, которые возникли в спектакле «Пока не остановится сердце». Это не был режиссер, смотрящийся в зеркало, — его путь это доказал со всей определенностью[[247]](#footnote-6). Но, меняясь, он оставался самим собой. Противопоставляя «Пока не остановится сердце» «Оптимистической трагедии», Бояджиев писал, что в постановке {182} пьесы Вс. Вишневского театр смог «раскрыть большую народную тему… сдержанно, волнующе, ярко, не прибегая ни к танцевальным пантомимам, ни к другим мелодраматическим эффектам». Простим автору то, что пантомиму он причислил к мелодраматическим эффектам. Дело не в этой оговорке. Беда в том, что «танцевальная пантомима» существовала в «Оптимистической трагедии» как одна из знаменитых сцен знаменитого спектакля — речь идет о прощальном вальсе моряков. Это была именно пантомима, и пантомима танцевальная — вальс был моментом сценического действия, а не вставным эпизодом, и моментом во многом решающим, единодушно признанным в своем художественном качестве и в своем смысле.

Все более сильной тогда становилась тенденция — искать на сцене черты «простых», «обыкновенных» людей, добиваться «только простоты». А это вело к однообразию приемов, и каждое сценическое произведение, будь то театральный «Сирано де Бержерак» в постановке Н. Охлопкова или его же спектакль «Сыновья трех рек», отмеченное поисками символических образов и обобщений, вызывало бурные протесты. Люди, которые тогда решались защищать эксперименты в театре, становились своего рода одиозными фигурами.

Можно признать, что спектакль «Пока не остановится сердце» не стал удачей Таирова, что в этом спектакле возникала и сентиментальность, и плакатность, и натуралистичность; что аллегории — а они в этом спектакле существовали — иногда были не очень-то большой глубины. Но дело было не в этом. Спектакль требовал защиты, как право на поиск, право на эксперимент, как попытка говорить своим голосом, не стесняя своего собственного дыхания, — и кто может сказать, что Паустовский не был достоин того, чтобы его слово зазвучало со сцены?

И не «камерный романтизм», а образы, доведенные до символов, возникали на сцене Камерного театра. Когда немцы, преисполненные самодовольства, после офицерского бала в марше проходили мимо убитой девушки, надевая фуражку перед ее телом, это была сцена символическая, и театральный образ раскрывал психологию фашизма, для которого человеческая жизнь не составляла ничего. Когда Анна Мартынова — А. Коонен, оставшись {183} одна, движением летящей вверх угрожающей руки раскрывала духовный порыв своей героини, переполненной гневом, жаждой мести и любовью к Родине, — по одному жесту было ясно: ничто не остановит приближающийся час возмездия. И это — образ большого обобщения. Можно спорить об удаче или неудаче каждого из них, но не следовало спорить о праве на такое воплощение жизни в сценическом искусстве. Почему у этой поэтики не было равных прав с поэтикой спектакля — публицистического диспута, каким был «Франт» в Театре Вахтангова, или со спектаклем лирической интонации, каким были «Русские люди» в МХАТ?

Включившись в спор с Бояджиевым, Вс. Вишневский писал: «Нам в нашей стране нужны театры самых разных видов и направлений. Успех каждого из этих театров, успех, направленный к победе великого народа над фашизмом, будет приветствоваться миллионами зрителей и каждым из нас. Нельзя, однако, нивелировать искусство и под флагом реализма проводить монополию какого-либо одного театра или одного направления.

Пусть вся наша театральная интеллигенция работает в полную меру ее сил, ее стремлений, ее мечтаний… Пусть Камерный театр будет театром высокой зрелищной культуры, культуры ритма, движения, музыкальности. Пусть это будет яркий игровой театр. Пусть мы увидим здесь и чеканный стих, и скупую речь трагедии, и смелые, своеобразные декорации. Пусть в этом театре увидим мы и буффонаду, и народную героическую комедию, и синтетический спектакль, и политический памфлет, и романтическую драму, которая подымет острейшие социальные и этические темы. Пусть на сцене этого театра появятся исторические мифы и легенды. Наконец, пусть на сцене этого театра утвердится новая советская трагедия.

Пусть на сцене этого театра будет изысканный рисунок, точно рассчитанные движения, символика и условность там, где они необходимы, и крылатый реализм целого… Пусть Камерный театр продолжает быть театром творческой фантазии, искателем высокой театральности в подлинном смысле этого слова»[[248]](#endnote-244).

Вишневский ставил вопрос широко, взволнованно, как все, что он делал. Однако его в печати не поддерживали, подобно тому, как вызвало ожесточенные протесты {184} и нападки утверждение многообразия реализма в истории мирового искусства. Большинство выступавших в начавшейся дискуссии не согласилось с тем, что в искусстве, говоря словами А. С. Пушкина, не должно быть «никакого предрассудка любимой мысли». Но именно предрассудки одного взгляда на реализм мешали тогда развитию театра. Критики и искусствоведы словно закрывали глаза на то, что если бы эти предрассудки существовали и побеждали в прошлом, в сознании любителей музыки не примирились бы Чайковский и кучкисты, не встречались бы на сцене Щепкин и Мочалов, не висели бы рядом полотна Репина и Серова, а тем более — Врубеля. Но только в многообразии была возможность обогащения советского художественного творчества[[249]](#endnote-245). Таиров был одним из тех, кто это хорошо понимал. Почти не встречая поддержки в критике, рискуя, искал он «своего» Островского, «своего» Чехова, «своего» Горького. Так появлялись один за другим его спектакли 40‑х годов — «Без вины виноватые», «Чайка», «Старик», в которых голос режиссера продолжал звучать открыто и решительно. А одновременно Таиров искал своих драматургов среди современных советских писателей. Потому в этот период он придавал такое большое значение своему содружеству с К. Г. Паустовским, стремился к Б. Пастернаку, ждал от О. Берггольц «потрясающей и радостной» трагедии. Все это были закономерные следствия многолетних исканий и тяготений к романтической героической драме, к приподнятому искусству, к поэтическому строю на сцене. В своих записях 40‑х годов Таиров снова и снова сетует на обезличенность в театре и часто объясняет это безразличием театров к драматургическому материалу. Он иронизирует по поводу того, что писатели то и дело приходят в театр по принципу «брака по расчету», «по предначертанию родителей, — сиречь Комитета по делам искусств»[[250]](#endnote-246). По его мнению, в таких случаях терялось лицо и у писателя и у театрального коллектива. «Леонов — его сценич[ность] часто не совпадает со сценичностью тех или иных театров, — замечает Таиров в одном из своих дневников, — и драматург подминается под театр, обезличивается, например, Леонов под Островского или Чехова…». Таиров требовал от писателя и театра «естественной близости», творческого единения[[251]](#endnote-247).

# **{****185}** 3. Сценическое мастерство

## Режиссер, художник, композитор

По мере того как менялось содержание спектаклей Таирова, изменялась и их форма. Новые цели, которые ставил перед собой режиссер, естественно, заставляли его искать новые выразительные средства сценического искусства. Непрерывность экспериментов характерна для всего творческого пути Таирова.

Новизна сценической площадки ранних спектаклей Камерного театра должна была служить «раскрепощению» искусства актера. Именно этот таировский тезис стал поводом для того, чтобы в первом же переводе его «Записок режиссера» на иностранный язык книга была названа «Раскрепощенный театр»[[252]](#endnote-248). Ни подражание, «подделка» жизни в театре натуралистическом, ни своего рода «закованность», усматриваемая Таировым в «условных» спектаклях Театра В. Ф. Комиссаржевской, по его твердому убеждению, не отвечали природе артиста.

Таиров хотел, чтобы на «неореалистической» сцене появился даже не просто актер, но, как он говорил, «сверхактер», наследник и гистрионов и мимов, в чьем творчестве соединились бы музыкальность движения и речи, скульптурность жестов и поз, ритмичность гимнастов и гибкость акробатов. Такому актеру необходимо было работать «в атмосфере объема». Таиров тогда еще не говорил о композиции сценического пространства, как о важном способе выразить смысл той или иной пьесы, — ему важно было достичь того, чтобы сценическая площадка, создаваемая художником-декоратором, была удобна для размещения актеров, чтобы она соответствовала трехмерности актерского тела.

Декорации, воспроизводящие жизнь как таковую, он в «Записках режиссера» связывал с «бесформием» натуралистического {186} театра. Не однажды он говорил О «натуралистической лжи» писаного задника и кулис, обнаруживающих в процессе спектакля «свою полную непригодность». «Мельница очень маленького размера на декорации, пока она была в перспективе, оставалась волшебной картиной; все было хорошо; но как только актер отходил назад — вопиющая ложь, художественная неправда сразу бросалась в глаза, и все законы натуралистической перспективы уничтожались»[[253]](#endnote-249). В то же время он не принимал и те декорации, на фоне которых актер, по его выражению, превращался в своего рода «колоритное пятно». С возмущением цитировал Таиров в «Записках режиссера» похвалы Мейерхольда «условному» спектаклю, где, по мейерхольдовскому определению, «иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине». В «Сакунтале», в этом программном сценическом произведении, сыгранном на открытии Камерного театра, по утверждению Таирова, «не могло быть места исторически-натуралистическим декорациям, репродуцирующим индусскую природу, дворцы и храмы», как не могло быть места и «разрисованным панно, на фоне которых тонула бы фигура актера, или пресловутым сукнам условного театра». И как напутствие художнику П. Кузнецову, оформлявшему пьесу Калидасы, Таиров читал строки из книги об индусском театре:

«Сцена в глубине заканчивалась занавесью из тонкой материи. Ее цвет должен был гармонировать с основным чувством пьесы: белый для спектакля эротического, желтый — героического, темный — патетического, пестрый для комедии, черный для трагедии, для ужаса — темный, для страсти — красный и черный для чудесного»[[254]](#endnote-250).

Это увлечение цветом Луначарский в анализе раннего творчества Камерного театра свяжет с супрематизмом[[255]](#endnote-251). Один из критиков на спектакле «Адриенна Лекуврер» в 1919 году вспомнит Матисса, и, хотя скажет о «матиссовских контурах» человеческих фигур на сцене, толчком для этого, конечно, будет увиденная им в спектакле «симфония красок»[[256]](#endnote-252) — красок ярких, контрастных. Значение цвета в произведениях Таирова будет велико всегда, и именно цвет в дальнейшем будет во многом способствовать прославленным достижениям декорационного {187} искусства МКТ (например, художественному оформлению «Оптимистической трагедии»).

Вторым (а тогда, быть может, и первым по значению) слагаемым декораций ранних спектаклей Камерного театра был пол сцены, сценическая площадка в прямом смысле слова, которая, по воле Таирова, должна была стать центром внимания художника, взамен задника, падуг, кулис, ибо сцена, как с иронией говорил Таиров в «Записках режиссера», предназначается для актера, а не для «каких-то неведомых птиц, витающих в воздухе».

«Пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собою одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не дает возможности актеру раскрыть в должной степени свое движение, в полной мере использовать свой материал».

Сцена — как позже сформулирует Таиров — должна была превратиться для актера «в то же самое, во что превращается станок для рабочего, т. е… должна быть орудием производства». «Сцена является клавиатурой, при помощи которой актер и режиссер так строят сценическое действие, чтобы наиболее рельефно донести его до зрителя»[[257]](#endnote-253).

Движущиеся во время действия декорации, конструктивная установка, оторванная от кулис, наклонные плоскости и площадки, введение потолка не для жизненного правдоподобия интерьера, а для улучшения звукового и светового эффектов — таковы технические приемы оформления сцены Камерного театра, меняющиеся вместе с изменением и развитием именно техники современной сцены. Совершенствуясь, они используются все целесообразнее, целеустремленнее.

Развитие сценического действия Таиров связывал с разрешением «проблемы динамических сдвигов сценической атмосферы», то есть изменения декораций во время непосредственного действия спектакля. Описание замысла декорационного оформления «Саломеи» показывает, что именно имел режиссер в виду.

«Когда в мелодию зачавшегося действия внезапно, как грозное предостережение, как первый зов неотвратимой {188} гибели врывается звенящая медь исступленных пророчеств Иоканаана, в созвучии с их трепетным ритмом перед зрителем раздвигается черно-серебряная завеса, открывая роковой водоем, как раскрываются в храме златые врата, когда слышится голос Господень.

Далее, когда накопившаяся, по мере развития действия, динамическая энергия вновь получает разрешение в неожиданном возгласе Саломеи: “Я буду танцевать для тебя, тетрарх”, — алчный вопль радости, исторгшийся из груди Ирода, разрывает в своем ликующем движении задний занавес сцены и вместе с волнами заколебавшегося эфира уносит его в стороны, обнажая окровавленный пьяными лучами луны красный занавес пляски и смерти.

Но вот завершается черная месса луны и крови, и трепещущий Ирод кидает на обезумевшую от поцелуя любви и смерти Саломею беспощадные щиты своих солдат, и, сливаясь с лебединой песнью раздавленной царевны, вибрируют в воздухе черные крылья опустившихся стягов, словно брошенный луною погребальный балдахин над сомкнутой щитами гробницей Саломеи».

Таирову, как он признавался, не удалось полностью осуществить в спектакле этот замысел. Но он характеризует приемы его режиссуры ранних лет. А. Эфрос определил декорации «Саломеи», как сюиту «протекающих красочных плоскостей», где течение действия «отражалось в текучести декорационных элементов». Но примечательно, что, по его же словам, декорации «ничего не изображали», существовали «сами по себе»; «их сдвиги были живописной атмосферой, которой дышало развитие пьесы». Экстер, оформлявшая «Саломею», «хотела говорить языком “соответствий”»[[258]](#endnote-254). Таиров не остановился на этом, он пошел дальше и, быть может, прямее.

И в «Федре» опять появилась новизна. Работа над макетом этого спектакля с А. Весниным шла долго; Таиров рассказывал, что первый макет («почти целиком натуралистический») был отвергнут, как и второй («почти целиком схематический»), и лишь третий макет стал основой декорации расиновского спектакля[[259]](#endnote-255). А. Эфрос считал, что недостатком первого была «архаистичность» — «циклопические колонны и кубы… заполняли и давили сцену; Федре здесь негде было жить»; второй {189} был «чрезмерно модернистичен» — безжизнен, абстрактен; «Федре здесь нечем было дышать»[[260]](#endnote-256).

Декорации «Федры» еще не несли с собой черт «конкретного реализма», но его элементы, безусловно, появились в них. Как и в «Саломее», здесь происходили «динамические сдвиги» самой «сценической атмосферы». Динамика действия была в движении проплывавших парусов, в изменении их цвета (или, вернее, интенсивности цвета) на глазах у зрителей. Алые краски становились как бы более сгущенными. Но о декорационной конструкции уже нельзя было бы сказать, что она «ничего не изображает». В ней угадывались и контур накренившегося корабля и линии эллинской архитектуры.

В «Адриенне Лекуврер» (1919), по меткому определению того же А. Эфроса, на сцене представал «мир абстрагированной вещественности». «Стиль представал в самой своей основе. Форму предметов и линию одежд определял завиток. Букля парика и изгиб кресла получили самостоятельную жизнь. Они выросли, так сказать, до законодательного размера. Схематизированная жеманность округлостей господствовала на подмостках. Люди были такими же: мужчины-завитки, женщины-волюты»[[261]](#endnote-257). Но здесь еще не было отчетливого контраста вещей, выражавшего контраст людей, — действующих лиц пьесы. В спектаклях о’ниловского цикла этот контраст появился — в «Косматой обезьяне» противостояли друг другу сцена на палубе океанского парохода, овеянной просторами и ветрами, и сцена в кочегарке; столкновение персонажей, их внутренний конфликт подчеркивался в декорационном оформлении. В «Любви под вязами» — тесные, душные комнаты фермы, из-за обладания которой возникала и шла к своему апогею трагедия, — и простор, воздух, свободное сценическое пространство, залитое ярким светом в финале, когда Эбби и Ибен уходили, взявшись за руки, чтоб предать себя суду во имя искупления чудовищной вины.

Таиров в 20‑х годах проверял удачу или неудачу своих работ — и в частности декорационного решения спектакля — тем, в какой степени удалось передать в сценическом произведении те «две действительности», которые «соединял», согласно своему режиссерскому замыслу, — «действительность жизни и действительность драматургического материала»; вспомним, что о «действительности {190} жизни» он говорил, подразумевая современность. Искалось соответствие содержания спектакля литературному материалу и идеям общества, в котором существует и создает свои произведения режиссер.

Декорации «Грозы» или «Святой Иоанны» не удовлетворяли Таирова именно потому, что в них, как ему представлялось, театр отталкивался «больше от драматургического материала, чем от реальной действительности», окружавшей создателей этих сценических произведений, а точнее — от взгляда на изображаемую жизнь, рожденного современностью. Так, в «Грозе» — в первом варианте спектакля — Таирову казался ненужным «купол, который являлся схемой церкви» и «увенчивал» декорационное построение. Этот купол, по ощущению режиссера, заслонял горизонт. А между тем широте горизонта в спектакле Таиров придавал решающее значение. Ему хотелось, чтобы в контрасте домостроя, как уродливого явления, давящего все живое, и «шири жизни» — побеждала именно ширь. Такую идею сценического произведения, такой образ спектакля, утверждал Таиров, диктовала современность. Подобно этому, в «Святой Иоанне» его не удовлетворила «схема готики», хотя он и считал ее удачной, переданной «чрезвычайно убедительно и просто», «в очень четких, впечатляющих сценических образах». Она, эта схема, по словам Таирова, «отправлялась от понятия исторической действительности», то есть того времени, которое изобразил Шоу, «и не расширялась до понятия действительности, нас окружающей». Опять-таки он, очевидно, хотел сказать — не передавала современный взгляд на тему, на материал и действие драмы. Поэтому «установка» «Святой Иоанны» и не удовлетворила его[[262]](#endnote-258).

Формулы Таирова сложны для восприятия, но в них есть интересный и важный смысл. Режиссер ищет такие (в данном случае декорационные) выразительные средства, которые передавали бы современное толкование пьесы. Невольно снова напрашивается параллель.

В «Записках режиссера» пафос Таирова направлен к отстаиванию современной образности. Предлагая «базироваться в сценических построениях на… геометрических формах», он доказывает справедливость своих исканий в этом направлении понятиями современной {191} красоты. Своему воображаемому противнику — «шокированному непривычными формами» обывателю — он отвечает вопросом: «А автомобиль красив?» «Вспомните, каким нелепым и уродливым казался вам этот новый экипаж, с его тупым фасом, которому так не хватало лошадей в прекрасной английской упряжке…» «Разве мог он сравниться с прекрасным выездом — ландо или каретой, запряженной парой лошадей».

К середине 20‑х годов в центре внимания Таирова — не образная форма как таковая, а тематика. «Жизнь, ее поступь, ее требования, ее запросы показали, что искусство без конкретной темы — мертво, что оно может вспыхнуть, как елочный фейерверк, который горит, но не обжигает, а это значит — умирать без всякого результата», — признается он в 1927 году[[263]](#endnote-259).

Эти два этапа режиссерской мысли и практики Таирова определили содержание его доклада в Государственной Академии художественных наук (1929), в котором он подвел итоги своим поискам декорационного оформления спектакля за 1914 – 1928 годы.

В набросках текста этого доклада, а позже в беседе с директорами периферийных театров в 1930 году Таиров характеризует декорации многих сценических произведений Камерного театра, отмечая особенности каждого из них.

В «Сакунтале» — принципы индийского театра, «картины на фоне цветных полотен». В «Женитьбе Фигаро», где художником был С. Судейкин, пол изломан, действие происходило как бы на лестничных площадках, чем достигалось разнообразие и пластическое богатство мизансцен. В «Фамире-кифарэде», спектакле, оформленном А. Экстер, декорации становятся трехмерными, действие протекает не только по горизонтали, но и по вертикали. В «Саломее» А. Экстер меняет декорационное оформление непосредственно во время самого сценического действия, на глазах у публики, соответственно изменению драматических ситуаций. В «Короле-Арлекине» (художник Б. Фердинандов) появляется сценическая конструкция, комбинация геометрических фигур. Эта декорация состояла из центральной установки, оторванной от кулис, не связанной с коробкой сцены, что позволяло устанавливать ее где угодно. Позже, по словам Таирова, этот принцип лег в основу многих клубных постановок. Чисто {192} конструктивной декорация становится в «Обмене», оформленном Г. Якуловым. «Зародыш конструктивизма» в Камерном театре, по словам Таирова, появился в спектакле «Фамира-кифарэд».

В «Адриенне Лекуврер» художник Б. Фердинандов применяет движущиеся ширмы разных цветов и размеров на фоне глубокого свободного сценического пространства. В «Принцессе Брамбилле» Г. Якулов строит декорационное оформление, подчиненное «идее спирали», по которой строятся все мизансцены, чтобы передать ритм карнавального движения. В «Благовещении» на сцене Камерного театра возникает кубизм; Таиров в беседе с директорами периферийных театров в 1930 году особо подчеркивал, что пригласил оформлять этот спектакль не художника-живописца, а архитектора А. Веснина, гордясь тем, что позже Веснин будет одним из строителей Днепрогэса.

В «Федре» тот же А. Веснин строит декорации в виде наклонной площадки; и наклонные поверхности, на которых шло действие, соединялись в художественном оформлении со «статикой» античных архитектурных линий. В «Жирофле-Жирофля» Г. Якулов развивал принцип «вертикального» построения действия, а костюмы менялись на глазах у зрителей. Когда в декорациях появляется потолок, Таиров подчеркивает, что это делалось «не в качестве натуралистического принципа, а для улучшения звукового и светового эффекта». В «Человеке, который был Четвергом» — урбанистическая многоярусная сценическая установка, сделанная также А. Весниным; «архитектурность» становится одним из излюбленных принципов оформления спектаклей в Камерном театре.

Анализ последующих декораций приобретает у Таирова иной характер. Покуда он больше говорил об образности как таковой, о конструктивных принципах, о технических приемах, и, очевидно, это отражало характер его исканий. Затем в центре анализа — размышления о тематике спектаклей. И потому о декорациях «Грозы» в том же докладе в Государственной Академии художественных наук Таиров говорит совсем другим языком, нежели о декорациях «Принцессы Брамбиллы» или «Федры». Рассматривая их, рассказывая о них, он исходит от конкретного содержания пьесы Островского, вернее, от ее истолкования в Камерном театре. Не раз возвращается {193} Таиров к размышлениям о «Грозе» и лишь изредка, лишь мельком характеризует декорационную конструкцию как таковую, но зато всегда в той или иной форме вспоминает о своей цели — выразить столкновение «понизовой вольницы» и домостроя, передать «одновременно гнет дома и быта Кабанихи — и ширь и стихию окружающего этот быт пространства». Таиров огорчается тем, что сделать это из-за особенности тогдашней сцены Камерного театра ему не удалось; он говорит, что «впечатление простора и воздуха было достигнуто [в “Грозе”] лишь на больших сценах во время гастрольных поездок»[[264]](#endnote-260).

Тогда же, переходя к анализу декораций спектакля «Любовь под вязами», сделанных (как и художественное оформление «Грозы») художниками В. и Г. Стенбергами, Таиров говорит не только о том, что интерьер строился уже по принципам «конкретного реализма», но и о своей цели — столь важной для его трактовки пьесы О’Нила — передать «ощущение природы». Вспомним, что постоянной идеей многих спектаклей Таирова была идея красоты человеческой природы в ее первозданности, и мысль спектакля «Любовь под вязами» — освобождение этой прекрасной природы от уродующих воздействий.

Так утверждение «конкретности» оказывается не только декларацией, а пронизывает творчество Таирова; «конкретный реализм» определяет весь образный строй «Косматой обезьяны» и последующих таировских спектаклей.

Декорации к «Косматой обезьяне», смысл которых Таиров подробно разъясняет труппе Камерного театра в своих лекциях об истории и методе театра, читанных в 1931 году, по словам Таирова, сочетали «две действительности» — передавали «образ реальной действительности», данный в пьесе, и «субъективное представление о ней», слагавшееся, по выражению Таирова, из «целого ряда познаний».

Ему казалось признаком удачи театра, что артисты, побывавшие в кочегарке океанского парохода, возвращаясь из заграничной поездки, «настоящую кочегарку» посчитали «менее впечатляющей», чем ее изображение в спектакле. Таиров объяснял это тем, что сценическое изображение возникло как результат субъективного ощущения «немыслимости» такого труда, какой изображен {194} в пьесе О’Нила, «социальной несправедливости» такого положения человека, какое показано американским драматургом в «Косматой обезьяне». Кочегарка в спектакле, по словам Таирова, стала *образом* — «сущностью идеи» театра и знаменовала то, что Камерный театр в своем искусстве продвинулся вперед, занял новый важный рубеж. Яркость выявления идеи спектакля усиливалась благодаря тому контрасту, о котором уже говорилось, — контрасту кочегарки и всех других помещений для кочегаров, тесных клеток без света, без воздуха, и голубой палубы в голубом просторе — палубы, на которой появлялась пассажирка — дочь американского миллионера. Контраст между трюмом и верхней палубой возникал в спектакле как результат режиссерского замысла, режиссерского взгляда.

В «Любви под вязами» декорационная установка, по мысли Таирова, должна была стать определенным «образом» — «образом среды объективной действительности», входящим во взаимоотношения «со всеми остальными образами спектакля». «Частным», в котором выразилось «общее», Таиров в этом произведении называл ферму. Художники В. и Г. Стенберги изображали ее тесной, и Таиров подчеркивал — «ее для всех не хватит, и в то же время она недвижима». «Это передается ее устойчивостью, тяжелыми столбами, на которых она стоит», — говорил режиссер. Любопытны и красноречивы ассоциации, возникавшие у него в связи с работой над «Любовью под вязами»: «Мы знаем, между прочим, что иногда, когда в деревнях не могут поделить наследство, распиливают на части избу…»[[265]](#endnote-261).

В одном из своих выступлений Таиров сказал, что декорации ко второму из его о’ниловских спектаклей построены по принципу «предметного, конкретного конструктивизма»[[266]](#endnote-262). Хорошо описаны они в воспоминаниях Алисы Коонен: «Оформление братьев Стенберг давало образ фермы — недвижимого имущества: корявый, нескладный дом с маленькими окошками стоял на тяжелых, словно навечно вкопанных столбах. В доме тесно, герои злобствовали, ненавидели друг друга, как запертые в клетках хищники»[[267]](#endnote-263). Выводы, из которых ясно место этой работы Камерного театра в истории таировской режиссуры, сделал Эфрос: «На сцене стояла “формула жилища”. Но она далеко отошла от прежнего схематизма {195} и бедности. Ничто не было окарнано. Ферма была с верандами, лестницами, комнатами, кладовыми. Ее создавал минимум материалов; глаз одновременно охватывал все. Конструкция была лаконична и всеобозрима»[[268]](#endnote-264). Можно утверждать, что создавалось ощущение большой, воздействующей на зрителя правды. Театр глубоко постиг, что конкретные предметы, окружающие человека в его действительной жизни, будучи показаны на сцене, могут с большой силой передать замыслы создателей сценического произведения…

Декорационное мастерство в спектаклях Таирова изощрялось все больше и больше. В «Негре», как и в «Любви под вязами», оформление передавало атмосферу действия, обстановку, в которых протекает трудная., сложная жизнь людей. Конструкция «Негра» напоминала и туннели метрополитенов, и арки вокзалов, и абрисы небоскребов, и узкие коридоры длинных авеню. Американский город возникал на сцене динамичным, холодным и стремительным, равнодушным к героям драмы — негру Джиму и белой Элле. Но в этом спектакле появилась и новизна использования декораций, в чем-то, правда, опирающаяся на находки, сделанные в «Саломее». Художники (те же В. и Г. Стенберги) передавали изменения драматических ситуаций и обстоятельств смещением декораций на глазах у зрителей. Но теперь это служило выражению не «общих эмоций» драмы, а конкретных переживаний героини. Чувства Эллы — смятение ее сознания, помутнение разума, в котором, по выражению Алисы Коонен, появлялось и разрасталось «зернышко безумия» — передавались при помощи смены освещения, а выразительнее всего — при помощи движения стен-ширм на роликах. Оформление сцены вдруг делалось таким, каким в этот момент видела Элла окружающий ее мир. Ей становилось душно, тесно в квартире негра Джима, — и стены надвигались на нее, сдвигались вокруг. Ненависть душила ее — и свет угасал, только один луч прожектора концентрировался на негритянской маске, висевшей на стене… Казалось, Элла не сможет вырваться, спастись. Ее кошмар был ужасающей и впечатляющей явью.

Быть может, еще выразительнее было показано взаимоотношение окружающей обстановки и человека — героя драмы в «Машинали» Тредуэлл. Здесь художник {196} В. Рындин создал такое декорационное оформление, где «однообразие существования» Эллен Джонс в мире-машине было показано многозначно. Оно было расчленено, изображено «во всех бытовых порах», как это определил А. Эфрос[[269]](#endnote-265). Впрочем, к тому, чтобы на сцене были показаны «улица, контора, квартира, бар, гостиница, больница, суд, тюрьма» — и все в однообразном монотонном воплощении — толкало само действие пьесы. Жизнь Эллен Джонс возникала в пьесе в различных поворотах, ее биография излагалась подробно и детализированно. Художник заполнил все сценическое пространство. В этом спектакле декорациями был прежде всего своеобразный (пользуясь выражением Н. Извекова) «архитектурный фон»[[270]](#endnote-266), конструкция из жалюзи, уходящая под самый потолок сценического пространства и освещаемая таким способом, чтоб возникало ощущение небоскребов на горизонте, своеобразной клетки города, где неба не увидишь никогда. Створки приоткрывались, возникали окна, за рамами которых происходили разные эпизоды человеческой жизни в каменных мешках стандартизованных домов. Проплывали вдоль сцены — по вертикалям — рекламы, огни, световые изображения. А внизу, на небольшой площадке, шла жизнь Эллен, начавшаяся в конторе Джонса и окончившаяся на электрическом стуле. При помощи фурок, расположенных в разных планах сценической площадки, тот или иной эпизод «выдвигался» на авансцену, заставляя город исчезать или оставаться, как говорил режиссер, «маячащим миражем». Движения и жесты окружающих Эллен людей — будь то служащие конторы, посетители бара или присяжные заседатели на суде — были так же графически однообразны, «однолинейны», как и абрисы зданий и мебели. «Предметность» этих декораций не имела ничего общего с натуралистическим правдоподобием, хотя обстановка на сцене была еще более жизненна, чем в «Любви под вязами». Театр передавал не облик огромного города, а его образ, раскрывал свое представление о мире-машине, убивающем Эллен.

Таиров рассказывал о замысле декорационного оформления, воплощенном В. Рындиным. «Относительно картин надо сказать, что они строятся весьма реалистически, конечно, с точки зрения театрального реализма. Это необходимо для того, чтобы дать в каждой картине {197} отличия. Например, первая картина построена, как американский шкаф. Вторая картина — “семья” — это кухня, в которой обедают, где через стекла виден город и те моменты жизни, которые нужны по действию[[271]](#footnote-7) и происходят в различных этажах большого дома.

Третью картину — “Медовый месяц” — для того чтобы показать пошлость мистера Джонса, я строю всю на голубом и розовом: везде голубой и розовый шелк; кровать, покрытая шелком, шелковые стены… Голубое и розовое — самая немыслимая комбинация, усиленная соответствующими лампами под абажурами.

“Материнство” — больница, отдельная палата, причем я даю не кровать, а кушетку, вроде операционного женского стула[[272]](#footnote-8) (не целиком, конечно), и все белое; бизнес! До больной нет никакого дела.

“Трезвость” — на сцене большой кофейный прибор, какой бывает в барах и из которого льются спиртные напитки; электрическое пианино, куда опускают монету и которое играет один и тот же мотив все время: пошлейшее танго. Музыка написана очень хорошо, прекрасно передает звук машины.

… Домашний очаг — золоченая мебель с ужасной, но роскошной голубой обивкой.

“Любовь” — комната у Гарри Ро, стандартная комната в одной из тысяч квартир.

… Камера в тюрьме — сплошная решетка»[[273]](#endnote-267).

При помощи отдельных конкретных деталей создается «образ целого». Взятые из реальности характерные черты обихода того или иного человека, раскрывающие его натуру, слагаются в единую целостность. В образ той среды, с которой у Эллен возникает конфликт. Таков принцип декораций «Машинали».

Именно этот принцип становится основным в художественном оформлении всех крупнейших спектаклей Таирова в будущем — «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского и «Старика» М. Горького, «Мадам Бовари» по Г. Флоберу и «Без вины виноватых» А. Н. Островского.

Рындин, писавший, что Таиров обладал «отличным, прямо-таки профессиональным восприятием живописи», {198} глубоко разбирался в изобразительном искусстве, вспоминал о нем, как о режиссере, для которого всегда была обязательна «образность оформления», — «он всегда искал в художнике мастера, который сказал бы своим изобразительным языком слово, необходимое спектаклю». По признанию Рындина, Таиров научил его «найти для каждой темы свое, присущее данному произведению выражение», «не только суметь создать настроение картины, создать условия, характеристику и образ места действия, но выразить философию всего произведения»[[274]](#endnote-268). Именно так и было в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, оформленной Рындиным.

«Серые наклонные кулисы, приподнятая наклонная площадка, которая заканчивалась трехъярусной дорогой, уходящей в перспективу. Закругленный горизонт, который преображался с помощью света, а на первом плане — наклонная круглая впадина-воронка, которая поворачивалась к публике барьером». Так просто описание декораций «Оптимистической трагедии», сделанное самим художником. Но их выразительность достигала необычной силы.

Плоскости декорационной конструкции передавали в сценах на корабле «архитектонику» палуб и площадок; возвышения становились боевыми рубежами; одинокая свеча в эпизоде, когда Комиссар пишет письмо, создавала атмосферу лирическую. Спираль дороги, по которой будет двигаться полк, заставляла ощутить перспективу развития спектакля. Взгляд невольно следил за ее изгибом, стремительным и текучим. И небесное пространство — то тревожное, будто низко наклоняющееся, то огневое, заливаемое отсветами боя, — пространство, по которому плывут могучие облака, величественно-строгое, высокое, необъятное, прекрасное. Вот где было достигнуто ощущение бескрайнего горизонта, помогавшее в финале спектакля передать необозримость великого будущего, в которое суждено вступить героическому полку. Небо и дорога — пространство и движение. Их гармония, их слитность. Широкая перспектива и стремительная динамика — оптимизм трагедии.

Когда Таиров ставил «Наталью Тарпову», он хотел, чтобы публицистический спектакль самой декорационной конструкцией говорил о своем жанре. Так возник в декорациях образ трибуны, строгий и лаконичный, трибуны, {199} с которой действующие лица обращались в зрительный зал.

Когда Таиров ставил свои оперетты — «Жирофле-Жирофля», «День и ночь», — сценическое пространство было организовано так, чтобы мизансцены «раскрывались», как веер. Ритмы музыки Лекока возникали в ритмах декораций.

Декорационная образность в спектаклях Камерного театра достигала остроты и в цвете и в динамике сценических площадок — декорации говорили живым языком, передавая сюжет, тему, идею сценического произведения.

«Пьеса жила в подъемной машине и на лестницах небоскребов, — описывал А. Эфрос спектакль “Человек, который был Четвергом”. — На сцене был город стальных ребер и клеток. Между ними вверх и вниз скользили подъемники и вилась паутина лестниц. Неугомонно подымались, шмыгали, пропадали люди в клетчатых костюмах, плащах, кепи, цилиндрах. Преступление, алчность, жестокость, нищета, эксплуатация, безнадежность глядели сквозь сеть прутьев и темноту провалов. Город-спрут смотрел в зрительный зал»[[275]](#endnote-269). Тут выразительность декораций художника-архитектора А. Веснина помогала созданию образа спектакля. Примечательно уважение Таирова к технике сцены: в программе к «Человеку, который был Четвергом», названному «скетчем по кошмару Честертона», после имен автора инсценировки, постановщика и художника шли имена машиниста (А. Христофорова) и электротехника (Г. Самойлова).

Декорации и мизансцены в лучших спектаклях Таирова были неразделимы, нерасторжимы. Оттого часто фотографии произведений Камерного театра — это картины жизни, емкие и выразительные, как произведения станковой живописи. Да, именно так; Таиров был большим знатоком живописного искусства, но не своими знаниями он блистал в режиссуре. Он сам как бы становился художником-живописцем на сцене, художником-скульптором, создавая такие точные и такие насыщенные содержанием сопоставления и столкновения людей — действующих лиц спектакля, которыми мог бы прославиться живописец или скульптор, автор больших полотен или барельефов. Таиров писал о мизансцене: «Мизансцена — это своеобразный рентгеновский снимок идейных психологических конфликтов пьесы». Эти слова, {200} сказанные режиссером применительно к пьесе «Он пришел», вернее — к постановке пьесы Пристли в Камерном театре, где мизансцены, по словам Таирова, «представляют собой своеобразно трансформированную мизансцену судебного процесса», превосходно выражают смысл таировского мизансценирования. В своих тетрадях Таиров шлифует это определение. «Построение мизансцен. Мизансцена — выражение вовне поведения людей в данной ситуации. Выразительности мизансцена достигает тогда, когда даже без слов она ясно передает ситуацию». Чуткий ко всему новому, появляющемуся в литературе, драматургии, живописи, архитектуре, Таиров остро воспринял поэтику пьес О’Нила, признавшись, что американский драматург помогал ему в поисках новых приемов построения образа спектакля. В частности, Таиров живо воспринял ремарки автора к драме «Любовь под вязами» и строил мизансцены, передавая одновременно происходящее в разных местах сценической площадки действие. Здесь происходил своеобразный монтаж сценических кадров, не имеющий, однако, прямого сходства с монтажом кадров кинематографических; монтировались моменты жизни действующих лиц, важные для каждого в отдельности и для всех вместе. Именно так происходило, например, в том эпизоде, где Эбби и Ибен тянулись друг к другу, отделенные, разделенные и стенами фермы и присутствием на сцене старика Кабота.

«Так вот они, эти севастопольские редуты…» — Эти толстовские слова, обращенные к Севастополю, произносил в «Адмирале Нахимове» молодой офицер, роль которого играл артист В. Ганшин. Таиров, поставивший этот спектакль, выделял фигуру молодого человека, возникавшего перед зрителями на возвышении, на высоком станке декорации. Темнело на сцене, и луч прожектора падал на лицо актера; морские дали углублялись перед ним, темнея, приобретая все более сгущавшуюся синеву. Преклонение перед русской крепостью было выражено декорацией, мизансценой.

В «Старике» дом Мастакова, куда вносит тревогу и смятение Старик, — дом с затемненными углами; возникшая в первой картине постройка, которой гордится Мастаков, исчезает, словно отступив перед бедствием, принесенным убийцей и садистом. Мастаков остается один на фоне черноты.

{201} В «Мадам Бовари» — едва ли не лучший комплекс декорационных принципов Камерного театра; здесь композиция художественного оформления и мизансцен достигла редкостной выразительности и силы.

Комнаты дома Бовари, размещенные на трех этажах, как бы окаймленные винтовыми лестницами с обеих сторон сцены, возникали как клетки (художники Е. Коваленко и В. Кривошеина). Эмма жила в этих комнатах-клетках, маленьких и тесных; в широких, длинных, тяжелых, стелящихся по полу платьях она двигалась по узким лестницам, подымалась вверх и спускалась вниз, переходила из комнаты в комнату, и по мере того, как развивалось сценическое действие, казалось, что ей становится все теснее и теснее. Были минуты в спектакле, минуты жизни Эммы, когда действие переносилось в центр декорационной установки; там пространство было свободно, ощущался воздух. Эмма как бы вырывалась из клетки, и горизонты расширялись, раскрывались перед нею. Но каждый раз она должна была вернуться туда, откуда убегала, вернуться в клетку своей жизни и, как птица в клетке, как белка в колесе, она металась и билась, но вырваться не могла. И это непрекращающееся движение героини спектакля в помещениях декорационной конструкции, движение беспокойное, мятущееся, остановленное лишь смертью, передавало ее вечную тревогу, неудовлетворенность. Так создавался портрет женщины с ее напрасными вечными стремлениями, с ее трагической судьбой.

Декорационное оформление тесно связано с жизнью действующих лиц. Меняясь по мере развития драматических событий, участвуя в конфликте, воплощаемом на сцене, в его развороте и усилении, оно выражает тему спектакля, становясь конкретным, но не бытовым, передавая время, но не этнографию.

Новизна отношения к декорации (при известном сохранении главного принципа) проявляется в том, каким хотел Таиров увидеть художественное оформление «Федры» при ее возобновлении. В знаменитый спектакль 1922 года спустя почти четверть века, в 1946 году, Таиров предполагал внести большие изменения. Новая «Федра» не должна была быть реставрацией — не реставрировались и ее декорации. Таиров снова работал над макетом.

{202} Он хотел, чтобы «тот человеческий, душевный, творческий и мировоззренческий опыт», которым обогатился театр за прошедшие годы, «мог найти свое воплощение в новом звучании трагедии». Это новое Таиров видел в освобождении спектакля от «некоторой абстракции», которая, как он сам признавал, существовала в творчестве Камерного театра в первое десятилетие его пути и выражалась в «Федре» в том, что страсти, заключенные в произведении Расина, театр воплощал «вне предлагаемых — предполагаемых обстоятельств», как бы в некоем пренебрежении к сюжету. Как выразился Таиров в беседе с труппой, тему «Федры» театр прежде раскрывал «самое в себе». Из формулы Пушкина («Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»), по признанию Таирова, театр прежде брал только первую половину.

Ныне режиссер придавал сюжету важное значение, видел в нем «то питающее начало», которое может привести к «полновесному» раскрытию драмы. Ему важны уже не извечные столкновения, к которым он тяготел в «Ромео и Джульетте», — он стремится раскрыть те «причины и следствия, на основании которых возникали страсти и приводили то или иное действующее лицо [трагедии Расина] к определенным поступкам». Отсюда шло новое качество психологии, как определял Таиров, — «психологической последовательности» в будущем спектакле. Все это должно было сказаться и в изменении сценической площадки.

Прежде замысел спектакля диктовал режиссеру «определенную концепцию взаимоотношений сценических площадок». Декорационная конструкция А. Веснина, чтоб передать тот «крен», в котором пребывают герои Расина, тот «сдвиг», который происходит в их жизнях, должна была по своим линиям напоминать «палубу корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы». Теперь этого стало недостаточно.

Таиров перед началом репетиций демонстрировал труппе новый макет, изображающий террасу дворца. Место действия конкретизировалось; конкретизировались и костюмы. Режиссер сохранял «беспокойный ритм» декорационных плоскостей, который (как и прежде) должен был сразу предвещать сдвиги психики героев «Федры» — своего рода лейтмотив сценического произведения[[276]](#endnote-270). {203} И снова (даже в макете) поражал эффект движения алых парусов, меняющих окраску, ее интенсивность, при помощи света.

Таиров в своих «Записках режиссера» оставил благодарные строки художнику А. Зальцману, которого он назвал «кудесником света», обогатившим его режиссерскую работу. Ища сценическую форму спектакля «Фамира-кифарэд», он был поражен «изумительной системой» Зальцмана. «Сценическая коробка, являющаяся почти неизменным гробом для многих исканий, в немом бессилии расступилась перед мощными потоками света, насыщавшего макет, — вспоминал Таиров. — И вот уже исчезали стены и разливавшаяся световая атмосфера меняла свою окраску, откликаясь на малейший нажим управляющего рычага».

До того как Зальцман был приглашен Таировым для работы по свету в Камерном театре, он осуществлял свои опыты сценического освещения у Далькроза в Хеллерау (Германия) и добился того, что весь зал, где происходили показы работы Института Далькроза, превращался не в освещенное, а в «светящееся» помещение. Цвет, по свидетельству очевидцев, «от лазурного фортиссимо» мог ослабляться до «дрожащих трепетных сумерек»[[277]](#endnote-271). В дальнейшем этот эффект будет поражать во многих спектаклях Камерного театра. «Солнечный или лунный свет сам по себе неинтересен; он интересует нас лишь как элементарная форма душевного переживания». Этот своеобразный парадокс А. Зальцмана[[278]](#endnote-272), вероятно, мог бы принадлежать и Таирову. Однако в этих словах не следует искать пренебрежения к красоте природы; они вызваны влюбленностью в свое искусство, вернее — в избранное искусство, в его могущество. Освещение в таировских спектаклях постоянно становилось именно «формой душевного переживания», и никогда свет у него не был эффектен сам по себе, эффектен без художественной цели. То, что Таиров, говоря о режиссерском мастерстве, специально выделял работу над светом, было естественно. Его слова — «Свет в построении спектакля играет… чрезвычайно важную роль»[[279]](#endnote-273) — не просто брошенная фраза, а много раз проверенное убеждение, результат творческого опыта, множества экспериментов.

{204} Уже в ранних спектаклях Камерного театра сценическое освещение приобретало важную роль и различный смысл. Диск луны в «Саломее» был знаком трагедийного сдвига событий. Фантасмагория в «Принцессе Брамбилле» была выражена и фантасмагорией света, «пятнами электрических освещений». Не только воздействие красок, сведенных к определенному (даже «подчеркнутому») колориту, как подметила М. Шагинян, но и воздействие света не раз отмечалось в печати. Роль светового оформления в сценическом разрешении драматического конфликта «Благовещения» хорошо показана в описании финала этого таировского спектакля.

Пьеса Клоделя заканчивается воскрешением ребенка — воскрешает его Виолен, прокаженная, ушедшая в горы, чья духовная сила вырастает как сила самоотверженности. «Тут наступает минута величайшего достижения театра: апофеоз прокаженной, — писала М. Шагинян. — В молитвенном экстазе она поднимается на возвышение. Уродство, старость, болезнь исчезают. Волны ослепительного света (разных цветов, друг за другом, как беспрерывные ленты радуги) захлестывают ее снизу вверх, пробегая по ней ритмически и все светлея и светлея. Одновременно с ними (благодаря оптико-слуховой иллюзии уже как будто сверху вниз) ползут волны сияющей музыки, становящейся все громче, громче, все пронзительнее. Получается почти невыносимое впечатление нарастающего сияния — и занавес падает на кульминационной точке. Зрительный зал в полном смысле потрясен. Как, путем каких теоретических предпосылок достиг Таиров такого совершенства воплощения — мы не знаем. Налицо одно достижение»[[280]](#endnote-274). Позже слитность света и музыки станет одним из твердых принципов спектаклей Камерного театра.

Справедливо говорится в книге Н. Извекова «Свет на сцене», что Камерный театр менее всего был склонен «использовать сценический свет как спокойное и ровное освещение игровой площадки», напротив, театр насыщал «световую партитуру задачами ритмического порядка», постоянно прибегал «к подчеркнутым контрастам, резкому локализованному освещению и т. д.»[[281]](#endnote-275). Свет, по сути, был полноправным действующим лицом в спектаклях Камерного театра, входил в их структуру как одно из важнейших выразительных средств — средств динамических, {205} захватывающих, вызывающих встречные эмоциональные волны и у исполнителей и у зрителей.

Не случайно в том же исследовании истории и техники сценического освещения помещена фотография финальной сцены «Оптимистической трагедии» в постановке Камерного театра с подписью «Облака», как будто репродуцируется живописное произведение. Можно поверить В. Рындину, что Таиров был знатоком живописи, но в режиссуре, как уже говорилось, он словно становился художником. Эпизоды его спектаклей на фото будто снимки станковых картин — так емки их композиции, так сгущено в них содержание, так отобраны детали. «Выразительности мизансцена достигает тогда, когда даже без слов она ясно передает ситуацию»[[282]](#endnote-276), — писал Таиров. И достигал этого. На фотографии финала «Оптимистической трагедии» облачность высокого торжественного неба передает трагическую и величественную, скорбную и гордую возвышенную картину людского единения в час смерти героя. Рындин вспоминал, что осветитель в «Оптимистической трагедии» достиг необычайного ощущения глубокого пространства, «совершенно волшебной» небесной глубины. Он свидетельствует, что «облака, появлению которых всегда аплодируют, и волны, которые тоже обычно встречаются аплодисментами», были впервые показаны именно Камерным театром в 1925 – 1926 годах[[283]](#endnote-277). Рындин объясняет и технику, при помощи которой этот эффект достигался.

Теперь мы часто говорим, что театр тем или иным приемом создает в спектакле впечатление «крупного кадра», в чем сказывается «проникновение» в сценическое искусство приемов кинематографии. Таиров был одним из самых первых (если не первым), кто при помощи света концентрировал внимание зрителей на какой-либо детали театрального представления, важной для режиссерской мысли. Локализация света в финале спектакля «Машиналь», света, вырывавшего из мрака фигуры трех репортеров с блокнотами, наблюдающих за казнью Эллен Джонс, как бы подчеркивала равнодушный автоматизм человеческой жизни в городе-спруте. Этот кадр спектакля, воспроизведенный в различных книгах по театру, стал как бы хрестоматийным. Любопытство репортеров, их позы «ищеек», боящихся пропустить самое интересное мгновение, о котором они завтра сообщат в газетах, {206} словно укрупнены при помощи света. Та же локализация освещения достигала другого эффекта, например в «Египетских ночах» во время чтения строф пушкинского стихотворения. Актер, рассказывающий о «ночах Клеопатры», был освещен одним лучом прожектора; обращенный лицом к этому лучу, он как бы «впитывал» свет и сам излучал его; это помогало передать вдохновенность импровизатора. «Египетские ночи» заканчивались тем, что луч был сконцентрирован на одном только лице древнего египетского сфинкса — таинственной скульптуры, скрывающейся во мраке. Оставалось впечатление величия, непокоренности, вечной жизни[[284]](#endnote-278).

Когда в конце третьего акта «Без вины виноватых» Кручинина уходит, заканчивается эпизод Незнамова и Шмаги, закулисные помещения провинциального театра пустеют, гаснет свет — какой-то неясный огонь (быть может, отблеск луны) падает на рыцарские доспехи, стоящие в верхней маленькой комнатке, — может быть, скромной костюмерной. Чуть поблескивают потемневшие металлические поверхности доспехов, в сумерках нечеткими становятся контуры предметов… И в этой неясной атмосфере звучат слова Незнамова, полные горечи, надежды, неуверенности, тревоги. Декорация как бы аккомпанирует сомнениям Незнамова, как певцу оркестр. И этому помогает локализация света, один из приемов сценического освещения — верного помощника режиссера и художника в Камерном театре.

Иной прием — силуэтность. Конвоиры в «Неизвестных солдатах» ведут схваченных бунтарей. Движение теней укрупняет людские фигуры, драматический момент становится особенно выразительным[[285]](#endnote-279).

