**Режиссерское искусство А. Я. Таирова** (К 100‑летию со дня рождения)  / Ред. К. Л. Рудницкий. М., 1987. 150 с.

*Г. А. Товстоногов*. Слово о Таирове 3 [Читать](#_Toc317099241)

*К. Л. Рудницкий*. Творческий путь Таирова 7 [Читать](#_Toc317099242)

*Е. Д. Уварова*. Музыкальные и комедийные спектакли Таирова 42 [Читать](#_Toc317099243)

*В. И. Березкин*. Таиров и художники 64 [Читать](#_Toc317099244)

*Татьяна Бачелис*. Коонен и Таиров 77 [Читать](#_Toc317099245)

*В. А. Щербаков*. «Покрывало Пьеретты» 85 [Читать](#_Toc317099246)

*Владислав Иванов*. Размышляя о «Федре» 93 [Читать](#_Toc317099247)

*Н. С. Сухоцкая*. Отрывки из воспоминаний 102 [Читать](#_Toc317099248)

*Ю. О. Хмельницкий*. Первое знакомство с Брехтом 106 [Читать](#_Toc317099249)

*Н. Г. Литвиненко*. Несыгранный спектакль 112 [Читать](#_Toc317099250)

*Е. Я. Дубнова*. Таиров на частных сценах Петербурга (1906 – 1913) 131 [Читать](#_Toc317099251)

*М. С. Пятницкий*. Таиров в Симбирске 142 [Читать](#_Toc317099252)

# **{3}** Г. А. Товстоногов Слово о Таирове

Честнейший человек, настоящий рыцарь театра, Александр Яковлевич Таиров прожил свою жизнь в искусстве как истинный подвижник. Никогда и ни в чем он не искал для себя никаких выгод, не умел ни лгать, ни приспосабливаться, был честен перед собой и перед искусством. Оно было для него свято, как и для Чехова, сказавшего: «Искусства тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать…».

Я видел почти все спектакли Камерного театра 30 – 40‑х годов. Незабываема великая Коонен. Несказанно много дал мне этот неповторимый, своеобразный, богатый, гармонический мир поэтического театра Таирова. Гармония была во всем: сильные, безудержные страсти прекрасно уравновешивались продуманными, идеально организованными режиссерскими построениями. Красота и выразительность голосов сочетались с безусловной правдой и обязательностью каждого движения, любого жеста. Мужественная интеллектуальная сила идеально совпадала в спектаклях Таирова с образным художественным воспроизведением окружающего мира.

Первым спектаклем Таирова на сцене Камерного театра была не известная до сей поры русскому театру драма древнеиндийского классического поэта Калидаса «Сакунтала». Этой своей работой Таиров как бы заявлял о намерении Камерного театра бороться с натурализмом, с театром повседневного быта.

Впредь репертуар Камерного театра будет определяться не просто решением сложных эстетических задач, поиском новой сценической формы, как казалось многим в те годы, а постановкой гуманистических вопросов, извечных вопросов бытия.

Уже ранние спектакли Таирова несли неприятие обывательщины, тяготели к прославлению незамутненной человеческой природы, сильной в своих естественных эмоциях и влечениях. Так возникало в первых работах Камерного театра, начиная с «Сакунталы», утверждение красоты чувств, красоты человеческой личности. Уже в них утверждалась всепобеждающая сила любви, которая всегда представлялась Таирову едва ли не самым значительным и загадочным, что есть на свете. Таиров отстаивал эмоциональность в театре. Он стремился к тому, чтобы в человеке заговорила страсть — первозданная, «первородная сила эмоции». {4} Эти мотивы выльются в мощный поток трагедийного и героического звучания.

Первые работы Таирова были как бы вступлением к монументальным и социально укрупненным спектаклям, показавшим трагедийный размах его режиссуры и принесшим его театру мировое признание. Камерный театр в пору своей зрелости все больше стремился заглянуть внутрь человека и все меньше увлекался внешней красотой, утверждая на сцене трагедию высокого эмоционального воздействия, большого стиля, острой мысли.

В постановках пьес О’Нила «Косматая обезьяна». «Любовь под вязами», «Негр» действие было сосредоточенным, скупым, наполненным трагическим ритмом, с полной ясностью и четкостью прозвучавшим в легендарном шедевре Камерного театра «Оптимистическая трагедия».

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского давала материал для создания современного спектакля героического звучания, трагического накала, романтической поэзии. Размах авторского замысла, его эпичность, темперамент нашли прямой и истинно художественный отклик в режиссуре Таирова. Спектакль был обращен в будущее; глубочайшее понимание и философское постижение Таировым пьесы Вишневского предрешило счастливую судьбу и пьесы и спектакля. Опыт первого обращения к пьесе незримо присутствует во всех последующих постановках; полемизируют ли они со спектаклем Таирова, соглашаются ли с ним в чем-то, но мысленно всегда возвращаются к спектаклю Камерного театра, воскрешают образ Комиссара, созданный несравненной Алисой Коонен.

Одной из вершин режиссерского мастерства Таирова, искрящейся блеском неожиданных находок и открытий, была инсценировка романа Г. Флобера «Мадам Бовари», сделанная А. Коонен. Казалось, Коонен и Таиров сумели проникнуть в самую суть души человека. Спектакль исключительно тонкого и глубокого психологизма требовал необыкновенной внутренней наполненности от всех исполнителей, владения в совершенстве виртуозной техникой.

В этих работах Таиров подошел вплотную к реализму, соединившему «правду жизни и правду искусства». Он шел к нему через борьбу и искания, определявшие его понимание целей творчества в разные периоды. Он отстаивал правомерность существования театра, возвышающего человека над повседневностью. Он утверждал в человеке значительность личности, а в актере — человека-творца. Таиров принадлежал к тем художникам, которые практикой своего театра обогатили представления о возможностях реализма, расширили рамки реализма социалистического.

Мощная выразительность спектаклей Камерного театра базировалась на выразительности актерской. Таирову нужен был актер {5} больших страстей, открытых чувств, актер безграничных возможностей.

Школа сценического мастерства, созданная в Камерном тест-ре, готовила актера-виртуоза, в совершенстве владеющего внутренней и внешней техникой. Дилетантизм, равнодушие и лень Таиров ненавидел более всего. Впечатление целостности и гармонии спектаклей Камерного театра рождалось как результат единства актерской техники всей труппы.

Разнообразный, разножанровый репертуар создавал неповторимость Камерного театра и помогал становлению актерских дарований. Высокая трагедия, оперетта, буффонная комедия, пантомима воспитывали мысль актера, вырабатывали эмоциональную подвижность, развивали выразительность тела. Главным и излюбленным таировским принципом было применение зрительного образа для выражения самых сокровенных, потаенных движений души человека. Поэтому так нетерпимо относился он не только к словесному косноязычию, но и к невнятности мимики и жеста.

Будучи зрителем Камерного театра, я, в ту пору уже верный мхатовец, искал и находил в спектаклях Таирова милые моему сердцу признаки работы по Станиславскому. Актеры Таирова существовали органично и правдиво в «природе чувств» каждого спектакля Камерного театра. В спектакле «Мадам Бовари» атмосфера была особая, ни в чем не схожая с атмосферой, к примеру, «Оптимистической трагедии» или «Адриенны Лекуврер», и актеры совсем по-иному говорили, общались, двигались, при этом не нарушая ансамбля, присущего только им, таировским артистам.

В творческих поисках режиссера Таирова, в его педагогической работе так или иначе обнаруживалось влияние учения Станиславского, его всеобщих законов. Но, мне думается, и театр Таирова в какой-то мере дополнял, вызывал новые открытия Станиславского. Может быть, не без влияния практики Камерного театра произошло открытие метода физических действий.

От воспитания актера-виртуоза Таиров шел к воспитанию художника-гражданина, способного углубить сценический образ своей мыслью, знанием жизни, всесторонней культурой, индивидуальным опытом. В практике работы, в деле воспитания труппы Таиров применял другие термины, иные формулировки — он всегда шел только своим путем, но не использовать сути учения Станиславского, его всеобщих законов творчества, он, как истинный художник-реалист, не мог. Казалось, что в спектаклях Таирова каждая деталь, каждая мелочь продумана, выверена досконально — в искусстве нет мелочей, но строгость и четкость построений не лишали театр импровизационного начала.

Путь Таирова был нелегким, как всякий путь истинного новатора. {6} Под ударами судьбы Таиров не изменил ни самому себе, ни искусству. Необыкновенно организованный, собранный человек, Таиров многое сделал для развития советского театра. Он работал неустанно, неутомимо, вся его жизнь была подчинена одному делу, одной страсти — театру. Его человеческая цельность выразилась в единстве и цельности творческой программы, в постоянной приверженности к воспеванию красоты и гармонии человека. Такой художник был необходим революционной эпохе. Как представитель и строитель русской советской режиссерской школы Таиров продолжает жить в поисках и находках современного театра.