Особый «рассеянный» свет в «Фамире-кифарэде» наполнял все сценическое пространство, проникая сквозь ткани, которыми оно было одето, но сила света была различной в разных частях сценической коробки, и это производило нужный для того или иного эпизода эффект. Багряно-красное освещение «Саломеи», меняясь, помогало создать ту или иную ступень эмоциональной насыщенности сценического действия. «Переливающийся свет» в спектакле «Негр» возникал «вместе с нарастанием эмоционального состояния героини». Эти три примера показывают, как все больше «связывался» свет в таировских спектаклях с «конкретным» действием, как {207} от общего влияния на атмосферу он становился тоже участником событий спектакля в их развитии.

В этом смысле характерно усиление цвета и света, не раз использованное Таировым при помощи блистательного мастера «светового действия» в Камерном театре — Г. Самойлова. В «Грозе» в сцене покаяния Катерины осветитель заливал сцену красным светом, постепенно делая его все более интенсивным. От этого казалось, что лицо Катерины бледнеет на глазах у зрителей, превращаясь в белое как мел. Свет помогал передать нарастание «грозы» в душе Катерины. В «Любви под вязами», когда Ибен и Эбби в финале покидали ферму, осветитель все больше и больше усиливал желтый свет, доходивший на глазах у зрителей до экстатической яркости. Горизонт слепил глаза. Свет помогал передать подъем чувств героев, свет «делал финал». Когда Клеопатра в «Египетских ночах» в конце первой части спектакля повторяла имя Марка Антония, вслушиваясь в его звучание, свет становился все ярче, — зажигалась мечта в душе юной египтянки. Вариантов было множество.

Так, в «Мадам Бовари» был эпизод, когда, в гостях у Омэ, сидевшая у клавесина Эмма вспоминала единственный бал в ее жизни и брала несколько аккордов вальса. Но воспоминания разрастались, разрастался и вальс, его звучание переходило в оркестр, вальс становился бравурным, мелодия подымалась, взлетала, неслась. А одновременно разгорался все ярче свет. Поначалу горели только свечи на клавесине, но вместе с усилением музыки зажигались прожектора — свет раздвигал стены комнаты в маленькой квартирке аптекаря, каждый предмет становился отчетливым и ярким. И вдруг Эмма останавливалась; умолкал вальс; угасал свет.

Здесь сценическое освещение и музыка существовали как бы в совпадении. В других случаях Таиров искал их контраста.

В момент выпуска «Машинали», где в создании образа города решающее значение имел свет, Таиров, всегда думавший о продолжении своих экспериментов, говорил, что роль света в театре в будущем увеличится вместе с ростом театральной техники[[286]](#endnote-280). Именно так произошло в спектакле «Чайка». Абрис озера, неясные контуры деревьев {208} в саду, трен платья Заречной, читающей в первом акте монолог из пьесы Треплева, удлиненный не то тяжело падающей тканью, не то световой волной; окна в зале, мимо которых переполненная волнением Нина пробежит, ища уезжающего Тригорина… Все возникало при помощи световой проекции. Декорации то появлялись, то исчезали на глазах у зрителей. Они лишь намекали на место действия. Но почти одновременно с «Чайкой» появился другой таировский спектакль — «Без вины виноватые». Здесь огромную роль приобретали краски. Конструкция была заполнена яркими, контрастными по цвету предметами. Пятна платьев напоминали полотна Ренуара или Мане. Нет, художественные приемы Таирова не лежали в какой-то одной плоскости.

В «Чайке» — как следовало спектаклю-концерту — мир вещей был лаконичен до предела. Рояль, мертвая птица, ее чучело — что можно вспомнить еще? Несколько стульев, садовая скамейка — кажется, ничего более. В «Без вины виноватых» — иной принцип. Образная предметность, полнота жизненной обстановки, детализация.

Предметы, среди которых живет Елена Ивановна Отрадина, сразу вводят в ее духовный мир. В скромной комнате девушки висел портрет Пушкина, копия с работы Кипренского, создавшего образ поэта мечтательный, романтический. И это соответствовало всему облику Отрадиной, ее задумчивому лицу, то и дело озаряемому легкой радостной улыбкой, ее строгой и простой, но изысканной одежде. Не бедная покинутая девушка, обманутая и опозоренная, жила в комнате, созданной художником на сцене, а одаренная, богатая, сильная натура, умный, глубокий, прекрасный человек. Второй акт происходил на фоне мрачного красного бархата, все время вызывавшего двойное ощущение: в роскоши провинциальной гостиницы было нечто трагическое. Торжественность, тяжесть складок падающей ткани, сочетание красного и черного говорили как бы о трауре. Парадный номер гостиницы был холоден, как холодна стала жизнь Отрадиной — ныне Кручининой. Зеркала и диваны, кресла и ковры были «казенными», чуждыми ей.

Третий акт совершенно по-неожиданному изображал кулисы провинциального театра. Слева — уборная Коринкиной, {209} справа — лестница, ведущая в какое-то помещение, полутемное, находящееся очень высоко, у самых софитов. И там, в углу, рыцарские доспехи, аксессуары романтического театра. Они казались загадочными, затаившими какую-то свою жизнь, они напоминали с драмах Шекспира. И особенно рельефно теперь выступала театральная рама спектакля, арка, на которой были изображены летящие бронзовые трубящие женские фигуры. Как будто мир романтических призраков наполнял сцену. Таиров искал отдельный образ, в котором передавалось бы общее. Теперь это была эмблема победы, эмблема полета. Не в честь ли красоты человеческой, ее духовного торжества трубили мифологические существа, парившие перед зрителями?

В четвертом акте возникали высокие колонны террасы, по-новому строгие, величавые, покрытые бликами света. Такая терраса, вероятно, могла быть в усадьбе Дудукина. Но ее необычность подчеркивалась пылающей люстрой, для места действия — странной, удивляющей. Люстра в березовом саду, прозрачном, туманном… На сцене соединялись прекрасная русская природа — и театр. Декорация соответствовала образу героини пьесы, а не ее сюжету; содержанию драмы, а не быту действующих лиц.

Люстра — предмет на сцене — приобретала значение поэтическое, образное. К этому стремился Таиров не только тогда, когда вещь как бы символизировала существенную коллизию, обобщала содержание драматического конфликта, оказывалась его «зерном». Так было в «Негре», где старинная резная маска в комнате Джима — священная для него, как реликвия негритянской культуры, — маска, которую Таиров считал «конкретным партнером безумной Эллы»[[287]](#endnote-281), становилась невыносимой для Эллы, заносившей нож над этим олицетворением ее трагедии; так было в «Машинали», где вслед за абрисами небоскребов, как «часть целого», в сценическом пространстве проплывало изображение бутылки; бутылкой потом убьет несчастная Эллен Джонс своего мужа. Но в «Мадам Бовари», в «Без вины виноватых» вещь в руках актера использовалась еще более тонко. Когда Эмма встречалась впервые с Родольфом, театр не показывал ни бурлящей толпы на выставке, ни яркого, слепящего солнца, описанных в романе. Для изображения подробностей {210} не было места, времени, а главное — нужды. Но в руке Эммы трепетал маленький веер, и его лихорадочные и легкие движения передавали и радость бедной Бовари, перед которой возникли мечта и надежда, и энергию ее натуры — энергию, для которой не было выхода. Праздничность была во взмахах веера — и тревога, ибо, по словам Флобера, любовь для женщины его времени становилась преддверием к потокам слез.

И в «Без вины виноватых», прерывая свидание с Муровым за кулисами театра, уходящая Кручинина останавливает его попытку идти вслед за нею. Останавливает одним коротким движением руки; а в руке — книжечка, пьеса или, быть может, переплетенная роль, та, которую сейчас репетирует актриса. Летит вверх рука, и ее взмах, взмах маленькой книжечкой, вдруг воздвигает преграду между Кручининой и Муровым. Обнаруживается пропасть, лежащая между этими людьми; противопоставляется величие духа женщины и ничтожность страсти ее «поклонника», сила ее души и мизерность его вспыхнувших чувств. Она далека от него не только потому, что их отношения давно исчерпаны и не могут восстановиться никогда; далек ее внутренний мир от его жалкой сущности. Она недосягаема — и он отступает. Вещь на сцене, предмет в руках актрисы участвуют в действии, плотно входят в ткань спектакля. Аксессуары — слагаемые сложной структуры художественного произведения, созданного магией театра. Выбор каждой детали был важен для Таирова; думая о Кармен, он удивлялся, почему она на сцене появляется с розами, тогда как у Мериме в ее волосах — жасмин…

Подобно тому как развивались требования Таирова к сценической конструкции — площадке для актерской игры, становившейся все более изощренным компонентом спектакля, — развивалось в режиссерском построении его спектаклей и значение костюма. Размышляя о нем в «Записках режиссера», Таиров подчеркивал по преимуществу одну мысль: костюм не должен стеснять актера, он должен помогать выявлению красоты человеческого тела, его безграничных возможностей в театральном искусстве.

Считая, что в то время наиболее удачно проблема костюма была разрешена в «Сакунтале», он мотивировал {211} это свое мнение тем, что в постановке пьесы Калидасы театр опирался на принцип «обнажения тела»; костюм не стеснял и не коверкал жест актера, а, наоборот, делал его особенно выпуклым, «все время, и в покое и в движении гармонически сливаясь с телом актера и сценически выгодно оттеняя его». Таиров тогда был рад, что актеры «полюбили свое тело и научились носить его с тем свободным целомудрием, при котором глаз зрителя, как это было на спектаклях “Сакунталы”, уже не останавливается на этой наготе, а принимает ее как своеобразный, радующий его театральный костюм». Но очень скоро этого сделалось мало для режиссера. И это было закономерно.

В «Адриенне Лекуврер» костюмы приобрели иное значение. Они передавали эпоху и характеры, воплощенные в пьесе; манерные, изнеженные аристократы двигались по сцене в подчеркнуто утонченных, изысканных камзолах и париках; широкие фижмы и осиные талии женщин «соревновались» с узкими носками шелковых туфель и блеском пряжек в костюмах мужчин. Однако, как уже говорилось, в спектакле не было до конца выраженного контраста «двух миров». Веер мадемуазель Лекуврер был таким же причудливым по своему абрису, как и прически принцессы Бульонской или герцогини д’Омон. Лишь в последнем акте, у себя дома, сняв пудреный парик, Адриенна появлялась рыжеволосой, в алом платье, падавшем простыми и строгими складками: в момент катастрофы она преображалась. В «Федре» значение костюма становилось намного значительнее, существеннее. Его выразительная сила достигала новых ступеней.

Как и в «Адриенне Лекуврер», костюмы в «Федре» не передавали стиль эпохи с документальной точностью. Они выражали дух времени. Шлем, плащ, щит, копье, туника, меч, женский убор, по словам Эфроса, были сведены к «двум-трем плоскостям, объемам, изгибам, расцветкам»[[288]](#endnote-282). Аналогично этому искались гримы — Таиров говорил, что это были «эмоциональные маски», зафиксированные эмоциональные формы, отличавшиеся от античных масок тем, что в них могло проявиться «динамическое начало»[[289]](#endnote-283). Котурны тоже служили укрупнению эмоциональных форм. Как и в «Адриенне», был достигнут ансамбль — более впечатляющий, более разносторонний, {212} превосходно описанный Эфросом. «Когда в лилово-сине-голубом свете на своих котурнах, двигаясь с великолепной уверенностью по наклонным ступеням и площадкам, пошли друг к другу, в широком ритме жестов и движений и в мелодике размеренной речи, одинокие фигуры трагедии, ведомые сурово-скорбной Федрой — Коонен, — школьный Расин зажил обновленной жизнью»[[290]](#endnote-284). И все более усиливалась самостоятельная значимость сценической одежды актера.

В «Саломее», как рассказывает Коонен, «основой» костюма была маленькая юбка из деревянных бус, нанизанных на окрашенные, завязанные узлами нитки. «Этот грубый штрих костюма сразу снимал балетный штамп с пресловутого танца “семи покрывал”», который в то время нередко исполнялся «эстрадными звездами». Театру, по словам Коонен, удалось «избежать трафарета, или, как выражался Таиров, “галантереи”». В «Федре» плащ передавал состояние героини. В час смерти, когда Федра, как это описывает Коонен, «ползла через всю сцену на коленях, передвигаясь широким движением раненой птицы», ее плащ, «открывая обнаженные плечи, тянулся сзади, как кровавый след»[[291]](#endnote-285).

«Таиров всегда считал, что костюм должен выражать не внешние приметы образа, а его внутреннюю сущность», — пишет Коонен. И, вспоминая «Грозу», рассказывает, что Таиров отказался одевать Катерину в дорогие платья, как это делалось обычно, «основываясь на том, что Катерина — женщина из богатого дома». Таиров «искал обобщения». «В результате внешний облик Катерины в нашем спектакле явился необычным, неожиданным. В первом акте — простой бабий повойник на голове, красный сарафан с белыми, широкими рукавами рубахи, похожими на крылья. В сцене с Борисом большой белый платок, накинутый на голову и плечи. Печальный, бледно-синего цвета сарафан, надетый на белую тонкую рубашку, в последнем акте. И распущенная темная коса»[[292]](#endnote-286). Психологическое значение костюма углублялось.

Платья Эллен в «Машинали» были такими же, как у ее товарищей по конторе или подруг, — сшитые по моде, достаточно нарядные даже тогда, когда Эллен была еще «маленькой стенографисткой» богатого мистера Джонса; но их использование в первой же картине {213} спектакля передавало мысль о том, что Эллен — не такая, как все окружающие. Над столами, пишущими машинками, арифмометрами мелких служащих мистера Джонса висели пиджаки, распрямленные на плечиках, с унылой аккуратностью повторяя друг друга. Эллен, снимая жакет, небрежно бросала его на спинку стула, и в этом мире холодной симметрии и механического, равнодушного порядка сразу оказывалась неосторожной и чужой.

Костюмы мадам Бовари, если рассмотреть их отдельно, изолированно от действия спектакля, сами по себе расскажут обо всех этапах жизни Эммы. Впервые она выходит на сцену в простом дорожном платье скромных расцветок — печальная, усталая жена провинциального врача приезжает в маленький Ионвиль, как одна из многих. Но на выставку, где Эмма впервые встречается с Родольфом, она приходит одетая просто и в то же время изысканно. Ее шляпка возмущает мещанок Ионвиля, и действительно, легкие, чуть изогнутые поля головного убора светло-розового цвета так непохожи на массивные, пестрые шляпы мадам Омэ или мадам Карон. Платье из очень легкой ткани, воздушной и прозрачной, тоже бледно-розовое, черная бархатка на шее… Это — утро мадам Бовари, пора цветения, свежесть вспыхнувших чувств… Амазонка, в которой она ездит с Родольфом на прогулки (во время одной из них происходит их первое сближение), сшита из тяжелой черной ткани. Длинный шлейф как бы приковывает Эмму к земле — Эмму, слабеющую в объятиях Родольфа, не могущую вырваться. Но в следующем же эпизоде, где Бовари появляется у своего возлюбленного, прибежав к нему, как об этом говорит Флобер, по траве, покрытой утренней росой, — на ней платье из ткани светлых, радостных цветов (салатные, розовые и серые полосы и клетки), сшитое из шуршащего шелка, легко взлетающего при каждом движении Эммы, которая теперь стала порывистой, подвижной. Закутанная в темный плащ, скользит она в сад на ночные свидания с человеком, который уже готовит ей удар. И очень длинное, очень широкое пепельное платье тащится за ней по винтовой лестнице, когда, как в романе, прочитав на чердаке письмо Родольфа с его страшной для нее правдой, Эмма, как омертвевшая, спускается вниз на зов Шарля Бовари.

{214} Костюм в следующем действий (Для эпизода в Руанской опере) — очень открытый, открытый вызывающе; совершенно обнажены шея и плечи. Потом, на свидании с Леоном в гостинице, — платье ярко-красное, тоже открытое, со множеством широких оборок, темнеющих по краям, как темнеют лепестки увядающих цветов. Наконец, шутовской высокий колпак и брюки в сцене на маскараде. А дома — опять темное платье, стелющееся по ступеням лестниц, и спускающийся с плеч черный плащ, струящийся за несчастной Бовари, идущей к гибели.

«Отчего театру не воспользоваться музыкою, раз он пользуется живописью и вообще всем, что помогает ему создать законченный спектакль… — писал Таиров в 1911 году. — Почему актеру не воспользоваться помощью музыки для выявления внутреннего образа…». В новом и неожиданном для начала века стремлении к музыке в драме вдохновителем для Таирова был Чехов. Он ссылался на его пьесы, на их насыщенность музыкальными звучаниями, перечисляя все места «Трех сестер», где, по ремарке драматурга, должна была возникать музыка, и «Вишневого сада», где в конце первого акта пастух играет на свирели, в акте втором появляется оркестр, в третьем — во время драматической кульминации — Лопахин кричит: «Музыка, играй!»

В Передвижном театре в 1908 году Таиров репетировал «Дядю Ваню» под музыку. Это вызвало споры. «Интересный опыт был произведен на днях в Общедоступном театре А. Я. Таировым при постановке чеховского “Дяди Вани”, — сообщалось в “Обозрении театров”. — Исходя из теории Фридриха Ницше о музыкальном происхождении драмы, А. Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственные глубокие переживания, объединенные к тому же у всех одним общим настроением, неизбежно влекущим за собой истинный внутренний ансамбль, столь трудно достижимый обычными приемами ансамбля внешнего. Результаты опыт дал блестящие. Более цельного, более глубокого впечатления от интерпретации Чехова мне никогда еще переживать не приходилось».

{215} Однако эта заметка сопровождалась примечанием, в котором, отдавая дань образованности и искренности автора, редакция писала: «Тем печальнее, что о таком факте, как искусственная прививка актеру настроения, вдохновения, — он говорит серьезно. Поистине у театралов теперь ум за разум заходит»[[293]](#endnote-287).

Таиров сразу же ответил на это письмом, где говорил, что он стремился при помощи музыки не привить актерам нужное настроение, а вызвать его, хотел помочь актерам жить наиболее интенсивной внутренней жизнью. Он утверждал, что ансамбль, как общность настроения, есть результат индивидуальных переживаний, а не «внешнего регулирования пауз и тонов». Говоря о «лиризме, музыкальности, ритмичности» текста Чехова, режиссер разъяснял, что хотел добиться «особого музыкального оттенка» в исполнении чеховской пьесы. Редакция ответила на это с иронией. Вступая в спор с «гг. сценическими новаторами», автор примечания к письму Таирова высказывал надежду: «Театр выдержал и отразил атаку г. Мейерхольда, думавшего было лишить актера жеста, т. е. души драматического творчества, отразит он и попытку превратить жизненную драму в сплошную мелодекламацию»[[294]](#endnote-288). К насмешке присоединился также журнал «Театр и искусство»[[295]](#endnote-289). Дискуссия снова возобновится в 1911 году, когда против статьи Таирова «О музыке в драме» выступит С. Волконский[[296]](#endnote-290). Но Таиров будет продолжать свои опыты, включая музыку, например, в спектакль «Вечный странник» О. Дымова, который он ставит в Театре Рейнеке в Петрограде, что автор пьесы встретит с удовлетворением[[297]](#endnote-291).

В Камерном театре музыкальное оформление спектакля имело большое и разнообразное значение. Музыка помогала создать «сценическую атмосферу» — понятие, сформулированное Таировым в «Записках режиссера»; характеризовала действующих лиц, выражала смысл драматической ситуации или переживания действующего лица, обобщала содержание драматического конфликта. Любопытно одно из ранних свидетельств критики, уловившей один из таировских принципов музыки в спектакле. «Музыка служит курсивом слова, углубляя его внутренний смысл и делая его действительным: вскрик любви, горя, насмешки, тихое слово молитвы, {216} слово разлуки, слово-меч, проводящее грань между старым и новым, — резко усиливаются музыкой, интонирующих их из оркестра», — говорилось в связи с анализом работы Камерного театра в 1920 году[[298]](#endnote-292). «Принцесса Брамбилла» вся строилась на ритмах итальянских народных танцев — тарантеллы и сальторелло. Но музыку как «регулятор движения» Таиров отвергал еще в 1911 году, разграничивая ритм и темп.

На репетициях «Грозы» труппа разучивала русские хоры — речь в спектакле основывалась на ритмах русской песни; создавалась своеобразная звуковая атмосфера сценического действия; по определению Таирова, данному в одной из его бесед к этому спектаклю, «звучание атмосферы», ее «шумовые колебания» в «Грозе» давались в некоей «фонетической оркестровке». В «Кукироли» персонажам были даны сатирические музыкальные характеристики. В «Розите» в основу музыкального оформления был положен клавир Мануэля де Фалья; уже это одно определяло музыкальный образ спектакля. В «Негре» песни белого и черного певцов, появлявшихся по углам сцены между картинами спектакля, сопровождали его, давая тон всему ходу драмы. В «Чайке» музыка Чайковского создавала поэтическое, одухотворенное настроение. В «Без вины виноватых» музыка строилась по принципу контраста; в первом акте из-за кулис доносился бытовой романс, характеризующий жизнь провинции; а позже музыкальный симфонический эпизод обобщал человеческую драму. Потрясение, испытываемое Незнамовым в конце третьего акта, когда ему показалось, что он напрасно поверил Кручининой, что эта женщина — такая же, как все другие ненавистные ему, несправедливые и равнодушные люди, передавалось большим оркестровым эпизодом. В «Мадам Бовари» жизнь Ионвиля, ее сонное течение выражала шарманка, а тему Бовари, лейтмотив сценического действия, раскрывала широкая мелодия для скрипки и оркестра. Воспоминания Эммы о первом и единственном ее бале были воплощены музыкой.

Не случайно во многих своих режиссерских экспозициях, говоря о будущем содержании спектаклей, Таиров пользуется музыкальными терминами. Так, в докладе о «Машинали», одном из сложнейших по построению сценических произведений Камерного театра, Таиров характеризует {217} композицию действия при помощи таких понятий, как контрапункт, синкопы и т. д.

«Вы заметите у целого ряда действующих лиц одни и те же ритмические построения, услышите одни и те же интонации, [появляющиеся] для того, чтобы передать эту большую машину…

Беря этих людей, беря их ритмическую основу со всеми вариациями, я строю рисунок спектакля контрапунктически; ритмика Эллен, которая не попадает в ногу, в такт, все время выбивается из общего ритма; этот контрапункт в каждой картине… имеет свои оттенки. Для этого имеются все необходимые внутренние основы, внутренняя мотивация и все прочее, в результате чего создается определенный музыкальный контрапунктический рисунок.

Кроме того, каждая картина имеет свое задание. В первой картине, например, я хочу дать сценический квартет и затем квинтет, так построенный, как строятся музыкальные квартеты или квинтеты с некоторыми видоизменениями. Телефонистка, машинистка, конторщик, счетовод играют по очереди. Все построено на взаимоотношениях между ними; эта связь в результате ритмически и музыкально выливается в квартет, где учтена каждая доля, каждая 32‑я, каждая люфтпауза, каждая ударная нота, причем рисунок картины преимущественно синкопический. Квартет переходит в квинтет и даже в секстет, когда приходит Джонс, а затем Эллен.

Картина “Семья” строится на основе дуэта и контрапункта, в действие вливается целый ряд отдельных голосов извне, которые звучат по принципу звучания оркестра: основную мелодию инструменты усиливают, повторяют и подчеркивают»[[299]](#endnote-293).

Музыка к наиболее крупным спектаклям Камерного театра оказывалась такой сложной, интересной и по-своему цельной, что приобретала самостоятельный интерес. Например, музыка Д. Кабалевского к «Мадам Бовари», бесспорно, может образовать глубокую по содержанию и богатую по средствам выражения сюиту, где принцип лейтмотивов применен во всей его выразительной силе. Тема Эммы, ее мечтаний, ее духовных порывов — одно из больших достижений советской музыкальной культуры. Не случайно композитор перенес ее в свой концерт для скрипки с оркестром, после того как {218} спектакль «Мадам Бовари» перестал исполниться, а Камерный театр фактически перестал существовать.

Работа Таирова с композитором часто бывала такой же кропотливой и серьезной, как и работа с художником. Красноречив в этом смысле тот процесс создания музыки к «Египетским ночам», о котором уже упоминалось в этой книге. В совместной работе Таирова и Прокофьева выразились принципы музыкального оформления спектакля, сложившиеся в Камерном театре, отчетливо проявилось и то, какое большое значение имела музыка в программных работах театра и режиссера.

Режиссерский план «Египетских ночей» (текст пьесы), весь «размечен», испещрен указаниями Таирова композитору, причем в каждом отдельном случае определено, какую именно тему должен нести тот или иной музыкальный момент. Главным заданием было «дать разительный контраст между Египтом и Римом». «Когда Прокофьев ознакомился со всем замыслом спектакля, — рассказывал Таиров, — со всеми планами, — первое, что он показал, была тема Клеопатры, которую он набросал на маленьком кусочке нотной бумаги, — всего полторы строчки. Она была сразу необычайно удачно найдена и вошла в спектакль, и когда мы установили этот лейтмотив, то, отправляясь от него, нашли и лейтмотив Рима…»[[300]](#endnote-294).

В музыке к «Египетским ночам» тема Рима звучала грозно, воинственно. Композитор всячески подчеркивал это в своих примечаниях к исполнению музыки. Эпизод, характеризующий вступление римских войск в египетский дворец, по его словам, должен был переходить в «дикий марш»; в оркестровку включался дополнительно рог, звук которого «раздувался», становясь «ближе и страшней». За кулисами должен был звучать большой барабан.

Характеристика «воинствующего Рима» совпадала с музыкальной характеристикой Октавия Цезаря. Интерлюдия, рисующая военный Рим, должна была производить «внушительное впечатление». Примечательно, что в музыке антракта, как отмечал Прокофьев, «элементы Рима смешиваются с элементами [музыки] Антония; тем самым подчеркивалось, что Антоний — частица Рима. А именно эта мысль чрезвычайно важна для всего таировского решения “Антония и Клеопатры”».

{219} Тема Цезаря в одном из номеров музыки (№ 35) должна была звучать «угрожающе». Прокофьев указывал, что музыка Египта передает «торопливость», а музыка Цезаря имеет «грозный характер».

Необычайно важна характеристика музыки боя. Прокофьев говорит об этом музыкальном эпизоде: «Моя музыка — как стон, как надавливание, напирание. Она поднимается волной, потом немного падает, снова поднимается и снова падает… Она должна раздаваться, как стоны средь шума битвы»[[301]](#endnote-295).

Такая строгая «дирижерская» разработка музыки не могла не быть близка Таирову. Не случайно он хотел, чтобы Прокофьев снова был его соавтором в спектакле-инсценировке «Евгения Онегина»[[302]](#footnote-9) — именно термин соавторства применим в таком глубоком сотрудничестве, в каком работали композитор и режиссер над «Египетскими ночами».

Музыкальность в самом широком смысле этого понятия была характерна для режиссуры Таирова. Она сказывалась, в частности, в точных и строгих ритмах актерской игры в МКТ. Ритму на сцене Таиров придавал огромное значение. В актерском искусстве в его спектаклях ритм как бы сплавлял музыкальность сценического движения и его пантомимическую выразительность.

Таиров определял ритм, как «субъективное восприятие метрического распределения спектакля». «Ритм — это коэффициент к метру, поправка к метру, — говорил он актерам. — Ритм — это колеблющееся равновесие метрической схемы… Образ в искусстве возникает из борьбы ритма с метром»[[303]](#endnote-296). По законам ритма Таиров строил сценическую площадку и мизансцены; ритм был объединяющим началом действия, выразительным средством для передачи смысла самых сложных ситуаций, коллизий, кульминаций спектаклей. Ритму подчинялось и освещение сцены (вспомним принцип изменения интенсивности того или иного цвета). Но прежде всего ритм пронизывал актерское действие. Ансамбль в Камерном театре был немыслим вне ритмического раскрытия идеи пьесы и ее отдельных эпизодов. Вспомним «ритмы полка» в «Оптимистической трагедии», при помощи которых {220} изображалось развитие революционного сознания моряков — развитие сознания «от хаоса к гармонии».

Таиров шел через цепь исканий, чтобы прийти к глубокому постижению законов ритма в сценическом искусстве. Эти искания начались рано — еще в первый период истории Камерного театра ритм его спектаклей был замечен критикой. Державин так описывает «Сакунталу»: «Оформление сцены ограничивалось немногими полотнищами и подчеркнуто-театральной бутафорией, среди которой немалую роль играли опахала, [чей] ритм движения как бы воссоздавал впечатление о густой и знойной атмосфере, в которой разворачиваются печальные и радостные эпизоды любовного томления героев поэтического вымысла Калидасы». Он же описывает «Духов день в Толедо» — этот «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». А описание «Фамиры-кифарэда» есть уже прямо и прежде всего характеристика ритмов спектакля: «спокойно-гармоничного и плавного аполлоновского начала и порывисто-тревожного, синкопического начала дионисийского»; дионисийское «несло в себе опьяненность и вакхическую буйность плещущей стихийными волнами жизни, аполлоновское же утверждало пафос аскетической созерцательности и гармонического равновесия»[[304]](#endnote-297). Державин далее конкретизирует этот контраст, характеризуя пляску менад и поступь Фамиры, движения сатиров и хора «непосвященных», вакханок и Аргиопы.

В «Любви под вязами» режиссер в сцене празднования крестин, о которой уже упоминалось, создавал ритмический контраст. На первом этаже плясали гости, их уродливые, искаженные тени мелькали по стенам и окнам, ритм движений был разорван, причудлив. А по лестнице в то же время на второй этаж, в свою комнату медленно подымалась несчастная Эбби, чтоб, делая отчаянное насилие над собой, склониться над постелькой младенца и удушить его подушкой. В «Мадам Бовари», исполняя приказание Шарля, горничная Фелиситэ, ища свою хозяйку, спрятавшуюся на чердаке дома, чтобы прочитать письмо покинувшего ее Родольфа, в тревоге {221} взбегала по высокой чердачной лестнице, звонко и торопливо стуча своими тонкими каблучками, и так же быстро спускалась вниз, а Эмма шла вслед за ней, опустошенная, словно омертвевшая, шла медленно, и тяжелое серое платье неслышно волочилось за ней по лестничным ступеням.

Это столкновение темпов, эти ритмы спектаклей Таирова не раз были отмечены критикой. Б. Алперс, считая, что Коонен в «Без вины виноватых» в роли Кручининой создала «героический образ русской актрисы, бросающей вызов лицемерному обществу тупых мещан, черствых собственников и ремесленников от искусства», писал о героине таировского спектакля: «Она проходила через события [пьесы] с высоко поднятой головой в толпе жадных, мелких, завистливых людишек, гордая в своем одиноком страдании, — живое воплощение великой очищающей силы подлинного искусства. Что-то от одиночества бодлеровского альбатроса было в этой кооненовской Кручининой, в ее отрешенном взгляде, устремленном вдаль, в ее движениях, непроизвольно быстрых и резких, несоразмерных с теми ритмами и темпами, в которых двигалась толпа остальных персонажей»[[305]](#endnote-298).

Острые ритмы помогали и построению образа Эллен в «Машинали», передавая характер ее жизни. Таиров говорил, что в каждом акте «она чему-то сопротивляется, в результате соглашается, и с каждой картиной ее все больше и больше охватывает город, вся система [“Машинали”], и в конце концов удушает ее…»[[306]](#endnote-299).

Тредуэлл писала в предисловии к своей пьесе не только о том, что в диалогах она сделала попытку схватить ритм американской повседневной городской речи, «ее свойство повторять одни и те же слова». Она отмечала, что попутно применяла «пользование различными звуками, которые выбраны преимущественно ради присущих им эмоциональных впечатлений (сверление стали, джаз-банд, радио, молитва священника, пение негра и другие)», «для создания фона, атмосферы»[[307]](#endnote-300). Подобный художественный прием был очень близок Таирову. Вспомним его слова о «шумовых колебаниях» в «Грозе», в «фонетическую оркестровку» которой входили различные звучания. Крылатая формула Станиславского — «театральная тишина создается не молчанием, а звуками» — была одной из тех параллелей, где пересекались {222} поиски выразительных средств режиссурой нынешнего века. В спектаклях Камерного театра взыскательно отобранные конкретные звуки жизни сливались с музыкальным преображением тех или иных жизненных явлений. О таировских «Египетских ночах» в критике будет сказано: «Сцена морского боя — шедевр режиссерского мастерства: за звуками ударов коротких римских мечей слышатся отголоски больших и страшных событий»[[308]](#endnote-301). Но уже говорилось, что тема грозного Рима была передана С. Прокофьевым в его музыке к спектаклю в сложном симфоническом развитии.

## Мастерство актера

Таиров сравнивал актера со скрипкой Страдивариуса. И первый же этап воспитания артистов в Камерном театре явился выполнением напряженной, целеустремленной программы; в результате огромного труда труппа театра должна была овладеть виртуозным, всесторонним, изощренным мастерством.

Утверждая, что в сценическом образе, рожденном творческой фантазией актера, синтезируются эмоция и форма, режиссер противопоставлял свои искания опять-таки и натуралистическому театру, который, по его мнению, «давал лишь неоформленную физиологическую эмоцию», и «условному» с его якобы «не насыщенной внешней формой». Именно так Таиров писал в «Записках режиссера». Выработка необычайно гибкой клавиатуры выразительных средств актерского искусства, по требованию Таирова, должна была служить тому, чтобы актеру ничто не препятствовало свободно выражать эмоции на сцене.

Когда бы Таиров ни излагал свою художественную программу, всегда первенствующее место он отдавал актеру. Так — в книге «Записки режиссера», этом итоге его исканий первого периода творчества. Так — в отдельных интервью или в программных заявлениях во время гастролей за рубежом.

Упорно снова и снова отстаивал он самоценность театра, и в этом, а не в отрицании драматического текста состоит подлинная суть его заявлений, что «не в пьесе, не в декорациях, не в той или иной идее видим мы ту {223} радость, которую театр должен нести людям своим искусством». «Лишь в его самодовлеющей стихии, — говорил Таиров, — в динамизме театрального действия и в мастерстве действующего, то есть актера, таится та сила, которая влекла в театр толпы и во времена римских цезарей, и в эпоху комедии дель’арте, и в годы Дебюро, и в наши дни. Вернуть актеру его царственную магию, сделать его снова полновластным властителем сцены — наше стремление, наш долг».

Права актера, снова и снова повторял Таиров, неотделимы от его обязанностей. «Со сцены должно быть изгнано пластическое косноязычие», «актер должен в совершенстве владеть своей внутренней и внешней техникой, чтобы все свои творческие хотения облекать в соответствующую, законченную ритмически, пластически и тонально форму», — таковы его призывы. При этом актер должен быть мастером синтетического театра, театра самых различных жанров. Сегодня трагедия — «Федра», завтра оперетта — «Жирофле-Жирофля», после мистерии «Благовещение» — мелодрама «Адриенна Лекуврер», которые сменяются арлекинадой «Принцесса Брамбилла», таковы не только желания Таирова, но и практика его театра.

Все остальные искусства, которые мобилизует режиссер — искусство художника и музыканта, осветителя и бутафора, — должны актеру помогать. «Актер должен быть окружен сценической атмосферой, обогащающей его выразительные средства». «Сцена — это клавиатура для игры актера», где нет ничего «как бы украшающего, но на самом деле отвлекающего»[[309]](#endnote-302). Таиров не только стремился к такому театру, но и создавал его. Из анализа его работ это совершенно ясно.

В дальнейшем будет показано, какими разносторонними были выразительные средства актера в Камерном театре. Но и говоря о раннем этапе его истории, стоит отметить, например, как интересна была его работа над жестом, движением, мизансценой, интонацией.

«Создавая пантомимную сцену вакханок и сатиров в “Фамире-кифарэд”, — вспоминает Алиса Коонен, — Таиров после многих проб установил впервые одну очень важную черту, которую сохранял впоследствии в трагедийных спектаклях, — особую тяжесть жеста. Чувства героев, сгущенные, наполненные страстью или отчаянием, {224} диктуют соответствующую пластику — словно становится зримой “земная притяженность”».

О жесте, обладающем «особой тяжестью», как жесте единственно соответствующем форме трагедии, Таиров говорил в связи с работой над «Федрой». Тогда же он сказал, что в трагедии неприменима ни пластика классической балетной школы, ни пластика модернистская, но вспоминал Айседору Дункан, по его выражению, «сбросившую с тела оковы».

«Мизансцены “Федры” спорили с канонами, — рассказывает Коонен. — Первый выход героини был построен на пантомиме. Федра шла через сцену по трем планам, приближаясь к зрителю неуверенными, сгибающимися шагами, как бы убегая от самой себя. Плащ, как огромный красный хвост, тянулся за ней. Два стража, неподвижные, как изваяния, молча стояли в глубине сцены. Разговор с Эноной протекал непринужденно, даже лирично; Федра сидела на ложе, Энона пристраивалась у ее ног — это придавало действию необычную для расиновского театра жизненность и свободу»[[310]](#endnote-303).

В этих воспоминаниях таировские реформы возникают как реформы театральной поэтики, в данном случае — поэтики классической трагедии. Но тот процесс, который шел в режиссерском творчестве руководителя Камерного театра, изменение его репертуарных тяготений, трактовок пьес, то новое, что он искал в декорациях и костюмах на сцене, — естественно, прежде всего касалось актера.

В период «конкретного реализма» требования Таирова к главным творцам его спектаклей становились строже и глубже по содержанию; актеры должны были прежде всего выражать социальный смысл исполняемых произведений. Виртуозные мастера должны были становиться психологами, проникающими в самые тонкие извилины людских чувств, понимающие социальный смысл поступков тех, кого они изображали. Идя к этому сам, Таиров к этому вел и своих единомышленников. Именно тогда П. Марков скажет о нем, что учитель сцены стал учителем актерского искусства.

От Коонен — исполнительницы роли Эбби в «Любви под вязами» — он требовал: «Стой крепко обеими ногами на полу своего дома, на земле своей фермы. Вспомни, как часто говорит Эбби: “моя”, “мое”, вспомни ее {225} фразу: “Женщине нужен дом”, — эти слова должны звучать сильной страстью»[[311]](#endnote-304).

Задачи, которые выдвигал Таиров перед ансамблем исполнителей его спектаклей, становились все интереснее. Его анализ пьес, драматических ситуаций, обстоятельств, в которых действуют герои, необычайно увлекательны. Всмотримся в ту картину, которую он рисует, говоря о кульминации «Любви под вязами».

«Та роковая ночь после крестин и вечеринки у Кэбота, ночь, в которой, как в сгустке крови, отразилась вся жестокость того быта, в котором варились три основных героя пьесы О’Нила; ночь, над которой еще носился дурман пьянства на этой самой вечеринке; ночь, во время которой старик отец сказал сыну, ненавидя его, что Эбби говорила ему, якобы он строил ей шашни; ночь, когда этот самый сын увидел, что он обманут в своей любви и своем отцовстве, в своей собственности; когда Эбби оказалась разбитой, когда она стала в его глазах какой-то отвратительной обманщицей. Ночь, когда раздавались страстные речи; когда вместо любви Эбби ощущала ненависть к своему ребенку…»[[312]](#endnote-305).

Из этой психологической экспозиции к одному эпизоду пьесы О’Нила видно, как далеко ушел Таиров от требований «трехмерности», которые он (справедливо для того времени) выдвигал в первые годы работы Камерного театра, мало задумываясь о социальном содержании пьес и откровенно идя, как он позже сформулирует, по пути «театрально революционному».

Часто говорили о беспредметной красоте расположения фигур в ранних таировских спектаклях, красоте как таковой. Трудно найти этому настоящее подтверждение — иконография говорит о другом. Но бесспорно, что эта красота таировской формы часто была избыточной, зато осмысленность, глубина подтекста характерна для мизансцен зрелых спектаклей Таирова, в которых есть и пластичность, и жизненная правда, и выразительность, отточенная до символа, и психологизм, и социальный смысл.

Возвращаясь к мысли о Таирове, как знатоке живописи, можно привести слова художника Г. Якулова о Камерном театре. Якулов говорил, что «едва ли есть в России, а может быть, и во всем мире другой такой театр, который бы так горячо, так остро, с таким большим, {226} глубоким и широким знанием относился к завоеваниям живописного искусства». И действительно, руководитель МКТ не раз повторял, что сценическое творчество не имеет права игнорировать развитие искусств изобразительных (как и музыки), и следил за этим развитием внимательно и пристально. Но самостоятельность его мизансцен — это самостоятельность взгляда на изображаемые события, выраженная отчетливо, даже резко. Снова и снова следует об этом напоминать, ибо в этом — зерно таировской режиссуры. «Мысль, как динамическое начало, ведущее действие и определяющее поведение актера»[[313]](#endnote-306). «Объект во всем и всегда. Даже во время занятий артикуляцией. Артикулируя — надо, чтоб обращались к плохо слышащему»[[314]](#endnote-307). «Я не признаю гениальной импровизации. Импровизация может существовать только как злободневная реакция. Игра на сцене — это прежде всего такой же напряженный труд, как всякий другой. Мы честные рабочие и добросовестно трудимся. В искусстве нет и не может быть небрежности»[[315]](#endnote-308). Эти подлинные заметки Таирова, его автографы и запись его слов, сделанная собеседником, своего рода интервью, характерны для таировского творчества. В них выражен таировский взгляд на театр, как на искусство большой художественной точности, что, конечно, не означает якобы актерская импровизация в спектаклях МКТ не существовала. Она приобретала свои права лишь в пределах строгого, четкого, продуманного общего решения.

Знаменитый вальс в «Оптимистической трагедии», сцена прощального бала, в которой Вишневский ощутил «воинственную нежность»[[316]](#endnote-309) — это множество людских судеб, взаимоотношений, драм, «поставленных у черты» перед расставанием. Знаменитый момент после венчания в «Негре» — это решающий момент жизни белой девушки и черного юноши, «поставленных у черты» нового этапа их биографии, — их вызов обществу, среде, «общепринятым взглядам», и в то же время, по определению Таирова, их бегство.

Вглядываясь в танцующие пары, следя за развитием их состояния, можно было угадать, что испытывают эти люди — каждая пара в отдельности — перед тем, как моряки уйдут в поход. Комиссар переходит от одного человека к другому. Зрители видят всех его глазами. {227} Глазами режиссера, поставившего эту сцену так, что она стала образцом в истории советского сценического искусства.

Герои «Негра», выходя из церкви, шли между двух рядов белых и черных людей, разделившихся перед ними и образовавших враждебный им коридор. Путь одиночества. Путь осужденных. Зрители страшились за будущее двух молодых людей. По воле режиссера, создавшего накаленную сценическую атмосферу, возникало то предчувствие драмы, без которого не существует настоящего развития театрального действия, захватывающего зрительный зал.

Нелегкая для актера единовременность действия в таировских спектаклях, подобно своеобразному монтажу, «собирала» темы пьес, раскрывала опять-таки взаимоотношения героев и их столкновения друг с другом и с окружающими в кульминационные моменты, причем таировский монтаж не был сходен с киномонтажом; в его искусстве театр оставался театром. Не чередование кадров, а их сцепка характерна для того, как Таиров строил важнейшие для спектакля актерские эпизоды.

Ночь «под вязами», о которой говорил Таиров, — ночь крестин на ферме Кабота, — давала для этого повод, которым режиссер пользовался свободно и смело. Внизу, на первом этаже, плясали подвыпившие гости, их тени скользили по окнам, был чуть слышан размеренный топот грубых деревенских сапог. Отъединившись, погруженный в трудную думу, в тягостное предчувствие, сидел старик Кабот. А наверху, у постели ребенка, склонялась Эбби, в то время как Ибен в соседней комнате весь сжался, ожидая и страшась ожидаемого. Все это зритель «обнимал», охватывал одним взглядом. И актеры должны были каждый говорить о своем, как в трио, сопровождаемом хором. Да, трио, квартеты, секстеты действительно существовали в спектаклях Камерного театра. И точность крещендо, устанавливаемая режиссером для каждого артиста, каждого голоса, и точность акцентов, находимая для каждого мгновения, переводили внимание от всех к одному и от одного снова ко всем одновременно.

В «Машинали» Эллен Джонс лежала в палате родильного дома, неподвижная, закутанная одеялами, а вокруг нее суетились, двигались, скользили, наклонялись {228} над ней люди, чужие и ненужные ей, и среди них самый чужой и ненужный — ее муж, мистер Джонс. Даже в полной неподвижности у Алисы Коонен были интонации движения — то, чем она прославилась в современном сценическом искусстве, как почти никто другой. Найденный Таировым ракурс изображения — приподнятость изголовья постели — способствовал тому, что Эллен была словно выставлена напоказ, в то время когда стремилась от всех отъединиться. Но было ясно и иное: в беззащитности Эллен скрывалось страстное неприятие окружающего, категорическое отрицание всех тех форм жизни, которым она была обязана подчиняться. Так назревала драма Эллен, любой ценой пытавшейся вырваться из «машинного» мира, невыносимого для нее, душащего, убивающего. Короткие реплики пьесы сливались с пантомимой. Паузы у актрисы становились продолжением слов.

В низком поклоне склонялась мадемуазель Лекуврер перед принцессой Бульонской и ее гостями; она покидала гостиную знатной дамы, выполняя все правила этикета, соблюдая торжественные формы аристократической жизни. Но в этом поклоне у Алисы Коонен ощущалось такое достоинство, такая душевная сила, что все преимущества несчастной актрисы перед всевластной принцессой были ясны и непререкаемы. Склоняясь, она возвышалась. Ее гордую душу нельзя было сломить. Унижение не могло стать ее уделом ни на миг, даже тогда, когда злая воля торжествовала над ней.

Подобная актерская выразительность была воспитана Камерным театром, Таировым, всей устремленностью его единомышленников, многими годами упорного труда.

Свои требования к актерскому мастерству Таиров впервые полно сформулировал в «Записках режиссера». До того разрозненные высказывания о пантомиме, о самоценности, самостоятельности актерского творчества, о значении эмоций в актерском искусстве теперь вошли как составные части в целостную программу синтетического театра, где важную роль играет сценическая площадка, декорации, свет, музыка, но первое место принадлежит артисту.

Таиров опирался на искания К. А. Марджанова и на традиции древнего индийского театра; его союзником был Коклен, чью книгу об искусстве актера он многократно {229} цитировал, подчеркивая, как много должен работать артист. Таиров ему в пример ставил пианиста или танцовщицу, называя имена А. Рубинштейна и Анны Павловой; для него был невыносим дилетантизм в театре, а театр он понимал как синтез многих искусств, подобно Александру Блоку, призывавшему в те же годы к тому, чтобы на сцене возникал «хоровод муз», и потому артисты, «будучи братьями литературы», должны были стать «братьями других искусств: музыки и танца»[[317]](#endnote-310). Таиров осмеивал «косноязычие жеста», и мертвенность сценической речи, и ее житейскую простоту. «“Пластическое косноязычие” актерского жеста и спутанность, вялость сценических интонаций — вот грехи современного театра», — выписывал Таиров цитату из «Ежегодника императорских театров» за 1911 год, находя единомышленника в искусстве[[318]](#endnote-311). Он отрицал плоскостные мизансцены на двухмерной сценической площадке. Вступая в спор с Валерием Брюсовым, который писал, что «режиссер и машинисты в театре значат не более, чем редактор и секретарь редакции в журнале», он вступал в яростные схватки и с утверждениями Гордона Крэга, говорившего якобы: «… актерская игра не есть искусство…»[[319]](#endnote-312). Заявляя, что он не дает «общих для всех и раз навсегда неизменных рецептов», не ручается, что «живая работа… не переплавит в своем огне уже обретенного», Таиров в «Записках режиссера» выдвигает лишь одно неизменное убеждение — убеждение в том, что «путь к чаемому… театру лежит через полное преодоление дилетантизма и через предельное утверждение мастерства». Ему нужен «Сверхактер», выразительный, красноречивый во всех приемах своего искусства; ему по душе требования, предъявлявшиеся к человеку актерской профессии в древней Индии, и он в своем театральном манифесте с радостью цитирует строки из книги об индийском театре, где эти требования формулируются: «Свежесть, красота, приятное и широкое лицо, красные губы, красивые зубы; шея круглая, как браслет, красивые по форме руки, изящный рост, могучие бедра, обаяние, грация, достоинство, благородство, гордость, не говоря о качестве таланта»[[320]](#endnote-313). Он провозглашает необходимость «работы, работы и работы», необходимость школы — ежедневной, как упражнения балерины или музыканта; ему важна гибкость внутренней техники артистического искусства, {230} но в равной степени гибкость внешней техники; он говорит о выразительном звучании текста и подтекста в спектакле, о значении ритма в сценическом произведении. Программа «театрализации театра» в его понимании — это возвращение театру и выразительности римской пантомимы, и импровизированности комедии дель’арте, и отточенности классических форм.

В репертуаре Камерного театра полюсами были трагедия и эксцентрическая комедия или, как Таиров постоянно повторял, — мистерия и арлекинада. Однако он хотел добиться слияния родов искусств именно в одном сценическом произведении. Он оспаривал взгляд на синтетическое театральное искусство, существовавший в то время, и в «Записках режиссера» выдвигал свое понимание этого термина, этого понятия.

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

Конечно, называть такой театр синтетическим — это явный абсурд.

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

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

Камерный театр и воспитывал такого актера. Тренаж во всех видах актерской техники занимал повседневно время труппы. В школе театра, где рядом со студийцами занимались артисты, выковывалось мастерство движения и речи, жеста и танца. Занятия пластикой и балетной классикой казались Таирову недостаточными, и он {231} ввел для актеров упражнения по фехтованию, акробатике, жонглированию. Он боялся одностороннего развития тела актера; шведская гимнастика и школа Айседоры Дункан были равноправны для него. «Таиров считал, что каждая дисциплина, взятая в отдельности, прививает свой штамп походки, жеста, тогда как всестороннее воспитание тела делает его послушным инструментом актера в спектакле любого жанра», — вспоминает Алиса Коонен. Большое значение он придавал и работе над голосом. «Раскрепощение» актерского тела шло параллельно с «раскрепощением» звучащего слова. «Подобно тому как тело дает сценическому образу его пластическую форму, так и голос и речь должны давать ему его фонетическую форму», — писал Таиров в «Записках режиссера».

И движение и речь на сцене режиссер подчинял сложным и богатым ритмам, разнообразным и острым эмоциям. Примечательно, что «гимнастические уроки» в МКТ «всегда сопровождались простейшими сценическими задачами, для того чтобы актеры воспринимали любой жест неотрывно от эмоции сценического поведения»[[321]](#endnote-314).

В 1923 году при театре были созданы Экспериментальные театральные мастерские (Эктемас), получившие затем права специального учебного заведения. Программа Эктемаса состояла из большого числа разнообразных специальных дисциплин. Это была режиссура, сценическое движение, сценическое слово, мастерство актера, система К. С. Станиславского, дикция, ритмика, классический танец, характерный танец, шведская гимнастика, фехтование, драматургический анализ, «слушание музыки» и др. В школе преподавали А. Я. Таиров, Н. А. Попов, Н. А. Глан, В. М. Волькенштейн, И. С. Иванов и другие. Примечателен комплексный метод занятий, применявшийся Эктемасом. «Те необходимые теоретические курсы, какие должны объединять и объяснять практику, проходятся также отчасти практически, — говорилось о школе Камерного театра, — вместо иллюстраций книжных они должны иллюстрироваться самими же учениками…»[[322]](#endnote-315). Так, были объявлены практические занятия, сопровождавшие курс по истории театра: в период изучения классицизма — «реконструкция отрывков Корнеля и Расина»; в период изучения классицизма в России — «реконструкция отрывков из трагедии Сумарокова или Княжнина, слезной комедии и комической оперы»[[323]](#endnote-316).

{232} «Формализм — это плохо, а форма — великолепно», — говорил Таиров в 1931 году во время дискуссии о творческом методе пролетарского театра. И он не уставал это повторять.

Он навсегда сохранил стремление к великолепному мастерству. «Без формы нет искусства, — повторял он в 1940 году. — Не существует ни одного произведения искусства, если это произведение не найдено в известной форме, выражающей то или иное содержание»[[324]](#endnote-317). Искусство — для масс, но и для знатоков, — в этих словах кредо Таирова выражается откровенно и отчетливо. В облике актера на сцене ему важно все — «вплоть до запонки на сорочке» и причесок, «эскизы» которых делались на париках, шлифуется каждая деталь спектакля — упорно, строго, неукоснительно режиссер следит за всем.

Работая над «Желтой кофтой» в 1913 году (еще в Свободном театре), молодой Таиров хотел, чтобы современный актер «с его изощренной техникой и осложненной психикой» приблизился к примитиву; источником форм этого спектакля для режиссера был китайский лубок; он искал в традициях китайского театра общее с комедией дель’арте, хотел, чтобы на сцене возникла «свободная игра свободного актера», импровизационно-непосредственная, с искренней верой во все условности изображения («два табурета и доска — устрашающий поток»). В 1940‑х годах союзником Таирова становится А. Н. Островский. «Надобно уметь» — эти слова русского драматурга, цитируемые Таировым в период репетиций спектакля «Без вины виноватые», словно всколыхнули энергию руководителя Камерного театра, дали новую опору его настойчивости, его требовательности. «Чтобы быть артистом — мало знать, помнить и воображать, — надобно уметь»[[325]](#endnote-318). Легко увидеть, как этот афоризм Островского близок Таирову. Но и вся поэтика Островского — писателя-режиссера — оказывается ему близкой, вся, а не только ее теоретическая основа; не только мысль русского реалиста о том, что для искусства недостаточно отображения «голой действительности», включается Таировым в его программу. Таиров отметает привычные штампы, трафаретные представления о стиле «театра Островского». И находит для этого всяческие подтверждения у самого русского писателя в его статьях и высказываниях, докладных записках и заметках.

{233} Так, Таиров утверждает, что, играя Островского, нельзя думать только о речи, ибо не только в ней — как это иногда считают — «вскрывается Островский». Таиров напоминает о том, какие требования предъявлял драматург к жесту актера на сцене, к сценическому движению. Для подтверждения своей мысли Таиров использует записку Островского «О театральных школах» и, в частности, то ее место, где Островский сравнивает выразительность жеста и человеческого внешнего поведения вообще в жизни и у актеров-любителей и замечает, что «в многолюдном собрании знакомых лиц» человек, изолировав себя от слуховых впечатлений, то есть заткнув уши, увидит, что «все жесты присутствующих совершенно свободные, походка и посадка, движение и покой, улыбка и серьезность совершенно таковы, каковы они и должны быть, сообразно характеру каждого лица». В то же время у неумелого актера жест «противоречит словам, нерешителен, робок и всегда угловат»[[326]](#endnote-319).

К языку Островского Таиров применяет законы подтекста, «второго плана», ссылаясь на мнение привлеченной им к работе над «Без вины виноватыми» артистки Малого театра Е. Н. Музиль, которая, показав ему текст книги, сказала: «Актеры играют черное [то есть напечатанную строку. — *Ю. Г*.], а надо играть белое». И снова он пользуется возможностью, предоставленной ему великим драматургом-реалистом, чтобы требовать мастерства и еще раз мастерства. «Актером родиться нельзя, — цитирует Таиров Островского, — точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; родятся люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники. Нельзя быть музыкантом, не имея тонкого слуха: но одного слуха мало, надо еще изучить технику какого-нибудь инструмента, покорить его так, чтоб он издавал чисто, верно и с надлежащей экспрессией те звуки, которые требуются тонким слухом…»[[327]](#endnote-320). Когда читаешь Островского, действительно ощущаешь, как это ни парадоксально на первый взгляд, что поэтика Островского близка Таирову. Близка даже лексика этих двух столь различных людей и художников. Островский пишет об актере: «Он помнит и бурные, решительные проявления {234} страстных порывов: гнева, ненависти, мести, угрозы, ужаса, сильного горя, и тихие, плавные выражения благосостояния, счастия, кроткой нежности». Он помнит не только жест, но и тон каждого страстного момента: «и сухой звук угрозы, и певучесть жалобы и мольбы, и крик ужаса, и шепот страсти»[[328]](#endnote-321). Именно такое ощущение театра было присуще Таирову — в обостренном движении и звуке, во всплесках голоса и замирающем, но в то же время слышимом вздохе рождался его «театрализованный театр»!

В 1922 году, в период выпуска спектакля-оперетты Лекока «Жирофле-Жирофля», Таиров говорил в беседе с корреспондентом журнала «Театр»: «Уже достаточно известно, что мы мыслим нового актера как мастера, владеющего всем сложным комплексом своих выразительных средств и умеющего пользовать их в любой сфере сценического искусства. Отсюда ясно, что, ставя оперетку, мы никак не могли вступить на путь приглашения отдельных артистов и хористов специально для этой постановки. Для совершенствования актерского мастерства нам важно было, чтобы те же самые актеры, которые играли мистерии Калидасы и Клоделя, Расина и Шекспира, арлекинады Гофмана и пантомимы, чтобы они же могли дать в своем исполнении и оперетку. Поэтому ни для отдельных ролей, ни для хоровых ансамблей нами не приглашен ни один посторонний актер. Поэтому постановка оперетки нами осуществляется только в этом сезоне, когда наш коллектив предварительной лабораторной работой уже достаточно подготовлен к осуществлению этой новой сложной задачи. А задача действительно очень сложна.

Мы трактуем оперетку как сценически-музыкальную эксцентриаду, а не как комическую оперу, хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а, как и раньше, стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука…»

Первым синтетическим спектаклем Камерного театра Таиров назвал «Принцессу Брамбиллу». «Вестник театра» в 1920 году печатает его беседу об этом спектакле, где говорится: «Я строю сцены по пантомимическому принципу эмоционального жеста на базе ритмической и архитектонической задачи спектакля. Основным элементом {235} ритмического и архитектонического построения ансамблей мною взят элемент тарантеллы и сальтарелло, который одинаково остро может быть устремлен и в пределы карнавальной арлекинады и в пределы трагикомической фантасмагории… Чем будет наше представление? Комедией, драмой, опереткой, балетом, пантомимой? Ничем в отдельности и всем этим вместе. Это будет первой попыткой синтетического творчества спектакля, органически включающего в себя все виды сценического искусства.

Пусть это будет каприччио во славу Гофмана и искусства театра».

Позже Таиров «синтезирует» разные роды искусства в таких своих различных работах, как «Негр» и «Оптимистическая трагедия», «Любовь под вязами» и «Неизвестные солдаты», «Опера нищих» и «Сирокко». В 40‑х годах «Мадам Бовари» — один из самых примечательных таировских спектаклей в этом смысле. Таиров продолжал до конца жизни отстаивать право Камерного театра на постановку музыкальных сценических произведений.

Ища теоретические обоснования своим утверждениям о синтетической природе театра, он говорит о синтетичности народного искусства, видя в народном творчестве «все элементы выявления человека в плане сценическом». Отсюда он выводит закономерность, что национальные театры, рождаясь, являются и драматическими и музыкальными[[329]](#endnote-322). Его тяга к искусству полярных родов сказывалась в том, что в конце пути он, мечтая о постановке пантомим, думает и об инсценировке «Идиота», ставит Горького и Уайльда. Это не было эклектикой — Таиров самим собой оставался всегда. Но чем шире были его репертуарные тяготения, чем свободнее строился репертуар Камерного театра, тем изощреннее должно было быть искусство актеров — таировских единомышленников и спутников.

«Пантомима!

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

{236} Эти напоминающие маленькую оду строки начинают в «Записках режиссера» подробное изложение художественной программы Камерного театра. И, конечно, не случайно спектакль «Покрывало Пьеретты» в Свободном театре в 1913 году начинал новый этап жизни Таирова, после того, как он чуть ли не решил вовсе оставить театр, пережив горькое в нем разочарование.

«Не может быть лучшего масштаба при определении умения актера, чем его игра в пантомиме, и львиную долю успеха пантомимного опыта следует всегда приписать [драматическому. — *Ю. Г*.] театру, — писал Таиров в 1914 году о пантомиме, критикуя ее “ужасающую стереотипность” в тогдашнем балете и продолжая искать свой путь в этом трудном роде сценического творчества. — Когда актеру захочется показать себя во всей своей силе, пантомима будет для этого лучшим средством…».

Вспоминая дорогу цветов японского театра как «средство выносить игру в публику», «фантастический мир сцены» связывать «со всем окружающим миром реальных явлений», он, однако, не к этому приковывает свое внимание. Ему важно показать, что на «цветочной дороге» в японском театре происходит кульминация драматического действия. «Кто-нибудь, переживающий на сцене что-либо ужасное и гонимый ужасом прочь, вступает на цветочную дорогу. Однако дорога эта может также символизировать и путь спасения и освобождения». Позже в своих спектаклях он часто будет строить драматические события так, что именно пантомимические эпизоды станут главными, решающими для раскрытия темы, ситуации, идеи спектакля. Уже на раннем этапе своего творчества Таиров постигает, что при помощи пантомимы, как он говорит в 1914 году в своей статье, «можно извлечь эффекты из самой немоты действия». Фраза, которая может быть названа сценическим афоризмом, вернее, афоризмом сценического искусства.

«*Пантомима*.

Пантомима — родоначальница театрального искусства.

Пантомима, как самостоятельный жанр, в прошлом и настоящем (балет).

Пантомима, как органический элемент любой формы театрального искусства.

{237} Говоря о пантомиме, разумею не вставные сцены (номера), не интермедии, к которым часто и неумеренно прибегает режиссер, не арлекинаду, которая, по правильному замечанию Чаплина, является лишь одним из проявлений пантомимы как искусства, а органическое проникновение пантомимы в самую ткань всего спектакля в целом и каждой роли в отдельности.

“Я не представляю себе подлинно способного актера сцены или кино, — говорит Чаплин, — который не владел бы в совершенстве искусством пантомимы. Если разобрать игру таких знаменитых артистов, как Ирвинг, Коклен, Бернар, Дузе и других, то можно увидеть все то же искусство пантомимы, заложенное в самой основе их мастерства”. Значение, органичность и необходимость пантомимы, особенно в моменты наивысших напряжений действия, всегда понимал и русский театр. Я не говорю уже о народном театре… (Петрушке и т. д.), — достаточно указать, что даже такой мастер слова и драматургии, как Гоголь, последнее слово в своем “Ревизоре” предоставляет знаменитой “немой сцене”»[[330]](#endnote-323).

Эта дневниковая запись в одной из тетрадей Таирова, сделанная им в 1945 году (не тогда ли, когда он, восхищенный, посмотрел фильм «Дети райка» о великом Дебюро, сыгранном Жаном-Луи Барро), свидетельствует о том, что его интерес к пантомимическому искусству сохраняется до конца жизни (вскоре Таиров скажет о своем желании поставить пантомиму на музыку Бетховена, Чайковского или Шостаковича). Размышления об этом старинном жанре теперь приобретают у Таирова новую основу, но мысль о его значении для театра вообще остается нерушимой.

Тридцать с лишком лет руководитель Камерного театра снова и снова будет заниматься проблемой пантомимы, тридцать с лишком лет будет воспитывать в актерах «кинетическое чувство», мастерство движения, жеста, и в разных его спектаклях пантомима будет играть разную, но всегда важную роль — и в моменты «наивысших напряжений» действия и в мгновения тонких психологических сдвигов сознания героев. При помощи тех или иных элементов пантомимы Таиров будет характеризовать отдельных действующих лиц и социальные группы…

Высоко подымая значение древнего жанра еще на {238} заре своей режиссерской деятельности, Таиров отказывался от такого пантомимического искусства, где «жест заменяет слово». И в противовес ему говорил о «мимодраме» — там движение должно быть не «эквивалентом слова», а той внешней формой, в которую… «только и могло вылиться переживание актера». Мимодрама была для Таирова путем к «самотворчеству» актера. Оспаривая позицию Ю. Айхенвальда, по формуле Таирова, «отказавшему актеру в праве именоваться художником на том основании, что его творчество не самостоятельно, что он является лишь иллюстратором автора», режиссер главным аргументом против этого выдвигал именно пантомимическое искусство. Он не только мог бы присоединиться к выражению Шаляпина: «Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой, — есть в сущности, жест»[[331]](#endnote-324), — но и сам говорил нечто подобное. В одной из его лекций мы находим слова о «мимике всего тела…»[[332]](#endnote-325).

«Раскрепощая» тело актера, создавая трехмерные декорационные конструкции, которые, по его мнению, единственно могли быть «прибором» для актерской игры, для построения скульптурных мизансцен (в противовес фресковому построению действия в «условном» театре), Таиров вводил пантомимические эпизоды в ранние произведения Камерного театра, насыщая ими «Сакунталу» и в особенности «Принцессу Брамбиллу», и ставил специальные спектакли-пантомимы — «Духов день в Толедо», «Покрывало Пьеретты», «Ящик с игрушками»… Именно в связи с работой над «Покрывалом Пьеретты» он отрицал тот вид пантомимического искусства, где жест был «иллюстратором» слов, и утверждал мимодраму с самостоятельным, «самоценным» жестом, внутренне зависимым от музыки, выражающим человеческие переживания. Мимодрама становилась поводом еще раз задуматься об актере, свободном, «как были свободны прекрасные арлекины…»[[333]](#endnote-326). И в «Покрывале Пьеретты» критика увидела не искусный, искусственный жест, а жест естественный, «вытекающий непосредственно из ситуации момента»[[334]](#endnote-327).

Как и другие выдающиеся режиссеры его времени, Таиров всматривался в прошлое мирового театра, стремясь к тому, чтоб современный актер вобрал в себя все лучшее. В его статьях о пантомиме есть такие строки: {239} «Паузы Росси, Дузе и других были причиной их славы… Пауза сама по себе имеет источником своего воздействия безмолвную игру. Во время паузы впечатление на зрителя производится большим мимическим акцентом, и последующие слова приобретают силу неожиданного потока воды, освободившегося от всяких преград». Стоит обратить внимание на то, что Таиров придает большое значение тексту, словесной выразительности, и безмолвная игра для него — этап актерского действия, действия мимического, переходящий в другой этап — действия словесного. Ему казалось, что в современном театре мастерство, которым славились лучшие артисты прошлого, исчезает. Отсюда — его упорные, настойчивые напоминания о необходимости совершенствовать сценическую форму, его постоянное внимание к внешней технике актерской игры.

В 1918 году в статье «Искания театра» Таиров с горечью писал: «Жест умер, и пока он не возродится, немыслимо и возрождение театра». Тогда же он выдвигает предложение — в драматическую школу, как в балетную, принимать детей; пишет, что в Индии стать актером «было, пожалуй, труднее, чем царем»; снова и снова будет вспоминать комедию масок и римских мимов. И в Камерном театре будет работать над совершенствованием всех видов сценического движения. Показав в 1920 году «Принцессу Брамбиллу», он выступит с лекцией об этом спектакле, где с гордостью скажет, что из двух часов двадцати пяти минут протяжения спектакля пятьдесят минут было отведено пантомиме. «Только пантомима может научить актера давать рельефно свои ощущения и чувства — так, чтобы они были понятными не только из человеческих слов. Разве не подготовкой к “Принцессе Брамбилле” был хотя бы [спектакль] “Фамира-кифарэд”, где мы уже пытались прервать беспрерывность драматической вещи, нарушить несмолкаемое звучание слов с тем, чтобы слова уступали временами свое место жесту, имеющему такое же право на гегемонию в театре, какое имеет слово. Разве не подготовкой к “Принцессе Брамбилле” была наша работа над “Королем-Арлекином”, где моменты пантомимы и драмы переплетались через каждые несколько слов, где от актеров требовалось не только умение говорить на сцене, но умение действовать, умение быть понятым без слов… {240} употреблять не только общепонятные трафаретные жесты, но и жесты, рожденные свободой и радостью человеческого тела, жесты акробатические». С иронией он говорил от имени своих противников: «… что в самом деле выдумали эти люди? Зачем нашему благородному искусству нужно валяться в пыли пола или арены и кувыркаться, как какой-нибудь акробат?»[[335]](#endnote-328) Он гордился «цирковым построением» отдельных моментов «Принцессы Брамбиллы», например, тем, что актеры в этом спектакле жонглировали факелами, перевернувшись через голову, продолжали говорить, и дыхание у них не срывалось. Тем самым бралась еще одна ступень артистического мастерства.

Во время гастролей Камерного театра в Париже в 1923 году его спектакль однажды иронически сравнили с балетом. В печати на это последовал ответ: «Ну что же, да, они танцуют “Федру”, если вы непременно хотите этого, но этому слову надо придать его античную широту. Они танцуют, как молодой Софокл танцевал в “Персах” Эсхила…»[[336]](#endnote-329)

«Повторите госпоже Коонен, что я каждый день думаю о ней, о каждом ее шаге на пути любви, об ее километрах красной ткани, об ней, об этой женщине, которая теряла потоки крови и захлебывалась в ней»[[337]](#endnote-330), — просил Ж. Кокто в письме Таирову, вспоминая движение Федры на сценической площадке — движение по наклонной плоскости, что помогало выявить и его динамику и его трагизм… Проход актрисы в таировском спектакле, ставший одной из легенд советского театрального искусства.

«Единство между словом и жестом составляет новую форму зрелища»[[338]](#endnote-331), — так характеризовали спектакли Камерного театра на Западе. Это было не случайным успехом, а достижением сознательной цели Таирова. Он продолжал повторять, что стремится воплощать драматургический материал «не только при помощи проведенного через эмоцию актера слова и сопутствующего ему жеста, но и путем ряда пантомимических сцен». Эти слова были сказаны Таировым в период выпуска спектакля «Любовь под вязами». Один из уже упоминавшихся его эпизодов показывает, что именно Таиров имел в виду. Однажды ночью Эбби в своей общей комнате с мужем — стариком Каботом — всем своим {241} существом устремлялась к Ибену, пробудившему в ней первое в ее жизни чувство любви. За стеной, в другой комнате фермы, Ибен тянулся к Эбби — опустив голову, подавленный непреодолимым стремлением, стоял он, не в силах даже лечь, сесть, сделать движение. А старик Кабот, тяжело опустившись на постель, ощущал, что Эбби находится далеко от него, та самая Эбби, которая — как он думал — всецело принадлежит ему, купленная им ценой будущего наследства — фермы.

Пантомима все больше и больше проникала в «органическую ткань» работ Таирова. Когда Элла — Алиса Коонен в «Негре» кралась по затемненной комнате, чтобы неслышно подойти к старинной негритянской маске, висевшей на стене, и занести над нею нож, — это было реальное действие, выражение драматической ситуации, переданное движением, мимикой, жестом — пантомимой. Элла боялась маски и ненавидела ее, в древнем изображении негритянского божества для нее сконцентрировалась та трагедия, которую она переживала, — трагедия расового неравенства и расовых предрассудков, уродовавших ее жизнь, сознание и чувство. Когда в том же «Негре» Элла, одна на холодной ночной улице, закидывала неуверенной, тревожной и озябшей рукой шарф на шею, ощущалась и зябкость ночи, и страх перед низкой судьбой, и готовность к смерти. П. Марков назвал этот момент «Негра» «молчаливым монологом о самоубийстве и падении». И написал об Алисе Коонен: «Она дорожит жестом не как очаровывающим узором, а как драгоценным средством передать взволнованность человеческой души, — средством, которым нельзя злоупотреблять»[[339]](#endnote-332).

Вспоминая полюбившуюся Таирову фразу Е. Н. Музиль — играть надо не только черные строки пьесы, но и белые, «невидимые», можно сказать, что в спектаклях Таирова многие «белые» места драматических произведений становились зримыми; «тайнопись» драматурга Таиров переводил на язык жеста, движения, мимики. Именно об этом свидетельствуют те примеры из спектаклей «Любовь под вязами» и «Негр», которые только что были приведены в этой книге. Детализация ремарок и собственные режиссерские построения входили в «жизнь ролей», как органическая их часть, как важные звенья сценических биографий людей — и групп людей.

{242} Изощренное мастерство сценического движения постоянно служило в Камерном театре характеристике персонажей и групп персонажей. Таиров писал в 1932 году в статье к возобновлению «Адриенны Лекуврер»: «Комедиантка Адриенна живет “без маски”, а окружающие ее люди под маской любезности и порядочности скрывают самые подлые и гнусные чувства и поступки. И насколько лицемерны, трусливы и лживы все поступки персонажей “света”, настолько же искренни, простодушны диалоги Мишоне и Адриенны — Адриенны, которая, по завету своего Корнеля, мстит благодеяниями и, вспоминая эти заветы, говорит Мишоне: “Докажем им, что мы умеем благородно чувствовать и мыслить”. Этот важный контраст был раскрыт в спектакле всевозможными средствами сценической выразительности и, в частности, средствами сценического движения. Так, манерная, изломанная, витиеватая речь аббата, принца и принцессы Бульонских и их окружения соответствовала манерности, изломанности, нарочитой изысканности их поз и жестов, а простота, строгость, мягкость, отличавшая речь Адриенны и Мишоне, соответствовали благородной скромности, сдержанности, мягкости всего их поведения. И если бы “Адриенну” сыграли, не произнося ни слова, конфликт двух миров, сказавшийся в трагической судьбе женщины из третьего сословия, был бы ясен из одной “немоты” этого спектакля».

Таиров говорил о том, что в «Машинали» Эллен Джонс «в каждом акте чему-то сопротивляется, в результате соглашается, и в конце концов город душит ее»[[340]](#endnote-333). Выражение этого смысла пьесы он связывал с понятием ритма спектакля, которому придавал большое значение во всех своих экспериментах. «Ритмы полка», о которых говорит Вс. Вишневский в «Оптимистической трагедии», станут ритмами, выражающими рост и становление сознания матросов в спектакле Таирова; ритмы мещанской жизни будут сковывать порывы несчастной Бовари в инсценировке романа Г. Флобера на сцене Камерного театра — и ее лихорадочное движение на лестницах и лестничных площадках, в тесных комнатках ионвильского дома и в номере руанской гостиницы будет ритмическим контрастом сонному окружению Эммы. Но во всех этих случаях — и в поведении Эллен Джонс в частности — ритм внутренней жизни (сопротивляется, соглашается, {243} снова сопротивляется, чтобы снова уступить, поддаться, пока не придет гибель) выражается именно в движении, в жесте, в «тембрах» позы и пластики. В пантомиме!

Восполняя недостаток драматургического текста, Таиров в «Оптимистической трагедии» показывал постепенное расслоение анархического отряда моряков — показывал «соответствующей трактовкой мизансцен», как он рассказывал режиссерам — выпускникам ГИТИСа[[341]](#endnote-334), а по сути — пантомимой. Взгляды, бросаемые моряками друг на друга: переходы; группировки; то резкое, то сдержанное движение каждого из них — все рассказывало о взаимоотношениях людей, о развитии их сознания и отказе от прошлого, а у некоторых — об упорном сохранении прежних взглядов. В вальсе прощания, о котором уже говорилось, угадывались и человеческие биографии, и истории людских отношений, и чувства людей, заостренные, усилившиеся в час разлуки. И готовность к подвигу. И клятвы ждать. И слова верности — без слов, выраженные рукопожатием или легким касанием пальцев; слова простые и вечные. Пантомима проникала «в ткань спектакля».

В «Машинали» вершиной спектакля, кульминацией развития характера Эллен Джонс становился момент, когда в тюремной камере перед казнью она отбрасывала руку священника, пытавшегося ее перекрестить. Так было задумано режиссером, и момент этот производил огромное впечатление. Сила, которую вдруг обретала несчастная женщина, сказывалась в ее жесте, в одном коротком движении руки — сила протеста, всплеск воли. Здесь пантомима проникала, как говорил Таиров, в «отдельную роль», в момент «наивысшего напряжения» действия.

И в 1944 году, начиная работу над пьесой «У стен Ленинграда», Таиров повторял, что в настоящих спектаклях Камерного театра «говорят не только слова, написанные автором, но и рождающиеся в процессе действия пантомимы, которые передают сущность произведения, сущность образа, его духовную жизнь…». Хотя он подчеркивает, что больше не считает пантомимическое искусство «панацеей от всех бед» в театре (в частности, от актерских штампов и от «бесформенности»), как это было тридцать лет назад, на заре его творчества, хотя {244} и отмечает, что теперь «Камерный театр пантомимы, как отдельные сценические произведения, больше не ставит, он настаивает на своем всегдашнем стремлении — вводить пантомиму, как отдельный элемент, в спектакль». Прибытие отряда краснофлотцев, изображенное с напряженным нарастанием, их уход на боевые рубежи, гневный допрос пленных фашистов, боевая схватка — все в сценическом воплощении пьесы Вишневского «У стен Ленинграда» было очерчено четкими, резкими, выразительными пластическими линиями, помогая выявить патриотическую идею спектакля.

Таиров в то время обращает внимание — как он это делал всегда — на так называемые массовые сцены; в частности, говорит специально об эпизоде на балу у Дудукина в «Без вины виноватых». «Это не массовая сцена, а та пантомима, которая должна идти в развитие, дополнение, расширение действия, которое будет происходить на сцене»[[342]](#endnote-335). И действительно, вечер у Дудукина был одной из важных картин — гости возникали, как настоящие действующие лица, их реакция на все происшедшее помогала понять нравственное значение драмы Незнамова, тоску Шмаги, потрясение Кручининой, унижение Мурова.

Потому кажется неверным и, во всяком случае, неточным вывод К. Державина, якобы после 1922 года (после спектакля «Синьор Формика» с его «пантомимным каркасом») Камерный театр «не возвращался к пантомиме». Правда, он был сделан с оговоркой: «… хотя в развитии своей основной репертуарной и постановочной линии [театр] широко пользовался рядом творческих результатов опытной работы в области пантомимного жанра»[[343]](#endnote-336). Все равно, он неверен. Было бы правильнее сказать, что театр неизменно насыщал свои спектакли пантомимой, ибо в применении к искусству Таирова и его сподвижников-артистов это слово уместнее употреблять не в качестве понятия театрального вида или жанра, а в качестве одной из сторон актерского мастерства.

Говоря о том, какое большое значение Таиров придавал пластической культуре актера, А. Румнев в своей книге «О пантомиме» указывает, что замыслам Таирова, «касающимся пантомимы», «суждено было осуществиться далеко не в полной мере» — отсутствие подходящего материала заставило его ограничиться разработкой пантомимных сцен в ряде спектаклей (например, в {245} «Принцессе Брамбилле») и постановкой всего лишь трех собственно пантомим — «Духов день в Толедо», «Ящик с игрушками» и «Покрывало Пьеретты»[[344]](#endnote-337). Уже сам пример спектакля «с пантомимными сценами» — «Принцессы Брамбиллы», где по ходу действия на карнавале исполнялись пантомимы в чистом виде, — показывает, куда шла мысль Румнева. Однако куда важнее для развития сценического искусства и для характеристики режиссуры Таирова сказать, что создатель Камерного театра включал пантомиму в действие не в виде специальных эпизодов (как в «Принцессе Брамбилле», где, по выражению Румнева, пантомима была «вмонтирована» во второй акт), а пронизывал пантомимическими моментами все течение и развитие действия, часто делая именно пантомимический эпизод кульминационным в спектакле.

Когда Эмма в «Мадам Бовари», чуть запрокинув голову, делала несколько танцевальных движений перед Леоном в кричащем номере руанской гостиницы, и платье — красное, с черной каймой на каждой оборке — словно опутывало ее ноги, отлетало от колен и снова струилось к щиколоткам, — стремление Эммы забыться, ее недоверие к любви клерка, стыд и страсть, мечта, уже опалившая свои крылья, — все «звучало» в нескольких коротких нервных движениях Алисы Коонен, в нескольких кружениях, в изломе рук и шеи, во взгляде, затаенном и остром одновременно. Когда Старик в горьковском спектакле, прежде чем выскользнуть сквозь щель забора со двора Мастакова, которого он не смог сломить, но погубил, оглядывался вокруг, метался, бросая злобные взгляды на дом, озирался, словно боясь тени сгубленного им и все-таки своей смертью победившего человека, — в молчании артиста П. Гайдебурова, в сцене-«паузе» драмы становилась очевидной и ясной мысль таировского спектакля. Пауза драмы — пауза словесного действия — была бурным моментом действия сценического. Действия, осуществленного на сцене при помощи пантомимы.

В одной из записей Таирова есть слова о том, что основное в движении актера, в его выразительности — «не поза, а ее тембр, то есть то, что [актер] вкладывает в позу, чувство актера, его эмоция, ее ритм, окраска, чувство образа, эпохи и т. п.»[[345]](#endnote-338). Пусть формула выражена {246} не очень точно; ход мысли ясен. И когда Анна Мартынова — Коонен в спектакле «Пока не остановится сердце», оставшись одна, движением устремленной вверх угрожающей руки говорила о гневе, о скорби, о бессилии и силе, — по одному жесту руки актрисы можно было угадать и характер героини, обыкновенной русской женщины, еще не готовой к подвигу, но идущей к этому неуклонно и неистово; и ситуацию драмы, где человек еще не знает, как поступить, что сделать, но чувствует свой долг и потребность его выполнения; и идею спектакля, его сквозное действие — необоримость патриотических сил, зреющих, вырастающих, неустрашимых. Румнев писал о выразительности рук Элеоноры Дузе, подытоживая наблюдения разных критиков фразой: «Руки Дузе были могучим и тонким средством выражения души»[[346]](#endnote-339). Коонен развивала традицию знаменитой итальянки и других великих актрис и доводила мастерство пантомимы до современных ступеней и смысла и совершенства.

Жест ее руки в спектакле «Пока не остановится сердце» не только противостоял театру бытовой достоверности, его приемам, житейски тихому голосу и житейски естественному рисунку движений. Он противостоял и робким, горестным характерам, напоминая о ермоловских и мочаловских традициях, всегда столь важных в советском театральном искусстве и сделавшихся особенно важными и актуальными в годы героические — в годы Великой Отечественной войны.

Было закономерно, что в 1946 году, думая о возобновлении «Федры», Таиров говорил не только об особенности жеста в трагедии, об особенностях формы трагического жанра вообще, и в частности Расина, но связывал характер искомой величавой пластики с «ритмами жизни, ритмами эпохи»[[347]](#endnote-340).

Быть может, здесь уместно вспомнить, что Катерина на сцене Камерного театра напоминала Л. Гроссману не только давние традиции русского искусства, но и стихи Александра Блока[[348]](#endnote-341), а Гордон Крэг говорил, что Коонен он бы сравнил с Рашелью, если бы не ощущал в ее творчестве черты *нового* трагизма[[349]](#endnote-342). Вечное и современное сопрягались.

Ритмы времени… Великие традиции… Для того чтобы все это передать, надо быть по-настоящему выразительным, {247} «надобно уметь», надо обладать мастерством. Снова и снова Таиров возвращался к этой мысли.

«*Кинетическое чувство*.

Актер должен уметь себя видеть (без зеркала), слышать (без звука).

Поговорка — “не увидишь, как своих ушей” — для актера недействительна.

Должен “видеть свои уши” — себя, улыбку, движение — все, даже с закрытыми глазами (упражнять это), — видеть себя в лесу, на веранде, в комнате, на горе, в море, на снежной вершине, — видеть, а не представлять.

Слышать — свой голос, мелодику речи, интонацию, ритм, forte, piano, crescendo и т. д.

Упражнять — слышание (про себя, без шевеления губ) монологов, стихотворения, прозы, басни и т. д.

В актере должны быть заложены потенции психолога, скульптора, музыканта, композитора, поэта»[[350]](#endnote-343).

К актеру-художнику — художнические требования…

«Я не расслышал, а вы? Но как это естественно сказано!..» — В этом ироническом пассаже Коклена, осмеивающего актера, который во имя житейского правдоподобия опрощал слово на сцене, Таиров в раннюю эпоху Камерного театра нашел для себя один из первых «ключей» к законам сценической речи. Он отверг «пять стучащих нот» актера натуралистического театра, которые Станиславский сравнил с звучанием балалайки, отверг и «холодную чеканку слов», которую вырабатывал Мейерхольд у артистов «условного» театра. «Штампы простоты» и манерность монотонно звучащего голоса были равно чужды Таирову. Но он отстаивал и свою чеканность и свою естественность речи в спектакле: чеканность дикции, этой (по выражению Коклена) «вежливости актера»; естественность эмоции, насыщенность живым чувством каждого слова, произносимого на сцене. Он ищет себе союзников и в «Записках режиссера» цитирует книгу «Искусство и жест»: «Фонетическая сила слов — могущественное орудие в смысле воздействия на воображение, и если кто это отрицает и, несмотря на звуковую изобразительность слов, будет утверждать, что этимологический смысл сильнее фонетического, тот пусть закроет эту книгу: мы никогда {248} не сговоримся на почве искусства»[[351]](#endnote-344). И Таиров будет искать и искать подтекст, вплоть до того, что он (как уже говорилось) признает право на «никакие» слова в пьесе Вас. Каменского «Стенька Разин», если они будут насыщены внутренним значением, и одним из лучших в «Фамире-кифарэде» назовет то место спектакля, где произносятся непонятные, но захватывающие эмоцией актера стансы Фамиры. Крайности, которых Таиров не боялся ни в чем и которые иногда приводили его к ошибкам и промахам, но через них он шел к достижениям и успехам.

Работая над опереттой «Жирофле-Жирофля», Таиров считал неверным и нецелостным «чередование стихотворных номеров пения с прозаическим текстом». По его заданию драматурги А. Арго и Н. Адуев написали новое — стихотворное — либретто комедии, «комбинируя» в нужном для театра плане размеры стиха. «Нам кажется, — говорил Таиров в 1922 году в беседе с корреспондентом журнала “Театр”, — что это нововведение должно сыграть очень большую роль и в дальнейшем должно войти в оперетку как необходимость». Но далеко не только так проявились поиски музыкальности, ритмичности слова в «театре эмоционально-насыщенных форм». Как и в «условном» театре, здесь воспитывалась своя манера произношения текста, устанавливались свои законы интонаций и голосоведения. Кстати, для постановки голоса (певческой) Таиров приглашал специальных педагогов, которым давал специальные задания; певческий голос должен был иметь такую постановку звука, при которой переходы от речи к пению происходили бы совершенно естественно.

Любопытно свидетельство современников о речи в спектаклях Камерного театра раннего периода. В этом свидетельстве есть запальчивость по отношению к Малому и Художественному театрам, быть может, есть известная неточность характеристики интонационной манеры артистов, воспитанных Таировым. И все-таки оно заслуживает внимания, создает представление о том, чего добивался руководитель «театра эмоционально-насыщенных форм».

«Камерный театр создал новую читку стиха: читку не разговорную, а напевную. Реалистическое разговорное построение словесного материала создало бытовые {249} нечленораздельные разговорчики с подмигиванием, чмоканием, почесыванием и переминанием по Островскому (Малый театр) и психологические паузы с подниманием глаз куда-то вверх и с рассматриванием своих рук по Чехову (МХАТ). Напевное чтение стиха в Камерном театре стремится выявить чисто мандельштамовское великолепие классической речи. Напевная читка стиха Камерного театра не старая, романтическая (патетическая), а футуристическая (музыкально-ритмическая). Чтение стиха “неестественное”, условное, поэтическое. Так, как читают поэты в наши дни. Приемы ведения диалога не психологические, а чисто ритмические. Все интонации законченные, полные: утвердительные интонации имеют большой подъем перед глубоким понижением в конце фразы, а вопросительные интонации — большое понижение перед высоким подъемом. Законченные литературно-театральные интонации, в отличие от незаконченных бытовых интонаций, имеют большие интервалы. Камерный театр создал новый тип совершенно законченных театральных интонаций»[[352]](#endnote-345).

Характеристика приведена полностью, как она дана автором, на суд читателя. Она изобличает, впрочем, что, отвергая одну манерность, Таиров пришел к другой, что, не захотев, чтобы слова на сцене падали, как капли воды в глубокий колодезь, он прививал другие повторяющиеся ритмы и звучания, тем самым в чем-то насилуя свободную, «вольную» человеческую речь.

Державин писал о «Фамире-кифарэде», что там «стихия словоречи и словозвука» не была отделена никакими преградами от «словопения и музыкальной линии спектакля»[[353]](#endnote-346). Характеризуя речевую тональность «Федры», критик говорил, что в тоне спектакля «очень гармонично проведена известная приподнятость, ровно настолько, чтобы достичь отрешенности от комнатного тона, от того разговорного приема, который неразлучен с пьесами повседневного быта и даже философски-психологической окраски»[[354]](#endnote-347). Известная приподнятость речевой ткани сохранилась в Камерном театре навсегда. Справедливо наблюдение, сделанное одним из иностранных зрителей на спектаклях Камерного театра в 1930‑х годах: «То, что речь на сцене звучит полногласно, как колокол, и выразительно, как музыкальный инструмент, не только заслуга русского языка. В этом заслуга {250} и метода и поло внимания, которое уделяется речи актера. Сценическая речь рассчитана на слуховое восприятие, и зритель должен слышать актера даже тогда, когда тот только думает»[[355]](#endnote-348). Замечание тем более тонкое, что сам Таиров в своих записных книжках отмечал требование к актеру: «Упражнять — слышание (про себя, без шевеления губ) монологов, стихотворения, прозы, басни и т. д.».

Общий закон «выпуклой», приподнятой речи в Камерном театре проявлялся во множестве вариантов, возникавших в дальнейшем в зависимости от стиля того драматического произведения, которое исполнялось. Уже в «Грозе», то есть в период приближения к «конкретному реализму», Таиров идет к поискам своеобразного звучания текста на сцене. Это звучание теперь становится богаче и вольнее, потому что режиссер прислушивается к драматургу, исходит в своего рода «партитуре» спектакля из законов драмы Островского, а не «общих» законов декламации на сцене. Язык «Грозы» в Камерном театре стал именно языком «Грозы», которую Таиров считал «совершенно исключительным по целостности, масштабу и глубине произведением русской драматургии». И понял ценность ее слова.

«Монолитность и законченность структуры в ней органически и неразрывно связаны с ее словесным выражением, — говорил Таиров в 1924 году, — и язык “Грозы”, как язык русской песни или былины, действительно построен так, что на нем целиком оправдывается народная поговорка: “из песни слова не выкинешь”. Поэтому наряду с другими основными задачами постановки вопросы речи, ее мелодии и ритма выдвигаются на первый план. Здесь должна быть произведена большая забота, ключом и подспорьем которой в значительной степени может служить подлинная русская песня с ее своеобразным ритмическим и ладовым построением. Поэтому в качестве непременного элемента работы в Камерном театре введены сейчас занятия по русской песне, которая вообще войдет одним из органических начал и в самый спектакль». И не случайно позже А. Коонен назовет знаменитую пьесу А. Н. Островского «скорбной песней»[[356]](#endnote-349).

Уже говорилось, что Алиса Коонен последние монологи Катерины ощущала, как «плач Ярославны». Музыкальное {251} восприятие текста Островского вело актрису к ассоциациям с одной из вершин русской музыки. Однако, вспоминая опыт «Грозы» в 1931 году в своих лекциях труппе Камерного театра, в которых Таиров подводил итоги творческого пути театра, его методов и экспериментов, — режиссер говорил, что в первой редакции спектакля «ритмическое начало было еще очень примитивного порядка» и «преобладало метрическое начало». «Правда, это метрическое начало — или, вернее, зачатки ритмического начала — отличалось уже в значительной степени от тех моментов, которые мы наблюдали в “Федре”, — вспоминал Таиров. — Если в “Федре” главной основой для ритмического построения нашего спектакля была реальность драматургического материала, перевод Брюсова, в определенных им взятых метрических и ритмических формах, то в “Грозе” мы уже не довольствовались только драматургическим произведением, только материалом Островского, несмотря на его очень любопытную и интересную ритмическую речь, а мы уже расширяли сферу нашего познания и вторгались в действительность реальную. Но этой реальной действительностью для нас тогда было общее ритмическое начало русской речи, так, как оно кристаллизовалось в русских песнях. Таким образом, это понятие расширялось, но расширение его еще не шло дальше, шире, глубже, — формальный момент был здесь все же преобладающим»[[357]](#endnote-350). Этот вывод тем более можно сделать, рассматривая сценическую речь в Камерном театре до «Грозы». Довлели именно законы «метра», создавались каноны голосоведения и интонации.

Но позже, например в «Без вины виноватых», — совсем иной принцип анализа языка. Теперь анализируется характер, раскрываемый через слово, ассоциации приобретают более широкий и углубленный смысл.

Так, рассматривая текст ролей и прежде всего текст роли Кручининой, режиссер связывает Островского с другими русскими классиками. Вспомним параллели, которые Таиров проводил между словами Кручининой и Чацкого, Кручининой и Татьяной Лариной. Он указывал, что в момент огромного внутреннего напряжения Кручинина говорит: «Бегу далеко, ищу по свету уголка, где бы забыть свое горе…» — фразы, напоминающие известные слова Чацкого: «Пойду искать по свету, где {252} оскорбленному есть чувству уголок». Упрек Кручининой в ее объяснении с Муровым (третий акт): «Вы не даете никакой цены свежему, молодому чувству простой любящей девушки и готовы унижаться перед женщиной пожившей, которой душа уже охладела, из-за того только, что она имеет известность!» — напоминали Таирову слова Татьяны, обращенные к Онегину: «Я тогда моложе, я лучше, кажется, была…» «Зачем у вас я на примете? Не потому ль, что в высшем свете теперь являться я должна?» — Таиров не считает, что Островский «излагает» мысли Пушкина и Грибоедова, но видит в этой перекличке «преемственность» характеров, «органичность русской культуры и рождения русского (литературного) языка». Ему кажется, что только при подобных ассоциациях можно «должным образом» подойти к языку Островского[[358]](#endnote-351). В спектакле Островский звучал крупно, весомо, остро — искали не «бытовой» язык России XIX века, а язык поэта, говорившего о жизни, о русской женщине с высоких нравственных позиций. Главенствовала уже не мелодия, а мысль.

Но не в ущерб мелодии. Именно потому в «Чайке» в первом же диалоге Маши и Медведенко в спектакле Таирова возникала музыка, сразу определяя речевой колорит сценического произведения Камерного театра. «Кто-то опасался, что слова этому противоречат», — говорил Таиров. Но его это не останавливало. Он брал не смысл конкретного разговора Маши и Медведенко, а рассматривал диалог в контексте всей пьесы, где «все основные действующие лица любят и нелюбимы» и нет «ни одной разделенной и удовлетворенной любви», а неудовлетворенность «является ключом поэзии, двигателем мысли, многое объясняющим и в философии Чехова…»[[359]](#endnote-352). Примечательно, что в недавнее время много занимавшийся Чеховым критик Л. Малюгин анализировал слова Маши, ответившей на вопрос, почему она всегда ходит в черном: «Это траур по моей жизни. Я несчастна», — и утверждал, что всерьез произносить их невозможно, — всерьез их могла бы сказать, по его мнению, только пошлячка; критик требовал иронического подтекста. Совсем другое видел в речи Чехова Таиров. «Какой это реализм? — говорил он о чеховских драмах. — Разве мы в жизни так говорим: “Мы отдохнем… Мы увидим небо в алмазах…” Так может говорить… сумасшедший {253} или поэт»[[360]](#endnote-353). Поэтическая речь «Чайки» в таировском спектакле звучала как музыка, сливалась с мелодиями Чайковского. Естественно, что именно в связи с этой своей работой Таиров вспомнит давнюю полемику о музыке в драме… полемику, которая возникла как развитие и столкновение его взглядов экспериментатора со взглядами каноническими, столкновение двух пониманий Чехова — как автора «жизненных» драм и как поэта.

## Образ спектакля

Лучшим сценическим созданиям Таирова была присуща та органическая слитность всех слагаемых, в результате которой, как некая целостность, и возникает образ спектакля. Таиров достигал этого путем упорной работы, властной и целеустремленной, при помощи строжайшего и утонченнейшего отбора именно тех выразительных средств, которые соответствовали поэтике Камерного театра, его режиссерскому методу, принципам творчества.

Еще в 1921 году в «Записках режиссера», характеризуя свое понимание синтетического театра, Таиров утверждал, что это театр, «*сливающий органически* все разновидности сценического искусства, так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение». Легко увидеть в подобном поиске синтетичности также и стремление к образу спектакля, пусть еще не осознанное, вернее, не вылившееся в определенную формулу. Несколько позже, в 1924 году, размышляя об «организованном реализме», Таиров подразумевал под этим термином «организацию сценического произведения как сложного художественного творения». «Реализм организует жизнь, строит ее, — разъяснял Таиров свой термин в беседе к постановке “Грозы”, напечатанной “Известиями”». «В области театра… реализм основывается на строгом учете материала, пространства и времени». Тогда же в статье «Мы ставим “Грозу”» Таиров писал: искусство «не мешочник жизни, а организатор»; из этих слов {254} ясно, что режиссер утверждает строгий принцип отбора, подчиненного определенной цели, замыслу художника. Наконец, позднее, в 1931 году (в речи «Структурный реализм — метод Камерного театра»), он определял процесс спектакля, как «целостную структуру», и подчеркивал, что «целое» определяет остальные части. Он считал невозможным структуру спектакля членить; ее спаянность достигается зависимостью всех частей от целого. Красноречиво и то сопоставление сценического и архитектурного произведения, к которому Таиров прибегал в этот же период своих размышлений об искусстве театра. Он говорил: «Мы знаем, что архитектурное произведение держится на определенной гармонии и равновесии массы, достижение которых и является самым трудным для художника-архитектора. Сценическое произведение в какой-то своей части есть архитектурное произведение, и оно сложнее архитектуры, ибо его элементы, его массы — живые, подвижные, и здесь добиться правильности во всей постройке, правильного распределения этих масс — одна из главных задач»[[361]](#endnote-354). Отсюда и та большая роль, которую, по мнению Таирова, приобретал в театре руководитель спектакля — режиссер. Один из учеников руководителя МКТ писал о нем: «Я запомнил его стоящим посреди своего “штаба” и обсуждающим детали нового “сражения”, нового спектакля. Рядом с ним стоят художники Якулов, Стенберги, Рындин, “король сценического освещения” Самойлов, дирижер Метнер, инспектор сцены Шелестова, машинист, бутафоры, костюмеры… Александр Яковлевич, опершись о режиссерский столик, коротко и энергично дает указания. Он готовится к бою. К премьере…»[[362]](#endnote-355). Эта живая зарисовка работы Таирова передает не только атмосферу, возникавшую вокруг него, но самую суть его творческой природы.

Таиров не раз повторял: для того чтобы «действия актеров, развивающиеся в пространственно-временных отношениях во всем многообразии взаимосвязей… приводили к образу спектакля, необходима организация этих действий; и эту организацию… осуществляет режиссер». Мысль уточнялась в своеобразной формуле: «Композиция спектакля является… системой действий актеров, протекающих в организованной для них пространственно-временной форме»[[363]](#endnote-356). Если вспомнить, как часто Таиров {255} напоминал о том, что в театре все должно помогать именно актеру, станут ясными двигательные центростремительные силы его спектаклей.

Именно потому в таировских сценических произведениях ансамбль нельзя охарактеризовать, говоря только о единой манере или школе актерской игры. Это — слитность звучащего текста и пантомимы, конструкции и вещественного оформления, музыки и звукового фона в широком смысле слова, света и ритма; синтез многих искусств, творческих воль, далеко не часто рождающийся на сцене.

В «Оптимистической трагедии», поставленной Таировым в 1933 году, проявилось именно такое понимание ансамбля, выразил себя и весь накопленный режиссером к этому времени опыт, который он впервые смог применить в отвечавшей его мечтам и ожиданиям советской драме.

Работа Таирова над произведением Вишневского была очень серьезна. Уже одно ранее сделанное в этой книге сличение опубликованного драматургом до выхода спектакля первого варианта пьесы и того ее канонического текста, который появился после постановки «Оптимистической трагедии» Камерным театром и затем вошел в число классических творений советской литературы, позволяет судить о том, как много сделал режиссер для совершенствования драмы Вс. Вишневского. Пьеса приобрела ту истинную строгость и ясность действия, к которым стремился Таиров, хотевший, чтобы «Оптимистическая трагедия» соответствовала принципам классической драматургии; композиция пьесы стала целостной, и был углублен, сделан целостнее и тоньше центральный образ Комиссара.

Главной в таировском замысле спектакля была идея утверждения жизни, ее победы — победы революции. В истории рождения полка Красной Армии Таиров увидел философский смысл — «борьбу между жизнью и смертью, между хаосом и гармонией, между отрицанием и утверждением». И соответственно этому вел развитие действия на сцене.

«Вся эмоциональная, пластическая и ритмическая линия постановки должна быть построена на своеобразной кривой, ведущей от отрицания к утверждению, от смерти к жизни, от хаоса к гармонии, от анархии к сознательной {256} дисциплине», — говорил Таиров в своей режиссерской экспозиции к спектаклю, «Смерть не является завершением всего круга явлений», — утверждал он, понимая, что гибель героя и гибель полка у Вишневского озарены победой идеи Комиссара, его дела, его веры. «Явления и события пьесы идут по спирали ввысь, до своей предельной точки, опрокидывающей смерть и утверждающей жизнь, ее силу, ее обновляющее и организующее начало…»[[364]](#endnote-357). И режиссер задумал передать этот сложный процесс в формах отточенных и лаконичных. Таиров, как он говорил, искал в «Оптимистической трагедии» пафос и простоту. Простоту он видел, однако, не в бытоизображении, не в воплощении жизни как обыкновенности, а именно это часто случалось (да и сейчас случается!) в театре. Напротив, он откровенно отказался от «моментов бытового плана», «проходил мимо» бытовой достоверности, поступая так во имя того, чтоб «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре «корреспондировала с настоящими большими трагедиями, трагедиями классического плана». «Отсюда громадная простота, отсюда отсутствие деталей, ненужных, мешающих, загромождающих», — разъяснял режиссер, — «отсюда выработка определенной [лаконичной. — *Ю. Г*.] сценической площадки»[[365]](#endnote-358).