# **{7}** К. Л. Рудницкий Творческий путь Таирова

Последнее представление «Адриенны Лекуврер», замкнувшее историю московского Камерного театра, состоялось 29 мая 1949 года. Прошли десятилетия — в театральной жизни многое изменилось, многое, некогда примечательное, давно позабыто. Но театральная легенда, овевающая имена Алисы Коонен и Александра Таирова, поныне жива. Молодые люди, которые родились, когда Камерного театра уже не было на свете, стремятся понять, в чем секрет магнетической притягательности таировских спектаклей 20 – 40‑х годов. И хотя опубликовано литературное наследие режиссера, изданы мемуары Алисы Коонен, серьезные книги и статьи, посвященные искусству Камерного театра, тем не менее особая позиция Таирова в современной ему художественной культуре все еще остается довольно загадочной, а логика его исканий — невыясненной.

Анализируя многосложный опыт 20‑х годов, Б. В. Алперс писал: «Главные жизнетворящие динамические центры театральной вселенной находились тогда в мхатовской и мейерхольдовской сценических системах». Это, конечно, верно. Гораздо менее убедительно утверждение Алперса, будто «все остальные театры того времени… отличались друг от друга большей или меньшей степенью тяготения к одному из этих солнц», все они были своего рода «театры-спутники», «светились отраженным, заемным светом»[[1]](#footnote-2).

Творчество Александра Таирова в простоту такой схемы не вписывается. «Спутником» Станиславского или Мейерхольда его не назовешь. Камерный театр, как беззаконная комета в кругу расчисленном светил, двигался по непредсказуемой траектории, испытывая, конечно, воздействие двух этих систем, но противясь обеим, исповедуя иную веру, предлагая иной, внятный и обжигающе-горячий сценический язык.

Свою жизнь в искусстве режиссер Таиров начал с полемики на два фронта: он заявил, что категорически отрицает и «натурализм» Станиславского, и «условность» Мейерхольда. МХТ порицался как театр «литературный», где актерское искусство низведено на положение служанки словесности. Опыты Мейерхольда осуждались как «изобразительные», заставляющие актера служить опять-таки не своему, а чужому делу — живописи. В Художественном театре актер — всего лишь раб писателя, в театре {8} Мейерхольда актер — всего лишь раб художника-декоратора Таиров ратовал за полную независимость театра от муз-приживалок. Сцена не место для экспозиции полотен художников, пусть даже таких талантливых, как Головин или Судейкин. Сцена не кафедра, с которой должно звучать слово Достоевского, Толстого или Чехова. Сцена есть сцена: подмостки для актерской игры.

На первый взгляд может показаться, что вскоре обе эти позиции Таиров сдал. Ибо Камерный театр, который он создал, конечно же немыслим вне высокой изобразительной и словесной куль туры.

И все же литература и живопись на таировской сцене вступали в несколько иные взаимоотношения с искусством актера, нежели в театрах Станиславского и Мейерхольда.

У Таирова подвизались первоклассные, самобытные художники, декорации нередко восхищали публику, но их архитектоника и живопись были по-другому увязаны с общим режиссерским замыслом: они не столько обозначали или характеризовали место действия, сколько эмоционально, цветом и светом, аккомпанировали актерской игре. Декорация «играла» вместе с актерами, заодно с ними. Случалось, она задавала тон актерской игре, диктовала ее ритм и темп. Но никогда не бывало ни разногласия между декором спектакля и его режиссерской формой, ни самодовлеющей, независимой от искусства артистов, красоты декора.

Таиров ставил, и часто, классику, с увлечением работал над пьесами многих современных авторов. Тем не менее литературный текст оставался в его глазах только первоосновой будущего спектакля: не меньше, но и не больше. Шекспир и Расин, Флобер и Чехов, О’Нил и Вишневский — все они воспринимались как соучастники в создании театрального действа, обязанные повиноваться режиссерской воле. Влюбляясь в писателя, Таиров подчинял его себе. В его любви к высокой литературе не было никакого пиетета. Он мог, например, свести в одном спектакле Шекспира, Пушкина и Шоу («Египетские ночи», 1934), навлекая на себя неизбежные упреки в эклектизме и в режиссерском произволе. Но, с точки зрения Таирова, который всегда считал, что театр — вполне самостоятельное искусство, а не сумма (и не «синтез»!) других искусств, такого рода решения были более чем естественны. И в этом смысле он, как и Станиславский, как и Мейерхольд, принимая на себя ответственную миссию «автора спектакля», действовал подчас гораздо решительнее даже, чем Мейерхольд. Однако радикальность его решений не так бросалась в глаза. Происходило это потому, что идея строить спектакль вопреки драматургу, наперекор драматургу, часто соблазнявшая Мейерхольда, нисколько не увлекала Таирова. В прямую полемику с писателями, которых он ставил, Таиров не вступал. Он был по отношению к драматургу не оппонентом, но полноправным соавтором. И хотя коррективы, {9} которые он вносил в драматургические композиции О’Нила, были идейно и стилистически весьма значительны, тем не менее эти коррективы осуществлялись не грубо, а деликатно. Мало кто замечал, как Таиров перестраивал облюбованную пьесу, ибо он вступал в такого рода единоборство и соавторство с писателем не с позиции силы, а с позиции интереса и веры.

Ранние режиссерские опыты Таирова уводили его далеко в сторону от комнатного, разговорного театра XIX – XX веков. Характерные жанровые гибриды, все эти «драмы», «сцены», «пьесы», знаменовавшие разные способы сближения с обыденной, повседневной жизнью, Таиров отвергал с порога.

В этом пункте он смолоду был бескомпромиссен. Гротеск, манивший Мейерхольда и Вахтангова, его не прельщал. Смешивать смешное со страшным Таирову не хотелось. Он домогался чуть ли не химической чистоты крайних жанров: комедия да будет комедиен, трагедия да будет трагедией.

Когда он ставил «Изнанку жизни» в петербургском театре Рейнеке в декорациях С. Судейкина, Таиров высвобождал арлекинаду из-под груза дидактической сатиры Хасинте Бенавенте и возвращал ее к площадной игре в духе комедии дель арте. В «Желтой кофте» Г. Бенримо и Д. К. Хазлота, поставленной в Свободном театре Марджанова в декорациях А. Арапова, Таиров опять же стремился к наивной комедийной забаве, к шаловливой «китайщине».

Но пантомима «Покрывало Пьеретты» в том же Свободном театре в 1913 году демонстрировала, напротив, порыв к трагедии, особенно заметный в сравнении с мейерхольдовской интерпретацией этой же пантомимы А. Шницлера на музыку Э. Донаньи. У Мейерхольда она называлась иначе — «Шарф Коломбины» — и с огромным успехом пришла еще в 1910 году. Таиров, как и Мейерхольд, обратился к пантомиме с целью доказать, что театр способен обойтись вообще без всякого текста, без единого произносимого слова, что у театра есть собственные, независимые от словесности, средства выразительности. Однако в противовес «Шарфу Коломбины» с его гротесками, взвинченными и дергаными ритмами, с его комически-жуткой аляповатостью «Покрывало Пьеретты» было попыткой создать безмолвную «мистерию», трагическую поэму любви.

Полемика с Мейерхольдом велась по всем пунктам. Пантомима разыгрывалась на холодном и строгом фоне серебряных колони А. Арапова — в надменной фронтальности декорации не было ничего общего с ералашной динамикой Н. Сапунова. У Мейерхольда главная партия принадлежала Пьеро, у Таирова страдания Пьеро отошли на второй план. У Мейерхольда Арлекин был дерзок и до наглости самоуверен, у Таирова гибкий Арлекин (А. Чабров) знал, что игра неминуемо кончится бедой. Скорбная {10} Пьеретта — Алиса Коонен стала истинной героиней спектакля, ничуть не похожей на мейерхольдовскую резвушку Коломбину.

Спустя два с лишним года Таиров возобновил «Покрывало Пьеретты» в Камерном театре. На этот раз в помощь Арапову была приглашена молоденькая ученица Бурделя Вера Мухина: ей поручили костюмы. Пьеретту — Коонен взамен нежного, кружевного бального платья с бесчисленными оборками нарядили в геометрически угловатые, топорщащиеся, жестко накрахмаленные белые одежды. Новый наряд, твердый излом его колючих линий менял весь облик героини, диктовал ей иную пластику: не скорбь бессильно падающих рук, но решительный, волевой жест. Поразительный костюм Пьеретты 1916 года может быть воспринят как ближайшее предвестие принципов «строенного костюма», выработанных вскоре А. Экстер и подхваченных А. Весниным в «Федре».

В подобных предвестиях и предощущениях как раз и просматривается пунктирная линия нащупываемого Таировым стиля: она не сразу становится сплошной и прямой, она пока еще плутает и прерывается.

Первой по-настоящему программной работой Таирова была «Сакунтала» Калидасы, которой и открылся Камерный театр 12 декабря 1914 года. Менее чем через пять лет Станиславский заявил, что в искусстве Таирова «нового ничего нет», а только «рафинад и изощренность»[[2]](#footnote-3). Два года спустя и Вахтангов резко осудил искания Таирова: «У него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека — глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр… пошлость (всякая мода — пошлость, пока она не прошла)»[[3]](#footnote-4). А еще через год против Таирова возвысил голос и Мейерхольд: Он обозвал Таирова «дилетантом», а Камерный театр — «театром любительским»[[4]](#footnote-5).