Такой взгляд на пьесу, на спектакль, на их смысл и форму помог Таирову создать совершенный героический спектакль; его великолепная поэтика — поэтика новаторская — была удивительно цельной, гармонической. Критика признала, что это сценическое творение «надо отнести к тому типу новых постановок, которые двигают театр вперед»[[366]](#endnote-359).

В современном театроведении приходилось встречаться с мыслью о том, что «Оптимистическая трагедия» возникла в Камерном театре и в творчестве Таирова как бы вне его прежних опытов, явилась неожиданным и единичным всплеском его искусства[[367]](#endnote-360). Авторы статей, вышедших непосредственно после премьеры спектакля, были справедливее. «Камерный театр получил благодарнейший материал для своей работы, материал, который мобилизовал в театре его лучшие традиции, его богатый опыт и вдохновил на разработку таких проблем, какими театр еще не занимался», — писал И. Бачелис. — «В свою очередь, опыт театра в области работы над {257} классической трагедией, его чувство форму, его склонность к простым, лаконическим средствам помогли Вишневскому оформить свой замысел так, как он не смог этого сделать без театра, в печатной редакции», — утверждал критик, видя взаимодействие режиссера и писателя в «Оптимистической трагедии»[[368]](#endnote-361). Он завершал свою высокую оценку спектакля словами о том, что этим сценическим произведением «берутся первые подступы великого искусства советской оптимистической трагедии».

Другой критик считал, что «авторство “Оптимистической трагедии” в известной степени принадлежит Таирову», и говорил о том, что, отбросив многое дурное из своего прошлого, Камерный театр в этом спектакле «синтетически использовал все положительные элементы своего мастерства для создания нового качества спектакля»[[369]](#endnote-362).

«Камерный театр нашел новые формы… в простоте», «нашел особый стиль классической простоты»[[370]](#endnote-363). Это мнение с теми или иными разночтениями высказывало большинство критиков, писавших об «Оптимистической трагедии». «В строгом стиле классической простоты Таиров дает потрясающие своим внутренним драматизмом и напряженностью действия волнующие эпизоды гражданской войны…»[[371]](#endnote-364). Уже говорилось, что у Таирова простота была особой; он сам применительно к спектаклю Вс. Вишневского в своей статье «Как мы работали над “Оптимистической трагедией”» (опубликованной в январе 1934 года) называл ее простотой «сконцентрированной». «За этой простотой необычайно сложная, почти микрометрическая режиссерская работа, — угадывали критики. — Движения масс, кажущиеся со сцены столь простыми и потому особенно убедительными, разработаны с предельной ритмической четкостью и тонкостью. Мизансцены рассчитаны до миллиметра». Отмечалось, что именно благодаря «филигранной работе» эффектны я волнующи центральные сцены «Оптимистической трагедии». Критики видели, что «простой по своему сценическому воплощению спектакль» — это результат «взаимодействия сложнейших приемов театральной культуры и сценической техники»; они признавались, что им трудно даже представить себе, «каких огромных усилий, сколько технического и художественного {258} изобретательства потребовали от художника Рындина световые декорации [и от художника по свету Г. Самойлова, добавим мы. — *Ю. Г*.] — плывущие облака, вздымающиеся от взрывов снарядов столбы земли или эта замечательная предутренняя дымка, поднимающаяся над сценой». «Мы никогда ничего подобного еще не видели в театре». Тот, кто внимательно исследовал историю Камерного театра, вдумываясь в нее, понимал, что «сложная простота в мизансценах и актерском исполнении» — это «прямой результат ритмической отчетливости, в которой воспитана вся труппа…» И утверждал, что театр, не отказываясь от присущей его творчеству яркой театральности, от того значения, которое от придавал ритму в сценическом искусстве, «как бы синтезирует в новом качестве лучшие элементы старого Камерного театра с вновь обретенной мужественной простотой».

Критики обобщали свои мнения о спектакле, находя в нем «суровый стиль правды» и «суровый пафос романтики», говоря об «общем монументальном стиле всего представления». И снова говорили об особой простоте «Оптимистической трагедии», противопоставляя избранный Таировым путь изображения революции «проторенному пути» тех батальных зрелищ, «пышных, торжественных, овеянных бесконечным количеством знамен и внешних аксессуаров», которых было так много на советской сцене. По мнению критики, в спектакле Камерного театра «батализм» шел «не от аксессуаров, а от военизированных людей и эмоций»; эмоциональность ощущали все[[372]](#endnote-365).

Таиров признавался, что он строил спектакль как синтетический, ставил перед собою цель — создать сценическое произведение монументальное, классически суровое и в то же время эмоциональное. Синтетичность здесь была особого рода. Сливались все роды и виды искусства, чтоб в едином образе достичь наиболее захватывающей силы. Возникал синтез реализма и романтики[[373]](#endnote-366). Эпичность была художественной приметой спектакля[[374]](#endnote-367). Музыка, цвет, свет, скульптурность, архитектурная композиция, речь, пантомима — все составляло единую художественную ткань сценического действия. И именно действия — так, критика отмечала, что музыкальные звучания в спектакле как бы «продолжали и расширяли» драматические диалоги и ситуации, как и {259} моменты пантомимические, органически входившие в «Оптимистическую трагедию», двигая события, передавая суть тех или иных эпизодов, тех или иных столкновений часто более выразительно, чем звучащий текст.

«Спектакль построен театром, его постановщиком Таировым — не только по тексту, но иногда и вопреки тексту, и часто дальше текста. Камерный театр ставил спектакль, не только опираясь на текст, но и на большие эмоции, которые за этим текстом кроются, эмоции, которые далеко не всегда находят в пьесе достаточно выразительное словесное выражение», — писал О. Литовский. Он отмечал — и отмечал справедливо, — что самыми сильными местами «Оптимистической трагедии» были те, которые построены «на движении, на пантомиме». И находил для характеристики подобных мест неожиданные и убедительные сопоставления: «Это все равно, когда у человека не хватает слов от подъема, от радости, от горя, от страсти и когда он переходит на пение, музыку, движение»[[375]](#endnote-368). Невольно, читая эти строки, вспоминаешь мысли Таирова о значении пантомимического искусства в творчестве актера. И становится ясно, что своей цели в воспитании артистического мастерства Таиров достиг.

Отказываясь, как обычно, от ненужных подробностей, натуральных, «житейски верных» деталей, Таиров разворачивал действие спектакля на округлой сценической площадке, на чуть наклонной плоскости, где расположение матросской массы и всех действующих лиц приобретало особую рельефность. «Небо, Земля, Человек — к такому триединому символу стремился Таиров, этого добивался и я в своем оформлении, — рассказывал Рындин. — Палуба корабля, дорога, замкнутая воронка от снаряда — таковы немногие геометрически четкие и скупые декорации “Оптимистической трагедии”»[[376]](#endnote-369). Основным элементом художественного оформления было небо — небо революции, все время меняющее окраску, то усиливаемую, то приглушаемую при помощи особого управления света; небо в спектакле было и ясным, бескрайним, глубоким, и затемненным, когда по нему тревожно неслись облака, вдруг заливаемые багрянцем и чернотой, а потом застывающие в самый величественный момент действия — в трагическом финале. «Таиров доказывает, какую мощную силу мы имеем в сочетании {260} света и цвета, даже при полном отсутствии живописи на сцене»; «никогда не забыть игру красок на костюмах провожающих уходящий корабль женщин, картину лазурного рассвета, освещающего пленных моряков, кровавое небо над сценой [в эпизоде] боя…» — свидетельствовали критики[[377]](#endnote-370).

«Три часа спектакля, когда на сцене военный корабль, широкие украинские степи, небо, окрашенное пожаром боев, металлические каски интервентов, предательства и заговоры, и товарищество, и смерть, и победа, невероятные события и столкновения, — три часа с затаенным дыханием следит тысячная зрительская масса, как маленькая женщина — большевистский Комиссар — проходит сквозь огненный строй тех годов, чтоб добиться трудной победы, закрепленной собственной смертью»[[378]](#endnote-371). Это победа не только над врагом, не только победа открытого столкновения; вспомним Таирова — это путь «от смерти к жизни, от хаоса к гармонии». Движение по спирали, где решающее значение имели пластика и ритм спектакля.

От хаоса к гармонии… «Комиссар входит в разбушевавшийся, вздыбленный, разворошенный мир, как олицетворение ясности, воли, целеустремленности, — вспоминала Коонен начало своей роли в пьесе. — Нет покоя, плавятся страсти. Завтра многих ожидает смерть», — так, по словам актрисы, определял Таиров атмосферу «Оптимистической трагедии»[[379]](#endnote-372). Комиссар появляется в отряде, где главенствует влияние анархистов, он прислан партией, чтоб сформировать полк Красной Армии. Спокойная женская фигура в центре сцены; женщина внимательно всматривается в окружающее и кивком дает понять, что это она — комиссар. А на всей плоскости сценической площадки — матросы, стоящие поодиночке или небольшими группами, напряженные, настороженные, недоверчивые, вызывающие, озлобленные: «Полундра! К нам назначен Комиссар». Как будто со всех точек сценического пространства исходит угроза, затаенная и явная, скрытая и откровенная, обращенная к женщине, не защищенной никем. Так в спектакль сразу вступала пантомима, вступала и обнаруживала свои права, свою властную силу.

«Дневалишь?» — «Думаю». Эти лаконичные реплики — своего рода ключ к образу Комиссара. Вишневский {261} писал, что все движения моряков вызывают контрдвижение Комиссара. И что эта большевичка живет в «вечной ориентировке». Неизвестно, что может произойти. Подобное ощущение было в спектакле и тревожным и серьезным. Конфликт нарастал.

Но писатель также характеризовал и речь Комиссара: по его ремарке, эта женщина говорит «подчиняюще просто». Опять простота! Но критики за этой простотой в спектакле справедливо ощущали «громадную внутреннюю силу, беззаветную отвагу, огромный политический такт и сознание своей партийной ответственности». О Коонен в «Оптимистической трагедии» писали, что женщина-Комиссар в ее исполнении «естественна и проста в своих поступках, хотя поступки эти исключительны». Простота шла от силы и ума. Особая глубокая по сути простота. «Мягкая женственность — не обычный образ железобетонного Комиссара», — отмечалось в статьях. Актриса шла к этому сознательно, она не хотела изображать «железобетонного» человека. Она старалась создать образ большевички, «воздействующей не приказом, а глубокой внутренней убежденностью», в которой искала «логику и страстность партийной правды»; она хотела убедить зрителя настоящей человечностью, искренностью и простотой[[380]](#endnote-373). Было юсе это и в контрдвижениях Комиссара на сцене, строгих, сдержанных, насыщенных остротой разума и твердостью воли.

Может быть, малейшее усиление непрерывных ответных реакций — контрдвижений — на все движения моряков в спектакле, иногда движения угрожающие, внесло бы в образ Комиссара неуверенность, вызвало бы впечатление нервозности, неустойчивости. Коонен преодолела эту опасность. Контрдвижения — оттенки жеста, интонации в пластике — у нее были еле уловимы. И в этом состояла их особая сила. Артистка вела конфликт (выраженный пластически) к неуклонной победе Комиссара.

Контрдвижения — вот где нужна была актрисе точность пластического, пантомимического рисунка, выработанная в течение многих лет работы с Таировым. Контрдвижения — они никогда не были у Комиссара в спектакле торопливы, даже если реакция была мгновенной. Торопливости не могло быть, хотя была быстрота; {262} быстрота, возникавшая после принятого решения; женщина сначала «решала», а потом возникало движение-ответ. Потому оно и было точным, точно устремленным, воздействующим даже в своей еле заметной уловимости.

Прощальный матросский бал… Он происходил на сцене, подготовленный всем предшествующим. Он был подготовлен ритмически, к нему было подведено развитие драматического столкновения. В критике говорилось: «Прощальный бал в (“Оптимистической трагедии” мог бы и не быть. Он вовсе не нужен для смыслового течения текста, но он абсолютно необходим при трактовке “Оптимистической трагедии” Камерным театром. Прощальный бал — блестящая и яркая разрядка напряженности и страстности всего предыдущего хода действия… Атмосфера настолько сгущается, что эта разрядка необходима. Должна быть либо схватка, либо… бал»[[381]](#endnote-374). Таиров считал этот эпизод второй кульминацией пьесы. Он признавался, что весь образ спектакля родился у него после того, как он «внутренним оком» увидел вальс — увидел, как пара за парой кружатся моряки с девушками. Образ своего рода спирали…[[382]](#endnote-375). Во время бала Комиссар входит в жизнь моряков. Своим сердцем постигает мир окружающих людей. Но до победы еще далеко. Необходимость «вечной ориентировки» остается. Однако масса матросов уже не та, какой мы ее видели раньше, уже не та, что была прежде: расслоение множится, влияние Вожака анархистов ослабевает.

Когда Комиссар держит в руке листок бумаги, еще не прочитав приговор Вожаку, «барельеф» окружающих женщину матросов «высечен» режиссером таким образом, что каждый из приготовившихся слушать думает нечто свое, вместе с тем сливаясь в единую волну напряженного внимания. Ближе всех к Комиссару в этот момент стоит Алексей, и артист М. Жаров уже одним тем, что матрос теперь весь собран, подтянут, раскрывает его готовность помочь Комиссару, поддержать, вступить в борьбу с враждебными революции силами.

Вожак обезоружен, схвачен; но еще проходит волна размышлений по всей группе матросов, а Алексей теперь сдерживает кого-то, не понявшего, что именно произошло…

Приход нового «пополнения» анархистов — их пластика напоминает тех, прежних матросов, враждебно {263} встретивших Комиссара. А сам отряд (или теперь уже полк?) группируется совсем иначе — четкими пластическими линиями, сливающимися с движениями Комиссара, который встречает прибывших.

Ритмы полка — вот что возникало на сцене в пластике, в движениях актеров, в их внутренней жизни. Ритмы, передававшие смысл действия. И передававшие с той силой, которая заставила критику сказать, что это — результат «ритмической отчетливости, в которой воспитана вся труппа Камерного театра».

Таиров позже вспоминал: «Когда передо мной стояла задача в “Оптимистической трагедии” показать расслоение матросского отряда, у меня не было [для этого] слов [в тексте пьесы], потому что Вишневский, несмотря на большую работу, не дал удовлетворительного текста [для массы] и реплик для отдельных моряков. Как же мне пришлось [поступить]? В какой-то степени [необходимая цель] была достигнута исключительно соответствующей трактовкой мизансцен. Только взаимоотношениями можно вскрыть индивидуальные качества того или иного персонажа, если вы его возьмете абстрагированно [от окружающих], никогда ничего не получится, к каким бы [выразительным] средствам вы ни прибегали»[[383]](#endnote-376).

Взаимоотношения, драматический конфликт, столкновение, контраст. Коонен в роли Комиссара появлялась на сцене среди разухабистых моряков, одетая по-военному просто и сурово. Ее пальто, простых строгих линий, а позже — кожаная куртка, ее всегда туго затянутый ремень подчеркивали строгость характера Комиссара. В течение спектакля на мгновения она появлялась иной: вот — с распахнутым воротником блузки, куртка свободно наброшена на плечи, но рука лежит на кобуре револьвера… Вот пишет письмо подруге, звучит имя «Муха» — обращение к близкому человеку, имя, внесенное в текст самой актрисой; и пламя одинокой свечи колеблется перед женщиной, заброшенной далеко от всего привычного, задумавшейся о том, что у нее «нелегкая жизнь». Но не такой она появлялась впервые — в предгрозье, перед борьбой.

Как это и соответствовало методу Камерного театра и принципам Таирова, Коонен не искала такого сценического решения выхода героини, при котором могла бы {264} возникнуть мысль, что комиссар устал с дороги, одежда его запылена и измята, что позади, быть может, пролег путь через фронт. В самом облике большевички сразу возникала сила примера: военная подтянутость, собранность, своеобразная красота. Возможные бытовые «наслоения» отбрасывались. Утверждалась обобщенность образа, человеческого портрета, характера поэтического. Гладкая прическа, свежий цвет лица, прямо глядящие смелые глаза — все было гармонично, все было озарено внутренним огнем, внутренним светом.

Движения и жесты Комиссара — Коонен были необычайно выразительны. Таиров говорил, что на девять десятых этот образ — образ пантомимический, ибо в драме ему отведено мало текста. Так оно и было в спектакле. Вот большевичка чуть-чуть отклоняется от воронки трюма, откуда подымается полуголый человек, угрожая самым жестоким для женщины унижением — насилием. Она смотрит, оценивает, решает — и револьвер направлен на озверевшего анархиста… Вот она поддерживает плачущую женщину в момент прощального бала — забота, понимание, теплота есть в ее мягком жесте. Когда, заложив руки за спину, она смотрит на движущийся полк, в ней ощущается сила руководителя, организующего массы. Поразительна была и ее мимика. Ее взгляды, ее улыбка. Улыбка, все время в течение спектакля менявшая свое содержание. Улыбка честного и чистого человека, обладающего твердым умом и светлой волей, радующегося всему доброму, что он видит, улыбка, в которой никогда нет чувства превосходства — даже тогда, когда это улыбка, выказывающая отношение к врагу. В ней тогда есть жесткая и холодная ирония, но нет ничего мелкого. Эта улыбка становится торжествующей, открытой, когда дело Комиссара побеждает; улыбка одобряет, поддерживает, как бы подсказывает верное решение, когда перед Комиссаром — запутавшийся, не осознающий своего долга человек. Улыбка делается словно испытующей в момент разговора с неясным для Комиссара противником ли, будущим ли союзником. И она еле уловима, когда, окруженный преданными друзьями, раненый Комиссар преодолевает боль, — улыбка для них, чтоб им было легче.

Коонен создавала образ лирический, и это удивляло многих. Женственный и сильный. Лиризм был — как и {265} простота — особого склада: лиризм, неотделимый от энергии, воли.

Диалоги Комиссара во втором акте — эти своего рода поединки — были истолкованы режиссером и актрисой строго и точно. С боцманом Комиссар как бы отдыхает — она верит старому моряку, и все ее движения свободны, и сидит она мягче, удобнее. В разговоре с Вайноненом то и дело звучат требовательные нотки, на мгновения даже чуть жесткие — с него она вправе спрашивать больше, чем с других: он партиец, ему многое должно быть ясно, яснее, чем кому бы то ни было из окружающих. С командиром — настороженность усиливается, корпус чуть откидывается, глаза смотрят особенно прямо. И что-то женское, женственно обаятельное проскальзывает в разговоре с Алексеем — женским сердцем Комиссар понимает то неясное, что происходит в этой бесшабашной душе.

Образ на девять десятых пантомимический… Таиров говорил, что поступки Комиссара в спектакле — это только часть тех внутренних процессов, которые в Комиссаре совершаются. И это было действительно так. Коонен жила в роли, словно впитывая в себя все действие пьесы и создавая действие. Ей помогали в этом другие участники спектакля: боцман — И. Аркадии, вожак — С. Ценин, Вайнонен — Н. Новлянский, командир — Г. Яниковский, Сиплый — В. Кларов. Ей помогали и ведущие спектакль — они придавали развитию сюжета новые оттенки, служили как бы камертоном «звучания» пьесы. (Невольно вспоминается, что говорил Таиров о фонетической оркестровке «Грозы».) Один — как говорилось в печати — всеми своими манерами, жестом, улыбкой, интонацией как бы олицетворял романтический, лирический дух спектакля (И. Александров). Другой — его сосредоточенную, серьезную мысль и суровость (Н. Чаплыгин).

В третьем акте Комиссар несколько раз вспоминает о гармони, на которой играет Алексей. Музыка как особое действующее лицо, как способ изображения — такой она была в эпизоде боя — много раз возникала в «Оптимистической трагедии», в частности — в мелодиях гармони. Гармонь становилась участником действия, выражая душу Алексея. И для Комиссара — Коонен в ее переливах было заключено чувство радостное. Чувство {266} сближения души с душой. В конце пьесы, когда в час смерти Комиссар спросит о гармони, это никому не могло показаться «украшением», «утеплением» роли. Ибо в звуках, протяжных и широких, живых и певучих, на сцене возникал отзвук невысказанных людьми, невыраженных словами глубоких переживаний.

В сцене смерти героини театр избегал демонстрации мучения, физического страдания, которое могло бы исказить движения умирающего человека. Поддерживаемая матросами, женщина держалась все так же прямо, как всегда, и борьба со смертью ощущалась не в метании агонизирующих сил, а в особенном, исключительном напряжении воли. Произнося свою последнюю фразу — «Держите марку военного флота», — Комиссар — Коонен освобождалась от поддерживающих рук, на миг становилась свободной, словно окрыленной, и, истратив на это остатки своих физических сил, падала, не сгибая колен. Падала прямо, как бы мгновенно сраженная ударом смерти. Это было изображение смерти на посту, смерти человека, не склонившегося в свой последний час. Человек умирает, но не покоряется смерти.

В героической обобщенности образа Комиссара в «Оптимистической трагедии» Таиров раскрывал величие героя, конкретно-исторический характер революционера, совершающего подвиг. «Мы привыкли понимать раньше под словом “герой” человека, находящегося в разладе с окружающим его обществом, противоборствующего ему — потому что именно в этом противоборстве и проявлялось до нашего времени геройское в человеке, — говорил Таиров, размышляя о советской драматургии. — Советская эпоха вложила в понятие героя новое содержание. Наш герой именно потому и способен на геройское проявление своих духовных сил, на героические действия и поступки, что к этому побуждает его вся окружающая действительность, народ, выразителем которого он является». Эти слова Таирова прекрасно передают содержание образа Комиссара.

«Движение полка прекрасно», — говорится в одной из важнейших ремарок пьесы. Таиров — мастер пластических форм — передал это в спектакле. Когда на фоне синих небесных просторов перед выходом на боевые рубежи строились ряды одетых в белое, сверкающих белизною моряков, торжество жизни одухотворяло и спектакль {267} и зрителей. Рождалась новая эстетика, новая поэтика героического спектакля. Выполнялось желание драматурга: «в трагедии надо найти общую тему — человек». Скупая, суровая и в то же время радостная постановка «Оптимистической трагедии», как ее называли в критике, была радостной потому, что радостен был взгляд на человеческую личность, на людей, из которых слагается людская масса. «Название — “Камерный” — только по традиции, — говорилось в “Правде” в связи с выходом пьесы Вишневского на сцену. — Какая же это камерность? Это спектакль большого обобщения, большого пафоса и звучания». Подобное впечатление создавалось всеми слагаемыми сценического произведения, всей его структурой, всей его организацией. Всей слитностью сценических выразительных средств.

Образ мира как клетки, в которой бьется несчастная женщина, был отмечен критикой сразу после выхода спектакля «Мадам Бовари»[[384]](#endnote-377). Множество коротких звеньев — до шестидесяти эпизодов в первом варианте инсценировки — составляли то плавно текущее, то бурно несущееся действие на сцене, действие, вызвавшее сравнение с кинематографической лентой[[385]](#endnote-378). Этому замечательному таировскому творению было присуще единство дыхания, единство при очень сложной структуре, едва ли не одной из сложнейших в таировской режиссуре; отдельные детали и общая декорационная установка, музыка и освещение, речь и пантомима причудливо сплетались, и на многогранном фоне выпукло выделялась одна человеческая жизнь — жизнь Эммы, подобно тому, как выделяется один инструмент в концерте для рояля или скрипки с симфоническим оркестром; один голос ведет главную тему, но он связан с множеством других голосов, связан с партитурой, входит в партитуру, немыслим вне ее сложного звучания.

Эмма — А. Коонен начинала спектакль тихой и скромной мечтательницей. Ее движения были спокойны и чуть медлительны, слова звучали мягко, и чуть заметная нежная улыбка изредка едва раздвигала губы — улыбка немного рассеянная и немного печальная. Она появлялась в скромной гостинице — драпировки и дерево образовали изящную, но непритязательную атмосферу, в которой происходила не то завязка, не то пролог {268} горестной женской жизни. Подходила к камину, отвечала на вопросы, произносила малозначащие слова. В почти неуловимых признаках волнения, вызванного приездом и вечным ожиданием, ощущались и беспомощность и надежда. «И так как прожитая часть жизни была плоха, то остальная часть, — думала она, — окажется лучше». Эти строки романа определяли внутренний мир Эммы в первых сценах спектакля Камерного театра.

В гостях у аптекаря Омэ, в маленькой комнатке-клетке, сидя у клавесина, она вдруг предавалась воспоминаниям. Просто и грустно звучал ее рассказ о бале в замке д’Андервиль — единственном празднике в ее жизни. Когда музыка умолкала, угасал вдруг вспыхнувший свет, и все возвращалось к обыденности, Эмма чуть разводила руки, признаваясь Леону в пустоте и разочарованиях своей молодости. Любовь к Леону, зародившись в ней, не поглощала всего ее существа. И отношения с Лере, начинающиеся уже в первом акте, были еще совсем незначительны. Эмма легко отказывалась от дорогих вещей, несмотря на то, что ей хотелось иметь их. Однако в пристальном взгляде ростовщика и лавочника можно было угадать, что он постиг податливость натуры мадам Бовари и воспользуется этой податливостью, когда придет время.

Так Таиров строил экспозицию спектакля — неторопливую, размеренную, как жизнь в маленьком провинциальном Ионвиле. И лишь в финале первого действия он создавал сильную и броскую пантомимическую сцену, показывая взрыв чувств Эммы, прощающейся с уезжающим Леоном. В маленькой комнатке на втором этаже дома Бовари Эмма прощалась с клерком по-английски; рукопожатие прервано, Леон ушел; но вот до мадам Бовари доносился шум отъезжающего дилижанса, щелканье бича, чьи-то голоса… И тогда она делала стремительное движение, словно готовилась бежать вслед за Леоном, остановить его, вернуть; несколько быстрых шагов — и вот она на площадке лестницы, свешивается через перила, тесно прижавшись грудью к полированному дереву, вся устремлена вперед. Поздно! Конец! Эмма возвращается в комнату — никого нет, она одна, и, откинувшись от оконной рамы, она прижимается к стене, как птица, наткнувшаяся только что на прутья и забившаяся в самый угол клетки.

{269} Так прорисовывался образ спектакля, еще как бы пунктиром, еще почти незаметный, в зародыше. Завершился лишь первый круг жизненной истории; ритм действия, столь важный для режиссуры Таирова, лишь намечен.

Второй акт Эмма — Коонен начинает полная радости. Она появляется на сцене, чтоб идти на выставку, и ее сопровождает Родольф. Одетая в светлое и легкое платье, она движется легко и свободно, и маленький легкий веер трепещет в ее руке. Она полна доверчивости, когда идет рядом с Родольфом, когда стоит с ним у деревянных дверей своего дома; она протягивает ему руку — и прежнее ощущение беспомощности исходит от всего ее существа.

Но вот она вступает «в чудесный мир, где все — страсть, самозабвение и безумие» (Флобер). Опушка леса, отдых после верховой прогулки с Родольфом — цилиндр мадам Бовари украшен перьями, белые кружева спускаются к плечам, струится к земле длинная черная амазонка. Эмма и стремится к Родольфу и боится его. Когда она пытается убежать и черная тяжелая ткань мешает ее движению, будто приковывая ее тело к земле, когда, отшатываясь от Родольфа, сдавленным голосом она произносит: «Вы пугаете меня!» — а потом, в его руках, в его объятии откидывает лицо с полузакрытыми глазами, и звук, напоминающий рыдание, вырывается из ее груди, — это не радость сближения, а почти отчаяние, не счастье, а предчувствие боли. Упорный, уверенный, настойчивый, спокойный даже в своем волнении, Родольф — Н. Чаплыгин не выпустит ее, не отпустит, да Эмма и не хочет освободиться. «Самозабвение и безумие» охватило ее. Но в следующей картине она совсем иная. Приходя к Родольфу в косынке на голове — каждая деталь театрального костюма важна для Таирова, а в данном случае простая деталь помогает передать непосредственность, жизнерадостность чувств Эммы, — она смеется звонко и весело, голос ее вибрирует радостными интонациями. Лишь на мгновенье возникает тоска — она возникает в словах Эммы о том, как невыносимо ей будет лгать Шарлю.

В тексте романа об этой сцене написано, что экзальтация Эммы вызывала у Родольфа пренебрежение. Ему казалось странным, что Эмма вносит «столько смятения {270} в такую простую вещь, как любовь». В спектакле эти мысли Родольфа артист Н. Чаплыгин произносил вслух. Ощущение, которое рождалось у Родольфа в подсознании, оформлялось как мысль высказанная, как бы материализовалось, — и его значение усиливалось. Слово — вот что давно уже стало важно для режиссера, слово, как весомость, как одно из важнейших слагаемых сценического творчества. В первом варианте спектакля Эмма слушала Родольфа с недоумением и грустью. Ее огорчало, что он не понимает ее чувств. Еще не теряя доверия к нему, она отвечала с легким укором: «Ах, Родольф, ты ничего не понимаешь». Но затем интонации менялись; подтекст становился другим. Режиссер усиливал драматический конфликт, строго и открыто отмечал моменты его обострения. Чистое чувство Эммы сталкивалось с мелким чувством Родольфа. Его слова она воспринимала как отрезвляющий удар. Между ними вдруг как бы возникало расстояние; только что щедро расточавшая свою радость, Эмма как будто замыкалась, становилась недоступной и строгой; короткое мгновение молчания — и она уходила, сильным движением руки открывая перед собою дверь.

Как чужая, как забытая гостья, бродила Эмма по комнатам дома Бовари, и платье из белых кружев задевало вещи и предметы. Она уединялась в своей спальне, опускалась в кресло лицом к стене. С новой силой и надеждой звучали ее просьбы во время ночных свиданий с Родольфом — уехать, начать новую жизнь. «Нет пустыни, пропасти, океана, которых я не перешла бы об руку с тобой». Покой появлялся во всех линиях ее тела, когда она ощущала объятия любимого человека, который — казалось — все может, может помочь, вырвать из душного мира, спасти. И музыка отвечала мечтаниям Эммы. Композитор Д. Кабалевский создал такое музыкальное оформление спектакля, которое временами становилось не сопровождением, а участником жизни людей, вступало в страстный и серьезный диалог с героиней.

Покой, внушенный ей Родольфом, а вернее, наивной верой в него, наполняет Эмму в продолжение нескольких эпизодов. Она собирает вещи к отъезду, она полна решимости. Покой и решимость появляются и в ее отношениях с Лере. Лавочник требует уплаты денег за {271} приобретенные для дороги вещи и за все, что было раньше приобретено. Озабоченность лишь на мгновение омрачает лицо женщины; пробегает по нему, как легкое облако; и после короткого колебания она подписывает новый вексель. Что значит теперь и этот человек и его векселя, когда жизнь начнется заново? Деловитость, с которой Эмма продолжает укладываться, полна радостной одухотворенности.

Но вот перед нею — корзина абрикосов, украшенная зелеными листьями, корзина, присланная Родольфом; на дне ее, как обычно, должно быть письмо. Эмма читает его. Движение отчаяния — и сильный аккорд в оркестре. По роману, Эмма прячется от всех на чердаке. Высоко, под самым потолком сцены, в чердачном окне, Эмма роняет письмо, и оно летит вниз. Мелькает в воздухе белый листок бумаги. «Конкретный предмет» становится сгустком событий. Быстро, стуча высокими каблучками, взбегает служанка Фелиситэ к своей госпоже. Потом сбегает вниз — еще быстрее, опережая Эмму; звонче, дробнее каблучки легких туфелек стучат по деревянным ступенькам лестницы. Эмма идет вниз. Механичны, медленны ее движения, как непосильная ноша, тащится за нею трен длинного серого платья, и на площадке верхнего этажа потускневший голос спрашивает: «Где же письмо? Я потеряла его?» И, отвечая себе — «Все равно!», повторяя эти два слова с упорством остановившейся мысли на каждой из лестничных площадок, расположенных перед зрителями, Эмма спускается по винтовой лестнице. По мере того как с легким шелестом падает вслед за нею занавес, закрывая один, второй, третий этаж, — чувствуется, как замыкается, опустошаясь, ее душа. Вот пример сценического ритма, пример композиции сцены, где участвуют различные компоненты спектакля, выражая драматическую ситуацию.

Снова — место рядом с Шарлем за обеденным столом, его вопросы, на которые Эмма отвечает механически. Аромат абрикосов, поданных к столу. Стук увозящей Родольфа кареты. Тогда словно какая-то сила, коснувшись Эммы, оживляет, электризует ее. Увлекая за собою скатерть накрытого для обеда стола, Эмма падает, делая резкое и сильное движение вперед, намного более сильное, чем движение, которым она завершала первый акт спектакля, — словно в момент безудержного {272} жестокого горя она должна вырваться за стены чужого ей дома.

В третьем акте театр показывает, какое страшное влияние оказало на Эмму пережитое ею разочарование, какой глубокий вред оно причинило не только ее жизни, но и ее душе. В ложе руанского оперного театра Эмма снова встречается с Леоном и смотрит на него прямо и смело, открыто и оценивающе. Была короткая сценка в третьем акте, сценка без слов, когда чета Бовари и Леон спускаются по лестнице, уходя из театра. Мужчины как будто влекут за собою покорную женщину. В ее движениях — отзвук прежней беспомощности. Но потом, в номере гостиницы, куда приходит Леон, принося фиалки, возникала опять новая Эмма. Когда она говорит, что сделалась старой, в ее чуть сощуренных глазах затаено нечто, похожее на любопытство. Леон целует ее в спину, и, отталкивая его, она смеется. То был смех заглушаемого сладострастия, смех торжества, такой далекий от нежных улыбок первого акта, такой непохожий на радостный смех акта второго. Для того чтобы мог прозвучать этот новый смех, Эмма должна была пережить горечь беспощадных разочарований. Перед зрителями происходило чудо актерского мастерства, действительно, столь тонкого, как звучание скрипки Страдивариуса, скрипки, с которой много лет назад Таиров сравнивал искусство драматического артиста. Теперь, отвечая на любовные клятвы Леона произносимым в пренебрежительной интонации словом «ребенок», как когда-то называл Эмму Родольф, актриса обнаруживала, что в душе мадам Бовари как бы появилась ржавчина: жестокий цинизм Родольфа стал ее печальным цинизмом.

Ей надо придумывать предлоги для поездок в Руан, к Леону, и она говорит Шарлю о том, что начала брать уроки музыки. Ее ложь звучит непринужденно. Невольно в эти мгновенья спектакля вспоминались другие интонации — тоска, с которой Эмма прежде говорила Родольфу о невыносимости обмана. Эмма бросает в лицо Леону розы Ионвиля, которые, по Флоберу, она привозила ему в Руан «на своей груди». Руки Коонен нервно взлетали вверх, осыпая Леона красными лепестками. Подобно тому как изменился смех Эммы, менялись и ее движения: ничего от былой сдержанности, мягкости. Чуть угловатая резкость, откровенность каждого жеста. {273} Несколько движений танца — красные, окаймленные черным оборки платья разлетаются вокруг ног. И усталый взгляд из-под опущенных век. «Почему у тебя печальные глаза?» — спрашивает клерк. «Да?» — отвечает Эмма. «А между тем я счастлива!» И снова, как лейтмотив образа, просьба: «Уедем в Париж…» Без всякой надежды…

Эмма уходила от Леона, с болью от него отрываясь; не оглядываясь, она выскальзывала из комнаты, резким ударом руки толкая створку двери; нечто от прежнего движения — из той картины, где она покидала не понимавшего ее Родольфа. Но больше — от новой Эммы, бегущей в поисках забвения.

Теперь она лгала Шарлю, вызывающими интонациями оскорбленного достоинства прикрывая страх быть пойманной. Все небрежнее и небрежнее становилось движение ее руки, подписывающей векселя и доверенности. В ее интонациях в диалогах с Лере — интимность; она вступила с ним в заговор и к этому привыкла.

… «Она плясала всю ночь под яростный вой тромбонов». Звучал в оркестре бравурный танец, и из-за кулис, как будто вытолкнутая неведомой силой, появляется Эмма в шутовском колпаке и брюках. Беспощадное объяснение; Леон — Г. Яниковский обнажает свое ничтожество, духовную нищету. «А ты спросил меня о моем доме?» Резкий поворот тела, и, словно пригвожденная к спинке стула, Эмма смотрит на клерка суровыми, измученными глазами. И смех сотрясает ее грудь. А потом, оставшись одна, у окна, она произносит: «Ах, если бы улететь птичкой…» Но это желание стало почти механическим.

В критике отмечалось, что образ Эммы претерпевает в спектакле большое развитие. «Зритель явственно видит, как мечтательная, наивная, чувственная, религиозная, истеричная Эмма становится трезвой, страстной, искусной, деловитой, трагичной», — писал М. Эйхенгольц[[386]](#endnote-379). Да, происходило именно так, и важно, что, сделавшись деловитой и трезвой, Эмма приобретала трагизм. Горькие нравственные изменения характера не лишали ее непримиримости. Осознавая, что вокруг «все лжет», она с этим согласиться не может. Актриса в сцене маскарада произносила эти два слова с тем страстным протестом, который под силу только глубоким натурам. Режиссер {274} строил мизансцены и смену мизансцен остро, выразительно. Только что как бы пригвожденная к спинке стула, Эмма сама становилась судьей. Она подходила к авансцене, и слова ее звучали как гневное предостережение. Потом, одним движением, резким взмахом рук закутавшись в плащ, очерчивающий ее спину, ее сжатые плечи, она уходила в глубину сцены, тяжелой поступью, как будто озябшая, застывшая, одна — но не захотевшая остаться, уходила, как бы погружаясь в ночь.

Так оказывалось, что разочарования Эммы — это одновременно ее мужание. Именно в этом состояла самая глубокая мысль, положенная режиссером в основу истории мадам Бовари, как он показывал ее со сцены. Он обнаруживал, что, страдая, испытывая унижения, идя на компромиссы, идя вниз, Эмма одновременно шла вверх, ибо приобретала ту нравственную силу, которая затем даст ей стойкость в час, когда в выборе между позорной жизнью и смертью она избирает смерть.

Четвертый акт начинался возвращением Эммы домой. Она входила в пустую комнату и бросала на стол маскарадную маску. Этот жест, этот сценический штрих как бы «перерезал» историю бедной Бовари. И тут же Эмма замечала судебное требование об уплате денег; вначале не понимая их смысл, вчитывалась в казенные строки.

Возникало «хождение по мукам». У Лере Эмма требовала и умоляла, и ее рука, которую когда-то ростовщик насильно водил по шуршащей бумаге векселя, теперь с цинической готовностью делала в воздухе подписывающее движение. «Дайте, я подпишу…» Было ясно, что Эмма подпишет все, что угодно. У Леона — униженные просьбы и горестные укоры. У Гильомена — отчаяние и взрыв гордости. У Родольфа — страшная усталость и ложь, произносимая безо всякой экзальтации, ложь заученная, вырывающаяся из как будто помертвевших губ, а потом жестокое прозрение и жестокие слова правды — Эмма впервые до конца понимала, как холодна душа некогда любимого ею человека. Никогда в спектакле у нее еще не было такой силы — гневной, поражающей, — как в то мгновенье, когда на пороге двери она смотрела на Родольфа взглядом прямым и резким и уходила, разрывая последние нити, связывавшие ее с прежними мечтами и надеждами, из которых {275} даже самая простая не смогла осуществиться — надежда на помощь.

Казалось, рушилось все, — но в ней нарастало не бессилие, а воля к бунту. Уходя от Гильомена, который попытался ее купить, Эмма — Коонен обнаруживала то «нечто воинственное», о чем писал Флобер, характеризуя мадам Бовари в часы ее последних унижений. С лихорадочной поспешностью, моментами цепляясь за перила, чтоб не упасть, Эмма спускалась вниз по крутым ступенькам винтовой лестницы. «Бить… бить их по щекам… уничтожать…» — произносила она. Эти неясные мысли, а скорее ощущения, в романе лишь проносившиеся в голове Эммы, в спектакле звучали, «оформлялись», становясь изреченным приговором обществу, погубившему Эмму. Они были полны не только отчаяния, но также и душевного подъема: «нечто воинственное», подымавшее Эмму, было вершиной социального протеста, заключенного в таировском спектакле.

Приближаясь к дому и понимая, что бедный обманутый Шарль простит ее, Эмма — Коонен с ужасом, с категоричностью вдруг вспыхнувшей воли восклицала: «Нет… только не это… нет!» Так нечто глубокое, вдруг укрепившееся в ее существе, не позволяло ей согласиться с самым простым исходом драмы. А Шарль бы простил; конечно, он простил бы; незабываемым в спектакле оказывался момент, когда со свечой в руке он наклонялся над лестничной клеткой, чтоб спросить, прибыл ли дилижанс, с которым из Руана должна была возвратиться Эмма, и голос артиста В. Черневского был полон тревоги, беспокойства. Невозможно было не ощутить, что смешная нежность этого человека была истинной нежностью. Но Эмма не могла принять его доброту после всех своих падений. Так рождалась в ней воля, которая несла ее к последнему страшному порогу. И обращенные к небу возгласы: «Научи! Помоги!» — звучали у Коонен не как мольба, а как требование, потому что все в существе Эммы — показывала актриса — восставало против низости, несправедливости, лжи, обмана.

Сценический вариант романа был построен так, что Эмма все время уходила от людей, с которыми связывала ее жизнь. Она отъединялась от Шарля, неспособного ее понять; прощалась с Леоном, борясь со своим чувством; {276} прерывала свидание с Родольфом, ощущая, что ее мечта для него смешна; потом, позже, вырывалась из объятий снова встреченного ею клерка, в которых тщетно пыталась найти успокоение; после маскарада, одна, ночью, отворачивалась от человека в маске, который заставил ее увидеть всю неприглядность ее положения, всю тщету ее иллюзий; убегала от позорящего ее Гильомена и равнодушного в своем беспощадном эгоизме Родольфа. Коонен передавала смысл каждого из этих уходов Эммы, давала возможность постичь оттенки ее чувств, неудовлетворенность мадам Бовари, ее тоску, боль расставания, порывы гордости и отчаяния, надежду и бессилие, мечту и гнев. Но, уходя, Эмма каждый раз должна была вернуться и возвращалась туда, откуда убегала. Иногда монотонность ее жизни подчеркивалась в спектакле боем часов или церковного колокола. Иногда возникал как бы просвет — действие переносилось в центр сценической площадки, где, казалось, больше простора и воздуха. Но снова Эмма оказывалась у подножия винтовой лестницы, подымалась по ней, двигалась по этажам дома Бовари, гостиницы в Руане, аптеки, и тесные стены комнат-клеток обступали ее.

Но после ухода от Родольфа, у которого Эмма напрасно попросила те три тысячи франков — «Три тысячи!» — которые могли ее спасти, стало ясно, что к прежнему она не вернется никогда. «Она ушла. Стены тряслись, потолок давил ее… Земля была зыбкой, как вода…». «Ей привиделось, что в воздухе вспыхивают огненные шарики… кружатся и тают на снегу, на ветках деревьев». Эти строки романа, описывающие путь Эммы, дорогу от поместья Родольфа до улицы Ионвиля, где стоял дом Бовари, были по-своему воплощены в спектакле.

Эмма — Коонен в глубине сценической площадки возникала в летящем, клубящемся потоке света. Ее руки взлетали вверх, цепляясь за воздух, словно она утопала. Голова была запрокинута. Создавалась полная иллюзия неистового бега, хотя актриса не трогалась с места. Угасал свет — видение исчезало. Эмма появлялась на площади Ионвиля, и, встретив урода-шарманщика, протягивала ему милостыню, — то была ее последняя щедрость.

{277} Получив от Жюстена яд, она с жадностью проглатывала его прямо с ладони руки и со сдавленными короткими словами благодарности, звучавшими как вздох или спазм, все в той же поспешности шла по лестнице. Она несла руку перед собой, как будто на поднятой вверх ладони сохранялась часть неоценимого богатства, сокровища, принесшего ей спасение.

Да, она ушла бесповоротно. Полон нежности был ее последний разговор с Шарлем, разговор перед смертью. На мгновенье могло почудиться, что между ними впервые наступает духовное сближение: в интонациях Эммы возникала благодарность к человеку, который любил ее как умел, но со всею силой, на какую был способен.

И вдруг разливался яркий свет по сцене — Эмме почудилось солнце, ярко светившее тогда, на выставке, где она познакомилась с Рудольфом. «Что это — солнце? Разве сегодня выставка?» Коонен иногда произносила эти две короткие фразы с удивлением и страхом, почти с ужасом. Казалось, Эмма ужаснулась новой возможности счастья, неизбежно несшего за собой новое разочарование; ужаснулась тому, что купленные ею ценой порции мышьяка покой и свобода снова могли покинуть ее ради нового круга любви и разочарования. И этот ее страх окончательно убеждал, что Эмма не вернется никогда в клетку той жизни, которую в предсмертное мгновенье она осмеёт страшным смехом — смехом человека, увидевшего, по словам Флобера, «лицо урода на лоне вечной тьмы».

Затихали аккорды оркестра… Режиссер вызывал в финале спектакля боль за исковерканную человеческую жизнь… Но нет, он не хотел, чтоб после окончания драмы у зрителей осталось чувство горестного человеческого одиночества; потому у ног навеки уснувшей Эммы плакал в спектакле маленький Жюстен, и последними словами пьесы были слова, в которых этот любивший Эмму подросток не мог смириться с ее смертью. Не примиренность, а обвинение были последней нотой сценического произведения. Произведения, захватывавшего всеми своими компонентами, — опять-таки структурой целого, деталями, одеждой, музыкой, ритмом, пантомимой. Все служило одному замыслу. И роман знаменитого француза, прочитанный Таировым, приобретал новую художественную силу и остроту.

{278} Подобное слияние выразительных средств происходило и в таировских «Без вины виноватых». Все в этом спектакле органически входило в особый поэтический приподнятый строй сценического произведения, непривычный для исполнения популярной «комедии» А. Н. Островского, но соответствующий стремлению Таирова, о котором он сказал в своей режиссерской экспозиции — найти в спектакле «романтический реализм»[[387]](#endnote-380).

Уже было сказано, что в «Без вины виноватых» Камерного театра в комнате Отрадиной на стене висел портрет Пушкина, причем — копия полотна Кипренского, запечатлевшего черты поэта, как светлого мечтателя; что эта одухотворенная деталь вещественного оформления спектакля соответствовала тому, как с первого выхода был намечен образ Отрадиной — Коонен, умной, изящной, задумчивой, сосредоточенной. Никаких черт провинциалки. Таиров говорил о героине пьесы, как о натуре сильной уже в первом акте, подчеркивая, какую волю должна была иметь молодая девушка 60‑х годов, чтоб поступать так, как поступала Отрадина, — наперекор всем устоям и представлениям своего времени и своей среды. Он напоминал также о том, что она — не швея, а учительница, интеллигентка. А белое платье, которое она себе шьет, он сопоставлял с увиденным ею подвенечным нарядом Шелавиной, подвенечным нарядом, который обострял собственные мечты и надежды Отрадиной, ее желание счастья. Платье в спектакле стало своеобразной метафорой, оно возникало на сцене на первом плане — складки ткани разлетались от движений женщины с иглой в руках. Луч прожектора падал на него в конце первого акта. Оно сверкало белизной и притягивало к себе в то время, как в душе Отрадиной угасал свет.

Но до того как перед нею открылась жестокая правда, все время, покуда Отрадина жила своими мечтами и надеждами, своей любовью, она как бы источала избыток душевной энергии, двигаясь легко и свободно; и было мгновенье в спектакле, вызвавшее неожиданную ассоциацию. Актриса присаживалась на ручку кресла в полоборота к зрителям, плечом прижимаясь к его высокой спинке. Свободно скользил и разлетался от талии чуть топорщащийся светло-серый шелк широкой {279} юбки. Легкостью движений Отрадина напоминала птицу. Не чайку ли?

Одаренность и сила натуры Отрадиной обнаруживалась во многих деталях ее поведения — в остроте всех реакций, в смелости свободно возникающих мыслей, в решительности, с какой она говорила о своих планах, в умении почти неуловимо оценить Шелавину, оценить коротким брошенным взглядом, схватив одну интонацию своей приятельницы, в способности угадать состояние Мурова и проникнуться его переживаниями, его чувствами. Когда Шелавина показывала Отрадиной фотографию жениха и та узнавала в нем своего возлюбленного, Коонен стояла лицом к зрителю, на авансцене. Ни одно ее переживание не было скрыто от зрителя; и этот легкий вскрик, такой короткий, будто Отрадина действительно накололась на булавки, так мгновенно родилась ее острая боль; и это движение руки, возвращающей фотографию, при совершенно неподвижном корпусе; и слова «На, возьми», произносимые голосом, звучавшим ровно, — Отрадина овладела собою, — и в то же время как бы подводившим итог чему-то очень большому в жизни этой женщины. Но прежде всего ее одаренность и сила ощущались в богатстве ее чувств, в их живой полноте, в их категоричности. Потому и возникал трагедийный смысл финала первого акта, — а именно трагедийности искал в нем режиссер; он говорил в своей экспозиции к спектаклю о том, что разрыв с Муровым и смерть ребенка означают для Отрадиной конец жизни. Он считал, что если бы не тяжкая болезнь, Отрадина не смогла бы перенести крушение любви и материнское горе.

Тот мрачный красный бархат, в который была одета декорация второго акта, помогал контрасту двух первых действий «Без вины виноватых» в Камерном театре. Холод парадного номера гостиницы вызывал чувство печали и печальна была его обитательница. В критике была отмечена ритмическая особенность спектакля — медленность всех финалов[[388]](#endnote-381). Было бы точнее сказать, что замедленность была характерна для кульминационных моментов сценического действия, для всего ритма спектакля. В особенности для акта второго, где Кручинина — Коонен двигалась будто заторможенно, — казалось, вся ее внутренняя жизнь затаена, отягощена. Она и говорила {280} медленно, душою словно не участвуя в разговоре, который вела, будто думая о чем-то своем, неотступном, и это замедляло ее реакции. Она была очень проста с Дудукиным, но чуть-чуть равнодушна; голос звучал мягко, но шел как будто издалека. И даже свою короткую и острую фразу, в которой сквозит трезвость, понимание слабостей мецената Дудукина («… я себе избрал специальность — услаждать жизнь артистов», — говорит Дудукин; «И артисток?», — отвечает ему Кручинина), — даже эту фразу Коонен произносила, почти не оттеняя ее. Она равнодушна к комплиментам, и спокойная умудренность проскальзывала в ее словах: «Лавры-то потом, а сначала горе да слезы». Она произносила их безо всякой аффектации. «Горе да слезы» не иссушили ее, но сделали чище, лучше, выше, дали ей высокое понимание человеческих судеб и человеческого предназначения. И вдруг открывалось сердце — возникало доверие. Начинался рассказ Кручининой о своем прошлом, о своей вине. Не развитие мелодраматического сюжета, а психологизм главенствовал в спектакле и определял его ход, его поэтику, его образ.