Как видим, все три вердикта откровенно неприязненны. Но сам по себе тот факт, что в 1919 – 1922 годах и Станиславский, и Вахтангов, и Мейерхольд, все трое, вынуждены были как-то комментировать деятельность Таирова, достаточно выразителен. Если в первые годы жизни Камерного театра можно было его не замечать, то теперь приходилось с ним считаться и спорить.

Ведь поначалу, в 1914 – 1916 годах, писал Абрам Эфрос, «таировская сцена совсем не казалась особенной. Она была в ряду многих», которые «были похожи друг на друга» — все «противополагали себя старым театрам», все «искали нетронутых форм {11} и приемов»[[5]](#footnote-6). Фразу Вахтангова, что Таиров «ежегодно меняет моду», вполне подтверждал репертуар Камерного театра, где с Шекспиром соседствовал Лабиш, с Кальдероном — Уайльд, с Клоделем — Любовь Столица. Чересполосица художников была столь же кричащая: недавний мейерхольдовец С. Судейкин предшествовал закоренелому «натуралисту» В. Симову из МХТ, многоопытный стилизатор А. Арапов как-то уживался рядом с А. Экстер; склонной к самому решительному кубизму, на смену П. Кузнецову приходил Г. Якулов. Появлялись тут и А. Веснин, и П. Гончарова, и А. Лентулов. Вся эта пляска имен и поветрий казалась бесцельной и бессмысленной.

С уверенностью можно было сказать одно: очутившись перед характерной для сцены времен первой мировой войны альтернативой — либо скорбная жизненность, либо игра, далекая от понурой реальности, — Таиров явно отдавал предпочтение игре. И Камерный театр не избежал примелькавшихся марджановско-евреиновских приемов, скорее игривых, нежели игровых.

Как раз игривость-то и делала таировскую сцену одной из многих, «обыденно-модной». Быстро выпуская шаловливые вещицы, которые делали сборы и обеспечивали театру прожиточный минимум, Таиров, однако, постепенно готовил труппу к существенным переменам. Внимательный взгляд мог бы уловить нечто новое в праздничной театральности его ранних работ.

Если до войны, в «Изнанке жизни», его актеры, выскакивая на подмостки из прорезей судейкинского занавеса, смело обращались в публику с шутовскими бутадами, если в «Желтой кофте» они по ступенькам спускались с подмостков в зрительный зал, комментируя забавные перипетии действия, то с момента основания Камерного театра Таиров категорически объявил линию рампы священной, неприкасаемой. Переступать рампу было строжайше запрещено. Пространство сцены, отданное во власть искусства, отделялось и отстранялось от аудитории, на которую искусство могло и хотело воздействовав. Композиция Таирова существовала только здесь, на подмостках, и здесь она была *вся*. Целиком и полностью. Ее границы, ее края жестко обозначались сценическим порталом. Любая партитура выстраивалась в твердом убеждении что вне портала вообще ничего нет и быть не может.

Актеры Таирова имели право обращаться в публику с монологами или «апартами» (репликами «в сторону»), но вовлекай, зрителей в действие, в игру, «общаться» с публикой ни в коем случае не могли. Однако эта отдаленность актерского действия от зрителей достигалась не с помощью «четвертой стены» (сквозь которую видна будто бы самая настоящая жизнь, текущая в обыденных {12} берегах), но по закону резкого противопоставления праздничной красоты сцены прозе будничной жизни. Красота располагалась высоко на подмостках, обыденная жизнь снизу смотрела на эту красоту глазами зрителей.

«Сакунталу» декорировал Павел Кузнецов, в театре работавший впервые. Восток, который он знал хорошо, ничего общего с Востоком Калидасы не имел. Кузнецовская Индия отзывалась Бухарой. По краям сцены Кузнецов поднял на дыбы четверку голубых коней: подобно кариатидам, они стояли попарно, справа и слева, на больших пьедесталах-вазах. Между четырьмя вздыбленными конскими фигурами простиралась голая плоскость планшета. Пустота сцены подчеркивалась монохромностью задников зеленого, розоватого, синего. Лишь изредка на этом одноцветном фоне появлялись условные, прозрачно-резные деревца. Впечатление было такое, словно пространство подготовлено для танцев, для балетного представления.

Более того, Таиров организовал по хореографическому принципу и весь мизансценический строй спектакля.

Ничего подобного русская драматическая сцена дотоле не знала, и такой поворот явно застал врасплох критиков. Таиров же осуществил этот поворот отнюдь не импульсивно, напротив, он действовал обдуманно, с далеким прицелом. «Спектакли балета, — признавался он спустя несколько лет в “Записках режиссера”, — пожалуй, *единственные* спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение»[[6]](#footnote-7). Таиров хотел привить драматическому театру хореографические средства выразительности — балетную согласованность движений, красоту и чистоту позы и жеста. Ничему не желая учиться ни у Станиславского, ни у Мейерхольда, он готов был многое перенять у балетмейстеров Дягилева, а также у Анны Павловой и Айседоры Дункан. И прямо заявлял, что его цель — превратить массовки в подобие кордебалета, со мать «кордедраму или, вернее, кордетеатр»[[7]](#footnote-8). Мейерхольд недоумевал, зачем Таиров допустил «в свою игру приемы балетного искусства»[[8]](#footnote-9). Ему казалось, это — оплошность дилетанта. На самом деле это была сознательно и твердо избранная позиция.

Балетная форма спектакля, где центр сцены пуст и весь планшет расчищен, привлекала Таирова по нескольким причинам. Она давала актерам возможность продемонстрировать пластическое мастерство. «Поэзии тела» Таиров тогда (и впоследствии) придавал огромное значение. Предстояло превозмочь косноязычие пластики {13} и добиться красноречия позы, жеста, движения. Кроме тою, эстетика балетного зрелища предполагала присутствие примы-балерины и, значит, центростремительную партитуру, героине подчиненную. Для Таирова, который всегда хотел выдвинуть в центр одну героиню, Алису Коонен, эти балетные принципы были удобны и выгодны.

Предпринятая в «Сакунтале» «раскраска тел» была вызвана антипатией к обычным театральным костюмам, скрывающим движения рук, ног, торса. «Костюмы лучших художников современности, — писал он, — гаснут и бесформенно виснут, когда они облекают тело актера, дробя его и мешая ему»[[9]](#footnote-10). Потому-то он и выдвинул «принцип обнажения тела», в сущности — чисто хореографический, предложил «вместо привычных для публики театральных костюмов — полуобнаженные тела актеров, раскрашенные в разные цвета — от лимонного и персикового до черного»[[10]](#footnote-11).

Итак, первой новостью «Сакунталы» была балетность формы. Другое новшество, непривычное глазу зрителей и критиков, которое преподнес этот спектакль, состояло в локальности красок, безоттеночности сильного и звучного цвета. С легкой руки Павла Кузнецова Таиров взял курс на чистый, звонкий, интенсивный цвет — без полутонов, без импрессионистской зыбкости, без таинственно колеблемой светотени. Каждая краска говорила полным голосом.

Оба эти принципа легко согласовывались и друг с другом, и с экзотичностью пьесы. Но они были избраны не для «Сакунталы» только. Варьируясь и всякий раз по-новому применяясь, они впоследствии долго сопутствовали исканиям Таирова, настойчиво уводившим свой театр подальше от обыденной повседневности.

Экзотика «Сакунталы» никак не соприкасалась с социальной реальностью, окружавшей здание театра. Дела на фронтах шли скверно, русские армии отступали. Настроения в Москве господствовали унылые. А на Тверском бульваре творилось искусство, которое никакой Москвы — ни прошлой, ни нынешней — знать не знало и знать не хотело. «Мы, — говорил Таиров, — не сторонники изображения на сцене ежедневности нудных будней, переживаний, которых в жизни без того много»[[11]](#footnote-12). Публику, посещавшую его спектакли, удивляли неземная яркость красок, невесть откуда взявшееся ликование цвета, певучесть движений.

Алиса Коонен, безраздельно властвуя на этой сцене, вовсе не испытывала тревоги, характерной и для роскошных александринских спектаклей Мейерхольда, и для скромнейших спектаклей Первой студии МХТ. Чуждая модной первичности в духе Е. Рощиной-Инсаровой или В. Юреневой, Коонен как будто, совсем не ко {14} времени, затворила на опаляющем языке страсти. Ее героини напоминали о натурах исключительных и цельных, «о временах простых и грубых». Они не взывали к жалости, не нуждались в сострадании. Гордые или скорбные, мятежные или обреченные, они не раздваивались, не колебались. Таировская тетива натягивалась туго, и роль Коонен летела как стрела.

В сущности, Алиса Коонен явилась первой актрисой, сумевшей в структуре режиссерского театра сохранить огромные преимущества, какие старая театральная система предоставляла героине. То, что не удалось получить Комиссаржевской у Мейерхольда и Дузе у Крэга, Коонен у Таирова обрела: она сумела найти свободу в подчинении режиссерской воле.

Ограничив действие пределами планшета, руководитель Камерного театра очень скоро стал требовать у художников не только эскиз, но и макет оформления. Макеты, от которых Мейерхольд наотрез отказался еще в Студии на Поварской, в 1905 году понадобились Таирову как твердая гарантия трехмерной, объемной декорации. Ибо Таиров двигался от декорации-картины к декорации-структуре. Причем характерная особенность архитектоники таировских композиций состояла в том, что чаще всего — даже и тогда, когда казались вздыбленными, — они пластались горизонтально, предлагая актерам плоские, удобные игровые площадки. Все таировские шедевры организованы по этому принципу. Редкие исключения (например, «Негр» О’Нила) только подтверждают правило. Ибо и в этих случаях вертикали взмывают ввысь по бокам сцены, оставляя середину планшета свободной.

Это правило соблюла и Александра Экстер, которая впервые сотрудничала с Таировым в постановке трагедии Иннокентия Анненского «Фамира-кифарэд» (1916). Хотя Экстер и «сломала» планшет, но сломала так, что выгодные для группировок менад и сатиров горизонтальные ступени распростерлись во всю ширину сцены. Вопреки горестной фатальности пьесы, Экстер придала кубистической декорации гордую монолитность. Однако абстрактная форма воспринималась как своего рода пейзаж: синие конусы напоминали кипарисы, синие кубы — нагромождения скал.

Костюмировка сохраняла некоторые признаки «эллинского колорита», но хитоны, пеплосы и хламиды (малиново-красные у менад), едва прикрывали нагие тела актеров и актрис. Кроме того, Таиров в «Фамире» впервые применил «графический» грим: «подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла, — рассказывала Коонен, — еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными»[[12]](#footnote-13).

{15} Анненский в этой пьесе развернул античный сюжет навстречу символистской идее всевластия рока. Поэт мрачно указывал предел, порог, который человек, пусть даже наделенный большим талантом, перешагнуть не вправе: за этим порогом царили уже не люди, а боги. Фамира — прославленный кифарэд (т. е. певец, аккомпанирующий себе на кифаре, древней лире), занесся, возгордился, осмелился вызвать на состязание муз, поспорить с божествами, а потому «побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара»[[13]](#footnote-14).

Ничего не меняя в тексте, Таиров по-иному расставил акценты: вызов, который Фамира бросил в лицо богам, был для режиссера значительнее, нежели воспоследовавшая за этим кара. Можно предположить, что Таиров мысленно отождествлял Фамиру если не с собой, то — с Камерным театром, который отважился в суровую годину войны притронуться к старинным струнам, поспорить и с веком и с роком. Роль Фамиры исполнял Николай Церетели, один из самых заметных актеров труппы, высокий, гибкий, с красивым голосом и властным жестом. В конце трагедии герой не терял присутствия духа: все так же тверда была поступь слепого Фамиры, все так же царственны были его Движения, так же надменно звучала речь. Он продолжал спорить с небом.

После «Фамиры» Таиров обратился к «Саломее» Уайльда. И он сам и Экстер все более пристальное внимание уделяли костюму. Впоследствии, несколько утрируя, писали, что Камерный театр — «театр костюмов». Это, конечно, преувеличение. Но что верно, то верно: проблема костюма всегда была чрезвычайно существенной и для Таирова и для его художников.

Если в «Фамире» костюмы были, так сказать, минимальны, не столько облекали, сколько открывали тела, то костюмная сюита «Саломеи», напротив, массивна, громоздка. Кроме ярких тканей Экстер применила тут тонкие металлические каркасы, обручи даже фанеру. Ее костюмы-постройки на первый взгляд как будто противоречили таировскому тяготению к балетной форме спектакля. Однако, сравнивая эскизы Экстер к «Саломее» (а потом — к «Ромео и Джульетте») с эскизами Бакста к дягилевским балетам, приходишь к мысли, что именно здесь отправная точка исканий художницы. Балетные критики писали о «чудовищности» «монументальных» костюмов Бакста, но, скрепя сердце, признавали, что костюм у него «становится одушевленным предметом». Бакст говорил: «Заблуждение думать, что на нейтральном фоне костюмы выигрывают. Они приобретают во сто крат большую силу на ярком, фоне»[[14]](#footnote-15). Обе эти идеи — монументальность костюма и готовность поместить яркий костюм на ярком фоне — Экстер подхватила {16} и преобразила. Она вплотную сомкнула костюм и фон, превратила театральный костюм в движущийся вместе с актером фрагмент сценической архитектуры.

Занизив портал, вытянув по горизонтали вдоль линии рампы мощные ступени и воздвигнув толстенные колонны, Экстер наглухо замкнула пространство. Колонны выпирали вперед, ступени диктовали актерам движение вниз, к авансцене. Бесшумные сдвиги красочных полотнищ создавали ощущение текучести всей картины, озаренной багряно-красными лучами света.

В тесных пределах площадки Таиров сухо вычерчивал свои мизансцены. Длинные копья воинов Ирода, то устремленные ввысь, то грозно накренившиеся, аккомпанировали строгому пластическому рисунку. Как ни странно, громоздкие костюмы не мешали актерам, напротив, костюмы диктовали скупой, лаконичный жест. Экономность движений была предписана всем — и монументальному Ироду — И. Аркадину, и гибкому Иоканаану — Н. Церетелли, и надменно-дерзкой Саломее — А. Коонен. Послушные таировскому чертежу, «актеры, — удивленно заметил критик Г. Геронский, — стали больше людьми». В Саломее — Коонен угадывались «решимость и своеобразный расчет»: «она была цельной»[[15]](#footnote-16). Уайльдовская героиня одержима необузданной страстью, она сгорает в любовном пламени. Коонен повернула роль по-своему, воспела не возбужденную чувственность, но возмущенный дух.

Подобно поэтам-акмеистам, которые противопоставили зыбкости символистских образов тяготение к классической ясности, блоковской «тоске и смуте» твердую чеканку немногословного стиха, Таиров, хотя он ставил символиста Анненского, ставил пьесы Калидасы и Уайльда в переводах символиста Бальмонта, намеревался ставить «Розу и Крест» Блока, тем не менее настойчиво противился символистским идеям и символистской манере. Он упорно продвигался от туманности прорицаний, жалоб, эмоциональных всплесков к графической чистоте очертаний, локальной тучности цвета, от невнятицы — к графической четкости, от минорности — к суровому трагизму, к упругости и хореографической легкости арлекинад. В центре каждого таировского спектакля высилась фигура героини или героя, року не подвластных, готовых бросить вызов богам и судьбе.

Но, конечно, его заносило. Акмеисты лелеяли чувство меры. Таирова же влекло к кубистическим крайностям. Желание любой ценой вырваться из плена театральной моды, обойтись без ее общих мест и «дежурных приятностей» побуждало идти на риск. Путь к спектаклю большого стиля требовал дерзости, и эксперименты Таирова были агрессивны.

{17} «Камерный театр, — утверждала в 1918 году одна из московских газет, — в своем увлечении крайним футуризмом не знает границ»[[16]](#footnote-17).

В годы войны созданный Таировым театр, что называется, дышал на ладан. Не было ни надежного крова над головой, ни денег. Художники работали даром, актеры получали гроши. В день премьеры «Саломеи» зрители сидели в шубах: зал не отапливался. Спектакли приходилось готовить второпях, выпускать в недопеченном виде. Поэтому принципиально важные работы соседствовали с более или менее случайными, оригинальное — с банальным.

Вскоре после Октября иные завсегдатаи маленького зала Камерного театра подались на юг, к Деникину, иные затаились в своих квартирах и с замиранием сердца ждали, когда же «кончатся беспорядки». Современник эпически констатировал: «Старая публика разбежалась из Москвы, новая еще не созрела»[[17]](#footnote-18). Тем не менее в партере уже появились новые лица. Там по-хозяйски, весело озираясь по сторонам, располагались рабочие и солдаты. Таиров не знал, как найти общий язык с новым зрителем. В принципе он полагал, что никакого специального «искусства для народа» быть не должно. «Да разве искусство — поезд со спальными вагонами для “чистой” публики и с теплушками для народа!» Его возмущала самая мысль о том, что «для народа искусство надо как-то опращивать, обкарнывать, приспособлять»[[18]](#footnote-19).

Путь, избранный в это время Мейерхольдом, Маяковским и многими другими «левыми», Таирова не прельщал. Футуристы, кубисты, супрематисты сразу поставили свое искусство на службу пропаганде и агитации. Формы спектакля-митинга, театрального плаката позволяли установить прямой контакт с вовлеченными в резолюцию народными массами.

Но Камерный театр «шершавым языком плаката» не заговорил. «Как мы рассуждали? — вспоминал потом Таиров. — Революция разрушает старые формы жизни. А мы разрушаем старые формы искусства. Следовательно, мы — революционеры и можем идти в ногу с революцией. Это было, конечно, иллюзией, но мы искренне считали себя революционерами»[[19]](#footnote-20). Такого рода иллюзии многим кружили голову.

Народные массы, однако, меньше всего интересовались формальными экспериментами. Искусство должно было поспевать за «текущим моментом», и основной эстетический критерий, который выдвигало время, гласил: чем проще, тем лучше. Демьян Бедный, {18} используя наивные формы частушки, басни, песни, в годы гражданской войны грандиозную популярность.