Нет таких слов в пьесе, но актриса заставляла почувствовать, что Кручинина не может простить той давно изменившейся женщине, которая в свои молодые годы отдала ребенка в чужие руки (в руки Галчихи) и потеряла его, — не может простить себе самой вину перед маленьким мальчиком, который — чудится ей — и сейчас протягивает к ней ручонки; она тогда не решилась ради него поставить на карту собственную жизнь. Но не только это отягощало духовную жизнь Кручининой в спектакле. К основным лейтмотивам пьесы Таиров причислял «большую человеческую неудовлетворенность», глубокую тоску, испытываемую и Кручининой, и Незнамовым, и Шмагой, и даже Дудукиным. Эта глубокая тоска пронизывала поведение героини в спектакле. Контрастом тоске во втором акте был тот странный восторг, который звучал в голосе Кручининой — Коонен, когда она признавалась в захватывающей силе своих чувств («Я ведь странная женщина…»), чувств, от которых она не бежит, даже чуть ли не доходя до галлюцинаций. Этому откровенному признанию Кручининой режиссер придавал большое значение, видя в нем знак ее таланта, эмоциональной возбудимости; характеризуя Кручинину, {281} он в своей экспозиции к спектаклю напоминал, что провинциальной актрисой была Стрепетова, тем самым обнаруживая, что искал в образе героини Островского не только натуру незаурядную, но более того — выдающуюся личность, такую, какие встречаются очень редко.

И опять-таки — натуру сильную. Когда Кручинина — Коонен услыхала имя Мурова, прочитанное Дудукиным на визитной карточке, она ничем не выдала себя. Дудукин ушел — и, медленно пройдя через всю сцену, дойдя до самой глубины сценического пространства, чтоб подойти к подносу с визитными карточками и выбрать среди них одну, Кручинина брала карточку Мурова и разрывала движением очень медленным и очень сильным. Сочетание медленности и резкой отчетливости придавало удивительную интонацию этому движению. И после она звала слугу. Голос ее, приказывающий «господина Мурова» никогда не принимать, звучал спокойно, но была в нем такая твердость, что впервые становилось до конца ясно, насколько выросла воля Кручининой за протекшие годы.

«Муров разбогател, стал большим барином» — как бы оценивала она это, видя за историей молодого небогатого наследника, женившегося на женщине с приданым, множество таких же историй; «лотерея» жизни давно стала известна ей. Известна со всеми подробностями, вариантами, особенностями. «А как жалок, сконфужен, как ничтожен он был…» — Это все далеко от женщины, перед которой всплывало прошлое.

Эпизод с Галчихой был решен в том же плане, в том же ключе; душевное напряжение Кручининой долго почти не прорывалось. Но когда сознание Галчихи угасало и терялся смысл в ее словах, пугающим вскриком прозвучало у Кручининой — Коонен имя: «Арина!» Зов, мольба, отчаяние. Голос актрисы в это мгновенье становился глухим, и звук падал — непереносимая боль проносилась, как искра в черной тьме, и гасла, как искра. Второй акт заканчивался, Кручинина увела Галчиху за кулисы, и вот из глубины сцены, до самого переднего ее края, до линии занавеса шла женщина в длинном платье, будто не отрывавшемся от земли. Все так же стройна была ее фигура, горе и боль не искажали ее, но казалось — у нее останавливается сердце. Она {282} доходила до кресла на авансцене, опускалась на его сиденье и плакала отчаянно, безудержно, ее слезы ужасали.

Таиров хотел, чтоб в «Без вины виноватых» на сцене Камерного театра сказалось в некоем единстве этическое и эстетическое кредо русского драматурга. Так оно и произошло. Большие нравственные категории и критерии определяли образ Кручининой и окружавших ее людей. Большие эстетические критерии и категории обосновывали стиль спектакля, категории русского сценического реализма, куда жизненная достоверность входит лишь как одна из частиц.

Шмага — П. Гайдебуров всматривался во все происходившее, следил за поединком Незнамова и Кручининой с чувством сложным: как бы подстегивая своего молодого друга, он сам испытывал боль, наносимую благородной женщине. Незнамов — В. Кенигсон, юноша с обнаженными нервами, нападал, чтобы защититься, и обиды свои, казалось, воспринимал, словно подымаясь над собственным горем и сочувствуя горю других — многих униженных и оскорбленных.

Это были действующие лица жизненно достоверные, люди определенной эпохи, и вместе с тем типы, выходящие за границы одного исторического отрезка времени. Вечный поиск ощущался в Незнамове — Кенигсоне, и горькая философия шута сквозила в насмешках Шмаги — Гайдебурова.

«Театр в театре» в спектакле достигал большого смысла. Романтика кулис, как они были изображены в третьем акте, подымала значение сценического действия. Уже говорилось, что декорации как бы были насыщены призраками шекспировских пьес. Мир Кручининой становился здесь все более напряженным, и театр был жизнью этой одинокой женщины, театр заполнял ее душу и раскрывал духовное богатство отдающейся людям души. Все построение третьего акта заставляло ощутить, что Кручинина — актриса высокой драмы, истинный художник. Странный восторг — восторг творчества — ощущался в ней; да, она была странной, как бывают странны необычные люди.

Появляясь в уборной Коринкиной, Кручинина — Коонен входила на сценические подмостки все так же медленно. Тяжелыми складками падало темно-вишневое {283} бархатное платье с треном. Она приносила с собою целый мир — взбушевавшуюся стихию чувств материнских, пробудившихся с новой силой; горе одинокой женщины; вдохновенность актрисы, только что, там, невидимо для зрителей, репетировавшей свою новую роль и соединившей свои живые чувства и чувства сценические. Одна, сама с собою, она была очень проста; недвижно, опустив руки, сидела у гримировального столика, отдавшись неотвязным мыслям, и мгновенно менялась, едва входил Муров.

На его слова она отвечала спокойно, спокойно встав перед ним во весь рост, чтоб он проверил странное сходство знаменитой актрисы и скромной Отрадиной. Но в ее интонациях, в настороженных движениях, в пристальном взгляде печальных глаз — требование, тревога, ожидание. Она спрашивала о сыне, голос звучал так же ровно, как и до того, — ни резко выраженного презрения, ни суровой угрозы, — только непреодолимая настойчивость в коротких, строгих репликах.

Таиров говорил, что диалог Кручининой и Мурова в четвертом акте — это поединок не на жизнь, а на смерть. «Вы имеете что-нибудь сообщить мне?» — Кручинина ждала ответа о судьбе своего сына. Двое чужих друг другу людей, один из которых пытался пробить броню, в которую была закована душа другого, — душа гордой женщины, — стоя лицом к лицу на приподнятой над планшетом сцены площадке (на террасе), почти не двигаясь, обменивались короткими фразами, и слова Кручининой звучали как удары, от которых тщетно уклонялся Муров. Началом этого поединка — сразу возникавшего во всей своей непримиримости — был диалог актрисы и «большого барина» в акте третьем. «Здесь нет Любы; перед вами Елена Ивановна Кручинина». То были в устах Коонен гордые слова. За ними стояла трудная жизнь. «Твое чувство было так богато любовью, так расточительно!» — Муров пытался пробудить прошлое. «Я разучилась понимать такие слова» — был ответ. «Я разучилась» — голос летел вверх, как мгновенный крик боли, и падал. Муров не мог не отступить — взмах руки, взмах маленькой книжечкой-ролью или маленькой книжечкой-пьесой был магическим. Но, отступая, он не сдавался. «Вы мне позволите побеседовать С вами?» — начинал он разговор с Кручининой на вечере {284} у Дудукина, словно бросая тайный вызов. Упорно, властно, действительно заставляя ощутить запылавшую страсть, Муров, каким его изображал Н. Чаплыгин, искал пути, чтоб подчинить себе волю некогда покинутой им женщины. Коллизия не упрощалась; трудно было до конца постичь, что пробудила актриса в «большом барине», какова была сложная природа его вновь вспыхнувшей страсти.

Понять, чем стала Кручинина, помогала музыка третьего акта; на своих могучих крыльях она неслась, взмывая ввысь.

В первом акте звучала шарманка, передавая унылый колорит городской окраины, где жила Отрадина. Была своеобразная перекличка с сюжетом пьесы в песне, доносившейся из-за кулис: «В пустынных дева шла местах — и тайный плод любви несчастной — держала в трепетных руках». Но, соответствуя жизненной истории Отрадиной, непритязательный то мелодии романс контрастировал ее образу, ее внутреннему миру. В третьем акте звучало большое симфоническое произведение («Арлезианка» Бизе). Здесь музыка помогала понять не сюжет, а тему сценического произведения. Она соответствовала образу Кручининой, высоте ее духовной жизни. Но эта музыка принадлежала не только героине, — нет, ее слушал и Незнамов, выходя на авансцену и в своей черной куртке и белом отложном воротнике напоминая датского принца; эту музыку слушал и Шмага, тоже «без вины виноватый», включенный режиссером (как опять-таки было подмечено критикой[[389]](#endnote-382)) в число главных героев спектакля.

Режиссер достиг того, что все действующие лица «Без вины виноватых» — а именно этого он добивался — обнаруживали, какое большое воздействие оказала на них Кручинина. Он придавал важный смысл даже тому, как воспринял приезд знаменитой актрисы Дудукин. Но чем сильнее было это воздействие — нравственное воздействие таланта, — тем драматичнее становился страх Незнамова, его боязнь разочарования. «Актриса! актриса! Так и играй на сцене». Надежда и сомнение боролись в душе молодого человека; Незнамов — Кенигсон произносил полную горечи реплику так, что ощущались и обвинение и мольба. И в Шмаге — Гайдебурове чувствовалось невысказываемое, но глубокое потрясение {285} встречей с женщиной, в которой Шмага, каким он был на сцене Камерного театра, не мог не угадать подлинного человека, актрису-художника, личность, для которой нравственное и творческое нераздельны. Но, угадав, Шмага боялся поверить. Таиров, как это верно было уловлено одним из писавших о спектакле, показывал в Кручининой не только мать, но человека, «ищущего человека в каждом из людей»[[390]](#endnote-383). И люди в ответ искали в ней тех духовных качеств, о которых мечтали — каждый по-своему. Они тянулись к ней и боялись своего тяготения, страшились разочарования. Так шел и развивался сложный драматический конфликт необычного спектакля, окрашивая весь характер поведения актеров на сцене, выявляясь в тонких интонациях слов и жестов; притягивания и отталкивания, испытываемые действующими лицами пьесы, угадывались в их реакциях на все происходящее — в вибрации голосов, в оттенках замиравших движений, в изменении ритма внутренней жизни.

Прозрачный, туманный березовый сад четвертого акта некоторым искусствоведам напомнил полотна импрессионистов. О таком колорите декораций В. Рындина во всем спектакле написал Б. Алперс[[391]](#endnote-384). Бронзовые трубящие летящие фигуры женщин на раме спектакля, тесно сжав маленькие босые ступни, чуть выступающие из-под хитонов, слегка поджав и сдвинув округлые колени, продолжали свое парение. Причудливо освещенный мерцающими лучами хрустальной люстры, сад на сцене и на самом деле был пронизан тем особым переливающимся светом, который так умели передавать знаменитые французские живописцы девятнадцатого века. И этот переливающийся свет, блики которого падали на фигуры бронзовых женщин, на их барельефное изображение, по-своему нас и длил, углублял тему спектакля — тему искусства, будоражащего людей. И заставляющего возвыситься. И требующего нравственной правды.

Во время монолога Незнамова, рассказывающего свою историю, монолога, произносимого на нижнем планшете сценической площадки, Кручинина стояла на террасе, как на пьедестале, освещенная яркими театральными огнями, одетая в сверкающее белое атласное платье, отливавшее серебром. А там, внизу, у дерева, {286} метался молодой человек в черном, и его голос рвался. Жестокое противопоставление; конфликт доходил до апогея. Резко выделенная всей композицией эпизода, она, мать, стояла перед судом своего сына, стояла, убранная для празднества, в руках держа роскошные цветы, поднесенные поклоняющимися ей людьми. Стояла «без вины виноватая». Узнав медальон, она бросалась к сыну, вниз по ступенькам террасы, ноги подкашивались на бегу, — не совсем еще приблизившись к растерянному, пораженному юноше, она невольно падала перед ним на колени. Так мизансцена в последний раз передавала чувство вины, испытываемое Кручининой, вины трагической.

Звучала музыка, Кручинина уходила со сцены, уходила вместе со своим сыном, — они шли только вдвоем, никто не делал им вслед ни одного движения. Кручинина уводила Незнамова из его прежнего мира, мира тяжких обид. Чувствовалось, что перед этими двумя встает нечто огромное, глубокие переживания, нечаянность найденного счастья. В этом динамическом финале был важный смысл, просветленность, победа радости, победа жизни.

# **{****287}** Вместо заключения

Можно смело сказать, что режиссерское искусство Таирова не только завоевало мировое признание в 20‑х годах, когда Камерный театр гастролировал в Германии и Франции (1923), а затем — в Австрии, Литве и снова в Германии (1925), и участвовал в международных выставках в Париже, Нью-Йорке, Милане и Магдебурге (1925 – 1927), но уже в то время оказало большое воздействие на зарубежный театр.

Красноречивы в этом смысле непосредственные отклики на гастроли театра 1923 года, появившиеся в обилии не только в тех странах и городах, где театр играл свои спектакли, но также в Америке, Англии, Испании, Италии, Польше, Чехословакии и в других странах; искусство советского театра вызвало большой интерес, приковало к себе внимание мировой печати. Лишь частично собранные в брошюре, изданной в 1924 году[[392]](#endnote-385), эти отклики свидетельствуют о том, какое большое политическое значение приобрели выступления советского театрального коллектива в буржуазных государствах, продемонстрировав непосредственно и наглядно «расцвет нового театрального искусства» революционной России и «истинное состояние советской культуры», как это и говорилось в иностранной печати. Пресса позволяет увидеть также и то, каким важным стал вклад Таирова в историю мирового театра.

«Коммунистические идеи победили старую культуру», «творческие живые силы только в Советской России могут достигнуть положительных результатов и привести К новой жизни» — словами подобного типа были переполнены газетные статьи Парижа, Лондона, Берлина, посвященные спектаклям Камерного театра. Пресса откровенно высказала свое удивление по поводу того, что революция не только не уничтожила и не затормозила {288} развитие художественного творчества в России, но способствовала его росту и расцвету. «Те, которые должны бы были быть более осведомленными, утверждают, что большевики уничтожили искусство, — говорилось в одной из корреспонденции лондонских газет в 1923 году, во время спектаклей Камерного театра во Франции и Германии. — Так вот здесь находится труппа Камерного театра, непосредственно опровергающая эту ложь»[[393]](#endnote-386). Во многих статьях подчеркивалась мысль о том, что «раскрепощение» сценического искусства, свойственное творчеству приехавших на гастроли русских артистов, явилось результатом революции. «Он возник еще в царской России, — писала одна из берлинских газет о МКТ, — но созреть мог только во времена революционизирования искусства. Призыв к раскрепощению театра прозвучал также страстно, как призыв к освобождению от кнута». Сходную мысль находим в мюнхенской газете. «Сильно, смело, величественно, победоносно с первого момента было первое выступление МКТ в Мюнхене, свидетельствующее о том, что внутренние творческие живые силы только в Советской России могут достигнуть положительных результатов и привести к новой жизни. Московский Камерный театр вырос вместе с Советской властью из почвы раскрепощенного человечества. На этой почве рождена огромная воля, полная силы для выражения новой формы жизни, которая является здесь в искусстве». Отсюда делался важный вывод: «Что в мюнхенских театрах остается чистым эстетизмом, то у москвичей проникнуто огненной жизнью».

Снова и снова повторялось в печати, что Камерный театр — детище революционной страны. «Такая динамика, такая смелость выражения и жеста, ритма и снова ритма, такой безудержный темперамент в наши дни беспримерен и возможен только в современной России». «Советская Россия широко открыла двери молодому искусству». «Камерный театр, будучи представителем большевистского театра, дает наглядное опровержение тем, которые называют большевизм варварством». «Если Московский Камерный театр — дитя большевизма, то большевизм не только не уничтожает, но, наоборот, освобождает творческие силы». «Этот театр, как Москва, откуда он приехал, сознательно революционен и интернационален». {289} Не следует думать, что выводы западной прессы были только положительными. Иногда они приводили к резким выпадам — и эстетическим и организационным. «Это по своей культуре — театр большевиков», — утверждал один из немецких критиков. И требовал: «… поэтому мы со всей энергией должны отвергнуть этот чуждый нам по духу театр». Труппа была выслана из Мюнхена, сопровождаемая возмущением одной части интеллигенции и злорадным торжеством — другой. Андре Антуан выступил в парижской печати: «Я не знаю, что такое большевизм; мне кажется, что это совокупность теорий, стремящихся к абсолютному обновлению старого мира, и что мы присутствовали при полном приложении большевизма к искусству». Эта мысль заставила его заявить: «Необходимо противодействовать». Антуан писал: «Перед вами, я полагаю, самый опасный натиск, который когда-либо пришлось перенести театру… Мы горячо приветствовали Станиславского, потому что он не разрушает, а совершенствует. Камерный театр применил разрушительные методы к произведениям нашего национального фонда». (Имелась в виду прежде всего трактовка «Федры».) Впрочем, Антуану ответил Марсель Ашар: «Таиров не разрушает, а создает. Станиславский достиг совершенства в одном направлении. Эти же новые искания самобытны».

Другая волна откликов на гастроли Камерного театра — волна художественного признания. Признания того, что искусство МКТ и творчество Таирова подчиняют себе, влияют, воздействуют. «Невозможно устоять против обаяния этого действительно нового театра», — признавала мюнхенская газета. Газета того города, откуда Камерный театр был выслан! «Московский Камерный театр — единственный театр Европы», — писалось в Берлине. В другом органе немецкой печати делалось важное признание: «Немецкий театр прикреплен к раскрепощенному театру Таирова». Воздействие спектаклей МКТ признавалось повсеместно. «Что несет Таиров из Новой России в остальную Европу? — Новый театр. Новое искусство». Обаяние творчества захватывало. «Сколько жизни, сколько свежести в этом искусстве переходном и революционном…» — писала газета «Юманите». Кенигсбергская газета сообщала: «Говорят, что некоторые энтузиасты так очарованы искусством труппы, {290} что повсюду за ней ездят». И добавляла: «Наша тоска последует их примеру…»

Конечно, таировские спектакли, и в особенности «Федра», вызывали споры. «Было бы удивительным, если бы представления Московского Камерного театра на Елисейских полях прошли бы без шума. Публика была поражена, слегка ошеломлена оригинальными концепциями этой труппы, явившейся к нам непосредственно из страны, от которой можно ожидать вместе с большевизмом всяких экстравагантностей. Иначе говоря, все произведения, которые собираются интерпретировать артисты г‑на Таирова, появятся в более или менее искромсанном виде, и эти москубисты [московские кубисты. — *Ю. Г*.] в довершение накажут нас “Федрой”, каждый акт которой будет исправлен по их усмотрению. Но в конце концов что же необычайного в том, что большевизм атакует и Расина». Эти строки, появившиеся в парижской печати, начинали дискуссию. Из Парижа она перебросилась в Нью-Йорк; корреспонденты сообщали, что «на французскую публику произвело ошеломляющее впечатление то, что было принято как большевистское извращение общепризнанных школ и классиков, и в кулуарах театра загорелись горячие споры о достоинствах и недостатках нового движения». «Ради бога оставьте наши шедевры в покое», — писал один из парижских критиков. Ему вторил критик в Бордо: «… публика готова отправить этих несчастных сапожников на их родину, где они смогут выламывать кости, вывертывать суставы и разлагать на составные части все свои театральные произведения, так же как они исковеркали святую Русь. Но только пусть они оставляют в покое наши шедевры». Однако подобные мнения тонули в других — в потоке восторженных оценок, пораженного восхищения, удивления перед талантом, смелостью, мастерством Таирова и артистов Камерного театра.

«“Федра” Таирова — это шедевр», — писал Жан Кокто. «Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу перед мифом. Из‑под позолоты и обольщающих красок здесь вырастают перед нами полубоги греческой Эллады». Эти, уже упоминавшиеся в книге слова говорились о той же «Федре», и Габриэль Буасси описывал спектакль: «Трагедия благодаря Таирову, его эрудиции и воображению возвращена {291} нам если не в реконструкции, то в своей первобытной сущности. Итак, эта обувь, подобная котурнам, эти суровые лица, подобные маскам, эта модулированная декламация, эта языческая мимика — вот воистину усложненный, но основной образ афинской трагедии. — Ницше задрожал бы перед этим открытием». Фирмен Жемье написал Таирову: «Вы напомнили нам этим спектаклем об античном театре Греции и, без подражания ему, сумели дать нам почувствовать все его величие»[[394]](#endnote-387). «Такие откровения останутся надолго в памяти, как чудесная проповедь нового художественного Евангелия», — вот один из откликов на «Жирофле-Жирофля».

Если бы эти высокие оценки не свидетельствовали бы о воздействии Камерного театра на западное искусство, они не потеряли бы своей цены; но она тем значительнее, тем крупнее, чем чаще прямо признавалось влияние режиссерских работ Таирова на мысль и творчество драматургов и критиков, режиссеров и артистов Европы. «Мы будем с нетерпением ожидать возвращения этих гениальных артистов и, помня о них, как о примере, мы часто будем мысленно обращаться к России». В этом признании американской печати обобщаются многие мнения иностранной прессы о Камерном театре.

После гастролей 1923 года Камерный театр приобретает мировую известность. А имя Таирова становится важным и близким для многих иностранных художников — писателей и деятелей сцены. Именно важным и близким — не только дань уважения, но искренность чувств находишь в переписке Таирова и Фернана Леже, Стефана Цвейга, Жана Кокто, Юджина О’Нила и других. В их письмах и записках находишь драгоценные свидетельства той *творческой тяги*, которую вызывало искусство Таирова и Коонен в умах и чувствах различных по творческому складу людей.

В этом смысле примечательны строчки Стефана Цвейга, оставленные Таирову писателем, познакомившимся с творчеством Камерного театра и захотевшим работать для него. «… Я был очень счастлив провести с Вашей очаровательной женой и с Вами вчерашний вечер, — писал Цвейг, — и до полночи думал о том, что она мне говорила, и как было бы хорошо, если бы я написал {292} для нее скетч на двадцать минут. Но мне пришла другая мысль (не очень эгоцентричная, мысль из реальной жизни), которая для пантомимы со словами представила бы много интересных возможностей, и мне очень хотелось поговорить об этом с Вами и с Вашей женой… Спешу добавить, что речь совсем не идет о каком-нибудь “деловом” предложении. Я был бы счастлив, если бы смог дать такой артистке, как Алиса Коонен, маленькую тему, в которой она смогла бы показать свой талант»…[[395]](#endnote-388)

Камерный театр явился для американских и западноевропейских художников не только примером и доказательством роста и развития советского искусства, но своеобразным магнитом. «Я так чувствую всю серьезность Вашей работы, — писал Леже Таирову 9 марта 1924 года. — В Париже, уверяю Вас, нет ничего, что можно было бы с этим сравнить… Я все время думаю серьезно о возможности работать с Вами. Я мечтаю о том, чтобы, как Вы, подойти к разрешению пластических вопросов сцены». Леже признавался, что чувствует себя потрясенным воспоминаниями только при упоминании о «Федре». В письме от 11 сентября 1924 года Леже говорит: «Вы и Ваш театр не имеют более ревностного поклонника, чем я». В связи с десятилетием Камерного театра он пишет: «Вы осуществили театр громадной творческой ценности и его влияние огромно. Вы создали театр, одновременно восточный и европейский в самом глубоком значении этих слов. И поэтому ваши достижения имеют интернациональное значение, так как они выходят за пределы искусства русского, славянского и азиатского, для того чтобы, разрушив все национальные границы, утвердить себя в искусстве будущего на все времена»[[396]](#endnote-389).

Жан Кокто в письме от 11 ноября 1923 года видит в словах писавшего ему Таирова «благородство действительного вождя» и восклицает: «Почему я не с Вами?» Он мечтает о том, чтобы Таиров поставил его «Антигону»; в воспоминаниях Кокто о Коонен — Федре есть строчки, исполненные искреннего волнения и поразительной образности описания[[397]](#endnote-390). В письме от 20 декабря 1923 года он снова возвращается к воспоминаниям о спектаклях Камерного театра. «Иногда Жирофле, чудное серебристое видение, проносится на фоне небесно-голубых {293} декораций и сверкающих зеркал». Переживая горе, Кокто признается: «Если бы не мое здоровье, расшатанное до основания, если бы не мои нервы — никому не ведомые нервные центры, если бы не это, я знаю, что бы я сделал, — я помчался бы к Вам, в Вашу суровую и благородную страну, чтобы там работать с Вами»[[398]](#endnote-391).

После вторых гастролей Камерного театра за границей в 1925 году, длившихся около пяти месяцев (в Германии, Австрии и Литве), его признание укрепляется. На Международной выставке в Париже в 1925 году театр завоевывает Большой приз. Во время гастролей в Германии театр получает медаль Кельнского университета; в университете устанавливается бюст Таирова. Театр посылает свои экспонаты на международную выставку в Нью-Йорк (1926), где макеты его декораций имеют блестящий успех. В 1927 году, участвуя в выставках в Италии (в Милане) и в Магдебурге, театр награждается дипломами. В корреспонденции из Магдебурга указывалось, что имя Таирова связывают «неразрывными узами с тем направлением в искусстве, которому суждено указать пути театру будущего»[[399]](#endnote-392). Теперь эту мысль повторяют неоднократно. Ее позже выскажет, в частности, Жан-Ришар Блок в своей речи на вечере, устроенном в честь 750‑го представления «Адриенны Лекуврер» в 1944 году; Ж.‑Р. Блок сказал: «Все артисты и люди, понимающие и любящие искусство, знают Александра Таирова — художника-новатора, указавшего новые пути театру»[[400]](#endnote-393). И постоянно снова и снова будет в том или ином выражении повторяться мысль, высказанная ранее: МКТ достиг своих вершин благодаря тем условиям, в которых работал. Так Дос Пассос в письме Таирову от 17 декабря 1929 года, говоря о тяжелом положении театров в Америке, высказывает уверенность в том, что Камерный театр счастлив, потому что работает в Москве…[[401]](#endnote-394).

Третьи заграничные гастроли театра в 1930 году, длившиеся около семи месяцев, во время которых театр объехал множество стран (он играл в Германии, Австрии, Чехословакии, Италии, Франции, Швейцарии, Бельгии, Южной Америке), снова проходят с триумфальным успехом. Примечательно, что теперь даже прежние противники театральных реформ Таирова признают {294} его достижения. Антуан теперь пишет, что в «Негре» О’Нила французы «увидели нечто новое и истинно талантливое» и что «труппа Таирова заслужила ту блестящую интернациональную славу, которой она пользуется». Итальянская критика отмечала, что «ураган аплодисментов» после спектакля Камерного театра «казался обновляющим кличем… чем-то вроде ренессанса, в исступлении провозглашенного публикой возрождения театрального искусства». Называя Таирова художником — поэтом сцены, один из итальянских критиков писал: «А так как он современный человек, то и чувствует он в высокой степени современно и выражает эти чувства совершенно по-новому». Как своеобразный итог многих и многих признаний в печати в Аргентине появляются слова о том, что Таиров входит «в ряды величайших режиссеров современного театра»[[402]](#endnote-395).

Юджин О’Нил в письме от 2 июня 1930 года пишет о Камерном театре: «Театр творческой фантазии всегда был моим идеалом»[[403]](#endnote-396). Немногим более года спустя после постановки «Негра» он писал Таирову: «Слова, написанные или высказанные, очень редко выражают настоящие чувства. Они обычно являются маской взаимного недоверия. Я считаю, что Вы и я заключили дружбу без слов». В письме высказана просьба о том, чтобы оно было прочитано труппе Камерного театра[[404]](#endnote-397). Та переработка, которой была подвергнута пьеса «Все божьи дети имеют крылья», не вызвала у О’Нила протеста. В уже цитированном письме от 2 июня 1930 года он сказал: «Увидев ваши спектакли “Любовь под вязами” и “Негр”, я был изумлен и преисполнен самой глубокой благодарности. Я должен сознаться, что шел к вам в театр со скрытым недоверием. Не потому, что я сомневался, что ваши спектакли будут сами по себе великолепны, художественно задуманы и исполнены. Для этого я слишком хорошо знал репутацию Камерного театра, одного из лучших театров Европы. Но во мне говорил страх автора, что в трудном процессе перевода на другой язык и перенесения в иное окружение, самый дух произведения, самое существенное и дорогое автору, — этот дух может быть, принимая во внимание все препятствия, истолкован неправильно или вовсе утерян. Как велики были мои восхищения и благодарность, когда я увидел ваши спектакли, которые восхитили меня. {295} Они полностью передавали именно внутренний смысл моей работы».

Если Мэй Лань-фан, повидав Камерный театр, признался, что давно восторгается творчеством Таирова и Коонен («Исключительная, талантливая игра Коонен сделала меня навсегда глубочайшим почитателем ее непревзойденного дарования»[[405]](#endnote-398)), если Гордон Крэг назвал Таирова художником исключительной смелости[[406]](#endnote-399), то Джон Бойнтон Пристли в телеграмме, посланной в Москву в июле 1941 года, гордится тем, что «прославленный» Камерный театр «первым в мире» поставил его новую пьесу — «Инспектор пришел»[[407]](#endnote-400). Связи Таирова с деятелями зарубежного искусства оставались прочными.

Писавший о том, каким примером был социалистический театр для театра иностранного, С. Мокульский большое место в связи с этой проблемой отдал именно Камерному театру. Он отмечал, что «ни одна, даже самая краткая книга по истории театра двадцатого века не обходится без рассмотрения творчества Таирова после творчества Станиславского» (и Мейерхольда, добавим мы). Говоря о широком распространении за рубежом книги «Записки режиссера» после ее перевода на немецкий язык под названием «Раскрепощенный театр», Мокульский пишет, что «этими словами западная критика часто стала называть Московский Камерный театр». Этим подчеркивалось, что творчество МКТ в годы революции свидетельствовало на Западе о развитии и расцвете искусства в нашей стране. Краткий вывод Мокульского — «влияние Таирова на новую зарубежную режиссуру было огромно» — опирается на творчество режиссеров многих стран. Мокульский указывает на Леона Шиллера в Польше, Леопольда Йеснера и К.‑Г. Мартина в Германии, Э.‑Ф. Буриана в Чехословакии; утверждает, что «кое чем обязан Таирову и Жан Вилар», упоминает режиссеров «авангардистских театров во Франции»[[408]](#endnote-401).

Но речь могла бы идти не только о режиссерах и театрах. «“Оптимистическая трагедия” в Камерном театре оказалась для меня самым ярким и свежим театральным переживанием, — говорит Жан-Ришар Блок. — Это нечто новое, грандиозное не только по остроте подачи, экспрессивности драматургической манеры, но и прежде всего по своей социальной выразительности»[[409]](#endnote-402). {296} «Социальная выразительность» спектаклей Таирова, «острота подачи» драматического текста не могли не влиять на другие искусства — не только на театр. Этот вопрос требует изучения, как и проблема влияния стиля Камерного театра на стиль режиссеров разных стран мира. Но поставить его необходимо. Ибо не только драматургия «создает» театры — сценическое искусство тоже «создает» драматургию.

«Одна и та же актриса поет Жирофле, декламирует и играет великолепную роль Федры — в схематических, пламенных, почти трансатлантических декорациях. После гастролей Камерного театра невозможно больше смотреть на мизансцены “Федры” в Комеди Франсэз». — Эти строки из рецензий на гастроли Камерного театра во Франции в 1923 году — одно из свидетельств, что таировская «Федра» «сдвинула» традиционные представления об «академическом» искусстве Франции, о Парижской «театральной академии»; но их можно рассматривать и шире. «Каким способом мог раскрепощенный театр победить классическую окоченелость? Тем, что он прежде всего из риторических машин сделал живых людей, — писали о “Федре” в Лейпциге в 1923 году. — Эти русские актеры, кажется, не знают фальшивого пафоса. Они никогда не гремят. Мелодия их речи пробегает в узких границах очень размеренно колеблющегося повышения и понижения. Но самое характерное: она каждое мгновение самым интенсивным образом насыщается вибрирующими потоками чувств, которые находят изумительное выражение в движениях тела, полных пленительной силы экспрессии. Это отличает этих актеров от всех, которых я до сих пор видел: их тела — инструменты неслыханной тонкости и беспримерного богатства, инструменты, отражающие по желанию каждое движение души или чувства. На этом своем инструменте москвичи аккомпанируют стихам Расина. Нужно было видеть, как бесконечные диалоги наполняются смыслом благодаря игре тела, слушающего внимательно партнера, как они приобретают горячую кровь, трепещущую жизнь, как устраняется каждый мертвый, пустой момент, все вокруг находится в напряжении на этой и по краскам, и по форме ярко впечатляющей сцене, где тело каждого бессловесного статиста соперничает в красноречии с телом первого героя. — В том, что “раскрепощение” {297} у этих новаторов исходит от величайшего подчинения урокам новой организации их страны, и заключается тайна их глубокого воздействия…»[[410]](#endnote-403)

Это возвращение к откликам на первые заграничные гастроли Камерного театра невольно позволяет привести здесь отрывок из письма Ф. Жемье, написанного в 1926 году. Обращаясь к Луначарскому, Станиславскому и Таирову по поводу организации Всемирного Театрального общества, Жемье писал: «Цели, которые мы себе ставим, — объединение актеров и музыкантов всего мира. Это отчасти те поразительные достижения, которые вы показали нам в Париже, заставили меня задуматься над тем, сколь прискорбно, что пионеры нашего искусства встречаются так (редко и не в состоянии обмениваться своими мыслями, чувствами и проектами»[[411]](#endnote-404). Признание, с какой стороны его ни рассматривать, полное значительности.

Глубокое воздействие Камерного театра и Таирова как режиссера-новатора — воздействие и на советский и на мировой театр — должно быть рассмотрено в специальном исследовании. Для того чтоб иметь право делать соответствующие параллели, параллели творческого плана, нужно изучить и предъявить огромный материал. Автор этой работы откровенно признается, что покуда он не готов к заключениям и выводам, которые были бы обоснованы художественным анализом многих и многих явлений современного мирового сценического искусства. Поэтому он опирается в этом разделе книги на эпистолярные источники, на свидетельства иностранной прессы, а собственные наблюдения над спектаклями Жана Вилара или Питера Брука, Жана-Луи Барро, Дзефирелли и многих других современных иностранных режиссеров — покуда оставляет в стороне, как бы ни было соблазнительно привлечь их к рассмотрению. Однако, как бы продлевая мысль С. Мокульского, невозможно не сказать, что творчество Таирова и ныне привлекает к себе внимание мирового искусствоведения.

В 1960‑х годах о нем пишут за границей — в Италии, в Польше и Чехословакии; фрагменты из «Записок режиссера» печатаются в Ганновере[[412]](#endnote-405), итальянская энциклопедия делает утверждение, что Таиров влиял на современное режиссерское искусство и указывает конкретные имена; впрочем, говорится о влиянии на всю европейскую {298} театральную мысль и даже на кинематографию[[413]](#endnote-406). В печати сравнивают творчество того или иного режиссера с творческой программой Таирова[[414]](#endnote-407); на конференции искусствоведов в Риме в 1965 году специально рассматривается тема «Станиславский, Мейерхольд, Таиров, Вахтангов и театр их времени»[[415]](#endnote-408); в иностранной литературе о театре — вплоть до статей последних лет — говорится, что «современная театральная критика отдает должное большому значению таировских работ и мастерству его сценической техники»[[416]](#endnote-409); в программе к новой пантомиме, идущей во Вроцлавском оперном театре в 1969 году, цитируются таировские строки из «Записок режиссера» об этом древнем виде искусства… Последнее прижизненное печатное выступление Таирова, завершающее в этой книге библиографию, — его обращение к актерам, которых он назвал «товарищами по искусству», — к Эдит Эванс, Джону Гилгуду, Луи Жуве, Лоренсу Оливье. Называя эти имена, Таиров адресовался и ко многим другим артистам Америки и Европы, Лондона, Вены и Рима. Это было обращение к деятелям театра в дни, когда Стокгольмское воззвание объединяло различные слои общественности многих стран. Таиров писал с надеждой и требовательностью. «Я вспоминаю наши встречи в Москве, в городах Западной Европы и Америки, наши волнующие, увлекательные споры о сцене, о театре, об актерах, о классиках — Горьком и Шекспире, Чехове и Мольере… В те дни мы много говорили о судьбах культуры. И вот настало время, когда эти судьбы решаются». Таиров верил в то, что будущее зависит от людской воли, энергии, смелости, активности, твердости, таланта. С этой верой он жил. Она не покинула его. Без этой веры нельзя представить себе его портрет — портрет художника и человека.

# **{****317}** Список постановок А. Я. Таирова[[417]](#footnote-10)

## До Камерного театра

### Первый Передвижной общедоступный (Лиговский) драматический театр под руководством П. П. Гайдебурова. Петербург

1907

*16 декабря*. «Гамлет» В. Шекспира (перевод Н. Полевого). Художник П. Доронин.

1908

*21 сентября*. «Дядя Ваня» А. П. Чехова. Художник П. Доронин. Музыка М. Чернова.

*7 декабря*. «Эрос и Психея» Ю. Жулавского (перевод А. Вознесенского). Художник П. Доронин. Музыка М. Чернова.

### Русский городской драматический театр (антреприза К. Н. Незлобина — Н. Н. Михайловского). Рига

1909

*29 сентября*. «Ради счастья» С. Пшибышевского.

*3 октября*. «Северные богатыри» Г. Ибсена (перевод А. и П. Ганзен).

*13 ноября*. «Сарданапал» Д.‑Г. Байрона.

*2 декабря*. «Анатэма» Л. Андреева.

1910

*17 января*. «Дядя Ваня» А. П. Чехова.

*12 февраля*. «Апостол сатаны» («Ученик дьявола») Б. Шоу (перевод К. Чуковского).

### **{****318}** Драматический театр. Симбирск

1910

*17 сентября*. «Три сестры» А. П. Чехова. Художник К. Костин.

Из заметок А. Я. Таирова в записных книжках, режиссерских экземпляров пьес и других материалов, хранящихся в ЦГАЛИ (ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 268, 271, 275, 276, 280, 283 – 285, 288, 289, 297), можно сделать вывод, что им в разное время до 1912 года были поставлены «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Гаудеамус» и «Черные маски» Л. Андреева, «Мизерере» С. Юшкевича, «Путаница» Ю. Беляева, «Столпы общества» Г. Ибсена, «Вечная сказка» С. Пшибышевского, «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера, «Идеальный муж» О. Уайльда, «Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя, «Свыше сил» Б. Бьернсона, «Честь» Г. Зудермана и др. Даты и места постановок установить не удалось.

### Новый драматический театр А. К. Рейнеке (бывший Панаевский). Петербург

1912

*24 сентября*. «Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана (перевод Л. Василевского). Художник Б. Анисфельд.

*5 декабря*. «Изнанка жизни» Х. Бенавенте (перевод Е. Адамовой-Френкель). Художник С. Судейкин. Музыка М. Кузмина. Танцы поставлены Б. Романовым.

1913

*25 марта*. «Вечный странник» О. Дымова. Музыкальное оформление С. Розовского.

### Свободный театр под руководством К. А. Марджанова. Москва

*4 ноября*. «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донани. Художник А. Арапов.

*21 декабря*. «Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона. Художник А. Арапов.

## Параллельно с работой в Камерном театре

### Клуб-мастерская ТЕО Наркомпроса «Красный петух». Москва

1918

*Не позднее 7 ноября*. «Зеленый попугай» А. Шницлера. Художник Г. Якулов.

### **{****319}** Оперный театр Совета рабочих депутатов. Москва

1919

*3 апреля*. «Демон» А. Рубинштейна. Художник А. Лентулов.

## Камерный театр

1914

*25 декабря*. «Сакунтала» Калидасы (перевод К. Бальмонта). Художник П. Кузнецов. Музыка В. Поля.

1915

*27 января*. «Веер» К. Гольдони (перевод П. Боборыкина). Художники Н. Гончарова и М. Ларионов.

*23 марта*. «Духов день в Толедо» М. Кузмина (пантомима). Художник П. Кузнецов.

*10 октября*. «Женитьба Фигаро» Бомарше (перевод И. Платона и И. Худолеева). Художник С. Судейкин. Музыка А. Фортера.

*17 декабря*. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (перевод Т. Щепкиной-Куперник). Художник В. Симов. Музыка А. Фортера.

*30 декабря*. «Два мира» Т. Гедберга (перевод А. Ганзен). Художник И. Федотов.

1916

*6 октября*. «Покрывало Пьеретты» Э. Донани — А. Шницлера (пантомима). Художник А. Арапов.

*2 ноября*. «Фамира-кифарэд» И. Анненского. Художник А. Экстер. Музыка А. Фортера.

*29 декабря*. «Соломенная шляпка» Э. Лабиша (перевод П. Федорова). Художник И. Федотов.

1917

*23 января*. «Голубой ковер» Л. Столицы. Художник А. Миганджиан. Музыка А. Фортера.

*9 октября*. «Саломея» О. Уайльда (перевод К. Бальмонта). Художник А. Экстер. Музыка А. Гютль.

*29 ноября*. «Король-Арлекин» Р. Лотара (перевод А. Александрова). Художник Б. Фердинандов. Музыка А. Фортера.

*21 декабря*. «Ящик с игрушками» К. Дебюсси (пантомима). Художник Б. Фердинандов.

{320} 1918

*20 февраля*. «Обмен» П. Клоделя (перевод Е. Панна и Л. Вилькиной). В разработке режиссерского плана принимал участие Вс. Мейерхольд. Художник Г. Якулов.

1919

*25 ноября*. «Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве (перевод А. Иванова). Художник Б. Фердинандов. Музыка А. Александрова.

1920

*4 мая*. «Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману. Инсценировка Л. Красовского, стихи П. Антокольского. Художник Г. Якулов. Музыка А. Фортера. Танцы А. Шаломытовой.

*16 ноября*. «Благовещение» П. Клоделя (перевод В. Шершеневича). Художник А. Веснин. Музыка А. Фортера.

1921

*17 мая*. «Ромео и Джульетта» В. Шекспира (перевод В. Шершеневича). Художник А. Экстер. Музыка А. Александрова.

1922

*8 февраля*. «Федра» Ж. Расина (перевод и обработка В. Брюсова). Художник А. Веснин.

*13 июня*. «Синьор Формика» по Э.‑Т.‑А. Гофману (инсценировка В. Соколова). Художник Г. Якулов. Музыка А. Александрова.

*3 октября*. «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (текст А. Арго и А. Адуева). Художник Г. Якулов. Танцы Л. Лащилина.

1923

*6 декабря*. «Человек, который был Четвергам» по Г. Честертону (инсценировка С. Кржижановского). Художник А. Веснин. Музыка А. Мегнера.

1924

*18 марта*. «Гроза» А. Н. Островского. Художники В. и Г. Стенберг и К. Медунецкий.

*21 октября*. «Святая Иоанна» Б. Шоу (перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой). Художники В. и Г. Стенберг.

1925

*29 ноября*. «Кукироль» П. Антокольского, В. Масса, А. Глобы и В. Зака. Художники В. и Г. Стенберг. Музыка Л. Половинкина и Л. Книппера.

{321} 1926

*14 января*. «Косматая обезьяна» Ю. О’Нила (перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой). Художники В. и Г. Стенберг.

*25 марта*. «Розита» А. Глобы. Художник Г. Якулов. Музыка А. Метнера. Танцы Н. Глан.

*11 ноября*. «Любовь под вязами» Ю. О’Нила (перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой). Художники В. и Г. Стенберг. Музыка А. Метнера. Танцы Н. Глан.

*18 декабря*. «День и ночь» Ш. Лекока (текст В. Масса). Художники В. и Г. Стенберг. Танцы Н. Глан.

1927

*1 октября*. «Антигона» В. Газенклевера (перевод и обработка С. Городецкого). Художник А. Наумов. Музыка А. Шеншина.

*8 ноября*. «Заговор равных» М. Левидова. Художник В. Рындин. Музыка А. Метнера.

1928

*28 января*. «Сирокко» Л. Половинкина (текст В. Зака и Ю. Данцигера). Постановка осуществлена совместно с Л. Лукьяновым. Художники В. и Г. Стенберг.

*11 декабря*. «Багровый остров» М. Булгакова. Постановка осуществлена совместно с Л. Лукьяновым. Художник В. Рындин. Музыка А. Метнера.

1929

*21 февраля*. «Негр» Ю. О’Нила (перевод П. Зенкевича и Н. Крымовой). Художники В. и Г. Стенберг. Музыка А. Метнера.

*8 декабря*. «Наталья Тарпова» С. Семенова. Художники В. и Г. Стенберг.

1930

*24 января*. «Опера нищих» Б. Брехта — К. Вейля (перевод В. Шершеневича). Художники В. и Г. Стенберг.

1931.

*6 июня*. «Линия огня» Н. Никитина. Художники В. и Г. Стенберг. Музыка А. Метнера.

*20 декабря*. «Патетическая соната» М. Кулиша. Художник В. Рындин. Музыка Бетховена.

1932

*1 мая*. «Неизвестные солдаты» Л. Первомайского. Художник В. Рындин. Музыка А. Метнера.

{322} *6 ноября*. «Кто — кого» П. Маркиша. Художник В. Рындин. Музыка А. Метнера.

1933

*22 мая*. «Машиналь» С. Тредуэлл (перевод С. Бертенсона). Художник В. Рындин. Музыка Л. Половинкина.

*18 декабря*. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Художник В. Рындин. Музыка Л. Книппера[[418]](#footnote-11).

1935

*29 января*. «Египетские ночи» (композиция из текстов «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу в переводе М. Левидова, «Египетских ночей» А. Пушкина и «Антония и Клеопатры» В. Шекспира в переводе В. Луговского). Художник В. Рындин. Музыка С. Прокофьева.

*7 ноября*. «Не сдадимся» С. Семенова. Художник В. Татлин. Музыка В. Шебалина.

1936

*29 октября*. «Богатыри» Д. Бедного на музыку А. Бородина. Художник П. Баженов.

1937

*10 апреля*. «Дети солнца» М. Горького. Художники В. и Б. Щуко.

*27 июня*. «Алькасар» Г. Мдивани. Художник В. Щуко. Музыка А. Метнера.

*2 ноября*. «Дума о Британке» Ю. Яновского. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Музыка А. Метнера.

1939

*11 января*. «Сильнее смерти» П. Жаткина и Г. Вечоры. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

1940

*16 марта*. «Чертов мост» А. Н. Толстого. Художник Альберто.

*2 апреля*. «Мадам Бовари» по Г. Флоберу. Инсценировка А. Коонен. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Музыка Д. Кабалевского. В работе над макетом принимал участие Б. Щуко.

*14 апреля*. «Клоп» В. Маяковского (спектакль-концерт). Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

{323} *6 ноября*. «Золото» А. Филимонова и В. Дистлера Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

1941

*1 мая*. «Адмирал Нахимов» И. Луковского. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Музыка Л. Книппера.

*20 сентября*. «Батальон идет на Запад» Г. Мдивани. Художник Е. Коваленко. Музыка А. Мосолова.

1942

*2 апреля*. «Небо Москвы» Г. Мдивани. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

*5 ноября*. «Фронт» А. Корнейчука. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

1943

*4 апреля*. «Пока не остановился сердце» К. Паустовского. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Музыка Г. Свиридова.

1944

*20 июля*. «Чайка» А. П. Чехова (спектакль-концерт). Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

*25 декабря*. «Без вины виноватые» А. Н. Островского. Художник В. Рындин.

1945

*27 марта*. «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. Музыка Л. Книппера.

*5 июля*. «Он пришел» Д.‑Б. Пристли (перевод И. Кулаковской и М. Гильденблата). Постановка осуществлена совместно с Л. Лукьяновым. Художник Е. Коваленко.

1946

*18 июня*. «Старик» М. Горького. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

1947

*22 февраля*. «Ольга Нечаева» В. Пановой. Художник Н. Прусаков.

*3 июня*. «Судьба Реджинальда Девиса» В. Кожевникова и И. Прута. Художник Е. Коваленко. Музыка А. Метнера.

*30 октября*. «Жизнь в цитадели» А. Якобсона (перевод Л. Тоом) Художник Е. Коваленко.

{324} 1948

*24 марта*. «Лев на площади» И. Эренбурга. Художник Р. Фальк.

*Осень*. «Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда (перевод Н. Сухоцкой). Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина. (Спектакль был доведен до генеральной репетиции.)

*1 декабря*. «Ветер с юга» Э. Грина и Б. Филиппова. Постановка осуществлена совместно с Л. Лукьяновым. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина.

1949

*17 марта*. «Актеры» А. Васильева и Л. Эльстона. Художник Е. Коваленко.

# **{****325}** Библиография

В библиографию включены (с попыткой достичь исчерпывающей полноты) публикации всех выступлений А. Я. Таирова (книг, статей, речей, бесед и т. п.) в русской дореволюционной и советской печати.

К библиографическим справкам о подписных статьях и заметках Таирова оговорок не делается. Если же указывается текст беседы с Таировым, изложение его речи, доклада или публичного выступления другого рода, это специально уточняется.

К тем библиографическим указаниям, из заглавий которых содержание статьи или беседы неясно, в квадратных скобках даны необходимые краткие пояснения.

В разделе, посвященном отдельным сценическим произведениям, помещены высказывания Таирова о спектаклях, им поставленных. В тех случаях, когда указывается выступление Таирова о спектакле, поставленном другим режиссером, делается специальная оговорка под строкой. Такие же оговорки даются в тех случаях, когда отмечается выступление Таирова по поводу спектакля неосуществленного.