Таирову такая легкость, достигаемая способом низведения искусства до уровня общедоступной элементарности, была противопоказана. Он не хотел и не мог повернуть к «одемьяниванию театра» и все надежды возлагал на одно только «самодовлеющее мастерство»[[20]](#footnote-21).

И все же руководитель Камерного театра остро чувствовал необходимость найти собственные пути сближения с новой аудиторией. Виртуозничание перед пустым партером не имело смысла. Дожидаться, пока публика дозреет до наслаждения «самодовлеющим мастерством», труппа не могла. «Завтра» означало почти то же, что «никогда». А вопрос, в каком направлении двигаться сегодня, оставался пугающе открытым.

Решение, как это часто бывает, нашлось случайно. Ведь абсолютно немыслимо предположить, что Таиров руководствовался какими-то дальновидными планами, когда взялся за мелодраму Скриба и Легуве «Адриенна Лекуврер». Сентиментальная пьеса обещала неплохие сборы, но ни актуальной, ни программной, конечно, не выглядела. Спектакль сладили на живую нитку во время гастролей в Смоленске в 1918 году: простенькие декорации-ширмы сделал Б. Фердинандов, костюмы взяли напрокат из гардероба местного театра. Принципиально важные постановки иначе готовятся.

Когда же «Адриенну» впервые исполнили и когда успех ее многократно превзошел все мыслимые ожидания, вдруг стало очевидно, что «кассовая» пьеса открывает большие перспективы Таиров жадно всматривался в лица зрителей, вслушивался в неостановимые накаты аплодисментов. В этот момент, в Смоленске, он если и не понял, то наверняка почувствовал, какая ему предстоит игра. Театр очнулся, ожил, будто заново родился.

Вернувшись в Москву, Таиров снова — уже всерьез, с воодушевлением — принялся за «Адриенну Лекуврер». Он работал ожесточенно и тщательно. Премьера состоялась 25 ноября 1919 года и явилась одним из главных событий истории Камерного театра. Коонен играла Адриенну тридцать лет, и всякий раз, когда она выходила на сцену в этой роли, к актрисе чудом возвращалась молодость. Я видел ее Адриенну и в 1936, и в 1940, и в 1949 годах — годы шли, Коонен никому не уступала любимую роль и натиску времени не поддавалась.

В контексте смелых исканий послереволюционных лет внешность этого спектакля казалась огорчительно традиционной. Репутацию Таирова-новатора постановка не подтверждала, в ней не было ни сюрпризов, ни крайностей. А. Эфрос досадовал: Борис {19} Фердинандов, — писал он, — «переоблегчил, перекудрявил» декорации, «обознался Людовиками», «попал в атмосферу другого стиля»[[21]](#footnote-22). Между тем историчность таировского спектакля вообще была более чем относительна, стиль соблюдался без педантизма. Какой Людовик, тот или этот, значения не имело. Таиров сознательно стремился сообщите действию едва уловимый, словно бы выдохшийся запах истории, в сотый раз процеженной сквозь театральное сито. Театр небрежно преподносил зрителям монархию вообще, аристократию вообще, да и прошлое — тоже вообще. Жеманность движений, осиные талии дам, церемонные реверансы кавалеров, мишурный блеск нарядов, трепет вееров — все говорило о том, что в непосредственной близости к трону идет беспечная игра с огнем. В мизансценах, слегка пародировавших приторный этикет, в их кукольной красивости, фарфоровой холодности и тревожном ритме предчувствовалась трагедия, к которой вела Коонен Адриенну.

Таирова в этой пьесе, как и в «Фамире-кифарэд», волновала возможность заявить об особых правах таланта. Он мизансценировал не столкновение честной плебейки с бесчестной знатью (и ни в коем случае не плебейку играла Коонен, ни одной плебейской ноты не было в ее монологах), а неравную борьбу одинокого таланта против сплоченной бездарности раззолоченной власти.

В те времена и Горький и Луначарский пропагандировали мелодраму, возлагая неоправданно большие надежды на ее демократичность, на общедоступную «красочность» контрастов геройства и злодейства. Таиров обошелся с мелодрамой по-своему. Его метод был — не упрощение, а усложнение. Образ Адриенны он поместил не на пересечении грубых скрибовских координат добра и зла. Взята была иная точка отсчета. Коонен играла актрису, следовательно, играла игру: демонстрировала раздвоение личности, мучительное, но и счастливое. Раздвоение между изнеженностью века пудры и мощью дарования, которому тесно в салонах и будуарах. Раздвоение между женским естеством, воспламененным любовью, и трагедийным существом, признававшим не любовь, а страсть. На этих перепадах от благородной естественности чувства к трагедийной чрезмерности страсти строилась вся роль. Мгновенно взмывая от лирической нежности Адриенны к грозному рокоту Химены, Федры или Гермионы, мощно вибрировал и клокотал голос актрисы.

Вскоре после триумфа «Адриенны Лекуврер» Таиров показал «Принцессу Брамбиллу». Новая арлекинада анонсировалась как «каприччио по Э.‑Т.‑А. Гофману», и в мемуарах Коонен можно {20} прочесть, что «фантастическая романтика Гофмана как-то удивительно сочеталась со всей атмосферой, царившей в то время в искусстве»[[22]](#footnote-23). Более справедливо было бы сказать, что если какая-то формальная причастность к Гофману и сохранялась в «Брамбилле», то с атмосферой поры военного коммунизма и с аскетическим искусством этих лет «Брамбилла» соотносилась не по сходству, напротив, по контрасту.

Гофманиана, с характерной для нее путаницей фантазии и реальности, в руках Таирова выскользнула из-под покрова романтической таинственности и ринулась вперед в зажигательном ритме тарантеллы. Труппа увлеченно доказывала, что она может поспорить с любым кордебалетом. По существу, весь спектакль весело протанцовывался. Мизансценические построения Таирова чаще всего закручивались спиралью. Круговые движения карнавальной толпы инспирировала якуловская декорация. Г. Якулов сопутствовал Таирову более пяти лет, оформил в Камерном шесть спектаклей; по меньшей мере два из них оказались поворотными. Самым большим событием, отмеченным якуловской печатью, несомненно явилась «Брамбилла». Она была своего рода сценическим «перпетуум мобиле». Содержанием спектакля стала нескрываемая радость метаморфозы. Упоение игрой, способностью превращать швею в принцессу, ее нищего поклонника — в принца, похоронный марш — в бравурный танец, жажда снова и снова доказывать, что крылатая мечта стократно сильнее бескрылой действительности, — составляло пафос этого зрелища.

«Принцесса Брамбилла» возникла на Тверском бульваре за два года до того радостного сезона, когда одновременно появились и арбатская «Принцесса Турандот» Вахтангова, и «Колдунья» Грановского на Малой Бронной, и «Великодушный рогоносец» Мейерхольда на Садовой-Триумфальной, и таировская «Жирофле-Жирофля». «Брамбилла» выпорхнула первой ласточкой, много опередившей праздничную весну. Это не значит, что Таиров заранее угадал предстоящую перемену театральной погоды. Напротив, его «Брамбилла» шла вразрез со временем, несла с собой преждевременные надежды — потому-то и пользовалась сногсшибательным успехом.

Имея в репертуаре «Адриенну Лекуврер» и «Принцессу Брамбиллу», Таиров мог с оптимизмом смотреть в будущее. Камерный театр окреп, завоевал зрительскую любовь. Оптимизм отчасти даже помешал Таирову: «Ромео и Джульетта» Шекспира, где Экстер продолжила свои смелые опыты обновления сценического костюма, была сотворена с излишне спокойной душой, размашисто, но поверхностно. Вслед за этой полуудачей пришла, однако, новая — и ошеломительная победа.

{21} В 1915 году Осип Мандельштам, уверенный, что «опоздал на празднество Расина», печалился:

«Я не увижу знаменитой “Федры”  
В старинном многоярусном театре,  
С прокопченной высокой галереи  
При свете оплывающих свечей».

Но он не опоздал. В 1922 году поэт увидел расиновскую «Федру», правда, не «в старинном многоярусном театре», не при свечах, а в тесном зальчике Камерного, освещенном чахлым электричеством. Пьеса шла в переводе Валерия Брюсова, торопливом (и тяжеловесном, В данном случае этот недостаток превращался в достоинство: режиссеру нравилась громоздкая брюсовская словесность.

Ибо, если основным законом «Брамбиллы» была танцевальная легкость, то основным законом таировской «Федры» стала тяжесть. На смену расточительности и мотовству ликующей арлекинады пришли экономность, ярость и боль. Трагедия ворочалась медленно, голоса напрягались, жесты укрупнились. Никакого кружения, никакого мелькания, напротив, Геометрически прямые линии, твердая поступь, строгая чеканка мизансцен, многозначительность поз.

Совсем недавно, в «Ромео и Джульетте» картинность таировских мизансцен казалась даже изнеженной. В «Федре» все нежное, изысканное, утонченное было выжженно дотла свирепым огнем страсти. И в этом-то смысле таировская «Федра» явно выламывалась из всего контекста театральных исканий начала 20‑х годов. Оглядываясь в прошлое, видишь: «Федра» стоит особняком, она уникальна. Там, где, бурля и пенясь, сливаются шумные потоки циркизации театра и мюзикхоллизации театра, где экспрессионизм обнимается с конструктивизмом, праздничность спорит с аскетичностью, а бытовщина — с гиперболизмом метафор, среди всей этой самоновейшей новизны «Федра» высится абсолютно одинокой скалой, каким-то чудовищным обломком давным-давно сгинувшей цивилизации.

Луначарский откровенно признался, что несколько озадачен. Расин у Таирова, писал он, «так сказать, раздернут на две стороны. Быть может, слишком подвинут назад к глубинным слоям греческой культуры и в то же время слишком поднят к нашему времени, к футуристическим формам»[[23]](#footnote-24). Если помнить, что «футуризмом» Луначарский тогда называл все авангардистские течения, в том числе и кубизм, то его формула правильна. Ошибочна только робкая интонация. Ошибочно пугливое «быть может». Ибо как {22} раз то, что беспокоило Луначарского, было главным достоинством постановки. Вся уникальность «Федры» возникала именно в этой антиномии: архаика дышала новизной, а кубистическая форма — древностью.

Внушительная архитектоника Александра Веснина имела угрожающий крен. Постройка пламенела яркостью локальных красок, будто вскрикивала громкими голосами кобальта, охры, сурика, белил. Игровые площадки, подобные плоским каменным плитам, тяжело налегли друг на друга, образуя широкие ступени, которые, снижаясь, двигались из ярко-синей глубины сцены к рампе.

Накренив сцену, Веснин создал образ дрогнувшего, пошатнувшегося — во всей его тяжеловесной монументальности — неустойчивого мира. Это впечатление усугублялось внезапными вспышками диагонально разбегавшихся лучей, изменчивой световой партитурой, то и дело бросавшей на кубы и колонны длинные тени.

По наклонным каменным плитам артисты Таирова ходили в невысоких, но весьма заметных котурнах. Котурны сообщали актерской пластике особо подчеркнутое значение. Шаг обретал событийность поступка. На котурнах трагедия уходила от Расина и гордо шествовала к Еврипиду. Однако же котурны, как ни странно это прозвучит, в то же самое время сближали спектакль с авангардистскими исканиями 20‑х годов. Ибо поставить актеров на котурны означало вынудить их работать в условиях экстремальных, ничуть не менее необычных, чем те, которые диктовала циркизация Эйзенштейна или мюзикхоллизация Фореггера.

Костюмы Веснина, пышные и сложные, оставляли открытыми руки и ноги актеров, нимало не сковывая их движения. Но головные уборы представляли собой впечатляющие сооружения, подобные величавым шлемам, какими древние греки украшали статуя своих богов. Фигуры, благодаря этим высоким шлемам и котурнам, заметно укрупнились. Каждый персонаж стал выше ростом, соотношения между актерами и архитектоникой сцены обрели грозную согласованность: мощные фигуры в ярких одеяниях выступали на мощном и ярком фоне.

Вопрос, где же конкретно совершается действие, декорация игнорировала. Таиров тогда еще таких вопросов не признавал. «Место действия, — запальчиво говорил он, — это предрассудок, с которым нужно покончить»[[24]](#footnote-25). Конфигурация объемов как будто намекала на внутренние покои дворца, но могла быть воспринята и как городская площадь и как палуба корабля: оранжевые и красные полотнища драпировок ассоциировались с парусами, синий задник — с морским простором. И через год после премьеры, когда «Федра» была показана на гастролях Камерного театра в Париже, Жан Кокто без колебаний пригласил читателей: «Взойдем {23} на этот великолепный корабль, накрененный под полными ветром парусами. Взгляните: актеры на котурнах ступают так же непринужденно, как босые матросы по палубе»[[25]](#footnote-26).

Вероятно, критик Габриэль Буасси лучше, чем Кокто, понял замысел Таирова: Буасси писал, что персонажи «находятся между небом и землей», среди форм «легендарной архитектуры». И когда смотришь этот спектакль, тогда, «минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно оказываешься лицом к лицу с мифом»[[26]](#footnote-27).

Конечно, больше всего взволновала зрителей несравненная Федра — Коонен. «Взметая складки огромного красного полотнища, вся во власти безумных желаний, терзаемая гневом, как зубной болью, больная любовью, как морской болезнью, мечется по сцене госпожа Коонен»[[27]](#footnote-28), — писал Кокто. Грубо элементарные, всякому понятные ассоциации (гнев мучителен, как зубная боль, любовь — как морская болезнь), срываясь из высокой поэзии в низкую прозу, говорили о современной тональности трагедийной игры.

Но нервозной эта игра не была. Более того, Буасси, например, писал, что актеры Таирова вообще «не играют свои роли. Каждый из них исполняет танец, согласно партитуре, установленной режиссером. Их движения и жесты неумолимо предопределены», и танец их тел суров; он возвращает трагедии «возвышенность ритуала». «Нет больше нюансов!»[[28]](#footnote-29) — радостно восклицал Буасси.

Понятно, почему особое внимание «Федре» уделил Андрей Левинсон, известный балетный критик. Он утверждал, что Таиров «изобрел или, вернее, открыл целый репертуар существенных, незаменимых, окончательных жестов, поз и групп, годных для выражения самых глубоких, первозданных и стихийных человеческих чувств»[[29]](#footnote-30). В устах искушенного и утонченного знатока хореографии эти слова звучали многозначительно.

Федра — Коонен, Тезей — К. Эггерт, Ипполит — Н. Церетелли, строго выполняя требования Таирова, играли так, что трагедийная сила ролей изнутри наполняла, но не корежила, не искажала красоту пластического рисунка, а энергия монологов распирала, но никогда и нигде не ломала ритм и метр стихотворной речи.

Первый выход Коонен ошеломил и москвичей и парижан. В Москве С. Марголин писал: «Вот откуда-то из правой кулисы, согбенная от внутренних смятении, от тяжелого шлема на голове, {24} вся обвитая красным плащом, выявляющим кровь вспыхнувшей страсти, появляется Федра — Коонен. И это появление стоит целого спектакля»[[30]](#footnote-31). В Париже потрясенный Габриэль Буасен высказался короче: «Никогда в своей жизни я не забуду того момента. Какое священное и варварское видение!»[[31]](#footnote-32).

Коонен вела роль Федры в красном парике, в золотом шлеме, в узкой тунике из золотой парчи, в тяжелом, длинном пурпурном плаще. Сегодня невольно думаешь, что ее трагическая декламация была выверена по Мандельштаму:

«Расплавленный страданьем, крепнет голос,  
И достигает скорбного закала  
Негодованьем раскаленный слог…»

Тем интереснее убедиться, что зрители премьеры тоже называли имя Мандельштама, которого тогда еще великим поэтом не считали. «Напевное чтение стиха, — писал Ипполит Соколов, — стремится выявить чисто мандельштамовское великолепие классической речи»[[32]](#footnote-33).

Луначарский, отзываясь об игре Коонен, позабыл все свои сомнения и категорически заявил («не в обиду будь сказано русским актрисам»), что «ни одна другая русская актриса не могла бы дать такой уверенной и мастерской пластики. Коонен — Федра все время величественна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает… От столкновения между этой жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры»[[33]](#footnote-34).

Премьера «Федры» состоялась 8 февраля 1922 года — то есть всего двадцатью днями раньше премьеры вахтанговской «Принцессы Турандот». Между этими двумя премьерами проходит глубокая трещина социального сдвига. По мироощущению «Федра» целиком принадлежит суровой поре гражданской войны, это последний спектакль времен военного коммунизма. «Турандот» начинает новую фазу, в ней сфокусировались большие ожидания, сопряженные с переходом к новой экономической политике.

Нэп на театре начинался легкомысленно. Режиссеры словно бы соревновались «в области блестящего и беззаботного смеха». Эти слова принадлежат Луначарскому. Нарком просвещения пояснял: «Мы переживаем период известного ослабления той нервной судороги, в которой все жили в героические годы революции… Людям хочется посмеяться и отдохнуть на впечатлениях, далеких {25} от того, что их тревожило, мучило и восхищало. Многие из российских граждан имеют глубокое право на приятный веселый час легкого беззаботного отдыха»[[34]](#footnote-35).

Беззаботность и легкость окрашивали таировскую «Жирофле-Жирофля». С одной только оговоркой: легкость вырабатывалась упорным трудом, ценой многодневных усилий. Ибо преграда, которую хотел одолеть Таиров, была высока: он вознамерился исполнить силами драматической труппы классическую оперетту.

Даже сейчас, когда почти нее театры поднаторели в работе над мюзиклами, они все же побаиваются настоящих оперетт. Для Таирова же такая затея была принципиальна и вполне согласовывалась с программой воспитания «синтетических артистов». Он специально подчеркивал, что для исполнения вокальных партий не будет приглашен «ни один посторонний актер»[[35]](#footnote-36).