Группировка библиографических справок по разделам в известной степени имеет условный характер; например, часть статей, упоминаемых в разделе, посвященном общим проблемам театрального искусства и современности, могли бы быть отнесены в раздел выступлений Таирова о работе Камерного театра, если бы их содержание по своей сути не было шире творчества МКТ. В первый раздел библиографии, где сосредоточены сведения о выступлениях Таирова, опубликованных в сборниках, альманахах и т. п., входят его разные статьи и высказывания (подразделений не делается).

Журналы, выходившие не ежемесячно, датируются.

## Отдельные издания, статьи в книгах (сборниках, временниках, альманахах и т. п.)

Прокламации режиссера, М., 1917.

Записки режиссера, М., 1921[[419]](#footnote-12).

Фокусничество в науке театрального искусства. — «Мастерство {326} театра». — «Временник Камерного театра», № 1, М., 1922, стр. 25 – 30.

Речь на диспуте в Малом театре по вопросам литературы и драматургии 26 мая 1924 г. — «Вопросы литературы и драматургии», Л., «Academia», 1924, стр. 52 – 55.

Постановка «Антигоны». — Брошюра «Антигона», М., «Теа-кино-печать», 1928, стр. 10 – 16.

Автобиография. — Сб. «Актеры и режиссеры. Театральная Россия», изд. «Современные проблемы», М., 1928, стр. 253 – 258.

Режиссерские примечания. — О’Нейль, «Негр», М.‑Л., МОДПИК, 1930, стр. 3 – 14.

Речь-приветствие Первому всесоюзному съезду писателей, произнесенная 27 августа 1934 г. — «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», 1934. Стенографический отчет, М., Гослитиздат, 1934, стр. 420 – 423.

По обе стороны экватора. 1923, 1930. — Сб. «Камерный театр». Статьи, заметки, воспоминания, М., Гослитиздат, 1934, стр. 45 – 84.

Театр и драматург. — «Театральный альманах», кн. 6, М., ВТО, 1947, стр. 110 – 130.

По-новому о новом. — Сб. «Советский театр и современность», М.: ВТО, 1947, стр. 153 – 164.

Выступление на совещании в Наркомпросе в 1927 г. — «Ежегодник Института истории искусств», 1959, М., Изд‑во АН СССР, 1959, стр. 120 – 126.

Новое в трагедии. — Сб. «Писатель-боец». Воспоминания о Вс. Вишневском, М., 1963, стр. 95 – 98.

В чем его гениальность. — Сб. «Станиславский». Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра, М., «Искусство», 1963, стр. 179 – 180.

Художник-бунтарь. — Сб. «К. А. Марджанишвили». Творческое наследие. Письма. Воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, 1966, стр. 454 – 457.

Стенограмма лекции А. Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла», прочитанной в МКТ 31 мая 1920 г. — «Советский театр. Документы и материалы». 1917 – 1921, Л., «Искусство», 1968, стр. 168 – 178.

## Статьи, речи, заметки и беседы, опубликованные в периодической печати

### Общие проблемы

Музыка и драма. Письмо в редакцию. — «Обозрение театров», П., 1908, 20 сентября, № 522, стр. 6 – 7.

О музыке в драме. — «Студия», М., 1911, 16 октября, № 3. стр. 6 – 8.

О музыке в драме (Ответ С. Волконскому). — «Студия», М., 1911, 12 ноября, № 7, стр. 8.

А. Я. Таиров о мимодраме. Беседа. — «Актер», М., 1913, 9 ноября, № 5, стр. 4.

Инсценировки. — «Театральная газета», М., 1914, 26 января, № 4, стр. 4.

{327} Пантомима. — «Театральная газета», М., 1914, 6 апреля, № 14, стр. 6.

Наброски. — «Рампа и жизнь», М., 1914, 6 апреля, № 14, стр. 8 – 9.

Пантомима. — «Театральная газета», М., 1914, 17 августа, № 33, стр. 3 – 4.

Ответы на анкету «Сценарий и актер». — «Театральная газета», М., 1915, 12 июля, № 28, стр. 12 – 13.

Телега театра. — «Театральная газета», М., 1917, 2 апреля, № 13 – 14, стр. 14 – 16.

Воззвание к актерам России — от Исполнительного комитета Профессионального союза московских актеров. — «Театр и искусство», П., 1917, 18 июня, № 25, стр. 436. См. то же: «Рампа и жизнь», М., 1917, 18 июня, № 25, стр. 2.

Искания театра. — «Россия», М., 1918, 7 июня, № 1, стр. 14 – 16.

Изложение предложенного А. Я. Таировым проекта программы для театральных университетов. — «Временник Театрального отдела Наркомпроса», П.‑М., № 2, 1919, стр. 38 – 42.

Изложение лекции «Художник в театре», прочитанной А. Я. Таировым 28 марта 1919 г. — «Вестник театра», М., 1920, 12 – 18 апреля, № 60, стр. 10.

Изложение речи А. Я. Таирова на диспуте «Об уязвимых местах театрального фронта» [по докладу Вс. Э. Мейерхольда на «Понедельнике “Зорь”» 20 декабря 1920 г.]. — «Вестник театра», М., 1921, 4 января, № 78 – 79, стр. 16.

К вопросу о передаче академических театров концессионерам. Беседа редакции с В. И. Немировичем-Данченко, А. Я. Таировым. А. И. Южиным. — «Известия», 1922, 6 мая.

Из записной книжки. — «Гостиница для путешествующих в прекрасном», М., 1922, ноябрь, № 1, стр. 23.

[Натурализм на сцене разрушал театр…] — «7 дней МКТ», № 2, 1923, ноябрь, стр. 3.

Нужна ли критика. Ответы на анкету. — «Новый зритель», М., 1925, 7 апреля, № 14, стр. 6 – 7.

Высказывание, опубликованное в рубрике «Октябрьская резолюция и работники искусства». — «Жизнь искусства», Л., 1925, 7 – 10 ноября, № 45, стр. 23.

Высказывание, опубликованное в рубрике «Работники искусств — к десятой годовщине [Октябрьской революции]». — «Жизнь искусства», Л., 1926, 2 ноября, № 44, стр. 14.

Высказывание, опубликованное в рубрике «Октябрь и театр» [к девятой годовщине Октябрьской революции]. — «Программы гос. ак. театров», М., 1926, 2 – 8 ноября, № 58, стр. 5.

Еврейский театр не должен быть театром о евреях. [Из ответов на вопрос о ГОСЕТе]. — «Программы гос. ак. театров», 1926, 7 – 13 декабря, № 63, стр. 12.

Письмо в редакцию совместно с К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, В. К. Владимировым. [О МХАТ 2]. — «Программа гос. ак. театров», 1927, 29 марта — 4 апреля, № 13, стр. 13.

К конкретному реализму. (А. Я. Таиров о Камерном театре.) [Беседа]. — «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1927, 4 апреля.

Ответы на вопросы редакции: 1) Что сделала Советская власть за десять лет в области театра? 2) Каким должен быть советский театр? — «Красная панорама», Л., 1927, 22 апреля, № 17, стр. 13.

{328} Речь на совещании деятелей театра в Наркомпросе РСФСР. — «Жизнь искусства», Л., 1927, 17 мая, № 20, стр. 6 – 7.

В аспекте новой эпохи (К дискуссии о классиках). — «Новый зритель», 1927, 20 сентября, № 38, стр. 5.

Классики и театр (Дискуссионное). — «Комсомольская правда», 1928, 5 февраля.

Ответы на анкету редакции. — «Наша анкета среди деятелей театра». — «На литературном посту», 1928, февраль, № 4, стр. 69.

Живой человек на театре [Заметка в дискуссии о взаимоотношениях драматургии и актера]. — «Новый зритель», 1928, 14 февраля, № 7, стр. 6.

Изложение мнения А. Я. Таирова об отношении к классике. — «Читатель и писатель», М., 1928, 3 марта, № 9, стр. 5.

Театральный экспресс (Москва — Париж — Берлин — Вена — Рим). [Тезисы к докладу]. — «Заря Востока», Тбилиси, 1928, 29 апреля.

О Художественном театре. — «Красная нива», 1928, 28 октября, № 44, стр. 8.

Театр должен давать типовые явления. — Заметка в рубрике: «Портретность в пьесах и на сцене». — «Современный театр», 1928, 23 октября, № 43, стр. 679.

Кривая театрального сегодня [Изложение доклада о современном театре для Ассоциации новых режиссеров]. — «Искусство» — «L’art» — «Die Kunst», 1929, № 1 – 2, стр. 157 – 158.

Тридцать шесть и шесть. Кризис театрального сегодня. [Изложение доклада А. Я. Таирова в Центральном Доме работников искусств]. — «Новый зритель», 1929, 3 февраля, № 6, стр. 2 – 3.

Динамический реализм Таирова [Изложение речи А. Я. Таирова на театральном совещании РАПП]. — «Литературная газета», 1931, 4 февраля.

Структурный реализм — метод Камерного театра [Речь на совещании драматургов РАПП по вопросам театра 25 января — 4 февраля 1931 г.]. — «Советский театр», М., 1931, № 2 – 3, стр. 28 – 34.

Заметка в рубрике «На штурм технической отсталости». Камерный театр. — «Советское искусство», 1931, 7 марта.

С удвоенной силой вперед! [Заметка в связи с антивоенным конгрессом в Амстердаме]. — «Советское искусство», 1932, 3 сентября.

Вдохновенный пример [Заметка о пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие»]. — «Советское искусство», 1932, 27 сентября.

Помочь рабочему театру [Заметка о помощи рабочему революционному театру за рубежом]. — «Советское искусство», 1932, 4 ноября.

Речь о театре и театральной критике (На диспуте в Доме печати). — «Советское искусство», 1933, 8 января.

Как я работаю над классиками. — «Известия», 1933, 29 июля.

Роль зрителя в спектакле. — «Театральная декада», М., 1934, 11 января, № 2, стр. 8.

Важнейший элемент спектакля. [Заметка в подборке высказываний «Что мне дали статьи М. Горького», посвященной проблеме языка, как предмету спора в период подготовки к Первому всесоюзному съезду советских писателей]. — «Театр и драматургия», М., 1934, № 6, стр. 7.

За лучшую в мире драматургию [К Первому всесоюзному съезду советских писателей]. — «Правда», 1934, 17 августа.

{329} Создать театр, достойный нашей эпохи [Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей]. — «Правда», 1934, 28 августа.

Воздух нашей эпохи. Писателям лучшего в мире театра. — «Советское искусство», 1934, 29 августа. Позже перепечатано в «Театральном альманахе», сб. статей и материалов, кн. 2 (4), М., ВТО, 1946, стр. 31.

Вместе бороться за советский театр [Изложение речи на Первом всесоюзном съезде советских писателей]. — «Известия», 1934, 30 августа.

Заметки гостя [В разделе «Вопросы драматургии на съезде писателей»]. — «Рабочий и театр», 1934, сентябрь, № 25, стр. 5.

Зритель советского театра [Заметка в разделе «Высказывания деятелей театра о советском зрителе и работе с ним»]. — «Правда», 1934, 8 октября.

Изложение речи А. Я. Таирова в прениях по докладу о критике на Втором пленуме Правления Союза советских писателей 3 марта 1935 г. — «Литературная газета», 1935, 6 марта.

Сокращенная стенограмма речи на совещании руководителей московских театров в Управлении театрами Наркомпроса РСФСР в декабре 1935 г. в рубрике «Творческие проблемы театра». — «Советский театр», 1936, № 1, стр. 10.

В поисках стиля [Речь на дискуссии театральных работников «Против формализма и натурализма» 22 марта 1936 г.]. — «Театр и драматургия», 1936, № 4, стр. 201 – 205.

Большая победа советского искусства [О спектаклях Казахского музыкального театра во время Декады казахского искусства в Москве]. — «Правда», 1936, 26 мая.

За культуру, за мир! [К всемирной выставке в Нью-Йорке]. — «Декада московских зрелищ», 1939, 1 мая, № 13, стр. 3.

«Будет» означает «есть». — «Литературная газета», 1940, 7 ноября.

Воля свободолюбивого человечества. Заметка в рубрике «Работники искусств горячо приветствуют исторические решения Конференции руководителей трех Союзных держав». — «Советское искусство», 1945, 13 февраля.

Условия труда. Заметка в подборке высказываний на тему «Производство и творчество». — «Театр», 1945, № 3 – 4, стр. 59 – 60.

Праздник театра [О «Золушке» С. Прокофьева в Большом театре]. — «Советское искусство», 1945, 30 ноября.

Реплика в споре [О современной драматургии]. — «Литературная газета», 1946, 18 мая.

Из выступления на совещании директоров и художественных руководителей московских театров, посвященном обсуждению Постановления ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». — «Советское искусство», 1946, 13 сентября.

Из черновой тетради А. Я. Таирова [Отрывки из дневников и записных книжек 1939 – 1946 гг.]. — «Театр», 1964, № 10, стр. 73 – 80.

### О работе Камерного театра

У А. Я. Таирова [Беседа ко второй годовщине существования Московского Камерного театра]. — «Театр». Ежедневная театральная газета, М., 1916, 14 – 15 декабря, № 1952, стр. 9 – 10.

{330} О новом Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театр». Ежедневная театральная газета, М., 1916, 18 – 19 декабря, № 1954, стр. 7 – 8.

«Петь нельзя не мучась…» Из письма к редактору. — «Театр». Ежедневная театральная газета, М., 1917, 11 – 12 февраля, № 1931, стр. 6.

К открытию Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театр». Ежедневная газета с программами и либретто всех московских театров и концертов, М., 1917, 8 – 9 октября, № 2063, стр. 5.

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театральный курьер», газета Московского театрального комитета, 1918, 18 сентября, № 2, стр. 4.

Камерный театр в этом сезоне (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вестник театра», М., 1919, 21 – 26 октября, № 38, стр. 12.

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театр и студия», М., 1922, 1 – 15 июля, № 1 – 2, стр. 70.

К началу сезона. Театры о своей работе. Камерный театр (Ответы на анкету редакции). — «Известия», 1923, 27 сентября.

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Правда», 1923, 7 октября.

К гастролям Камерного театра. — «Жизнь искусства», Л., 1924, 29 апреля, № 18, стр. 11

Пути Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новая рампа», М., 1924, 18 – 23 ноября, № 23, стр. 28.

Десять лет Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1924, 27 декабря.

Перед концом сезона. Что дали театры (Ответ на анкету). — «Вечерняя Москва», 1925, 23 марта.

Гастроли Камерного театра за границей. (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1925, 27 мая.

На новых рельсах. Камерный театр в этом сезоне (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1925, 26 октября.

Московский Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1925, 27 октября.

Камерный театр в предстоящем сезоне (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», М., 1925, 27 октября, № 43, стр. 14.

К открытию сезона в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Искусство трудящимся», М., 1925, 10 ноября, № 50, стр. 9.

Советский театр за восемь лет. Камерный театр. — «Новый зритель», М., 1925, 10 ноября, № 45, стр. 13.

К открытию Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1925, 22 ноября.

Таиров о Камерном театре. Из Москвы по телефону (Беседа с А. Я. Таировым). — «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1925, 27 ноября.

Ближайшие постановки театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1925, 18 декабря.

Наши беседы. А. Я. Таиров о Камерном театре. — «Программы гос. ак. театров», М., 1926, 16 – 22 февраля, № 22, стр. 8.

Театры о себе. А. Я. Таиров. Камерный театр. — «Новый зритель», М., 1926, 30 марта, № 13, стр. 12.

Сезон Камерного театра. 1926 – 27 г. (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», М., 1926, 7 сентября, № 36, стр. 15.

{331} Как будет работать Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1926, 7 сентября.

Камерный театр (К открытию сезона). — «Программы гос. ак. театров», М., 1926, 7 – 13 сентября, № 50, стр. 3.

Подготовка к зимнему сезону (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», Л., 1926, 14 сентября, № 37, стр. 15.

Что я хочу поставить. — «Новый зритель», М., 1926, 30 ноября, № 48, стр. 15.

Итоги сезона в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1927, 4 мая.

Итоги сезона в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», Л., 1927, 10 мая, № 19, стр. 20.

Камерный театр в Ленинграде (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1927, 9 июня.

Сезон в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», М., 1927, 6 сентября, № 36, стр. 11.

К десятилетию Октября. Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1927, 1 ноября.

Пути Камерного театра. — «Жизнь искусства», Л., 1928, 20 марта, № 12, стр. 5.

Гастроли Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Бакинский рабочий», 1928, 1 апреля.

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Заря Востока», Тбилиси, 1928, 25 апреля.

Московский Камерный театр. — «Театр, клуб, кино», Одесса, 1928, 26 июня, № 42, стр. 10 – 11.

Беседа с А. Я. Таировым [О гастролях Камерного театра по стране]. — «Жизнь искусства», Л., 1928, 8 июля, № 28, стр. 14.

Пять новых пьес. Камерный театр в сезоне 1928/29 г. (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1928, 13 сентября.

Театры к сезону. Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», М., 1928, 23 сентября, № 39, стр. 14.

Что даст новый сезон? (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», Л., 1928, 30 сентября, № 40, стр. 13.

Сегодня открывается Камерный театр. Перспективы зимнего сезона (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1929, 31 августа.

Пути Камерного театра. — «Новый зритель», М., 1929, 8 сентября, № 36, стр. 5.

Перспективы работы Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», Л., 1929, 15 сентября, № 37, стр. 14.

Возвращение Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва». 1930, 13 ноября.

К приезду Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1930, 24 ноября.

Камерный театр перестраивается. — «Советское искусство», 1931, 23 апреля.

Над чем работает Камерный театр. — «Литературная газета», М., 1931, 7 октября.

Пути Камерного театра. — «Известия», 1932, 5 сентября.

Включаемся делом [К сорокалетию литературной деятельности М. Горького]. — «Советское искусство», 1932, 21 сентября.

Планы Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1932, 30 сентября.

{332} Das Kammertheater — «Das Internationale Theater», M., 1933, № 3, стр. 54 – 58.

Стиль великой эпохи. К гастролям Камерного в Свердловске. — «Уральский рабочий», Свердловск, 1933, 18 июня.

Ответ фактами. Камерный борется за темпы (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1933, 1 июля.

Мы рады поездке на Урал (Беседа с А. Я. Таировым). — «На смену», Свердловск, 1933, 3 июля.

Сезон в Камерном. — «Правда», 1933, 18 сентября.

Перед развернутым сезоном. — «Известия», 1933, 18 сентября.

Камерный театр в Ленинграде (Беседа с А. Я. Таировым). — «Литературный Ленинград», 1934, 14 мая.

Камерный в зимнем сезоне (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1934, 28 августа.

Сезон повышенных требований. — «Комсомольская правда», 1934, 10 сентября.

В двадцатый год своей работы. — «За коммунистическое просвещение» (газета), М., 1934, 10 сентября.

По обе стороны экватора. 1923, 1925, 1930. — «Новый мир», 1934, № 11, стр. 94 – 111.

Государственный Камерный театр [К юбилею]. — «Правда», 1935, 4 января.

Двадцать лет. — «Известия», 1935, 4 января.

Наш путь. — «Вечерняя Москва», 1935, 4 января.

Мы молоды. — «Советское искусство», 1935, 5 января.

Письмо в редакцию. — «Известия», 1935, 16 января.

Камерный театр. — «Звезда», Днепропетровск, 4935, 1 июня.

Камерный театр в зимнем сезоне (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1935, 4 сентября.

Что мы хотим играть к двадцатилетию Октября. — «Советский театр», М., 1935, № 10, стр. 15.

Репертуар Камерного. — «Правда», 1935, 24 октября.

Новые постановки. — «Вечерняя Москва», 1935, 31 декабря.

Оборонный спектакль на сцене Камерного театра. — «Полярная правда», Мурманск, 1936, 5 мая.

Kamerny and Realistic Theaters to Merge. — «Moscow Daily News», 1937, September 6, № 205.

Репертуар Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1938, 29 сентября.

Планы нашего театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1938, 6 октября.

До скорой встречи. — «Тихоокеанская звезда», Хабаровск, 1939, 4 октября.

На Дальний Восток! (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1939, 9 октября.

Из Москвы — в Хабаровск. — «Тихоокеанская звезда», Хабаровск, 1939, 21 октября.

Десять месяцев на Дальнем Востоке. — «Советское искусство», 1940, 3 августа.

Камерный театр возвратился в Москву (Беседа с А. Я. Таировым). — «Красная звезда», М., 1940, 3 августа.

На новом творческом этапе. — «Известия», 1940, 5 сентября.

Двадцать пятый сезон (Беседа с А. Я. Таировым). — «Московский комсомолец», 1940, 16 октября.

{333} Новый сезон в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Красный флот», М., 1940, 23 октября.

Балхаш — Барнаул. — «Литература и искусство», М., 1942, 1 августа.

Постановки Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Литература и искусство», М., 1943, 15 мая.

Камерный театр в Барнауле (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1943, 23 июня.

Творческие планы Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Литература и искусство», 1943, 13 ноября.

Новые работы Камерного театра. — «Комсомольская правда», 1943, 23 декабря.

Снова в Москве (Беседа с А. Я. Таировым). — «Московский большевик», 1943, 26 декабря.

Творческие планы Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1944, 12 декабря.

Творческий путь Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Московский большевик», 1945, 30 января.

Премьеры Камерного театра. — «Комсомольская правда», 1945, 30 марта.

На сцене Камерного театра. Новые постановки (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1945, 8 июня.

Новые постановки Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1945, 22 сентября.

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1945, 27 сентября.

Творческие планы Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1945, 19 октября.

Гастроли Камерного театра. — «Вечерний Ленинград», 1947, 7 августа.

Камерный театр в Ленинграде (Беседа с А. Я. Таировым). — «Ленинградская правда», 1947, 9 августа.

Беседа с А. Я. Таировым [К гастролям Камерного театра]. — «Советская Эстония», Таллин, 1948, 30 июня.

Письмо в редакцию газеты [К окончанию гастролей]. — «Советская Эстония», Таллин, 1948, 28 июля.

Наш творческий отчет перед киевским зрителем. — «Правда Украины», Киев, 1948, 29 июля.

### О спектаклях А. Я. Таирова и Камерного театра

**«Желтая кофта»**

«Желтая кофта» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театр», ежедневная театральная газета, 1913, 21 декабря, № 1417, стр. 8.

**«Адриенна Лекуврер»**

К постановке «Адриенны Лекуврер» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вестник театра», М., 1919, 18 – 23 ноября, № 42, стр. 10.

Во что обошлась постановка «Адриенны Лекуврер»? Письмо в редакцию. — «Вестник театра», 1919, 2 – 7 декабря, № 44, стр. 7.

Возобновленный спектакль. «Адриенна Лекуврер» в Камерном театре. — «Советское искусство», 1932, 21 декабря.

{334} **«Принцесса Брамбилла»**

«Принцесса Брамбилла» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вестник театра», 1920, 12 – 18 апреля, № 60, стр. 13.

**«Благовещение»**

К постановке «Благовещения». — «Культура театра», М., 1921, 1 февраля, № 1, стр. 8 – 11.

**«Ромео и Джульетта»**

К постановке «Ромео и Джульетты». — «Культура театра», 1921, 20 мая, № 6, стр. 17 – 21.

**«Федра»**

«Федра». — «Жизнь искусства», изд. «Арион», М., 1921, 1 декабря, № 2, стр. 2 – 4.

**«Жирофле-Жирофля»**

Беседа с А. Я. Таировым. — «Театр», М., 1922, 10 октября, № 2, стр. 48 – 49.

**«Человек, который был Четвергом»**

Письмо в редакцию (совместно с Л. Лукьяновым и А. Весниным). — «Зрелища», 1922, 18 сентября, № 4, стр. 15.

Письмо в редакцию. — «Театр», М., 1922, 10 октября, № 2, стр. 52 – 53.

Письмо А. М. Эфросу. — «7 дней МКТ», № 7, 18 – 23 декабря 1923 г., стр. 3; «Рампа», 1924, 1 – 6 января, № 1 – 14, стр. 8 – 9.

**«Гроза»**

К постановке «Грозы» на сцене Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «7 дней МКТ», № 9, 1924, 15 – 22 января, стр. 2.

«Гроза» в МКТ (Беседа с А. Я. Таировым). — «Рампа», М., 1924, 12 – 17 февраля, № 6 – 19, стр. 7.

К постановке «Грозы» в Московском Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1924, 16 марта.

Из беседы с А. Я. Таировым. — «Жизнь искусства», 1924, 18 марта, № 12, стр. 9.

Мы ставим «Грозу» (диалог). — «7 дней МКТ», № 17, 1924, 18 – 25 марта, стр. 2.

**«Святая Иоанна»**

«Святая Иоанна» Б. Шоу в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1924, 15 октября.

**«Косматая обезьяна»**

«Косматая обезьяна» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1924, 3 ноября.

{335} «Косматая обезьяна» О’Нейля в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1925, 16 января.

«Косматая обезьяна» О’Нейля (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1925, 6 февраля.

«Косматая обезьяна» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1925, 22 декабря, № 51, стр. 15.

Беседа с А. Я. Таировым. — «Жизнь искусства», 1925, 29 декабря, № 52, стр. 20.

«Косматая обезьяна» (Из бесед с А. Я. Таировым). — «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1927, 11 мая.

**«Розита»**

«Розита» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1526, 18 февраля.

«Розита» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Искусство трудящимся», 1926, 16 марта, № 11, стр. 10 – 11.

К постановке «Розиты» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1926, 16 марта, № 11, стр. 12.

Современная мелодрама в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1926, 23 марта.

«Розита» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1926, 23 марта, № 12, стр. 22.

Современная мелодрама. — «Рабочий и театр», 1926, 30 марта, № 13, стр. 11.

**«Любовь под вязами»**

«Любовь под вязами» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1926, 22 октября.

«Любовь под вязами» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1926, 26 октября, № 43, стр. 6.

«Любовь под вязами» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Программы гос. ак. театров», 1926, 26 октября – 1 ноября, № 57, стр. 14.

**«День и ночь»**

«День и ночь» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1926, 4 декабря.

«День и ночь» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1926, 7 декабря, № 49, стр. 16.

«День и ночь» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Программы гос. ак. театров», 1926, 14 – 20 декабря, № 64, стр. 15.

«День и ночь» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1926, 21 декабря, № 51, стр. 18.

**«Антигона»**

«Антигона» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1927, 26 сентября.

К постановке «Антигоны» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1927, 27 сентября, № 39, стр. 5.

«Антигона» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Современный театр», 1927, 27 сентября, № 4, стр. 60.

{336} **«Заговор равных»**

Камерный театр (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1927, 1 ноября.

«Заговор равных» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Правда», 1927, 2 ноября.

«Заговор равных» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1927, 12 ноября.

«Заговор равных» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1927, 15 ноября, № 46, стр. 12.

**«Сирокко»**

Новая оперетта в Камерном театре. «Сирокко» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1928, 18 января.

«Сирокко» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1928, 24 января, № 4, стр. 14.

К предстоящей постановке «Сирокко» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1928, 24 января, № 4, стр. 20.

**«Багровый остров»**

«Багровый остров» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Новый зритель», 1928, 2 декабря, № 49, стр. 14.

«Багровый остров» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства», 1928, 2 декабря, № 49, стр. 14.

«Багровый остров» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Рабочая Москва», 1928, 2 декабря.

О «Багровом острове». — «Современный театр», 1928, 11 декабря, № 50, стр. 803.

**«Негр»**

«Негр» О’Нейля на сцене Камерного театра. — «Новый зритель», 1929, 17 февраля, № 8, стр. 8.

«Негр» О’Нейля. К постановке в Камерном театре. — «Жизнь искусства», 1929, 17 февраля, № 8, стр. 10.

«Негр» О’Нейля на сцене Камерного театра. — «Современный театр», 1929, 19 февраля, № 8, стр. 123.

**«Наталья Тарпова»**

«Наталья Тарпова». — «Литературная газета», 1929, 14 октября.

Как будет поставлена «Наталья Тарпова» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Литературная газета», 1929, 4 ноября.

**«Линия огня»**

Накануне открытия Камерного театра. О постановке пьесы Н. Никитина. — «Литературная газета», 1931, 30 мая.

«Линия огня» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1931, 3 июня.

{337} **«Неизвестные солдаты»**

«Неизвестные солдаты». А. Таиров о своей новой постановке (Беседа). — «Вечерняя Москва», 1932, 28 апреля.

Слово за драматургом! Выступление на дискуссии в методцентре Всеросекомдрама (В подборке «Неизвестные солдаты» в Московском Камерном театре). — «Советский театр», 1932, № 6, стр. 18 – 19.

**«Кто — кого»**

«Кто — кого». Октябрьская постановка Камерного театра (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1932, 18 октября.

Октябрьская постановка в Камерном (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1932, 25 октября.

«Кто — кого». — «Советское искусство», 1932, 27 октября.

**«Укрощение мистера Робинзона»[[420]](#footnote-13)**

Новый спектакль Камерного театра «Укрощение мистера Робинзона» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Правда», 1933, 11 апреля

«Укрощение мистера Робинзона». — «Советское искусство», 1933, 14 апреля.

**«Машиналь»**

«Машиналь» С. Тредуэлл. Режиссерская экспозиция. — «Театр и драматургия», 1933, № 1, стр. 16 – 17.

«Машиналь» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Правда», 1933, 15 мая.

«Машиналь». — «Известия», 1933, 17 мая.

Сегодня «Машиналь». — «Красная газета», вечерний выпуск, Л., 1934, 28 мая.

**«Оптимистическая трагедия»**

«Оптимистическая трагедия» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Правда», 1933, 21 октября.

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. — «Правда», 1933, 20 декабря.

Как мы работали над «Оптимистической трагедией» [Статья совместно с Вс. Вишневским]. — «Литературная газета», 1933, 23 декабря.

Как мы работали над «Оптимистической трагедией». — «Театральная декада», М., 1934, 1 января, № 1, стр. 4.

В стиле нашей эпохи (Беседа с А. Я. Таировым). — «Молот», Ростов-на-Дону, 1935, 29 ноября.

«Оптимистическая трагедия» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Большевистская смена», Ростов-на-Дону, 1935, 18 декабря.

Заметка в рубрике «Новые постановки» [К постановке «Оптимистической трагедии» в Ростовском театре]. — «Вечерняя Москва», 1935, 31 декабря.

{338} Вторая редакция «Оптимистической трагедии» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1936, 11 января.

«Самая трудная роль в мире…» [Публикация фрагмента из выступления А. Я. Таирова перед труппой Камерного театра]. — «Литературная газета», 1967, 6 сентября.

**«Вершины счастья»[[421]](#footnote-14)**

«Вершины счастья». Новая пьеса Дос-Пассоса в Камерном театре. — «Известия», 1934, 26 марта.

**«Кармен»[[422]](#footnote-15)**

Доклад к постановке «Кармен» Бизе в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета. — «Гатобовец», Л., 1934, 20 июня, № 12.

**«Египетские ночи»**

Как мы работали над Шекспиром. — «Правда», 1934, 11 декабря.

«Египетские ночи» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Труд», 1935, 28 января.

«Антоний и Клеопатра» в Камерном театре — «Ленинградская правда», 1936, 15 апреля.

Цельность творческого замысла [Публикация фрагментов из режиссерской экспозиции А. Я. Таирова к «Египетским ночам»]. — «Неделя», воскресное приложение к «Известиям», 1964, 19 – 25 апреля, № 17, стр. 20 – 21.

**«Не сдадимся»**

«Не сдадимся». Октябрьская постановка в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Комсомольская правда», 1935, 3 ноября.

«Не сдадимся» (Беседа с А. Я. Таировым). — «Труд», 1935, 5 ноября.

«Не сдадимся». Пьеса челюскинца-драматурга С. Семенова (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театральная декада», М., 1935, 11 мая, № 14, стр. 5.

**«Евгений Онегин»[[423]](#footnote-16)**

«Евгений Онегин» в драме (Беседа с А. Я. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1936, 23 апреля.

**«Богатыри»**

«Богатыря» в Камерном театре. — «Известия», 1936, 26 октября.

{339} **«Дума о британке»**

November 7 Set For Premiere Of New Ukrainian Drama At Kamerny Theater. — «Moscow Daily News», 1939, 12 October, № 236.

**«Клоп»**

Постановка «Клопа» в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Литературная газета», 1940, 14 апреля.

Маяковский на сцене. — «Театр», 1940, № 12, стр. 60 – 63.

**«Адмирал Нахимов»**

«Адмирал Нахимов». — «Московский большевик», 1941, 25 мая.

**«У стен Ленинграда»**

Вторая оптимистическая. Таиров репетирует пьесу «У стен Ленинграда» [Публикация фрагментов из режиссерской экспозиции Таирова к спектаклю «У стен Ленинграда»]. — «Неделя», воскресное приложение к «Известиям», 1965, 25 апреля — 1 мая, № 18, стр. 10 – 11.

**«Он пришел»**

Пьеса Д.‑Б. Пристли в Камерном театре (Беседа с А. Я. Таировым). — «Советское искусство», 1945, 25 мая.

О постановке пьесы Пристли «Он пришел» в Камерном театре. — «Театр». Хроника советского театра, ВОКС, 145, июль, № 7, стр. 2 – 4.

О пьесе и спектакле [Статья, совместно с Л. Лукьяновым]. — Брошюра к спектаклю «Он пришел», специальный выпуск «Программ московских театров», 1945, стр. 5 – 7.

**«Старик»**

И все же добро сильнее [Публикация фрагментов из режиссерской экспозиции А. Я. Таирова к спектаклю «Старик»]. — «Неделя» воскресное приложение к «Известиям», 1968, 31 марта, № 14, стр. 4 – 5.

### Об общественных деятелях и деятелях искусства

Анатолию Васильевичу [Приветствие А. В. Луначарскому по случаю десятилетия его работы в Наркомпросе]. — «Современный театр», М., 1927, 15 ноября, № 11, стр. 163.

Александр Иванович Южин [Некролог]. — «Клубная сцена», М., 1927, декабрь, № 6, стр. 92 – 93.

Памяти Г. Б. Якулова. — «Современный театр», 1929, 15 января, № 3, стр. 37.

Георгий Якулов. — «Искусство» — «L’art» — «Die Kunst», 1929, март — апрель, № 1 – 2, стр. 73 – 77.

Образец философской драмы [К юбилею Гете]. — «Советское искусство», 1932, 21 марта.

Семидесятилетний юбилей Гауптмана. — «Литературная газета», 1932, 29 ноября.

{340} В чем его гениальность [К семидесятилетию К. С. Станиславского]. — «Вечерняя Москва», 1933, 17 января. Позже перепечатано в кн. «Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра», М., «Искусство», 1963, стр. 179 – 180.

Спор между «лицом» и «маской» [О драматургии О’Нила]. — «Литературная газета», 1933, 17 января.

К. А. Марджанов. — «Известия», 1933, 18 апреля.

Памяти К. А. Марджанишвили. — «Заря Востока», Тбилиси, 1933, 20 апреля.

Памяти Георгия Стенберга. — «Советское искусство», 1933, 20 октября.

Драматург и его герои. Творчество Юджина О’Нейля. — «Советское искусство», 1933, 26 ноября.

Мастер мысли и слова [Памяти А. В. Луначарского]. — «Вечерняя Москва», 1933, 28 декабря.

Два писателя [О Вс. Вишневском и И. Сельвинском]. — «Советское искусство», 1939, 4 февраля[[424]](#footnote-17).

«Начало пути» [О первой пьесе А. Галича]. — «Советское искусство», 1947, 1 января.

Светлый образ [Памяти М. И. Калинина]. — «Советское искусство», 1947, 6 июня.

Память о нем не умрет [О В. И. Качалове]. — «Советское искусство», 1948, 2 октября.

### О современном иностранном театре

Зарубежные театральные искания (Беседа с А. Я. Таировым). — «Известия», 1923. 12 января.

Театр на Западе [Изложение беседы А. Я. Таирова с труппой Камерного театра]. — «Программы гос. ак. театров», М., 1923, январь, № 2 – 3, стр. 7.

Зарубежные театральные искания (Беседа с А. Я. Таировым). — «Театр». Еженедельник, Киев, 1923, 27 января – 5 февраля, № 3 – 4, стр. 4 – 5.

А. Я. Таиров о своей поездке за границу (Беседа). — «Вечерняя Москва», 1926, 28 августа.

А. Я. Таиров о западном театре (Беседа). — «Вечерняя Москва», 1927, 30 августа.

Театры Европы и Советского Союза. — «Клубная сцена», М., 1928, февраль — март, № 2 – 3, стр. 6 – 11.

А. Я. Таиров о зарубежном театре (Беседа). — «Новый зритель», М., 1928, 23 сентября, № 39, стр. 14.

Заграничные впечатления. — «Современный театр», М., 1929, 27 августа, № 34 – 35, стр. 448.

Театр в Берлине и Париже (Беседа с А. Я. Таировым). — «Жизнь искусства». Л., 1929, 25 августа, № 34, стр. 14.

Кризис театра в Западной Европе и в Южной Америке. — «Клубная сцена», М., 1931, № 1 – 2, стр. 13 – 20.

Кризис западноевропейского театра. — «Советский театр», М., 1931, № 2 – 3, стр. 60 – 62.

{341} В Южной Америке. — «Советский театр», 1931, № 5 – 6, стр. 48 – 49.

Искусство на Западе [Сокращенная стенограмма доклада в редакции «Литературной газеты»]. — «Литературная газета», 1932, 17 октября.

Театр в полосе кризиса. — «За рубежом», 1932, ЗС ноября, № 1, стр. 20.

Международный театральный конгресс. Письмо из Рима. — «Правда», 1934, 20 октября.

Выступление А. Я. Таирова на международном театральном конгрессе [Изложение речи]. — «Советское искусство», 1934, 23 октября.

Римский конгресс. Впечатления делегата [Изложение речи А. Я. Таирова в Клубе мастеров искусств]. — «Советское искусство», 1934, 5 ноября.

Театральный конгресс в Риме. — «Известия», 1934, 5 ноября.

Буржуазный театр в тупике. — «Культура и жизнь», 1947, 21 сентября.

Обращение к английской актрисе Эдит Эванс, английскому актеру Джону Гилгуду, французскому актеру Луи Жуве, английскому актеру Лоренсу Оливье «Мы не имеем права молчать». — «Советское искусство», 1950, 19 августа.

# **{****342}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адамов Е. — [304](#_page304)

Адамова-Френкель Е. — [318](#_page318)

Адельгейм Р. и Р., братья — [5](#_page005)

Адуев Н. А. — [248](#_page248), [320](#_page320)

Азаров В. Б. — [162](#_page162)

Айхенвальд Ю. И. — [120](#_page120), [238](#_page238)

Александров А. А. — [319](#_page319)

Александров А. Н. — [320](#_page320)

Александров И. Н. — [265](#_page265)

Алперс Б. В. — [221](#_page221), [285](#_page285), [303](#_page303), [311](#_page311), [315](#_page315)

Альберто (А. Санчес) — [322](#_page322)

Альтман И. Л. — [16](#_page016), [300](#_page300)

Андреев Л. Н. — [6](#_page006), [7](#_page007), [15](#_page015), [25](#_page025), [49](#_page049), [91](#_page091), [96](#_page096), [317](#_page317), [318](#_page318)

Анисфельд Б. И. — [318](#_page318)

Анненский И. Ф. — [25](#_page025), [74](#_page074), [120](#_page120), [121](#_page121), [300](#_page300), [319](#_page319)

Антокольский П. Г. — [320](#_page320)

Антуан А. — [28](#_page028), [289](#_page289)

Арабажин К. И. — [299](#_page299)

Арапов А. А. — [318](#_page318), [319](#_page319)

Арго А. М. — [248](#_page248), [320](#_page320)

Аркадия И. И. — [117](#_page117), [265](#_page265)

Арцыбашев М. Н. — [96](#_page096), [160](#_page160)

Асенкова В. Н. — [75](#_page075)

Аскольд — [299](#_page299)

Афиногенов А. Н. — [80](#_page080), [305](#_page305)

Ашар М. — [289](#_page289)

Ашкинази З. — [299](#_page299), [304](#_page304)

Баженов П. Д. — [322](#_page322)

Байрон Д.‑Г. — [7](#_page007), [26](#_page026), [317](#_page317)

Бальмонт К. Д. — [9](#_page009), [119](#_page119)

Барро Ж.‑Л. — [237](#_page237), [297](#_page297)

Бати Г. — [152](#_page152), [308](#_page308)

Бачелис И. И. — [256](#_page256), [314](#_page314)

Бегак Е. А. — [314](#_page314)

Бедный Д. — [14](#_page014), [16](#_page016), [68](#_page068), [300](#_page300), [322](#_page322)

Белинский В. Г. — [87](#_page087), [305](#_page305)

Беляев Ю. Д. — [318](#_page318)

Бенавенте Х. — [7](#_page007), [318](#_page318)

Бенелли С. — [121](#_page121)

Бенримо Г. — [318](#_page318)

Бенуа А. Н. — [305](#_page305)

Берггольц О. Ф. — [53](#_page053), [67](#_page067), [184](#_page184), [304](#_page304)

Бердслей О. — [27](#_page027)

Берковский Н. Я. — [42](#_page042), [103](#_page103), [301](#_page301), [306](#_page306)

Бернар С. — [237](#_page237)

Бертенсон С. Л. — [324](#_page324)

Беспалов И. М. — [167](#_page167)

Бетховен Л., ван — [90](#_page090), [93](#_page093), [237](#_page237), [247](#_page247), [321](#_page321)

Бизе Ж. — [54](#_page054), [55](#_page055), [284](#_page284), [338](#_page338)

Блок А. А. — [6](#_page006), [8](#_page008), [25](#_page025), [67](#_page067), [71](#_page071), [145](#_page145), [180](#_page180), [229](#_page229), [246](#_page246), [312](#_page312)

Блок Ж.‑Р. — [18](#_page018), [42](#_page042), [293](#_page293), [295](#_page295)

Блюм В. И. — [13](#_page013), [299](#_page299), [301](#_page301), [310](#_page310)

Боборыкин П. Д. — [319](#_page319)

Бодлер Ш. — [221](#_page221)

Большаков К. А. — [306](#_page306)

Бомарше (П.‑О. Карон) — [121](#_page121), [319](#_page319)

Бонч-Томашевский М. М. — [313](#_page313)

Бородай М. М. — [5](#_page005)

Бородин А. П. — [14](#_page014), [322](#_page322)

Бояджиев Г. Н. — [138](#_page138), [178](#_page178) – [181](#_page181), [183](#_page183), [308](#_page308), [309](#_page309)

Бояджиева Х. Ф. — [154](#_page154)

Бравич К. В. — [6](#_page006)

Брамсон Р. М. — [22](#_page022), [299](#_page299)

Браун Я. — [307](#_page307)

Брехт Б. — [13](#_page013), [20](#_page020), [79](#_page079), [321](#_page321)

Брук П. — [297](#_page297)

{343} Брюсов В. Я. — [9](#_page009), [25](#_page025), [29](#_page029), [229](#_page229), [251](#_page251), [312](#_page312), [320](#_page320)

Буасси Г. — [31](#_page031), [290](#_page290)

Булгаков М. А. — [12](#_page012), [67](#_page067), [156](#_page156), [321](#_page321)

Буриан Э.‑Ф. — [295](#_page295)

Бьернсон Б. — [318](#_page318)

Василевский Л. М. — [318](#_page318)

Васильев А. — [324](#_page324)

Вахтангов Е. Б. — [26](#_page026), [63](#_page063), [183](#_page183), [298](#_page298)

Вейль К. — [321](#_page321)

Верхарн Э. — [9](#_page009)

Веснин А. А. — [109](#_page109), [188](#_page188), [192](#_page192), [199](#_page199), [202](#_page202), [320](#_page320), [334](#_page334)

Вечора Г. Ю. — [322](#_page322)

Вилар Ж. — [295](#_page295), [297](#_page297)

Вилькина Л. Н. — [320](#_page320)

Вишневский Вс. В. — [15](#_page015), [17](#_page017), [18](#_page018), [66](#_page066), [71](#_page071), [122](#_page122), [156](#_page156) – [162](#_page162), [164](#_page164), [182](#_page182), [183](#_page183), [197](#_page197), [198](#_page198), [226](#_page226), [242](#_page242), [244](#_page244), [255](#_page255) – [257](#_page257), [308](#_page308), [309](#_page309), [312](#_page312), [315](#_page315), [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [337](#_page337), [340](#_page340)

Владимиров В. К. — [327](#_page327)

Вознесенский А. Н. — [317](#_page317)

Волкова Н. Б. — [22](#_page022)

Волконский С. М. — [104](#_page104), [215](#_page215), [326](#_page326)

Волькенштейн В. М. — [231](#_page231)

Вольтер М.‑Ф. — [42](#_page042)

Врубель М. А. — [184](#_page184)

Гаварни П. — [155](#_page155)

Газенклевер В. — [47](#_page047) – [51](#_page051), [313](#_page313), [315](#_page315), [321](#_page321)

Гайдебуров П. П. — [6](#_page006), [58](#_page058), [139](#_page139), [245](#_page245), [282](#_page282), [284](#_page284), [317](#_page317)

Галич А. А. — [340](#_page340)

Гальперина Е. Л. — [16](#_page016), [300](#_page300), [315](#_page315)

Гамсун К. — [91](#_page091)

Ганзен А. В. и П. Г. — [317](#_page317), [319](#_page319)

Ганшин В. Н. — [200](#_page200)

Гарбо Г. — [133](#_page133)

Гауптман Г. — [25](#_page025), [318](#_page318), [340](#_page340)

Гегель Г.‑В.‑Ф. — [86](#_page086), [305](#_page305)

Гедберг Т. — [319](#_page319)

Гейерманс Г. — [7](#_page007)

Генель Е. — [310](#_page310)

Гете И.‑В. — [339](#_page339)

Гилгуд Д. — [298](#_page298), [341](#_page341)

Гильденблат М. — [323](#_page323)

Глаголь С. С. — [299](#_page299)

Глан Н. А. — [231](#_page231), [321](#_page321)

Глоба А. П. — [320](#_page320), [321](#_page321)

Гоголь Н. В. — [87](#_page087), [101](#_page101), [151](#_page151), [237](#_page237), [305](#_page305)

Гольдони К. — [72](#_page072), [119](#_page119), [319](#_page319)

Гончарова Н. С. — [319](#_page319)

Городецкий С. М. — [50](#_page050), [51](#_page051), [151](#_page151), [302](#_page302), [321](#_page321)

Горький М. — [17](#_page017), [48](#_page048), [52](#_page052), [97](#_page097), [101](#_page101), [122](#_page122), [151](#_page151), [156](#_page156), [166](#_page166), [169](#_page169) – [175](#_page175), [184](#_page184), [197](#_page197), [235](#_page235), [298](#_page298), [308](#_page308), [309](#_page309), [322](#_page322), [323](#_page323), [328](#_page328), [331](#_page331), [339](#_page339)

Гофман Э.‑Т.‑А. — [30](#_page030), [74](#_page074), [234](#_page234), [235](#_page235), [320](#_page320)

Гофмансталь Г., фон — [25](#_page025), [318](#_page318)

Гофмейстер А. — [312](#_page312), [313](#_page313)

Граф Г. — [305](#_page305)

Грибоедов А. С — [251](#_page251), [252](#_page252)

Грин Э. — [324](#_page324)

Гринвальд Я. Б. — [314](#_page314)

Гроссман Л. П. — [28](#_page028), [41](#_page041), [51](#_page051), [246](#_page246), [301](#_page301), [302](#_page302), [313](#_page313)

Гроасман-Рощин И. С. — [141](#_page141)

Гус М. С — [16](#_page016), [300](#_page300), [315](#_page315)

Гюго В. — [170](#_page170)

Гютль А. — [319](#_page319)

Далькроз — см. [Жак-Далькроз](#_Tosh0004117)

Д’Аннунцио Г. — [23](#_page023)

Данте А. — [23](#_page023)

Данцигер Ю. Б. — [321](#_page321)

Дебюро Ж.‑Б.‑Г. — [223](#_page223) [237](#_page237)

Дебюсси К. — [121](#_page121), [319](#_page319)

Державин К. Н. — [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030), [42](#_page042), [62](#_page062), [63](#_page063), [74](#_page074) – [75](#_page075), [220](#_page220), [244](#_page244), [301](#_page301) – [304](#_page304), [311](#_page311), [313](#_page313)

Державин Н. — [299](#_page299)

Джонсон И. В. — [300](#_page300)

Дзефирелли Ф. — [297](#_page297)

Дикс О. — [37](#_page037)

Дистлер В. В. — [323](#_page323)

Донани Э. — [318](#_page318), [319](#_page319)

Доронин П. — [317](#_page317)

Дос-Пассос Д.‑Р. — [293](#_page293), [338](#_page338)

Достоевский Ф. М. — [151](#_page151), [170](#_page170)

Драйзер Т. — [20](#_page020)

Дузе Э. — [41](#_page041), [237](#_page237), [239](#_page239), [246](#_page246)

Дункан А. — [224](#_page224), [231](#_page231)

Дурылин С. Н. — [52](#_page052), [315](#_page315)

Дымов О. — [7](#_page007), [215](#_page215), [311](#_page311), [318](#_page318)

{344} Еврипид — [30](#_page030)

Ермилов Б. В. — [89](#_page089), [171](#_page171), [309](#_page309)

Ермолова М. Н. — [9](#_page009), [10](#_page010), [89](#_page089), [96](#_page096), [179](#_page179)

Есенин С. А. — [9](#_page009)

Жак-Далькроз Э. — [203](#_page203), [310](#_page310)

Жанна д’Арк — [50](#_page050)

Жаров М. И. — [262](#_page262)

Жаткин П. Л. — [322](#_page322)

Жемье Ф. — [31](#_page031), [291](#_page291) [297](#_page297), [316](#_page316)

Жуве Л. — [298](#_page298), [341](#_page341)

Жулавский Ю. — [7](#_page007), [317](#_page317)

Зак В. Г. — [320](#_page320), [321](#_page321)

Зальцман А. А. — [203](#_page203), [310](#_page310)

Засулич В. И. — [51](#_page051)

Зелинский Ф. Ф. — [141](#_page141)

Зенкевич П. Б. — [131](#_page131), [320](#_page320), [321](#_page321)

Зорина Г. Г. — [309](#_page309)

Зудерман Г. — [318](#_page318)

Ибаррури Д. — [57](#_page057), [303](#_page303)

Ибсен Г. — [91](#_page091), [317](#_page317), [318](#_page318)

Иванов А. — [320](#_page320)

Иванов Вс. В. — [156](#_page156)

Иванов Вяч. И. — [6](#_page006), [75](#_page075)

Иванов И. С. — [231](#_page231)

Игнатов С. С. — [302](#_page302)

Извеков Н. П. — [196](#_page196), [204](#_page204), [310](#_page310), [311](#_page311)

Имберг А. Н. — [154](#_page154)

Ирвинг Г. — [237](#_page237)

Йесснер Л. — [295](#_page295)

Кабалевский Д. Б. — [217](#_page217) [270](#_page270), [322](#_page322)

Калашников Ю. С. — [314](#_page314)

Калидаса — [24](#_page024), [49](#_page049), [72](#_page072), [74](#_page074), [121](#_page121), [186](#_page186), [211](#_page211), [220](#_page220), [234](#_page234), [319](#_page319)

Калинин М. И. — [340](#_page340)

Кальдерон (де ла Барка) — [72](#_page072)

Каменский В. В. — [9](#_page009), [120](#_page120), [121](#_page121), [248](#_page248)

Каратыгин В. А. — [76](#_page076)

Карне М. — [237](#_page237)

Качалов В. И. — [9](#_page009), [340](#_page340)

Кенигсон В. В. — [58](#_page058), [103](#_page103), [282](#_page282), [284](#_page284), [306](#_page306)

Керженцев П. М. — [300](#_page300)

Кипренский О. А. — [208](#_page208), [278](#_page278)

Кириленко К. Н. — [22](#_page022), [303](#_page303)

Кларов В. Л. — [265](#_page265)

Клейнер И. М. — [316](#_page316)

Клодель П. — [20](#_page020), [27](#_page027), [58](#_page058), [107](#_page107), [234](#_page234), [320](#_page320)

Книппер Л. К. — [320](#_page320), [322](#_page322), [323](#_page323)

Книппер-Чехова О. Л. — [8](#_page008)

Княжнин Я. Б. — [231](#_page231)

Коваленко Е. К. — [138](#_page138), [201](#_page201), [322](#_page322) – [324](#_page324)

Коварский Н. А. — [309](#_page309)

Кожевников В. М. — [323](#_page323)

Коклен Б.‑К. — [65](#_page065), [91](#_page091), [92](#_page092), [107](#_page107), [237](#_page237), [247](#_page247)

Кокто Ж. — [240](#_page240), [290](#_page290) – [293](#_page293), [313](#_page313)

Коллэн Н. Э. — [155](#_page155)

Комиссаржевская В. Ф. — [5](#_page005), [6](#_page006), [19](#_page019), [33](#_page033), [89](#_page089), [91](#_page091), [106](#_page106), [179](#_page179), [185](#_page185), [301](#_page301)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [230](#_page230)

Коонен А. Г. — [8](#_page008) – [11](#_page011), [16](#_page016), [18](#_page018), [20](#_page020), [22](#_page022), [24](#_page024), [27](#_page027), [28](#_page028), [30](#_page030), [32](#_page032), [38](#_page038), [40](#_page040) – [45](#_page045), [51](#_page051), [52](#_page052), [54](#_page054), [56](#_page056), [75](#_page075), [88](#_page088), [89](#_page089), [117](#_page117), [122](#_page122), [133](#_page133), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [179](#_page179), [181](#_page181), [182](#_page182), [194](#_page194), [195](#_page195), [212](#_page212), [223](#_page223), [224](#_page224), [228](#_page228), [231](#_page231), [240](#_page240), [241](#_page241), [245](#_page245), [246](#_page246), [250](#_page250), [260](#_page260) – [286](#_page286), [292](#_page292), [295](#_page295), [299](#_page299) – [301](#_page301), [308](#_page308), [310](#_page310) — [314](#_page314), [322](#_page322)

Корде Ш. — [51](#_page051)

Корнейчук А. Е. — [323](#_page323)

Корнель П. — [18](#_page018), [41](#_page041), [231](#_page231), [242](#_page242)

Костин К. К. — [318](#_page318)

Красовский Л. — [320](#_page320)

Кржижановский С. Д. — [302](#_page302), [320](#_page320)

Кривошеина В. Ф. — [201](#_page201), [322](#_page322) – [324](#_page324)

Крон А. А. — [162](#_page162)

Крымова Н. М. — [320](#_page320), [321](#_page321)

Крэг Г. — [8](#_page008), [123](#_page123), [140](#_page140), [229](#_page229), [246](#_page246), [295](#_page295), [308](#_page308), [312](#_page312)

Кугель А. Р. — [72](#_page072), [304](#_page304)

Кузмин М. А. — [6](#_page006), [318](#_page318), [319](#_page319)

Кузнецов П. В. — [186](#_page186), [319](#_page319)

Кулаковская И. — [323](#_page323)

Кулиш М. Г. — [12](#_page012), [13](#_page013), [122](#_page122), [321](#_page321)

Лабиш Э.‑М. — [319](#_page319)

Ларионов М. Ф. — [319](#_page319)

Лассаль Ф. — [303](#_page303)

Лащилин Л. А. — [320](#_page320)

Леви С. — [310](#_page310), [312](#_page312)

Левидов М. Ю. — [12](#_page012), [321](#_page321), [322](#_page322)

Легуве Э. — [320](#_page320)

{345} Леже Ф. — [291](#_page291), [292](#_page292)

Лекок Ш. — [199](#_page199), [234](#_page234), [320](#_page320), [321](#_page321)

Лекуврер А. — [41](#_page041), [42](#_page042), [64](#_page064)

Ленский А. П. — [64](#_page064)

Лентулов А. В. — [9](#_page009), [319](#_page319)

Леонов Л. М. — [118](#_page118), [184](#_page184), [307](#_page307)

Лилина М. П. — [10](#_page010)

Литовский О. С — [259](#_page259), [300](#_page300), [314](#_page314), [315](#_page315)

Лотар Р. — [26](#_page026), [27](#_page027), [300](#_page300), [319](#_page319)

Луговской В. А. — [145](#_page145), [322](#_page322)

Луковский И. В. — [323](#_page323)

Лукьянов Л. Л. — [136](#_page136), [137](#_page137), [321](#_page321), [323](#_page323), [324](#_page324), [334](#_page334), [337](#_page337) – [339](#_page339)

Луначарский А. В. — [5](#_page005), [6](#_page006), [13](#_page013), [17](#_page017), [20](#_page020), [29](#_page029), [30](#_page030), [33](#_page033), [35](#_page035) – [37](#_page037), [66](#_page066), [73](#_page073), [75](#_page075), [90](#_page090), [109](#_page109), [186](#_page186), [297](#_page297), [299](#_page299), [301](#_page301), [303](#_page303) – [306](#_page306), [310](#_page310), [339](#_page339), [340](#_page340)

Любомудров М. Н. — [301](#_page301), [305](#_page305), [312](#_page312)

Мазерель Ф. — [37](#_page037)

Макогоненко Г. П. — [53](#_page053)

Малюгин Л. А. — [252](#_page252)

Мандельштам О. Э. — [249](#_page249)

Мане Э. — [208](#_page208)

Марджанов К. А. — [8](#_page008), [9](#_page009), [73](#_page073), [228](#_page228), [304](#_page304), [318](#_page318), [326](#_page326), [340](#_page340)

Мариенгоф А. Б. — [67](#_page067)

Маркиш П. Д. — [322](#_page322)

Марков П. А. — [10](#_page010), [24](#_page024), [29](#_page029), [30](#_page030), [43](#_page043), [44](#_page044), [122](#_page122), [224](#_page224), [241](#_page241), [299](#_page299) – [302](#_page302), [307](#_page307), [313](#_page313)

Маркс К. — [60](#_page060), [303](#_page303)

Мартин К.‑Г. — [295](#_page295)

Масс В. З. — [320](#_page320), [321](#_page321)

Матисс А. — [186](#_page186)

Маяковский В. В. — [90](#_page090), [151](#_page151), [166](#_page166) – [169](#_page169), [309](#_page309), [322](#_page322), [339](#_page339)

Мдивани Г. Д. — [322](#_page322), [323](#_page323)

Медунецкий К. К. — [320](#_page320)

Мейерхольд В. Э. — [5](#_page005), [6](#_page006), [19](#_page019), [22](#_page022), [25](#_page025), [34](#_page034), [36](#_page036), [63](#_page063), [68](#_page068), [80](#_page080), [91](#_page091), [94](#_page094), [98](#_page098), [101](#_page101), [102](#_page102), [105](#_page105) – [110](#_page110), [113](#_page113), [118](#_page118), [119](#_page119), [157](#_page157), [161](#_page161), [186](#_page186), [215](#_page215), [247](#_page247), [295](#_page295), [298](#_page298), [320](#_page320), [327](#_page327)

Мериме П. — [54](#_page054), [55](#_page055), [210](#_page210)

Метерлинк М. — [6](#_page006)

Метнер А. К — [254](#_page254), [320](#_page320) – [323](#_page323)

Миганджиан А. Э. — [319](#_page319)

Миклашевская А. Л. — [137](#_page137)

Михайловский Н. Н. — [7](#_page007), [300](#_page300), [317](#_page317)

Млечин В. М. — [299](#_page299), [300](#_page300), [311](#_page311)

Мокульский С. С. — [295](#_page295), [297](#_page297), [314](#_page314), [315](#_page315)

Мольер Ж.‑Б. — [7](#_page007), [119](#_page119), [298](#_page298)

Москвин И. М. — [9](#_page009)

Мосолов А. В. — [323](#_page323)

Мочалов П. С. — [89](#_page089), [179](#_page179), [184](#_page184)

Музиль Е. Н. — [233](#_page233), [241](#_page241)

Мэй-Лань фан — [295](#_page295)

Назаров А. И — [308](#_page308)

Наумов А. И. — [321](#_page321)

Незлобии К. Н. — [317](#_page317)

Немирович-Данченко Вл. И. — [8](#_page008), [9](#_page009), [58](#_page058), [97](#_page097), [101](#_page101), [102](#_page102), [110](#_page110), [115](#_page115) – [118](#_page118), [161](#_page161), [174](#_page174), [299](#_page299), [307](#_page307), [309](#_page309), [327](#_page327)

Никитин Н. Н. — [321](#_page321), [336](#_page336)

Ницше Ф. — [30](#_page030), [214](#_page214)

Новицкий П. И. — [165](#_page165), [308](#_page308)

Новлянский Н. М. — [265](#_page265)

Оливье Л. — [298](#_page298), [341](#_page341)

Олидор О. Н. — [303](#_page303)

О’Нил Ю. — [5](#_page005), [20](#_page020), [31](#_page031), [35](#_page035), [37](#_page037) – [41](#_page041), [44](#_page044), [46](#_page046), [49](#_page049), [79](#_page079), [122](#_page122), [130](#_page130), [131](#_page131), [193](#_page193), [194](#_page194), [200](#_page200), [225](#_page225), [291](#_page291), [294](#_page294), [301](#_page301), [307](#_page307), [321](#_page321), [326](#_page326), [335](#_page335), [336](#_page336), [340](#_page340)

Островский А. Н. — [7](#_page007), [31](#_page031), [32](#_page032), [52](#_page052), [64](#_page064), [70](#_page070), [84](#_page084) – [90](#_page090), [101](#_page101), [122](#_page122), [150](#_page150), [151](#_page151), [184](#_page184), [192](#_page192), [197](#_page197), [232](#_page232), [233](#_page233), [249](#_page249) – [252](#_page252), [278](#_page278), [312](#_page312), [320](#_page320), [323](#_page323)

Остужев А. А. — [179](#_page179)

Оттен Н. Д. — [308](#_page308)

Охлопков Н. П. — [182](#_page182)

Павлов И. П. — [68](#_page068), [116](#_page116)

Павлова А. П. — [229](#_page229)

Панн Е. — [320](#_page320)

Панова В. Ф. — [323](#_page323)

Панферов Ф. И. — [300](#_page300), [314](#_page314)

Пастернак Б. Л. — [67](#_page067), [180](#_page180), [184](#_page184), [304](#_page304)

Пасхалова А. А. — [6](#_page006)

Паустовский К. Г. — [15](#_page015), [60](#_page060), [67](#_page067), [176](#_page176), [177](#_page177), [181](#_page181), [182](#_page182), [184](#_page184), [323](#_page323)

Первомайский Л. С. — [17](#_page017), [68](#_page068), [321](#_page321)

Перовская С. Л. — [51](#_page051)

Платон И. С — [319](#_page319)

Плутарх — [145](#_page145)

Подольский С. С. — [161](#_page161)

Полевой Н. А. — [317](#_page317)

{346} Половинкин Л. А. — [320](#_page320) – [322](#_page322)

Поль В. — [319](#_page319)

Попов Н. А. — [231](#_page231)

Пристли Д.‑Б. — [20](#_page020), [136](#_page136) – [138](#_page138), [200](#_page200), [295](#_page295), [303](#_page303), [323](#_page323), [339](#_page339)

Прокофьев С. С. — [100](#_page100), [147](#_page147), [218](#_page218), [219](#_page219), [222](#_page222), [311](#_page311), [322](#_page322), [329](#_page329)

Прусаков Н. П. — [323](#_page323)

Прут И. Л. — [323](#_page323)

Пудовкин В. И. — [161](#_page161)

Пушкин А. С. — [52](#_page052), [55](#_page055), [86](#_page086), [87](#_page087), [139](#_page139), [184](#_page184), [202](#_page202), [208](#_page208), [251](#_page251), [252](#_page252), [278](#_page278), [305](#_page305), [311](#_page311), [322](#_page322)

Пшибышевский С. — [6](#_page006), [7](#_page007), [317](#_page317), [318](#_page318)

Райх З. Н. — [161](#_page161)

Расин Ж. — [9](#_page009), [18](#_page018), [29](#_page029) – [31](#_page031), [56](#_page056), [173](#_page173), [202](#_page202), [212](#_page212), [231](#_page231), [234](#_page234), [290](#_page290), [296](#_page296), [320](#_page320)

Рашель Э. — [51](#_page051), [64](#_page064), [75](#_page075), [246](#_page246)

Резников Б. — [300](#_page300), [314](#_page314)

Рейнеке А. К. — [7](#_page007), [215](#_page215), [318](#_page318)

Рембрандт Х. ван Рейн — [181](#_page181)

Ренуар О. — [208](#_page208)

Репин И. Е. — [165](#_page165), [181](#_page181), [184](#_page184)

Роден О. — [89](#_page089)

Розовский С. — [318](#_page318)

Романов Б. Г. — [318](#_page318)

Росси Э. — [239](#_page239)

Ростан Э. — [121](#_page121), [319](#_page319)

Рубинштейн А. Г. — [229](#_page229), [319](#_page319)

Рубинштейн Р. И. — [315](#_page315)

Румнев А. А. — [244](#_page244), [245](#_page245), [312](#_page312), [313](#_page313)

Рындин В. Ф. — [132](#_page132), [147](#_page147), [149](#_page149), [196](#_page196) – [198](#_page198), [205](#_page205), [254](#_page254), [258](#_page258), [259](#_page259), [285](#_page285), [310](#_page310), [311](#_page311), [314](#_page314), [321](#_page321) – [323](#_page323), [337](#_page337), [338](#_page338)

Сайчук И. М. — [22](#_page022)

Салтыков М. Е. (Щедрин Н.) — [151](#_page151)

Сальвини Т. — [92](#_page092)

Самойлов Г. К. — [199](#_page199), [207](#_page207), [254](#_page254), [258](#_page258)

Сахновский В. Г. — [101](#_page101)

Свиридов Г. В. — [323](#_page323)

Сельвинский И. Л. — [340](#_page340)

Семенов С. А. — [12](#_page012), [67](#_page067), [321](#_page321), [322](#_page322), [338](#_page338)

Семенова Е. С. — [75](#_page075)

Серов В. А. — [181](#_page181), [184](#_page184)

Сеченов И. М. — [116](#_page116)

Симов В. А. — [319](#_page319)

Синг Д. — [121](#_page121)

Скарамуш — [119](#_page119)

Скриб Э. — [18](#_page018), [41](#_page041), [42](#_page042), [64](#_page064), [81](#_page081), [122](#_page122), [320](#_page320)

Скрябин А. Н. — [8](#_page008), [9](#_page009)

Слонимская Ю. Л. — [312](#_page312)

Собинов Л. В. — [9](#_page009)

Соколов В. А. — [320](#_page320)

Соколов И. П. — [313](#_page313)

Соколовский А. Л. — [141](#_page141)

Сологуб Ф. К. — [25](#_page025)

Софокл — [7](#_page007), [50](#_page050), [240](#_page240)

Станиславский К. С. — [8](#_page008), [10](#_page010), [17](#_page017), [22](#_page022), [26](#_page026), [34](#_page034), [67](#_page067), [68](#_page068), [80](#_page080), [91](#_page091) – [93](#_page093), [95](#_page095) – [99](#_page099), [101](#_page101), [102](#_page102), [104](#_page104), [105](#_page105), [109](#_page109) – [116](#_page116), [156](#_page156), [221](#_page221), [231](#_page231), [289](#_page289), [295](#_page295), [297](#_page297) – [299](#_page299), [305](#_page305), [306](#_page306), [326](#_page326), [327](#_page327), [340](#_page340)

Старк Э. А. — [313](#_page313)

Стенберг В. А. — [33](#_page033), [193](#_page193) – [195](#_page195), [254](#_page254), [320](#_page320), [321](#_page321)

Стенберг Г. А. — [33](#_page033), [193](#_page193) – [195](#_page195), [254](#_page254), [320](#_page320), [321](#_page321), [340](#_page340)

Столица Л. Н. — [319](#_page319)

Страдивариус — [19](#_page019), [73](#_page073), [222](#_page222), [272](#_page272)

Стрепетова П. А. — [179](#_page179)

Судейкин С. Ю. — [191](#_page191), [318](#_page318), [319](#_page319)

Сумароков А. П. — [231](#_page231)

Сургучев И. Д. — [91](#_page091), [96](#_page096)

Сурков Е. Д. — [315](#_page315)

Сухоцкая Н. С. — [53](#_page053), [324](#_page324)

Тамарин Н. Н. — [311](#_page311)

Татлин В. Е. — [322](#_page322)

Толстой А. К. — [7](#_page007)

Толстой А. Н. — [160](#_page160), [322](#_page322)

Толстой Л. Н. — [299](#_page299)

Тоом Л. — [323](#_page323)

Тредуэлл С. — [5](#_page005), [17](#_page017), [31](#_page031), [40](#_page040), [44](#_page044), [45](#_page045), [130](#_page130), [131](#_page131), [135](#_page135), [195](#_page195), [221](#_page221), [307](#_page307), [308](#_page308), [322](#_page322), [337](#_page337)

Тренев К. А. — [156](#_page156)

Тугендхольд Я. А. — [299](#_page299), [300](#_page300)

Тургенев И. С — [51](#_page051), [151](#_page151)

Уайльд О. — [7](#_page007), [17](#_page017), [24](#_page024), [28](#_page028), [43](#_page043), [95](#_page095), [122](#_page122), [235](#_page235), [300](#_page300), [318](#_page318), [319](#_page319), [324](#_page324)

Уварова Е. А. — [117](#_page117)

Удин (Ж. д’Удин) — [313](#_page313)

{347} Уистлар Д.‑М.‑Н. — [66](#_page066)

Украинец И. — [300](#_page300)

Фальк Р. Р. — [324](#_page324)

Фалья М. де — [216](#_page216)

Федоров П. С. — [319](#_page319)

Федотов И. С. — [319](#_page319)

Фейдер В. — [309](#_page309)

Фельдман К. И. — [314](#_page314)

Феона А. Н. — [6](#_page006)

Фердинандов Б. А. — [191](#_page191), [192](#_page192), [319](#_page319), [320](#_page320)

Филимонов А. А. — [323](#_page323)

Филиппов Б. — [324](#_page324)

Флобер Г. — [16](#_page016), [17](#_page017), [56](#_page056), [122](#_page122), [161](#_page161) – [155](#_page155), [166](#_page166), [197](#_page197), [210](#_page210), [242](#_page242), [269](#_page269), [275](#_page275), [300](#_page300), [315](#_page315), [322](#_page322)

Фортер А. — [319](#_page319), [320](#_page320)

Хазлтон Д.‑К. — [318](#_page318)

Христофоров А. Г. — [199](#_page199)

Худолеев И. Н. — [319](#_page319)

Цвейг С — [291](#_page291)

Ценин С. С. — [137](#_page137), [265](#_page265)

Церетелли Н. М. — [26](#_page026), [38](#_page038)

Чайковский П. И. — [90](#_page090), [184](#_page184), [214](#_page214), [216](#_page216), [237](#_page237), [253](#_page253)

Чаплин Ч. — [237](#_page237), [312](#_page312)

Чаплыгин Н. Н. — [38](#_page038), [137](#_page137), [155](#_page155), [265](#_page265), [269](#_page269), [270](#_page270), [284](#_page284)

Чепурин Ю. П. — [179](#_page179)

Черневский В. В. — [275](#_page275)

Чернов М. М. — [317](#_page317)

Честертон Г.‑К. — [199](#_page199), [320](#_page320)

Чехов А. П. — [7](#_page007), [17](#_page017), [52](#_page052), [59](#_page059), [70](#_page070), [88](#_page088) – [90](#_page090), [101](#_page101), [122](#_page122), [150](#_page150), [151](#_page151), [172](#_page172), [184](#_page184), [214](#_page214), [216](#_page216), [249](#_page249), [252](#_page252), [253](#_page253), [298](#_page298), [309](#_page309), [317](#_page317), [318](#_page318), [323](#_page323)

Чириков Е. Н. — [91](#_page091), [96](#_page096)

Чужак Н. (Насимович Н. Ф.) — [90](#_page090)

Чуковский К. И. — [317](#_page317)

Шагинян М. С — [204](#_page204), [310](#_page310), [311](#_page311)

Шаломытова А. М. — [320](#_page320)

Шаляпин Ф. И. — [238](#_page238), [312](#_page312)

Швецова Л. К. — [300](#_page300)

Шебалин В. Я. — [322](#_page322)

Шекспир В. — [12](#_page012), [14](#_page014), [18](#_page018), [42](#_page042), [50](#_page050), [52](#_page052), [58](#_page058), [60](#_page060), [81](#_page081), [88](#_page088), [102](#_page102), [119](#_page119), [127](#_page127) – [129](#_page129), [139](#_page139) – [146](#_page146), [149](#_page149), [150](#_page150), [175](#_page175), [209](#_page209), [234](#_page234), [298](#_page298), [299](#_page299), [303](#_page303), [307](#_page307), [311](#_page311), [317](#_page317), [320](#_page320), [322](#_page322), [338](#_page338)

Шелестова Е. М. — [254](#_page254)

Шеншин А. А. — [321](#_page321)

Шершеневич В. Г. — [320](#_page320), [321](#_page321)

Шестаков В. А. — [109](#_page109)

Шиллер Л. — [295](#_page295)

Шиллер Ф. — [318](#_page318)

Шкловский В. Б. — [52](#_page052)

Шницлер А. — [27](#_page027), [313](#_page313), [318](#_page318), [319](#_page319)

Шопен Ф. — [214](#_page214)

Шостакович Д. Д. — [90](#_page090) [237](#_page237)

Шоу Б. — [7](#_page007), [12](#_page012), [14](#_page014), [20](#_page020), [31](#_page031), [32](#_page032), [50](#_page050), [129](#_page129), [139](#_page139), [140](#_page140), [147](#_page147) – [150](#_page150), [190](#_page190), [308](#_page308), [311](#_page311), [317](#_page317), [320](#_page320), [322](#_page322), [334](#_page334)

Шюккинг Л. Л. — [141](#_page141)

Шторм Г. П. — [67](#_page067)

Щеглов И. Л. — [5](#_page005)

Щепкин М. С — [184](#_page184)

Щепкина-Куперник Т. Л. — [319](#_page319)

Щуко Б. В. — [322](#_page322)

Щуко В. А. — [322](#_page322)

Эванс Э. — [298](#_page298), [341](#_page341)

Эзоп — [91](#_page091)

Эйхенгольц М. Д. — [16](#_page016), [273](#_page273), [300](#_page300), [315](#_page315)

Экстер А. А. — [9](#_page009), [188](#_page188), [191](#_page191), [319](#_page319), [320](#_page320)

Эльстон Л. М. — [324](#_page324)

Энгельс Ф. — [59](#_page059), [303](#_page303)

Эренбург И. Г. — [16](#_page016), [48](#_page048), [154](#_page154), [300](#_page300), [324](#_page324)

Эсхил — [240](#_page240)

Эфрос А. М. — [33](#_page033), [188](#_page188), [189](#_page189), [194](#_page194), [196](#_page196), [199](#_page199), [211](#_page211), [212](#_page212), [301](#_page301), [310](#_page310), [311](#_page311), [334](#_page334)

Южин А. И. — [9](#_page009), [327](#_page327), [339](#_page339)

Юзовский Ю. (И. И.) — [300](#_page300), [314](#_page314)

Юшкевич С. С. — [318](#_page318)

Яблочкина А. А. — [9](#_page009)

Якобсон А. — [323](#_page323)

Якулов Г. Б. — [9](#_page009), [192](#_page192), [225](#_page225), [254](#_page254), [318](#_page318), [320](#_page320), [321](#_page321), [339](#_page339)

Яниковский Г. А. — [155](#_page155), [265](#_page265), [273](#_page273)

Яновский Ю. И. — [322](#_page322)

Ярцев П. М. — [299](#_page299)

# **{****348}** Указатель названий

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Э](#_b30)   [Я](#_b32)

«Адмирал Нахимов» И. В. Луковского — [200](#_page200), [323](#_page323), [339](#_page339)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве — [18](#_page018), [41](#_page041) – [43](#_page043), [64](#_page064), [76](#_page076), [122](#_page122), [186](#_page186), [189](#_page189), [192](#_page192), [211](#_page211), [223](#_page223), [228](#_page228), [242](#_page242), [293](#_page293), [301](#_page301), [320](#_page320), [333](#_page333)

«Актеры» А. Васильева и Л. М. Эльстона — [324](#_page324)

«Альбатрос» Ш. Бодлера — [221](#_page221)

«Алькасар» Г. Д. Мдивани — [322](#_page322)

«Анатэма» Л. Н. Андреева — [7](#_page007), [25](#_page025), [300](#_page300), [317](#_page317)

«Анна Каренина» Л. Н. Толстого — [101](#_page101)

«Антигона» В. Газенклевера — [47](#_page047) – [51](#_page051), [71](#_page071), [302](#_page302), [321](#_page321), [326](#_page326), [335](#_page335)

«Антигона» Ж. Кокто — [292](#_page292)

«Антигона» Софокла — [7](#_page007)

«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира — [12](#_page012), [127](#_page127), [129](#_page129), [139](#_page139) – [150](#_page150), [170](#_page170), [218](#_page218), [322](#_page322), [338](#_page338)

«Апостол сатаны» Б. Шоу — см. [«Ученик дьявола»](#_Tosh0004118)

«Арлезианка» Ж. Бизе — [284](#_page284)

«Багровый остров» М. А. Булгакова — [321](#_page321), [336](#_page336)

«Балаганчик» А. А. Блока — [6](#_page006)

«Батальон идет на запад» Г. Д. Мдивани — [323](#_page323)

«Бегство Габриэля Шиллинга» Г. Гауптмана — [318](#_page318)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского — [5](#_page005), [15](#_page015), [17](#_page017), [52](#_page052), [57](#_page057), [63](#_page063), [85](#_page085) – [88](#_page088), [90](#_page090), [150](#_page150), [184](#_page184), [197](#_page197), [206](#_page206), [208](#_page208) – [210](#_page210), [216](#_page216), [221](#_page221), [232](#_page232), [244](#_page244), [251](#_page251), [278](#_page278) – [286](#_page286), [303](#_page303), [305](#_page305), [306](#_page306), [313](#_page313), [315](#_page315), [323](#_page323)

«Бесприданница» А. Н. Островского — [151](#_page151)

«Благовещение» П. Клоделя — [13](#_page013), [27](#_page027), [58](#_page058), [192](#_page192), [204](#_page204), [223](#_page223), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Богатыри» Д. Бедного на музыку А. П. Бородина — [14](#_page014), [15](#_page015), [68](#_page068), [300](#_page300), [322](#_page322), [338](#_page338)

«Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского — [91](#_page091)

«Бронепоезд 14‑69» Вс. В. Иванова — [17](#_page017), [156](#_page156)

«Вавилонский адвокат» А. Б. Мариенгофа — [67](#_page067)

«Веер» К. Гольдони — [304](#_page304), [319](#_page319)

«Веер леди Уиндермиер» О. Уайльда — [17](#_page017), [324](#_page324)

Венера Милосская — [113](#_page113)

«Верные сердца» О. Ф. Берггольц и Г. П. Макогоненко — [52](#_page052), [302](#_page302)

«Вершины счастья» Д.‑Р. Дос-Пассоса — [338](#_page338)

«Ветер с юга» Э. Грина и Б. Филиппова — [324](#_page324)

«Вечная сказка» С. Пшибышевского — [6](#_page006), [318](#_page318)

«Вечный странник» О. Дымова — [215](#_page215), [311](#_page311), [318](#_page318)

«Вильгельм Телль» Ф. Шиллера — [318](#_page318)

{349} «Вишневый сад» А. П. Чехова — [7](#_page007), [10](#_page010), [96](#_page096), [214](#_page214), [318](#_page318)

«Враги» А. П. Чехова — [89](#_page089)

«Все божьи дети имеют крылья» Ю. О’Нила — см. [«Негр»](#_Tosh0004119)

«Гамлет» В. Шекспира — [6](#_page006), [8](#_page008), [113](#_page113), [145](#_page145), [128](#_page128), [317](#_page317)

«Гаудеамус» Л. Н. Андреева — [318](#_page318)

«Герой» А. С. Пушкина — [86](#_page086)

«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса — [7](#_page007)

«Голубой ковер» Л. Н. Столицы — [319](#_page319)

«Горе уму» («Горе от ума») А. С. Грибоедова — [109](#_page109), [251](#_page251)

«Гроза» А. Н. Островского — [7](#_page007), [12](#_page012), [18](#_page018), [31](#_page031) – [34](#_page034), [51](#_page051), [58](#_page058), [76](#_page076), [79](#_page079), [86](#_page086), [110](#_page110), [122](#_page122), [124](#_page124), [127](#_page127), [190](#_page190), [192](#_page192), [193](#_page193), [207](#_page207), [212](#_page212), [216](#_page216), [221](#_page221), [246](#_page246), [250](#_page250), [251](#_page251), [253](#_page253), [301](#_page301), [302](#_page302), [313](#_page313), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Два мира» Т. Гедберг — [319](#_page319)

Девятая симфония Л. Бетховена — [90](#_page090), [93](#_page093)

«Демон» А. Г. Рубинштейна — [319](#_page319)

«День и ночь» Ш. Лекока — [59](#_page059), [199](#_page199), [321](#_page321), [335](#_page335)

«Дети райка» М. Карне — [237](#_page237)

«Дети солнца» М. Горького — [174](#_page174), [309](#_page309), [322](#_page322)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова — [156](#_page156)

«Дума о Британке» Ю. И. Яновского — [322](#_page322), [339](#_page339)

«Духов день в Толедо» М. А. Кузмина — [220](#_page220), [238](#_page238), [245](#_page245), [319](#_page319)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова — [7](#_page007), [25](#_page025), [96](#_page096), [104](#_page104), [214](#_page214), [300](#_page300), [317](#_page317)

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина — [219](#_page219), [252](#_page252), [338](#_page338)

«Египетские ночи» А. С. Пушкина — [139](#_page139), [322](#_page322)

«Египетские ночи» — композиция А. Я. Таирова из текстов «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, «Египетских ночей» А. С. Пушкина и «Антония и Клеопатры» В. Шекспира — [12](#_page012), [14](#_page014), [47](#_page047), [71](#_page071), [77](#_page077), [83](#_page083), [84](#_page084), [100](#_page100), [129](#_page129), [139](#_page139) – [150](#_page150), [206](#_page206), [207](#_page207), [218](#_page218), [219](#_page219), [222](#_page222), [302](#_page302), [305](#_page305), [308](#_page308), [311](#_page311), [322](#_page322), [338](#_page338)

«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева — [91](#_page091), [96](#_page096), [97](#_page097)

«Желтая кофта» Г. Бенримо и Д.‑К. Хазлтона — [8](#_page008), [9](#_page009), [232](#_page232), [318](#_page318), [333](#_page333)

«Женитьба Фигаро» Бомарше — [12](#_page012), [58](#_page058), [121](#_page121), [191](#_page191), [319](#_page319)

«Живой труп» Л. Н. Толстого — [10](#_page010), [299](#_page299)

«Жизнь в цитадели» А. Якобсона — [323](#_page323)

«Жизнь есть сон» Кальдерона — [72](#_page072)

«Жизнь Человека» Л. Н. Андреева — [6](#_page006), [49](#_page049)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока — [13](#_page013), [59](#_page059), [192](#_page192), [199](#_page199), [223](#_page223), [234](#_page234), [248](#_page248), [291](#_page291), [292](#_page292), [296](#_page296), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Заговор равных» М. Ю. Левидова — [12](#_page012), [321](#_page321), [336](#_page336)

«Запорожцы пишут письмо турецкому султану» И. Е. Репина — [165](#_page165)

«Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус — [93](#_page093)

«Зеленый попугай» А. Шницлера — [27](#_page027), [318](#_page318)

«Золото» А. А. Филимонова и В. В. Дистлера — [323](#_page323)

«Золушка» С. С. Прокофьева — [329](#_page329)

«Зори» Э. Верхарна — [19](#_page019), [34](#_page034), [107](#_page107), [300](#_page300), [303](#_page303), [306](#_page306), [327](#_page327)

«Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова — [91](#_page091), [96](#_page096)

«Идеальный муж» О. Уайльда — [318](#_page318)

{350} «Идиот» Ф. М. Достоевского — [235](#_page235)

«Изнанка жизни» Х. Бенавенте — [318](#_page318)

«Инспектор пришел» Д.‑Б. Пристли — см. [«Он пришел»](#_Tosh0004120)

«Ирландский герой» Д. Синга — [121](#_page121)

«Каин» Д.‑Г. Байрона — [26](#_page026), [34](#_page034)

«Кармен» Ж. Бизе — [54](#_page054), [338](#_page338)

«Кармен» П. Мериме — [54](#_page054), [210](#_page210)

«Клеопатра» А. А. Блока — [145](#_page145)

«Клоп» В. В. Маяковского — [15](#_page015), [166](#_page166) – [169](#_page169), [309](#_page309), [322](#_page322), [339](#_page339)

«Король-Арлекин» Р. Лотара — [12](#_page012), [26](#_page026), [27](#_page027), [58](#_page058), [191](#_page191), [239](#_page239), [300](#_page300), [319](#_page319)

«Косматая обезьяна» Ю. О’Нила — [5](#_page005), [12](#_page012), [31](#_page031), [35](#_page035) – [37](#_page037), [46](#_page046), [82](#_page082), [109](#_page109), [130](#_page130), [189](#_page189), [193](#_page193), [194](#_page194), [301](#_page301), [305](#_page305), [306](#_page306), [321](#_page321), [334](#_page334), [335](#_page335)

«Красный цветок» И. Л. Щеглова — [5](#_page005)

«Кто — кого» П. Маркиша — [322](#_page322), [337](#_page337)

«Кукироль» П. Г. Антокольского, В. З. Масса, А. П. Глобы и В. Г. Зака — [12](#_page012), [67](#_page067), [216](#_page216), [320](#_page320)

«Лев на площади» И. Г. Эренбурга — [324](#_page324)

«Линия огня» Н. Н. Никитина — [321](#_page321), [336](#_page336)

«Лес» А. Н. Островского — [109](#_page109)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила — [5](#_page005), [12](#_page012), [28](#_page028), [31](#_page031), [37](#_page037) – [40](#_page040), [44](#_page044), [46](#_page046), [49](#_page049), [77](#_page077), [78](#_page078), [82](#_page082), [189](#_page189), [193](#_page193), [194](#_page194) – [196](#_page196), [200](#_page200), [207](#_page207), [220](#_page220), [224](#_page224), [225](#_page225), [227](#_page227), [235](#_page235), [240](#_page240), [241](#_page241), [294](#_page294), [301](#_page301), [310](#_page310), [312](#_page312), [321](#_page321), [335](#_page335)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева — [17](#_page017), [156](#_page156)

«Мадам Бовари» по Г. Флоберу, инсценировка Г. Бати — [152](#_page152), [308](#_page308)

«Мадам Бовари» по Г. Флоберу, инсценировка А. Г. Коонен — [5](#_page005), [15](#_page015) – [17](#_page017), [20](#_page020), [47](#_page047), [53](#_page053), [63](#_page063), [66](#_page066), [104](#_page104), [151](#_page151) – [155](#_page155), [166](#_page166), [197](#_page197), [201](#_page201), [207](#_page207), [209](#_page209), [213](#_page213), [216](#_page216) – [218](#_page218), [220](#_page220), [235](#_page235), [245](#_page245), [267](#_page267) – [277](#_page277), [300](#_page300), [302](#_page302), [306](#_page306), [315](#_page315), [322](#_page322)

«Марсельеза» — [51](#_page051)

«Машиналь» С. Тредуэлл — [5](#_page005), [12](#_page012), [18](#_page018), [31](#_page031), [40](#_page040), [44](#_page044) – [46](#_page046), [52](#_page052), [71](#_page071), [130](#_page130) – [136](#_page136), [195](#_page195) – [197](#_page197), [205](#_page205), [207](#_page207), [209](#_page209), [212](#_page212), [216](#_page216), [221](#_page221), [227](#_page227), [242](#_page242), [243](#_page243), [302](#_page302), [307](#_page307), [308](#_page308), [322](#_page322), [337](#_page337)

«Месяц в деревне» И. С. Тургенева — [151](#_page151)

«Мещане» М. Горького — [91](#_page091)

«Мизерере» С. С. Юшкевича — [318](#_page318)

«На дне» М. Горького — [171](#_page171)

«Наталья Тарпова» С. А. Семенова — [12](#_page012), [67](#_page067), [68](#_page068), [198](#_page198), [321](#_page321), [336](#_page336)

«Нахлебник» И. С. Тургенева — [161](#_page161)

«Начало пути» А. А. Галича — [340](#_page340)

«Небо Москвы» Г. Д. Мдивани — [323](#_page323)

«Негр» Ю. О’Нила — [5](#_page005), [12](#_page012), [13](#_page013), [31](#_page031), [38](#_page038) – [41](#_page041), [44](#_page044) – [46](#_page046), [49](#_page049), [51](#_page051), [52](#_page052), [82](#_page082), [130](#_page130), [131](#_page131), [195](#_page195), [206](#_page206), [209](#_page209), [216](#_page216), [226](#_page226), [227](#_page227), [235](#_page235), [241](#_page241), [294](#_page294), [299](#_page299), [301](#_page301), [307](#_page307), [321](#_page321), [326](#_page326), [336](#_page336)

«Неизвестные солдаты» Л. С. Первомайского — [17](#_page017), [68](#_page068), [162](#_page162), [206](#_page206), [235](#_page235), [304](#_page304), [321](#_page321), [337](#_page337)

«Не сдадимся» С. А. Семенова — [322](#_page322), [338](#_page338)

«Обмен» П. Клоделя — [107](#_page107), [192](#_page192), [320](#_page320)

«Озеро Люль» А. М. Файко — [109](#_page109)

«Ольга Нечаева» В. Ф. Пановой — [323](#_page323)

{351} «Он пришел» Д.‑Б. Пристли — [136](#_page136) – [139](#_page139), [200](#_page200), [295](#_page295), [303](#_page303), [323](#_page323), [339](#_page339)

«Опера нищих» Б. Брехта — [13](#_page013), [79](#_page079), [235](#_page235), [299](#_page299), [321](#_page321)

«Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского — [5](#_page005), [12](#_page012), [13](#_page013), [17](#_page017), [18](#_page018), [50](#_page050), [63](#_page063), [66](#_page066), [68](#_page068), [71](#_page071), [109](#_page109), [110](#_page110), [122](#_page122), [156](#_page156) – [161](#_page161), [165](#_page165), [181](#_page181), [182](#_page182), [187](#_page187), [197](#_page197), [198](#_page198), [205](#_page205), [226](#_page226), [235](#_page235), [242](#_page242), [243](#_page243), [255](#_page255) – [267](#_page267), [295](#_page295), [308](#_page308), [314](#_page314), [322](#_page322), [337](#_page337), [338](#_page338)

«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева — [91](#_page091), [96](#_page096)

«Отверженные» В. Гюго — [170](#_page170)

«Патетическая соната» М. Кулиша — [12](#_page012) – [14](#_page014), [300](#_page300), [321](#_page321)

«Пелеас и Мелисанда» М. Метерлинка — [58](#_page058)

«Первая Конная» Вс. В. Вишневского — [159](#_page159)

«Пер Гюнт» Г. Ибсена — [10](#_page010), [11](#_page011)

«Персы» Эсхила — [240](#_page240)

«Пока не остановится сердце» К. Г. Паустовского — [15](#_page015), [60](#_page060), [176](#_page176) – [178](#_page178), [180](#_page180) – [183](#_page183), [246](#_page246), [323](#_page323)

«Покрывало Пьеретты» А. Шницлера — Э. Донани — [8](#_page008), [9](#_page009), [12](#_page012), [27](#_page027), [53](#_page053), [236](#_page236), [238](#_page238), [245](#_page245), [313](#_page313), [318](#_page318), [319](#_page319)

«Последний решительный» Вс. В. Вишневского — [157](#_page157)

«Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману — [30](#_page030), [192](#_page192), [204](#_page204), [216](#_page216), [223](#_page223), [234](#_page234), [238](#_page238) – [240](#_page240), [245](#_page245), [313](#_page313), [320](#_page320), [326](#_page326), [334](#_page334)

«Принцесса Мален» М. Метерлинка — [58](#_page058)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци — [29](#_page029)

«Путаница» Ю. Д. Беляева — [318](#_page318)

Пятая симфония Д. Д. Шостаковича — [90](#_page090)

«Ради счастья» С. Пшибышевского — [7](#_page007), [317](#_page317)

«Раскинулось море широко» Вс. В. Вишневского, А. А. Крона и Вс. А. Азарова — [162](#_page162)

«Роза и крест» А. А. Блока — [67](#_page067)

«Розита» А. П. Глобы — [216](#_page216), [321](#_page321), [335](#_page335)

«Рождены в Ленинграде» О. Ф. Берггольц и Г. П. Макогоненко — [53](#_page053)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира — [12](#_page012), [23](#_page023), [24](#_page024), [27](#_page027), [29](#_page029), [32](#_page032), [74](#_page074), [127](#_page127), [202](#_page202), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Русские люди» К. М. Симонова — [183](#_page183)

«Сакунтала» Калидасы — [10](#_page010) – [12](#_page012), [27](#_page027), [28](#_page028), [49](#_page049), [54](#_page054), [72](#_page072), [74](#_page074), [95](#_page095), [121](#_page121), [186](#_page186), [191](#_page191), [210](#_page210), [211](#_page211), [220](#_page220), [238](#_page238), [319](#_page319)

«Саломея» О. Уайльда — [11](#_page011), [12](#_page012), [26](#_page026) – [28](#_page028), [34](#_page034), [43](#_page043), [53](#_page053), [74](#_page074), [80](#_page080), [95](#_page095), [122](#_page122), [187](#_page187) – [189](#_page189), [191](#_page191), [195](#_page195), [204](#_page204), [206](#_page206), [212](#_page212), [300](#_page300), [319](#_page319)

«Сарданапал» Д.‑Г. Байрона — [7](#_page007), [317](#_page317)

«Свадьба Зобеиды» Г. Гофмансталя — [318](#_page318)

«Святая Иоанна» Б. Шоу — [12](#_page012), [31](#_page031), [32](#_page032), [50](#_page050), [58](#_page058), [76](#_page076), [190](#_page190), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Свыше сил» Б. Бьёрнсона — [318](#_page318)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского — [151](#_page151)

«Северные богатыри» Г. Ибсена — [317](#_page317)

«Сентиментальное воспитание» Г. Флобера — [153](#_page153)

«Сердце не камень» А. Н. Островского — [311](#_page311), [315](#_page315)

«Сестра Беатриса» М. Метерлинка — [6](#_page006)

«Сильнее смерти» П. Л. Жаткина и Г. Ю. Вечоры — [322](#_page322)

«Синьор Формика» по Э.‑Т.‑А. Гофману — [13](#_page013), [244](#_page244), [320](#_page320)

{352} «Сирано де Бержерак» Э. Ростана — [12](#_page012), [58](#_page058), [121](#_page121), [182](#_page182), [319](#_page319)

«Сирокко» В. Г. Зака и Ю. Б. Данцигера — [235](#_page235), [321](#_page321), [336](#_page336)

«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка — [58](#_page058)

«Снегурочка» А. Н. Островского — [7](#_page007)

«Соломенная шляпка» Э. Лабиша — [319](#_page319)

«Сталинградцы» Ю. П. Чепурина — [179](#_page179)

«Старик» М. Горького — [15](#_page015), [16](#_page016), [48](#_page048), [55](#_page055), [57](#_page057), [59](#_page059), [169](#_page169) – [175](#_page175), [184](#_page184), [197](#_page197), [200](#_page200), [245](#_page245), [302](#_page302), [309](#_page309), [323](#_page323), [339](#_page339)

«Стенька Разин» В. В. Каменского — [120](#_page120), [248](#_page248)

«Столпы общества» Г. Ибсена — [318](#_page318)

«Судьба Реджинальда Девиса» В. М. Кожевникова и И. Л. Прута — [323](#_page323)

«Сыновья трех рек» В. М. Гусева — [182](#_page182)

«Тартюф» Мольера — [7](#_page007)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта — см. [«Опера нищих»](#_Tosh0004121)

«Три сестры» А. П. Чехова — [7](#_page007), [214](#_page214), [318](#_page318)

«Ужин шуток» С. Бенелли — [121](#_page121)

«Укрощение мистера Робинзона» В. А. Каверина — [337](#_page337)

«У стен Ленинграда» Вс. В. Вишневского — [15](#_page015), [162](#_page162) – [166](#_page166), [243](#_page243), [304](#_page304), [308](#_page308), [309](#_page309), [313](#_page313), [323](#_page323), [339](#_page339)

«Ученик дьявола» Б. Шоу — [7](#_page007), [317](#_page317)

«Учитель Бубус» А. М. Файко — [109](#_page109)

«Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского — [11](#_page011), [25](#_page025), [74](#_page074), [75](#_page075), [80](#_page080), [120](#_page120), [191](#_page191), [192](#_page192), [203](#_page203), [206](#_page206), [220](#_page220), [223](#_page223), [239](#_page239), [248](#_page248), [249](#_page249), [300](#_page300), [319](#_page319)

«Федра» Ж. Расина — [5](#_page005), [12](#_page012), [13](#_page013), [28](#_page028) – [31](#_page031), [34](#_page034), [43](#_page043), [56](#_page056) – [58](#_page058), [62](#_page062), [73](#_page073), [75](#_page075) – [77](#_page077), [90](#_page090), [127](#_page127), [173](#_page173), [188](#_page188), [189](#_page189), [192](#_page192), [201](#_page201), [202](#_page202), [211](#_page211), [212](#_page212), [223](#_page223), [224](#_page224), [240](#_page240), [246](#_page246), [249](#_page249), [251](#_page251), [289](#_page289), [290](#_page290), [292](#_page292), [296](#_page296), [299](#_page299), [301](#_page301), [302](#_page302), [304](#_page304), [305](#_page305), [310](#_page310), [313](#_page313), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Фронт» А. Е. Корнейчука — [183](#_page183), [323](#_page323)

«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу — [12](#_page012), [129](#_page129), [139](#_page139) – [150](#_page150), [322](#_page322)

«Цыганы» А. С. Пушкина — [55](#_page055)

«Чайка» А. П. Чехова — [15](#_page015), [17](#_page017), [52](#_page052), [63](#_page063), [70](#_page070), [89](#_page089), [90](#_page090), [122](#_page122), [150](#_page150), [184](#_page184), [207](#_page207), [208](#_page208), [216](#_page216), [252](#_page252), [253](#_page253), [302](#_page302), [304](#_page304), [306](#_page306), [314](#_page314), [323](#_page323)

«Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону — [80](#_page080), [109](#_page109), [192](#_page192), [199](#_page199), [320](#_page320), [334](#_page334)

«Черные маски» Л. Н. Андреева — [318](#_page318)

«Чертов мост» А. Н. Толстого — [322](#_page322)

«Честь» Г. Зудермана — [318](#_page318)

Шестая симфония П. И. Чайковского — [90](#_page090)

«Эрос и Психея» Ю. Жулавского — [7](#_page007), [317](#_page317)

«Ящик с игрушками» К. Дебюсси — [121](#_page121), [238](#_page238), [245](#_page245), [319](#_page319)