Музыка Шарля Лекока, чья «Дочь Анго» совсем недавно подавалась в известной постановке Немировича-Данченко с нешуточной жизненностью, у Таирова дышала беспечностью. Якулов на этот раз сократил глубину сцены, установил невдалеке от рампы некое подобие второго, уменьшенного портала, соорудил по бокам невысокие, легкие лесенки и, конечно же, освободил для таировской «кордетруппы» весь передний кран планшета. Сцена стала похожа на эстраду, да и все представление обрело эстрадный, если не кабаретный характер — с откровенной «подачей» отдельных, связанных друг с другом на живую нитку, танцевальных номеров, куплетов и дуэтов.

Тут не было спиральной пружинистости мизансцен «Брамбиллы». Напротив, мизансцены «Жирофля» раскрывались, как веера, и фронтально, парадом, развертывались параллельно линии рампы. «Брамбилла» таинственно извивалась, погружалась в ночную тьму, озаряемую только горящими факелами, «Жирофле» не знала никаких тайн и с детской откровенностью в солнечном дневном свете предлагала публике пикантное, даже чуть фривольное ревю.

Вчерашняя Федра, Коонен играла близнецов Жирофле и Жирофля. Артистка трагедии нарядилась в тенниску, в короткую белую юбочку, из-под которой выглядывали нежные панталончики, весело меняла веера (розовый веер для Жирофле, голубой — для Жирофля) и беззаботно пустилась плясать и петь.

Успех был большой, но какой-то неосновательный. Таирова все чаще упрекали в отдаленности от актуальной проблематики, в эстетизме и даже в «музейности». Ему ставили в пример и в укор театр Мейерхольда. Раздраженный этими упреками и подстрекаемый, чересчур ретивыми сподвижниками, Таиров решил дать Мейерхольду бой «на его территории». Независимо от результата, {26} намерение было оплошное — хотя бы уже потому, что линия собственно таировских исканий отклонилась в сторону.

В «Человеке, который был Четвергом», по Г. К. Честертону Таиров вместе с А. Весниным доказывал, что и он не чужд новейшей урбанистической моде.

Сооруженная Весниным конструкция выглядела внушительно. Тут было что угодно для души: движущийся тротуар, целых три движущихся лифта, мосты, вагонетки. Вспыхивали и гасли огни световых реклам. Но москвичи все это уже видели, и совсем недавно — в спектакле Театра Революции «Озеро Люль», Мейерхольд и Таиров в этой связи яростно спорили о приоритете. Таиров утверждал, что макет Веснина был показан на выставке до премьеры «Озера Люль» и обвинял В. Шестакова чуть ли не в плагиате. Мейерхольдовцы возвращали эти обвинения Веснину. Праздный, в сущности, вопрос, кто первый придумал движущиеся лифты и тротуары, дебатировался долго и горячо. Между тем существенно было другое: «Четверг», в отличие от «Озера Люль», успеха не имел. Сверяя, что «одаренному конструктору Шестакову еще далеко до зрелого мастерства Веснина», что «все у Таирова лучше, конструкция — изощреннее, лифты — подвижнее, мосты — интереснее, тротуар — замысловатее, и т. д., и т. п.», С. Марголин, скрепя сердце, констатировал: «А весь спектакль в его целом скучнее»[[36]](#footnote-37).

Иначе и быть не могло. Вытянувшись вверх и закрыв собою все зеркало сцены, конструкция вытолкнула актеров на передний краешек планшета. Тут, возле рампы, они не столько играли, сколько, демонстрируя «европейские костюмы и танцы», дополняли собой урбанистическую конструкцию, ей служили и подтверждали ее работоспособность. А она работала вхолостую. Движущийся механизм из «стальных ребер» по сути дела был всего лишь громоздкой декорацией. Да, впечатляющей в первый момент. Но потом попросту надоедавшей.

Полемика с Мейерхольдом; с его «Лесом», ощущалась в «Грозе», которую Таиров поставил, отзываясь на клич Луначарского; «Назад к Островскому!»

Риск тут, конечно, был и немалый, Камерный театр, вступивший в десятый год своего существования, раньше, до «Грозы», ни раз) не сыграл ни одной пьесы из русской жизни. «На подмостках театра, — писал С. Мокульский, дефилировали индусы, иудеи, греки, испанцы, итальянцы, французы, англичане: все, кроме русских»[[37]](#footnote-38).

Первой попыткой попробовать силы в русском репертуаре пала именно «Гроза», где русский быт замешан круто, где русская {27} речь создает всю «музыку» пьесы. Таиров, вместе с художниками на этот раз попытался начисто освободить конструкцию от всякого намека на техницизм и сообщить ей патриархальную основательность. Обычно конструкция имитировала металл, тут она гордилась красотой тесаных бревен. Обычно хотела казаться ажурной, тут — угрюмо замыкала действие в пределах сцены.

Режиссер пытался выправить очертания драмы Островского согласно античному трагедийному канону. Катерина — Коонен, одинокая трагическая героиня, напоминала русскую Антигону, одержимую не идеей долга, но гибельной любовью. Дикой — П. Аркадин, Кабаниха — Н. Любавина были восприняты как люди-идолы, верные священному для них ритуалу домостроя. Идея внебытового и внеисторического, едва ли не символического истолкования «темного царства» придавала всему ходу пьесы значение фатальное.

Один немецкий критик полагал, что «обыденной русской мещанке Коонен дает величие античной героини»[[38]](#footnote-39). Русские критики отзывались об игре Коонен, да и о «Грозе» в целом, сдержаннее, суше. Сам Таиров, по свидетельству Коонен, остался «Грозой» не доволен. И, видимо, главное событие, сопряженное с «Грозой» состоит в том, что в этой работе у Таирова дебютировали братьи Владимир и Георгии Стенберги.

Значение Стенбергов в истории Камерного театра доныне остается недооцененным. Между тем обращают на себя внимание чрезвычайная прочность и длительность их альянса с Таировым. До 1921 года в Камерном, сменяя друг друга, подвизались многие художнику и каждое имя знаменовало собой некий шаг в неизвестное. Начиная с 1924 года установилась — почти на целое десятилетие — почти безраздельная монополия Стенбергов. Опираясь на опыт своих предшественников, развивая их находки и додумывая их догадки. Стенберги, вместе с Таировым сумели найти сценические формы, диктуемые переменами социального климата и новыми духовными запросами аудитории.

В год, когда Стенберги пришли в Камерный, Таиров говорил: «Каждая эпоха имеет свой пафос. Пафос современности — простота»[[39]](#footnote-40). В его устах эти слова прозвучали чуть ли не парадоксом Но в них была честная правда таировских намерений. Таиров все чаще возражал против «самодовлеющей абстрактности», упоминал, характеризуя свои искания, о «конкретном реализме»[[40]](#footnote-41). Затем у него нашлось новое, более точное определение «структурный реализм». Возникло оно именно в пору совместной со Стенбергами работы.

{28} Стенберги вернули Камерному театру вкус к определенности места и времени действия. Их суховато-геометрическая манера сочетала необходимую Таирову обобщенность формы с конкретным, указанием адреса и даты. Не погрязая в бытовых мелочах, Стенберги освобождали сценическое пространство, но так или иначе устанавливали в его пределах ясные опознавательные знаки. Конструктивистскую декорацию они обуздали, и укротили. В их руках она утратила дробность, превратилась в пружинящий каркас, если угодна — в упругий корсет, сообщающий действию гибкость и выправку, элегантность и грацию.

Стенбергов пленяли чистота схемы, простота чертежа, которая заменила Таирову кубистические причуды Экстер, живописные капризы Якулова и монументальность Веснина. Однако стенберговский стиль вобрал в себя и геометризм Экстер, и живописность Якулова, и твердость Веснина. Все, что было обретено до них трехмерное восприятие сценической формы, как композиции объемов, образующих систему плоских, удобных игровых площадок локальность красок и подчеркнутая значительность костюмировки, — все это Стенберги сохранили и все это они прочно связали воедино. Таиров не отрекался от прошлого. Его «структурный реализм» возникал как новая, внутренне целостная комбинация ранее уже проверенных и опробованных на практике приемов.

Основные черты «структурного реализма» проступили в о’ниловской трилогии Таирова. Эти постановки были важными событиями не только в жизни Таирова и О’Нила, но и в истории мирового сценического искусства. Ибо никогда и нигде дотоле пьесы О’Нила не вызывали такой гулкий резонанс, не принимались с таким волнением. В Америке О’Нила ставили, как правило, мелкие полулюбительские труппы, в Европе начали серьезно интересоваться О’Нилом только после 1936 года, копа он стал нобелевским лауреатом.

Настоящей театральной родиной О’Нила явилась Москва, на Тверском бульваре его поняли раньше и лучше, чем на Бродвее.

Чтобы оценить должным образом проницательность и чутье Таирова, надо знать, что даже после того, как пьесы О’Нила появились на сцене Камерного театра, почти все наши знатоки и ценители отзывались об американском писателе свысока. Вера Инбер, например, писала, что температура пьес О’Нила «удивительно низка и ровна, как у рыбы», что в жилах его героев — «земноводная кровь»[[41]](#footnote-42).