# **{****299}** Примечания

1. А. Таиров. План книги. Автограф и запись Р. М. Брамсон под диктовку. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 244. [↑](#endnote-ref-2)
2. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 2. [↑](#endnote-ref-3)
3. С. В. Шекспир и народ. — «Сегодня», П., 1907, 17 декабря, № 400, стр. 3. [↑](#endnote-ref-4)
4. Провинциальная летопись. Н. Державин. Симбирск. — «Театр и искусство», 1910, 3 октября, № 40, стр. 746. [↑](#endnote-ref-5)
5. А. Таиров. План книги. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 244. [↑](#endnote-ref-6)
6. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, М., 1954, стр. 276. [↑](#endnote-ref-7)
7. К. С. Станиславский. Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко от 13 августа 1909 г. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 7, М., 1960, стр. 442 – 443. [↑](#endnote-ref-8)
8. П. Марков. Алиса Коонен. — «Театр и студия», М., 1922, № 1/2, стр. 18. [↑](#endnote-ref-9)
9. К. Арабажин. «Живой труп» Л. Н. Толстого в постановке Художественного театра. — «Биржевые ведомости», П., 1911, 24 сентября. [↑](#endnote-ref-10)
10. П. Ярцев. Спектакли Московского Художественного театра. — «Речь», 1913, 17 апреля. [↑](#endnote-ref-11)
11. Вл. К‑ич. Камерный театр. — «Рампа и жизнь», 1916, № 42, стр. 11. [↑](#endnote-ref-12)
12. З. Ашкинази. Камерный театр. — «Аполлон», П., 1914, № 10, стр. 74. [↑](#endnote-ref-13)
13. Я. Тугендхольд. Письмо из Москвы. — «Аполлон», П., 1917, № 1, стр. 72 – 74. [↑](#endnote-ref-14)
14. Аскольд. Камерный театр. — «Театр», М., 1917, 14 декабря, № 2075, стр. 3. [↑](#endnote-ref-15)
15. С. Глаголь. В бесплодных поисках. — «Рампа и жизнь», 1917, № 41 – 42, стр. 8 – 9. [↑](#endnote-ref-16)
16. А. В. Луначарский. «Федра» в Камерном театре. — «Известия», 1922, 11 февраля. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, М., «Художественная литература», 1964, стр. 109. [↑](#endnote-ref-17)
17. Имеется в виду спектакль «Синьор Формика». [↑](#footnote-ref-2)
18. Садко [В. Блюм]. Оперетка в Камерном. — «Правда», 1922, 11 октября. [↑](#endnote-ref-18)
19. П. Марков. «Негр». — «Правда», 1929, 5 марта. [↑](#endnote-ref-19)
20. В. Млечин. «Опера нищих». — «Вечерняя Москва», 1930, 3 февраля. [↑](#endnote-ref-20)
21. {300} И. Украинец. О «Патетической сонате» Н. Г. Кулиша. — «Правда», 1932, 4 марта. [↑](#endnote-ref-21)
22. Ф. Панферов, Б. Резников. Победа театра. — «Правда», 1933, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-22)
23. Ю. Юзовский. Суровый стиль правды. — «Вечерняя Москва», 1933, 25 декабря. [↑](#endnote-ref-23)
24. В. Млечин. А сфинкс молчит… — «Известия», 1935, 26 февраля. [↑](#endnote-ref-24)
25. О. Литовский. «Богатыри». — «Советское искусство», 1936, 29 октября. [↑](#endnote-ref-25)
26. Там же. [↑](#endnote-ref-26)
27. П. Керженцев. Фальсификация народного прошлого. — О «Богатырях» Демьяна Бедного. — Сб. «Против фальсификации народного прошлого», М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 15. [↑](#endnote-ref-27)
28. Д. Бедный. «Богатыри». К премьере в Камерном театре. — «Правда», 1936, 24 октября. [↑](#endnote-ref-28)
29. Л. Швецова. Демьян Бедный. — «История русской советской литературы» в 4‑х томах, т. 1, 1967, стр. 461 – 462. [↑](#endnote-ref-29)
30. Е. Гальперина. Флобер и Камерный театр. — «Литературная газета», 1940, 12 ноября. [↑](#endnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#endnote-ref-31)
32. И. Альтман. Драма Эммы Бовари. — «Советское искусство», 1940, 24 ноября. [↑](#endnote-ref-32)
33. М. Гус. Столкновение с Флобером. — «Советское искусство», 1940, 24 ноября. [↑](#endnote-ref-33)
34. М. Эйхенгольц. «Мадам Бовари» в Камерном театре. — «Театр», 1941, № 2, стр. 42. [↑](#endnote-ref-34)
35. И. Эренбург. Алиса Коонен — Эмма Бовари. — «Вечерняя Москва», 1941, 28 мая. [↑](#endnote-ref-35)
36. П. Марков. Театральные портреты. Алиса Коонен, М.‑Л., 1939, стр. 172. [↑](#endnote-ref-36)
37. Лекция А. Я. Таирова «Сумерки “Зорь”», прочитанная 17 января 1921 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 22. [↑](#endnote-ref-37)
38. Беседа А. Я. Таирова в Передвижном театре 24 августа 1908 г. о «Дяде Ване». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 270. [↑](#endnote-ref-38)
39. Беседа А. Я. Таирова в Драматическом театре Н. Н. Михайловского в Риге в 1910 г. об «Анатэме». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 261. [↑](#endnote-ref-39)
40. И. Анненский. Фамира-кифарэд, П., 1919, стр. 5. [↑](#endnote-ref-40)
41. Я. Тугендхольд. Письмо из Москвы. — «Аполлон», 1917, № 1, стр. 72 – 74. [↑](#endnote-ref-41)
42. И. Джонсон. Московские письма. — «Театр и искусство», П., 1916, № 42, стр. 250. [↑](#endnote-ref-42)
43. Листовка к пятилетию Камерного театра (1919), изд. ХПСРО. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1250. [↑](#endnote-ref-43)
44. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-44)
45. Р. Лотар. Король-Арлекин, Нарва, 1917. [↑](#endnote-ref-45)
46. О. Уайльд. Саломея, Изд‑во «Пантеон». [↑](#endnote-ref-46)
47. {301} К. Державин. Книга о Камерном театре, Л., 1934, стр. 49 – 50. [↑](#endnote-ref-47)
48. Там же, стр. 52. [↑](#endnote-ref-48)
49. Л. Гроссман. Алиса Коонен, М.‑Л., «Academia», 1930, стр. 49 – 50. [↑](#endnote-ref-49)
50. Там же, стр. 61. [↑](#endnote-ref-50)
51. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 11, стр. 24. [↑](#endnote-ref-51)
52. П. Марков. Театральные портреты, стр. 175. [↑](#endnote-ref-52)
53. А. В. Луначарский. «Федра» в Камерном театре. — «Известия», 1922, 11 февраля. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 110 – 111. [↑](#endnote-ref-53)
54. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 109. [↑](#endnote-ref-54)
55. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-55)
56. А. Таиров. Мы ставим «Грозу». — «7 дней МКТ», № 17, 1924, стр. 2. [↑](#endnote-ref-56)
57. Беседа А. Я. Таирова о спектакле «Гроза». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 412. Сообщено М. Н. Любомудровым. [↑](#endnote-ref-57)
58. Выступление А. Я. Таирова на диспуте о театральном искусстве в ноябре 1924 г. — ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 33. Сообщено М. Н. Любомудровым. [↑](#endnote-ref-58)
59. А. Коонен. Скорбная песня. — «Советское искусство», 1934, 11 декабря. [↑](#endnote-ref-59)
60. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», М., 1934, стр. XI. [↑](#endnote-ref-60)
61. Заметки А. Я. Таирова «О театре при В. Ф. Комиссаржевской», — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 2. [↑](#endnote-ref-61)
62. Доклад А. Я. Таирова «Современная театральная ситуация» 2 февраля 1923 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 27. Сообщено М. Н. Любомудровым. [↑](#endnote-ref-62)
63. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-63)
64. Садко [В. Блюм]. «Косматая обезьяна». — «Известия», 1926, 26 января. [↑](#endnote-ref-64)
65. А. В. Луначарский. «Косматая обезьяна» в Камерном театре. — «Искусство трудящимся», 1926, № 4. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 288 – 289. [↑](#endnote-ref-65)
66. В. Инбер. «Косматая обезьяна». — «Новый зритель», 1926, № 5, стр. 8. [↑](#endnote-ref-66)
67. А. В. Луначарский. «Косматая обезьяна» в Камерном театре. — Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 289. [↑](#endnote-ref-67)
68. Выступление А. Я. Таирова на «суде над персонажами» спектакля «Любовь под вязами». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 428. [↑](#endnote-ref-68)
69. Режиссерские примечания А. Я. Таирова к пьесе «Негр». — О’Нейль. «Негр», М., МОДПИК, 1930, сир. 6 – 114. [↑](#endnote-ref-69)
70. Выступление А. Я. Таирова на заседании репертуарной комиссии Художественного совета Камерного театра 5 марта 1928 г. — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7. [↑](#endnote-ref-70)
71. А. Ш. «Адриенна Лекуврер». — «Вестник театра», 1919, № 44, стр. 8. [↑](#endnote-ref-71)
72. Л. Гроссман. Алиса Коонен, стр. 51 – 52. [↑](#endnote-ref-72)
73. Н. Я. Берковский. Литература и театр. Таиров и Камерный театр, М., «Искусство», 1969, стр. 308. [↑](#endnote-ref-73)
74. {302} К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 77. [↑](#endnote-ref-74)
75. П. Марков. Театральные портреты, стр. 173 – 174, 176. [↑](#endnote-ref-75)
76. Автор о постановке «Машиналь». — «Вечерняя Москва», 1933, 22 мая. [↑](#endnote-ref-76)
77. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 марта 1934 г. — режиссерская экспозиция «Египетских ночей». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 68. [↑](#endnote-ref-77)
78. Записи А. Я. Таирова к возобновлению «Мадам Бовари». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 542. [↑](#endnote-ref-78)
79. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова к спектаклю «Старик». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623. [↑](#endnote-ref-79)
80. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра об «Антигоне». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр., 439. [↑](#endnote-ref-80)
81. А. Таиров. Постановка «Антигоны». — «Антигона», брошюра к спектаклю М., Теакинопечать, 1928, стр. 10 – 16. [↑](#endnote-ref-81)
82. С. Городецкий. Как работалась «Антигона». — «Антигона», брошюра к спектаклю, стр. 8. [↑](#endnote-ref-82)
83. Л. Гроссман. Алиса Коонен, стр. 86 – 87, 90. [↑](#endnote-ref-83)
84. С. Игнатов. «Гроза» — трагедия русского быта. — «7 дней МКТ», № 15, 1923, стр. 3. [↑](#endnote-ref-84)
85. Приведено в сб. «Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания», 1914 – 1934, М., 1934, стр. 92. [↑](#endnote-ref-85)
86. Беседа А. Я. Таирова с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июня 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174. [↑](#endnote-ref-86)
87. Беседа А. Я. Таирова с театральной общественностью в Ленинграде 24 ноября 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 204. [↑](#endnote-ref-87)
88. Беседа А. Я. Таирова с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июня 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174. [↑](#endnote-ref-88)
89. Заметки А. Я. Таирова во время работы над «Чайкой». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 575. [↑](#endnote-ref-89)
90. Докладная записка А. Я. Таирова в Художественный совет Комитета по делам искусств о спектакле «Верные сердца». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 615. [↑](#endnote-ref-90)
91. Эта пьеса О. Берггольц и Г. Макогоненко в дальнейшем с некоторыми изменениями была поставлена Театром имени В. Ф. Комиссаржевской под названием «Рождены в Ленинграде». [↑](#footnote-ref-3)
92. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-91)
93. С. Кржижановский. МКТ и его тема. — «7 дней МКТ», № 8, 1924, стр. 2. [↑](#endnote-ref-92)
94. План лекции А. Я. Таирова о пути Московского Камерного театра. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 175. [↑](#endnote-ref-93)
95. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова к спектаклю «Старик». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623. [↑](#endnote-ref-94)
96. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 20 марта 1946 г. — режиссерский план возобновления «Федры». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 392. [↑](#endnote-ref-95)
97. Беседа А. Я. Таирова с театральной общественностью в Ленинграде 24 ноября 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 204. [↑](#endnote-ref-96)
98. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 20 марта 1946 г. — режиссерский план возобновления «Федры». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 392. [↑](#endnote-ref-97)
99. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова к спектаклю «Старик». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623. Таиров цитирует фразу {303} Долорес Ибаррури, произнесенную ею на митинге в Париже в 1936 году (Долорес Ибаррури. Речи и статьи 1936 – 1938 гг., М., ОГИЗ, 1938, стр. 10). [↑](#endnote-ref-98)
100. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. Режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые» — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. [↑](#endnote-ref-99)
101. Лекция А. Я. Таирова «Сумерки “Зорь”», прочитанная 17 января 1921 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 22. [↑](#endnote-ref-100)
102. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-101)
103. Доклад А. Я. Таирова в Комитете по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1315. [↑](#endnote-ref-102)
104. Заметки А. Я. Таирова «Человек и проблема». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 96. Таиров ссылается на слова Ф. Энгельса из письма Ф. Лассалю 18 мая 1859 г. и на формулу К. Маркса из письма к Ф. Лассалю от 19 апреля 1859 г. — См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 29, 1962, стр. 492 и 484. [↑](#endnote-ref-103)
105. Речь А. Я. Таирова о Шекспире, произнесенная в Коммунистической Академии 1 декабря 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 86. [↑](#endnote-ref-104)
106. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-105)
107. Письмо А. Я. Таирова О. Н. Олидор. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 722. — Цит. по тексту, подготовленному к печати К. Н. Кириленко. [↑](#endnote-ref-106)
108. А. Таиров. Театр и драматург. — «Театральный альманах», кн. 6, М., ВТО, 1947, стр. 114. [↑](#endnote-ref-107)
109. Из заметок А. Я. Таирова — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. [↑](#endnote-ref-108)
110. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 59. [↑](#endnote-ref-109)
111. Доклад А. Я. Таирова в Главном управлении театров Комитета по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1315. [↑](#endnote-ref-110)
112. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 79. [↑](#endnote-ref-111)
113. Доклад А. Я. Таирова в Главном управлении театров Комитета по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 1315. [↑](#endnote-ref-112)
114. Беседа А. Я. Таирова с участниками Всесоюзного совещания режиссеров и художников 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 174. [↑](#endnote-ref-113)
115. Речь А. Я. Таирова после спектакля «Он пришел» 13 сентября 1945 г. на приеме в честь Д.‑Б. Пристли. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 608. [↑](#endnote-ref-114)
116. Из заметок А. Я. Таирова, — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 154. [↑](#endnote-ref-115)
117. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. [↑](#endnote-ref-116)
118. Речь А. Я. Таирова на обсуждении спектакля «Мадам Бовари» 13 февраля 1945 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 545. [↑](#endnote-ref-117)
119. Речь А. Я. Таирова на диспуте по вопросам литературы {304} 26 мая 1924 г. — «Вопросы литературы и драматургии», Л., 1924, стр. 55. [↑](#endnote-ref-118)
120. Беседа А. Я. Таирова с директорами периферийных театров 1 февраля 1930 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61. [↑](#endnote-ref-119)
121. Из заметок А. Я. Таирова, — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 169. [↑](#endnote-ref-120)
122. Письмо А. Я. Таирова Б. Л. Пастернаку 27 июля 1942 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 723. [↑](#endnote-ref-121)
123. Письмо А. Я. Таирова О. Ф. Берггольц. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 679. [↑](#endnote-ref-122)
124. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра о «Неизвестных солдатах». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 465. [↑](#endnote-ref-123)
125. Протокол собрания труппы Камерного театра 4 мая 1937 г. — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп, 1, ед. хр. 12. [↑](#endnote-ref-124)
126. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 17 ноября 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «У стен Ленинграда». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602. [↑](#endnote-ref-125)
127. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 5 мая 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 171 – 172. [↑](#endnote-ref-126)
128. Доклад А. Я. Таирова на заседании Художественного совета Комитета по делам искусств 26 марта 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 197. [↑](#endnote-ref-127)
129. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 79. [↑](#endnote-ref-128)
130. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 201. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 78. [↑](#endnote-ref-129)
131. Выступление А. Я. Таирова на обсуждении спектакля «Чайка» в кабинете актера и режиссера ВТО 16 ноября 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 578. [↑](#endnote-ref-130)
132. См., в частности, беседу А. Я. Таирова с директорами периферийных театров 1 февраля 1930 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61. [↑](#endnote-ref-131)
133. З. Ашкинази. Камерный театр. — «Аполлон», П., 1914, № 10, стр. 74. [↑](#endnote-ref-132)
134. Евг. Адамов. «Веер» Гольдони (Московский Камерный театр). — «День», 1915, 1 февраля. [↑](#endnote-ref-133)
135. Homo novus [А. Кугель]. Заметки. — «Театр и искусство», 1915, № 9, стр. 158. [↑](#endnote-ref-134)
136. А. В. Луначарский. «Федра» в Камерном театре. — «Известия», 1922, 11 февраля. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 110 – 111. [↑](#endnote-ref-135)
137. Из доклада К. А. Марджанова о театральном искусстве, прочитанного в зале Тбилисской консерватории 25 сентября 1922 г. — Сб. К. Марджанов. Творческое наследие, Тбилиси, 1958, стр. 112 – 113. [↑](#endnote-ref-136)
138. А. В. Луначарский. К десятилетию Камерного театра. — «Искусство трудящимся», 1924, № 4 – 5. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 291. [↑](#endnote-ref-137)
139. Из заметок А. Я. Таирова, — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 239. [↑](#endnote-ref-138)
140. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 48 – 49, 74, 67. [↑](#endnote-ref-139)
141. А. В. Луначарский. «Федра» в Камерном театре. — Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 110 – 111. [↑](#endnote-ref-140)
142. {305} Речь А. Я. Таирова на диспуте о современном театре в ноябре 1924 г. — ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 33. Сообщено М. Н. Любомудровым. [↑](#endnote-ref-141)
143. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 9 апреля 1934 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Египетские ночи». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 496. [↑](#endnote-ref-142)
144. Черновик статьи А. Я. Таирова о работе над «Федрой». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 394. [↑](#endnote-ref-143)
145. Текст предисловия для нового издания «Записок режиссера». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 50. [↑](#endnote-ref-144)
146. А. Афиногенов. За социально обоснованный психологизм. (Ответ на анкету журн. «Молодая гвардия». — «Какой театр нам нужен?»). — «Молодая гвардия», 1929, № 6, стр. 53. Цит. по сб. «А. Афиногенов. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания», М., 1957, стр. 28. [↑](#endnote-ref-145)
147. А. Таиров. Структурный реализм — метод Камерного театра. — «Советский театр», 1931, № 2 – 3, стр. 28 – 30. [↑](#endnote-ref-146)
148. Тезисы А. Я. Таирова к докладу о «Египетских ночах» в Коммунистической Академии. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 498. [↑](#endnote-ref-147)
149. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 169. [↑](#endnote-ref-148)
150. А. Таиров. Телега театра. — «Театральная газета», М., 1917, 2 апреля, № 13 – 14, стр. 14 – 16. [↑](#endnote-ref-149)
151. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. [↑](#endnote-ref-150)
152. Таиров цитирует Введение к лекциям по эстетике Гегеля (Гегель, Соч., т. XII, Институт философии АН СССР, М., 1938, стр. 46). [↑](#endnote-ref-151)
153. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 29 марта 1944 г., посвященный началу работы над спектаклем «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 589. [↑](#endnote-ref-152)
154. А. С. Пушкин. О народности в литературе. — Полн. собр. соч. в 10‑ти томах, т. VII, изд‑во АН СССР, 1951, стр. 38 – 39. [↑](#endnote-ref-153)
155. В. Белинский. Литературные мечтания. — Полн. собр. соч. в 13‑ти томах, т. I, изд‑во АН СССР, 1953, стр. 91 – 92. [↑](#endnote-ref-154)
156. Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. — Полн. собр. соч., т. VIII, Изд‑во АН СССР, 1952, стр. 51. [↑](#endnote-ref-155)
157. Луначарский иронически добавляет: игра в базаровское плебейство «должна быть давным давно отброшена или предоставлена в исключительное пользование тов. Чужаку» [Н. Чужак — один из литературных деятелей Пролеткульта, позже «Лефа». В 1923 году он — соредактор журнала «Леф». — *Ю. Г*.]. [↑](#footnote-ref-4)
158. А. В. Луначарский. «Косматая обезьяна» в Камерном театре. — Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 284. [↑](#endnote-ref-156)
159. Беседа А. Я. Таирова с драматургами 11 октября 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 203. [↑](#endnote-ref-157)
160. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, стр. 371. [↑](#endnote-ref-158)
161. Письмо К. С. Станиславского А. Н. Бенуа от 30 ноября 1912 г. — Собр. соч., в 8‑ми томах, т. 7, стр. 556. [↑](#endnote-ref-159)
162. Письмо К. С. Станиславского Герберту Графу от 11 октября 1927 г. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 8, М., 1961, стр. 165. [↑](#endnote-ref-160)
163. Речь А. Я. Таирова в кабинете актера и режиссера ВТО 16 ноября 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 578. [↑](#endnote-ref-161)
164. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-162)
165. {306} Там же. [↑](#endnote-ref-163)
166. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. [↑](#endnote-ref-164)
167. К. Большаков. Прекрасная ясность. (К 8‑летию существования Камерного театра). — «Театр и музыка», М., 1922, № 13, стр. 357. [↑](#endnote-ref-165)
168. Н. Я. Берковский. Литература и театр. Таиров и Камерный театр, М., «Искусство», 1969, стр. 308. [↑](#endnote-ref-166)
169. В. Кенигсон. О Таирове. — «Театральная жизнь», 1965, № 13, стр. 20. [↑](#endnote-ref-167)
170. Доклад А. Я. Таирова в Комитете по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 315. [↑](#endnote-ref-168)
171. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 169. [↑](#endnote-ref-169)
172. Записи А. Я. Таирова к возобновлению «Мадам Бовари». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 542. [↑](#endnote-ref-170)
173. Доклад А. Я. Таирова в Комитете по делам искусств при СНК СССР 25 июля 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 962, оп. 7, ед. хр. 315. [↑](#endnote-ref-171)
174. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 169. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 77, 73 – 74. [↑](#endnote-ref-172)
175. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 192. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 76. [↑](#endnote-ref-173)
176. Лекция А. Я. Таирова «Сумерки “Зорь”», прочитанная 17 января 1921 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 22. [↑](#endnote-ref-174)
177. «Эти страницы хотят быть…» — «7 дней МКТ», 23 – 30 октября 1923 г., стр. 2. [↑](#endnote-ref-175)
178. Б. Алперс. Театр социальной маски, М.‑Л., 1931. [↑](#endnote-ref-176)
179. А. В. Луначарский. «Косматая обезьяна» в Камерном театре. Цит. по Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 3, стр. 290. [↑](#endnote-ref-177)
180. Из речи А. Я. Таирова на обсуждении спектакля «Чайка» в кабинете Островского и русской классики ВТО 25 сентября 1944 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 578. [↑](#endnote-ref-178)
181. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. [↑](#endnote-ref-179)
182. Речь А. Я. Таирова на заседании Художественного совета Комитета по делам искусств при СНК СССР 26 марта 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 197. [↑](#endnote-ref-180)
183. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. — Таиров цитирует «Мою жизнь в искусстве» К. С. Станиславского (Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, стр. 346). [↑](#endnote-ref-181)
184. К. С. Станиславский. Работа над собой в творческом процессе переживания. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 148 – 155. [↑](#endnote-ref-182)
185. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 78. [↑](#endnote-ref-183)
186. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 74. [↑](#endnote-ref-184)
187. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 144. [↑](#endnote-ref-185)
188. Речь А. Я. Таирова на заседании Художественного совета {307} при Комитете по делам искусств 26 марта 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 197. [↑](#endnote-ref-186)
189. Из заметок А. Я. Таирова — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 78. [↑](#endnote-ref-187)
190. Из тетрадей А. Я. Таирова, — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. [↑](#endnote-ref-188)
191. Адрес Художественного театра Камерному театру в связи с 20‑летнем. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1277. [↑](#endnote-ref-189)
192. Вл. И. Немирович-Данченко — Александру Таирову. — «Советское искусство», 1935, 11 января. [↑](#endnote-ref-190)
193. «7 дней МКТ», 1923, 20 – 30 октября. [↑](#endnote-ref-191)
194. Письмо Л. М. Леонова А. Я. Таирову 23 сентября 1942 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 883. [↑](#endnote-ref-192)
195. См.: Я. Браун. На переломе. — «Театр и музыка», 1923, № 6/19, стр. 623. [↑](#endnote-ref-193)
196. Доклад А. Я. Таирова на заседании Художественного совета Камерного театра 28 декабря 1927 г. — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 7. [↑](#endnote-ref-194)
197. П. Марков. Театральные портреты, стр. 172. [↑](#endnote-ref-195)
198. Выступление А. Я. Таирова по поводу итогов сезона 1922/23 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1390. См. также: А. Таиров. Речь на диспуте по вопросам литературы и драматургии в 1924 году. — «Вопросы литературы и драматургии», Л., 1924, стр. 52 – 55. [↑](#endnote-ref-196)
199. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-197)
200. Наброски статьи А. Я. Таирова — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 99. [↑](#endnote-ref-198)
201. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-199)
202. Доклад А. Я. Таирова на заседании Художественного совета по театру и драматургии Комитета по делам искусств при СНК СССР 26 марта 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 197. [↑](#endnote-ref-200)
203. Речь А. Я. Таирова о Шекспире, произнесенная в Коммунистической Академии 1 декабря 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 86. [↑](#endnote-ref-201)
204. Доклад А. Я. Таирова о «Машинали» для Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-202)
205. Сличение сделано по русскому изданию (О’Нейль, «Негр», МОДПИК, 1930) и американскому изданию «Nine plays by Eugene O’Neill, “The moderne library”», New York, 1954, идентичному публикациям более раннего времени. [↑](#endnote-ref-203)
206. «Машиналь» Тредуэлл. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 470. [↑](#endnote-ref-204)
207. Доклад А. Я. Таирова о «Машинали» 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-205)
208. {308} Там же. [↑](#endnote-ref-206)
209. «Машиналь» Тредуэлл. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 470. [↑](#endnote-ref-207)
210. Г. Бояджиев. Дело об убийстве. — «Советское искусство», 1945, 13 июля. [↑](#endnote-ref-208)
211. Г. Крэг в Москве. — «Театральная декада», М., 1935, № 11, стр. 10. [↑](#endnote-ref-209)
212. Гордон Крэг о нашем театре. — «За рубежом», 1935, 5 ноября, № 31 (99), стр. 707. [↑](#endnote-ref-210)
213. Доклад А. Я. Таирова о «Египетских ночах» в Коммунистической Академии в апреле 1934 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 498. [↑](#endnote-ref-211)
214. Там же. [↑](#endnote-ref-212)
215. А. Коонен. Мои шекспировские роли. — «Шекспировский сборник», М., ВТО, 1958, стр. 460 – 461. [↑](#endnote-ref-213)
216. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 марта 1934 г. — режиссерская экспозиция «Египетских ночей». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 495. [↑](#endnote-ref-214)
217. Доклад А. Я. Таирова о «Египетских ночах» в Коммунистической Академии в апреле 1934 г. — ЦГАЛИ ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 498. [↑](#endnote-ref-215)
218. А. Коонен. Мои шекспировские роли. — «Шекспировский сборник», М., ВТО, 1958, стр. 460. [↑](#endnote-ref-216)
219. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 апреля 1934 г. — экспозиция «Египетских ночей». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 496. [↑](#endnote-ref-217)
220. Письмо А. Я. Таирова Б. Шоу (июль 1932 г.). — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 27. Цит. по тексту, подготовленному к печати К. Н. Кириленко. [↑](#endnote-ref-218)
221. Théâtre Montparnasse Gaston Baty, XXIII, «Madame Bovary», Paris, 1937, p. 30. [↑](#endnote-ref-219)
222. Письмо А. Я. Таирова А. И. Назарову (1939). — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 718. Цит. по тексту, подготовленному к печати К. Н. Кириленко. [↑](#endnote-ref-220)
223. Вс. Вишневский. «Оптимистическая трагедия», ГИХЛ, 1933. [↑](#endnote-ref-221)
224. М. Горький. О бойкости. — «Правда», 1934, 28 февраля. [↑](#endnote-ref-222)
225. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 5 декабря 1932 г. — режиссерская экспозиция «Оптимистической трагедии». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 482. [↑](#endnote-ref-223)
226. Записи в дневниках Вс. Вишневского. — Вс. Вишневский, Собр. соч. в 5‑ти томах, т. 6 (дополнительный), М., Гослитиздат, 1961, стр. 207 – 210, 213, 215 – 217. [↑](#endnote-ref-224)
227. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 17 ноября 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «У стен Ленинграда». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602. [↑](#endnote-ref-225)
228. Письмо А. Я. Таирова Вс. Вишневскому (осень 1943 г.). — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 686. Цит. по тексту, подготовленному к печати К. Н. Кириленко. [↑](#endnote-ref-226)
229. П. Новицкий. «У стен Ленинграда». — «Советское искусство», 1945, 12 апреля. [↑](#endnote-ref-227)
230. Н. Оттел. «У стен Ленинграда». — «Комсомольская правда», 1945, 3 апреля. [↑](#endnote-ref-228)
231. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 17 ноября {309} 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «У стен Ленинграда». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602. [↑](#endnote-ref-229)
232. Вл. Маяковский. Собр. соч. в одном томе, М., ГИХЛ, 1936, стр. IV. [↑](#endnote-ref-230)
233. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра в апреле 1940 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Клоп». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 553. [↑](#endnote-ref-231)
234. Выступление В. Ермилова на обсуждении спектакля «Старик» 2 ноября 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 626. [↑](#endnote-ref-232)
235. М. Горький. Из предисловия к американскому изданию пьесы «Старик». — «Старик». Материалы и исследования, М., В ГО, 1946, стр. 5. [↑](#endnote-ref-233)
236. Таиров перефразировал фразу А. П. Чехова «Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно непременно выстрелить. А если не будет стрелять, не должно и висеть». См. «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам». Составитель В. Фейдер, Л., «Academia», 1928, стр. 391. [↑](#endnote-ref-234)
237. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова к спектаклю «Старик». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623. [↑](#endnote-ref-235)
238. Выступление А. Я. Таирова на производственном совещании труппы Камерного театра 22 декабря 1936 г., посвященном обсуждению «Детей солнца». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 511. [↑](#endnote-ref-236)
239. Г. Зорина. Горький и Немирович-Данченко. — «Ежегодник Института истории искусств», М., Изд‑во АН СССР, 1959, стр. 155. Г. Зорина цитирует книгу Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого», М., ГИХЛ, 1938, стр. 212. [↑](#endnote-ref-237)
240. Режиссерская экспозиция А. Я. Таирова к спектаклю «Старик». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 623. [↑](#endnote-ref-238)
241. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 677. [↑](#endnote-ref-239)
242. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 571. [↑](#endnote-ref-240)
243. Г. Бояджиев. Спор о театре. — «Советское искусство», 1944, 19 декабря. [↑](#endnote-ref-241)
244. Н. Коварский. Образ современника. — «Советское искусство», 1945, 13 февраля. [↑](#endnote-ref-242)
245. Г. Бояджиев. Выражение лица. — «Литература и искусство», 1944, 1 апреля. [↑](#endnote-ref-243)
246. Отсюда название статьи Г. Бояджиева — «Выражение лица». [↑](#footnote-ref-5)
247. Кстати, Таиров в беседе с режиссерами — выпускниками ГИТИСа в 1936 году говорил, что художник «должен иметь творческое лицо… но горе тому, кто будет с этим носиться». [↑](#footnote-ref-6)
248. Вс. Вишневский. О Камерном театре. — «Литература и искусство», 1944, 3 июня. [↑](#endnote-ref-244)
249. Ю. Головашенко. О многообразии реализма. — «Литература и искусство», 1944, 6 мая. [↑](#endnote-ref-245)
250. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 169. Опубл. в журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 79. [↑](#endnote-ref-246)
251. Беседа А. Я. Таирова с драматургами 11 октября 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 203. [↑](#endnote-ref-247)
252. «Das entfesselte Theater», Potsdam, 1923. В дальнейшем при издании «Записок режиссера» на иностранных языках чаще всего бралось именно это название книги (см. [стр. 325](#_Tosh0004123)). [↑](#endnote-ref-248)
253. {310} Беседа А. Я. Таирова на курсах директоров периферийных театров 1 февраля 1930 года. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61. [↑](#endnote-ref-249)
254. Таиров цитировал книгу об индийском театре: Silvain Levi, Le théâtre indien, Paris, 1890, p. 374. [↑](#endnote-ref-250)
255. А. Луначарский. Театр в Советской России. — «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 764. [↑](#endnote-ref-251)
256. В. Блюм. В защиту Скриба. — «Вестник театра», 1919, № 45, стр. 7. [↑](#endnote-ref-252)
257. Беседа А. Я. Таирова с директорами периферийных театров 1 февраля 1930 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 61. [↑](#endnote-ref-253)
258. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XXXIV. [↑](#endnote-ref-254)
259. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 2 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-255)
260. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XXXIV. [↑](#endnote-ref-256)
261. Там же, стр. XXX. [↑](#endnote-ref-257)
262. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-258)
263. Доклад А. Я. Таирова на заседании Художественного совета Камерного театра 28 декабря 1927 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 7. [↑](#endnote-ref-259)
264. Наброски доклада А. Я. Таирова в Государственной Академии художественных наук. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 54. [↑](#endnote-ref-260)
265. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-261)
266. «Любовь под вязами» (Беседа с А. Таировым). — «Вечерняя Москва», 1926, 22 октября. [↑](#endnote-ref-262)
267. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 13, стр. 23. [↑](#endnote-ref-263)
268. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XLIV. [↑](#endnote-ref-264)
269. Там же, стр. XL — VII. [↑](#endnote-ref-265)
270. Н. Извеков. Свет на сцене, М.‑Л., 1940, стр. 135 – 136. [↑](#endnote-ref-266)
271. Речь идет о моментах, параллельных жизни Эллен Джонс. [↑](#footnote-ref-7)
272. Благодаря этому достигался эффект мизансцены: лежащая на постели Эллен казалась истязаемой. [↑](#footnote-ref-8)
273. Доклад А. Я. Таирова Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-267)
274. В. Рындин. Художник в театре, М., 1966, стр. 28, 24 – 25. [↑](#endnote-ref-268)
275. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XXXIX – XL. [↑](#endnote-ref-269)
276. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра о «Федре» 20 марта 1946 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 392. [↑](#endnote-ref-270)
277. Н. Извеков. Свет на сцене, стр. 107 – 109. (Н. Извеков цитирует статью Е. Генель «Институт Жака-Далькроза в Хеллерау». — «Новая студия», 1912, № 5, стр. 17.) [↑](#endnote-ref-271)
278. А. Зальцман. Свет, освещение и светосила. — «Листки курсов ритмической гимнастики», № 14, январь 1914 г. (Приведено в книге Н. Извекова «Свет на сцене», стр. 108.) [↑](#endnote-ref-272)
279. Беседа А. Я. Таирова на курсах режиссеров в феврале 1934 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 101. [↑](#endnote-ref-273)
280. М. Шагинян. Театр в Москве. — «Известия», Петроград, 1920, 14 декабря. [↑](#endnote-ref-274)
281. {311} Н. Извеков. Свет на сцене, стр. 229. [↑](#endnote-ref-275)
282. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 78. [↑](#endnote-ref-276)
283. В. Рындин. Художник в театре, стр. 156 – 157. [↑](#endnote-ref-277)
284. Н. Извеков. Свет на сцене, стр. 140, 142. [↑](#endnote-ref-278)
285. Там же, стр. 333. [↑](#endnote-ref-279)
286. Доклад А. Я. Таирова Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-280)
287. А. Коонен. Страницы из жизни. — «Театр», 1969, № 2, стр. 95. [↑](#endnote-ref-281)
288. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XXXIV. [↑](#endnote-ref-282)
289. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-283)
290. А. Эфрос. Введение к книге «Камерный театр и его художники», стр. XXXIV. [↑](#endnote-ref-284)
291. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 12, стр. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-285)
292. А. Коонен. Страницы из жизни. — «Театр», 1968, № 9, стр. 107. [↑](#endnote-ref-286)
293. А. Музыка, как фактор внутреннего ансамбля в драме. — «Обозрение театров». Ежедневная газета, П., 1908, 16 сентября, стр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-287)
294. «Обозрение театров», 1908, 20 сентября, стр. 6 – 7. [↑](#endnote-ref-288)
295. Заметка Н. Тамарина в «Хронике». — «Театр и искусство», 1908, 28 сентября, № 39, стр. 667 – 668. [↑](#endnote-ref-289)
296. «Студия», М., 1911, № 7, стр. 8. [↑](#endnote-ref-290)
297. О. Дымов о спектакле «Вечный странник». — «Биржевые ведомости», П., 1913, 25 марта. [↑](#endnote-ref-291)
298. М. Шагинян. Театр в Москве. — «Известия», П., 1920, 14 декабря. [↑](#endnote-ref-292)
299. Доклад А. Я. Таирова Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-293)
300. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-294)
301. С. Прокофьев. Указания исполнителям музыки к «Египетским ночам». — ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 112. Использовано при публикации: С. Прокофьев. Музыка к сценической композиции А. Я. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу. Партитура и переложение для фортепиано, М., «Советский композитор», 1963, стр. 8 – 11. [↑](#endnote-ref-295)
302. Работа над инсценировкой «Евгения Онегина» шла в 1936 году, прослушивалась музыка С. Прокофьева. [↑](#footnote-ref-9)
303. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-296)
304. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 62, 64, 73. [↑](#endnote-ref-297)
305. Б. Алперс. «Сердце не камень» и поздний Островский. — «Ежегодник Малого театра», 1953 – 1954, М., «Искусство», 1956, стр. 237. [↑](#endnote-ref-298)
306. Доклад А. Я. Таирова Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-299)
307. ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 282. [↑](#endnote-ref-300)
308. В. Млечин. А сфинкс молчит… — «Известия», 1935, 26 февраля. [↑](#endnote-ref-301)
309. {312} Камерный театр. Беседа с Таировым. — Газ. «Парижские новости», 1923, 3 марта. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 32. Сообщено М. Н. Любомудровым. [↑](#endnote-ref-302)
310. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 12, стр. 24 – 25. [↑](#endnote-ref-303)
311. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 13, стр. 23. [↑](#endnote-ref-304)
312. Речь А. Я. Таирова на «суде над персонажами» спектакля «Любовь под вязами». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 428. [↑](#endnote-ref-305)
313. Конспект доклада А. Я. Таирова в МГУ в декабре 1934 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1110. [↑](#endnote-ref-306)
314. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. [↑](#endnote-ref-307)
315. А. Гофмейстер. Иду по земле. О театре, или о Таирове. М., 1964, стр. 33. [↑](#endnote-ref-308)
316. Вс. Вишневский. Привет Камерному театру. — «Театр и драматургия», 1934, № 1, стр. 19. [↑](#endnote-ref-309)
317. А. Блок. Статьи и речи для Большого Драматического театра. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 6, М.‑Л., Гослитиздат, 1962, стр. 349. [↑](#endnote-ref-310)
318. Таиров цитирует статью Ю. Слонимской «Новости русской театральной литературы». — «Ежегодник императорских театров», вып. V, 1911, стр. 110. [↑](#endnote-ref-311)
319. Таиров спорит с утверждениями В. Брюсова из статьи «Реализм и условность на сцене» («Театр. Книга о новом театре», П., изд. «Шиповник», 1908, стр. 257) и с утверждениями Г. Крэга из книги «Искусство театра» (изд. Н. Бутковской, П., стр. 45). [↑](#endnote-ref-312)
320. Таиров цитирует книгу: Silvain Levi, Le téâtre indien, Paris, p. 374. [↑](#endnote-ref-313)
321. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 11, стр. 24. [↑](#endnote-ref-314)
322. Школа Камерного театра. — «7 дней МКТ», № 2, 1923, стр. 3. [↑](#endnote-ref-315)
323. Театральные мастерские при Камерном театре. — «7 дней МКТ», № 17, 1924, стр. 4. [↑](#endnote-ref-316)
324. Лекция А. Я. Таирова для периферийных режиссеров 7 февраля 1940 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 153. [↑](#endnote-ref-317)
325. А. Н. Островский. О театральных школах. — Полн. собр. соч., т. XII, М., 1952, стр. 166. [↑](#endnote-ref-318)
326. Там же, стр. 168. [↑](#endnote-ref-319)
327. Там же, стр. 165. [↑](#endnote-ref-320)
328. Там же. [↑](#endnote-ref-321)
329. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-322)
330. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл. журналом «Театр», 1964, № 10, стр. 80. — Таиров цитирует статью Ч. Чаплина «Будущее немого кино» («Материалы из истории мирового киноискусства», т. II, М., 1945, стр. 196). [↑](#endnote-ref-323)
331. Ф. Шаляпин. Маска и душа. — Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 295. — Приведено А. Румневым в книге «О пантомиме», М., 1964, стр. 208. [↑](#endnote-ref-324)
332. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 7 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-325)
333. {313} Заметки А. Я. Таирова о постановке «Покрывала Пьеретты». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 309. [↑](#endnote-ref-326)
334. М. Бонч-Томашевский. Пантомима А. Шницлера в Свободном театре. — «Маски», 1913 – 1914, № 2, стр. 50. [↑](#endnote-ref-327)
335. Лекция А. Я. Таирова о «Принцессе Брамбилле» 31 мая 1920 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 375. Опубл. в сб. «Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1921», Л., «Искусство», 1968. [↑](#endnote-ref-328)
336. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра, М., 1924, стр. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-329)
337. Письмо Ж. Кокто А. Таирову от 11 ноября 1923 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 863. [↑](#endnote-ref-330)
338. В. Газенклевер. На всемирной выставке в Париже. — «Эхо», М., 1925, № 5, стр. 10. [↑](#endnote-ref-331)
339. П. Марков. Театральные портреты, стр. 176 – 177. [↑](#endnote-ref-332)
340. Ответы на вопросы после доклада А. Я. Таирова Ассоциации театральных критиков 16 мая 1933 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 473. [↑](#endnote-ref-333)
341. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-334)
342. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 17 ноября 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «У стен Ленинграда». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 602. [↑](#endnote-ref-335)
343. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 39 – 40. [↑](#endnote-ref-336)
344. А. Румнев. О пантомиме, стр. 143 – 144. [↑](#endnote-ref-337)
345. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 150. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 74. [↑](#endnote-ref-338)
346. А. Румнев. О пантомиме, стр. 208. [↑](#endnote-ref-339)
347. Беседа А. Я. Таирова с труппой Камерного театра 20 марта 1946 г. — режиссерский план возобновления «Федры». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 392. [↑](#endnote-ref-340)
348. Л. Гроссман. Алиса Коонен, стр. 68. [↑](#endnote-ref-341)
349. Приведено Л. Гроссманом в книге «Алиса Коонен», стр. 98. [↑](#endnote-ref-342)
350. Из заметок А. Я. Таирова. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 158. Опубл. журн. «Театр», 1964, № 10, стр. 77 – 78. [↑](#endnote-ref-343)
351. Таиров цитирует книгу Ж. д’Удина «Искусство и жест», изд. «Аполлон», стр. 61. [↑](#endnote-ref-344)
352. И. Соколов. Режиссура А. Я. Таирова, М., 1925, стр. 28 – 29. [↑](#endnote-ref-345)
353. К. Державин. Книга о Камерном театре, стр. 73. [↑](#endnote-ref-346)
354. Э. Стар к. Московские впечатления. — «Вестник театра и искусства», П., 1922, № 19, стр. 7. [↑](#endnote-ref-347)
355. А. Гофмейстер. Иду по земле. О театре, или о Таирове, М., 1964, стр. 33. [↑](#endnote-ref-348)
356. Семьдесят пять лет «Грозы». — А. Коонен. Моя Катерина. — «Советское искусство», 1934, 11 декабря. [↑](#endnote-ref-349)
357. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 4 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-350)
358. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. [↑](#endnote-ref-351)
359. Выступление А. Я. Таирова в кабинете Островского и русской классики Всероссийского театрального общества 25 сентября {314} 1944 г. на обсуждении спектакля «Чайка». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 577. [↑](#endnote-ref-352)
360. Выступление А. Я. Таирова в кабинете актера и режиссера Всероссийского театрального общества 16 ноября 1944 г. на обсуждении спектакля «Чайка». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 578. [↑](#endnote-ref-353)
361. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 5 декабря 1932 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Оптимистическая трагедия». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 482. [↑](#endnote-ref-354)
362. Е. Бегак. Таиров. — «Театральная жизнь», 1967, № 23, стр. 19. [↑](#endnote-ref-355)
363. Лекция А. Я. Таирова труппе Камерного театра 7 января 1931 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 69. [↑](#endnote-ref-356)
364. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 5 декабря 1932 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Оптимистическая трагедия». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 482. [↑](#endnote-ref-357)
365. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-358)
366. Ф. Панферов, Б. Резников. Победа театра. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. — «Правда», 1933, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-359)
367. См. об этом в статьях Ю. Калашникова в «Очерках истории русского советского драматического театра», т. 1, М., Изд‑во АН СССР, 1954, стр. 485 и 714 – 715. [↑](#endnote-ref-360)
368. И. Бачелис. «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре. — «Комсомольская правда», 1934, 4 января. [↑](#endnote-ref-361)
369. О. Литовский. Корни оптимизма. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 48. [↑](#endnote-ref-362)
370. Ф. Панферов, Б. Резников. Победа театра. — «Правда», 1933, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-363)
371. Я. Гринвальд. «Оптимистическая трагедия». — «Труд», 1933, 27 декабря. [↑](#endnote-ref-364)
372. См. в статьях О. Литовского «Корни оптимизма» («Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 44 – 49); «Об оптимистической трагедии» («Советское искусство», 1933, 26 декабря); К. Фельдмана «Оптимистическая трагедия» в Лесковском Камерном театре («Рабочая Москва», 1933, 26 декабря); Ю. Юзовского «Суровый стиль правды» («Вечерняя Москва», 1933, 25 декабря). [↑](#endnote-ref-365)
373. С. Мокульский. «Оптимистическая трагедия» в Московском Камерном театре. — «Рабочий и театр», 1934, № 8, стр. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-366)
374. О. Литовский. Корни оптимизма. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 46. [↑](#endnote-ref-367)
375. Там же, стр. 46, 49. [↑](#endnote-ref-368)
376. В. Рындин. Повторение пройденного. — «Театр», 1957, № 1, стр. 47. [↑](#endnote-ref-369)
377. О. Литовский. Корни оптимизма («Театр и драматургия», 1934, № 3); С. Мокульский. «Оптимистическая трагедия» в Московском Камерном театре («Рабочий и театр», 1934, № 8). [↑](#endnote-ref-370)
378. Ю. Юзовский. Суровый стиль правды. — «Вечерняя Москва», 1933, 25 декабря. [↑](#endnote-ref-371)
379. А. Коонен. Из воспоминаний о Таирове. — «Театральная жизнь», 1961, № 13, стр. 24. [↑](#endnote-ref-372)
380. А. Коонен. Образ героини. — «Советское искусство», 1934, 5 марта. [↑](#endnote-ref-373)
381. {315} О. Литовский. Корни оптимизма. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 49. [↑](#endnote-ref-374)
382. Беседа А. Я. Таирова с режиссерами — выпускниками ГИТИС им. А. В. Луначарского 6 апреля 1936 г. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 137. [↑](#endnote-ref-375)
383. Там же. [↑](#endnote-ref-376)
384. Е. Гальперина. Флобер и Камерный театр. — «Литературная газета», 1940, 12 ноября. [↑](#endnote-ref-377)
385. М. Гус. Столкновение с Флобером. — «Советское искусство», 1940, 24 ноября. [↑](#endnote-ref-378)
386. М. Эйхенгольц. «Мадам Бовари» Флобера в Камерном театре. — «Театр». 1941, № 2, стр. 46. [↑](#endnote-ref-379)
387. Доклад А. Я. Таирова труппе Камерного театра 9 мая 1944 г. — режиссерская экспозиция спектакля «Без вины виноватые». — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 591. [↑](#endnote-ref-380)
388. Е. Сурков. «Без вины виноватые». — «Труд», 1945, 11 января. [↑](#endnote-ref-381)
389. Там же. [↑](#endnote-ref-382)
390. Н. Кутанов (С. Дурылин). Островский в Камерном театре. — «Вечерняя Москва», 1945, 8 января. [↑](#endnote-ref-383)
391. Б. Алперс. «Сердце не камень» и поздний Островский. — «Ежегодник Малого театра», 1953 – 1954, М., 1956, стр. 238. [↑](#endnote-ref-384)
392. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра, М., 1924. [↑](#endnote-ref-385)
393. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра, стр. 23. (В дальнейшем эта брошюра цитируется без особых указаний.) [↑](#endnote-ref-386)
394. Приведено в статье А. Я. Таирова «По обе стороны экватора». — Сб. «Камерный театр», М., 1934, стр. 57. [↑](#endnote-ref-387)
395. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 990. [↑](#endnote-ref-388)
396. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 863. [↑](#endnote-ref-389)
397. См. [стр. 240](#_page240) книги. [↑](#endnote-ref-390)
398. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 863. [↑](#endnote-ref-391)
399. См. «Магдебургская театральная выставка». — «Новый зритель», 1927, № 28, стр. 6; В. Газенклевер. На всемирной выставке в Париже — «Эхо», 1925, № 5. стр. 10. [↑](#endnote-ref-392)
400. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 374. [↑](#endnote-ref-393)
401. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 921. [↑](#endnote-ref-394)
402. Р. Рубинштейн. Зарубежная пресса о Камерном театре. — Сб. «Камерный театр», М., 1934, стр. 94. [↑](#endnote-ref-395)
403. Приведено там же, стр. 95. [↑](#endnote-ref-396)
404. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 916. [↑](#endnote-ref-397)
405. ЦГАЛИ, ф. 2328. оп. 1, ед. хр. 937. [↑](#endnote-ref-398)
406. См. [стр. 140](#_page140) книги. [↑](#endnote-ref-399)
407. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1. ед. хр. 931. [↑](#endnote-ref-400)
408. С. Мокульский. Пример социалистического театра. — «Театр». 1957, № 10, стр. 138. [↑](#endnote-ref-401)
409. Приведено Вс. Вишневским в Собр. соч. в 5‑ти томах, т. 1, М., 1954, стр. 576. [↑](#endnote-ref-402)
410. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра, М., 1924, стр. 29, 21 – 22. [↑](#endnote-ref-403)
411. {316} Письмо Ф. Жемье от 8 апреля 1926 г. — Приведено в тексте работы И. Клейнера «Московский Камерный театр», 1930. [↑](#endnote-ref-404)
412. «Die Väter des modernen Theaters», 5. — «Theater Heute», Hannover, 1962, № 10. [↑](#endnote-ref-405)
413. Enciclopedia dello Spettacolo, IX, Roma, 1962, p. 648 – 549. [↑](#endnote-ref-406)
414. «Il Dramma», Torino, 306, marzo, 1962, p. 63. [↑](#endnote-ref-407)
415. См. «Советская культура», 1965, 16 октября. [↑](#endnote-ref-408)
416. The Oxford companion to the Theatre, London, 1967, p. 32. [↑](#endnote-ref-409)
417. Указываются даты премьер. [↑](#footnote-ref-10)
418. Позже А. Я. Таиров поставил «Оптимистическую трагедию» в Ростовском театре драмы. Премьера 8 января 1936 г. Художник В. Рындин. Музыка Л. Книппера. [↑](#footnote-ref-11)
419. Книга «Записки режиссера» переводилась на иностранные языки: на немецкий («Das entfesselte Theater», Potsdam, 1923; Potsdam, 1927; Köln, 1964); на чешский («Osvobožené divadlo», Praha, 1927); на польский («Notatki rezysera i proclamacye artysty», Warszawa, 1964). [↑](#footnote-ref-12)
420. Спектакль «Укрощение мистера Робинзона» поставлен в МКТ режиссером Л. Лукьяновым, художник В. Рындин (премьера 13 апреля 1933 г.). [↑](#footnote-ref-13)
421. Спектакль «Вершины счастья» Дос-Пассоса поставлен в МКТ режиссером Л. Лукьяновым, художник В. Рындин (премьера 6 апреля 1934 г.). [↑](#footnote-ref-14)
422. Постановка «Кармен» не была осуществлена. [↑](#footnote-ref-15)
423. Постановка «Евгения Онегина» не была осуществлена. [↑](#footnote-ref-16)
424. См. также статью о Вс. Вишневском в первом разделе библиографии: [«Новое в трагедии»](#_Tosh0004122). [↑](#footnote-ref-17)