Все три о’ниловские постановки Таирова рецензировались по общему стандарту: «плохая пьеса — хороший спектакль». В оправдание тогдашним критикам можно сказать, что, конечно, многое {29} в о’ниловской драме должно было их смущать, а иногда и пугать. Замечания о «чрезмерной физиологичности», и «сгущенной эротике», о «надрывном психологизме» мелькают почти во всех статьях. Тем более мужественной выглядит позиция Таирова, который, не обращая внимания на все эти ужасы, ставил одну о’ниловскую драму за другой. Он сразу оценил по достоинству тугое сплетение социальных, эмоциональных и физиологических мотивов, свойственное театру О’Нила. Умение писателя проникать в темные глубины подсознания современных людей, поныне движимых подчас древними инстинктами, побуждало режиссера упорно искать адекватные О’Нилу сценические формы.

Однако увлечение О’Нилом отнюдь не означало готовность покорно за ним следовать. В частности, евангельская тематика, существенная для драматурга, Таирова не занимала. Он, как всегда, позволил свои театральные постройки, опираясь на драму, но и переоркестровывая ее на свой собственный лад.

С этой точки зрения, «Косматая обезьяна», поставленная в 1926 году, хотя и произвела сенсацию, была, в сущности, только первой пробой. Спектакль замышлялся с оглядкой на знакомый трафарет противопоставления богачей и тружеников. Океанский лайнер Стенберги показали как бы в разрезе: верхняя палуба, под ней — матросский кубрик, еще ниже — кочегарка. Возникал разительный контраст между праздной болтовней фланирующих пассажиров на верхней палубе и адским трудом кочегаров в пароходном чреве.

Коонен в «Косматой обезьяне» не играла. Зато в пьесы О’Нила «Любовь под вязами» и «Негр», поставленные позднее, актриса внесла свойственный ей трагедийный накал.

Раньше героини Коонен, едва вступив на подмостки, освобождались из-под власти низменной прозы бытия. В «Любви под вязами» низменная проза впервые была воспринята как топливо, подкинутое в огонь вожделения, как сила, провоцирующая страсть Подобно Федре, Эбби Кабот влюблялась в пасынка, подобно Медее, совершала детоубийство. Эти мрачные реминисценции, однако, осложнялись мотивом, неведомым героиням Еврипида или Расина — собственническим инстинктом, которым Эбби одержима не в меньшей мере, чем влечением к Ибену.

Сменив котурны Федры на туфли с низким каблуком, пышные театральные одеяния — сперва на глухое темное платье фермерши, потом на длинную ночную рубашку, открывающую шею и голые руки, Коонен в роли Эбби играла молодую женщину, чья жизнь полностью замкнута в пределах фермы. Развернутая по горизонтали двухэтажная деревянная конструкция Стенбергов представляла собой помещение, наглухо изолированное от живой природы. Ни шелеста листвы, ни ветра, ни птиц обитатели фермы-клетки не слышали.

{30} В сущности, роль Эбен была противопоказана Коонен: ей впервые предстояло сыграть женщину без мечты, без малейшей тени мысли о свободе. Внутренний мир Эбби тоже представлял собой тесную клетку. В душной атмосфере копилась и зрела греховная страсть, которая, однако, другим воздухом дышать не могла и выхода из четырех стен не искала. Но Коонен сумела и в этой роли нащупать свою трагедийную тему. Ее «американская трагедия» стала трагедией социальной, трагедией отчаявшейся и потому осмелевшей души.

Сергей Городецкий сразу же после премьеры писал, что Камерный театр «сделал новый решительный шаг в сторону всеми искомого, но никем еще не найденного нового реализма»[[42]](#footnote-43).

Однако в «Негре» (под этим названием в 1929 году ставилась драма О’Нила «Крылья даны всем детям божеским») Таирова поджидали новые осложнения. Советская аудитория конца 20‑х годов была совершенно не подготовлена к восприятию расовой проблемы как проблемы трагической. Дух интернационализма и нашем обществе был тогда всепроникающе естественным, а потому самый факт существования расовой розни мог быть понят лишь как следствие розни классовой, не иначе. О’Нил же раскрывал глубинные, уходящие в темноту подсознания, мотивы расовой неприязни. А кроме того, демонстрируемая О’Нилом безысходность ситуации шла вразрез с оптимистическим прогнозом, к которому публика уже привыкла. Со страниц московских газет и журналов американскому драматургу втолковывали., что он не верно изображает американскую действительность.

Действие «Негра», согласно ремарке О’Нила, начинается «на стыке двух улиц, белой и черной». Стенберги обозначили этот стык мощным параллельным движением нескольких вертикальных объемов. Характерная для «Любви под вязами» распластанность и замкнутость в «Негре» сменилась нью-йоркской «небоскребной» высотностью и распахнутостью. В структуре спектакля заметно было влияние «трагической геометрии» Крэга, и сценография стала поистине действенной. В соответствии с крэговскими принципами была разработана и световая партитура.

Эпизод, которым заканчивалась первая часть пьесы, был озарен холодным, бледным сиянием. Только что обвенчавшиеся Элла — А. Коонен и Джим — И. Александров выходили из церкви. Отрешенно, гордо, словно сквозь строй, шагали они мимо черных и белых прихожан, двумя взаимно враждебными шеренгами выстроившихся у церковных дверей. И белые и черные брезгливо отворачивались от новобрачных. А Джим и Элла торжественно и нежно несли к линии рампы свою наконец-то, узаконенную любовь.

{31} Спектакль делился только на две части — это было новшеством в те многоактные времена. Во втором действий Элле Коонен с головой погружалась в пучину трагедии. Элле самой уже каш лось, будто ею движет темная, животная страсть; грань, между естественным и противоестественным стиралась в помутившемся сознании, ей мерещилось, будто кожа ее загрязняется и чернеет, греховно соприкасаясь с кожей негра.

Монологи, с которыми терзаемая кошмарами Элла обращалась к безответной африканской маске, черневшей перед нею на стене, актриса, повинуясь режиссерской партитуре, произносила в интерьере, где сходились углом две высокие ширмы Стенбергов. Движение этих ширм аккомпанировало игре Коонен. «Помутнение сознания, писал С. Мокульский, — подчеркивается эффектом сдвигающихся, удаляющихся в глубь сцены своеобразных кулис-ширм; отдельные предметы обстановки освещаются и подчеркиваются, поскольку на них сосредотачивается ее больной рассудок»[[43]](#footnote-44).

Вообразите себе трагическую вибрацию речи Коонен, ее экспрессивную позу, стены-ширмы, то уходящие от нее, то на нее надвигающиеся, лучи багрового и лилового света, попеременно скользящие по белизне рубашки, и вы поймете, какай эффект производили объединенные усилия режиссера и актрисы в лучшие минуты Камерного театра.

Увидев «Любовь под вязами» и «Негра» во время парижских гастролей Камерного театра в 1930 году, О’Нил, конечно, понял, что Таиров весьма свободно перестраивает его драмы, особенно резки акцентируя социальные моменты, и тем не менее был взволнован и восхищен. Эти спектакли, заявил он, «полностью передают именно внутренний смысл моей работы»[[44]](#footnote-45).

Таиров не без успеха продвигался к «структурному реализму» и в сфере музыкального спектакля. Такие постановки, как «День и ночь» Лекока, где на смену кабаретности «Жирофле-Жирофля» пришла спортивная выправка и акробатическая ловкость, как «Сирокко» Л. Половинкина, где Стенберги предложили оперетте новые, гораздо более просторные и чистые, чуть ли не стерильно опрятные правила игры, доказывали, что «структурный реализм» Камерного театра обладает социальной насыщенностью, ощутимой и в произведениях легкого жанра.

В «Опере нищих» по Брехту — Вайлю Камерный театр вплотную приблизился к антибуржуазной сатире, сумел насытить эксцентрику атакующей обличительной энергией.

Все эти спектакли конца 20‑х годов позволяли предполагать, что теперь в Камерном театре появится наконец-то и современная {32} советская пьеса. Для Таирова, которого постоянно упрекали в пренебрежении советской драматургией, такая работа была делом чести. Ему очень хотелось, не изменяя себе, сказать новое слово и в этой сфере. Но первый блин у него вышел комом.

Принимаясь за инсценировку нашумевшего (а ныне совершенно забытого) романа Сергея Семенова «Наталья Тарпова», Таиров надеялся создать нечто вроде современной трагедии. Именно «нечто вроде» — на большее он вряд ли рассчитывал: многословная беллетристика Семенова, влачась из квартиры в квартиру, от свидания к заседанию, трагических коллизий не затрагивала. В центре романа была драма любви передовой работницы, партийки Тарповой, к беспартийному интеллигенту Гарбуху.

Стремясь повысить градус действия, вывести игру из-под низких потолков квартир и завкомов. Таиров впервые за всю историю Камерного театра вдруг отважился пересечь линию рампы, вчера еще неприкасаемую, «священную» для него. Если бы не этот неожиданный шаг, который имел большие последствия, «Наталью Тарпову» не стоило бы и вспоминать. Но шаг этот был и сделан и ясно осознан. Таиров говорил: «В постановку введено новое “место действия” — *трибуна*, при помощи которой в наиболее кардинальные моменты спектакля актер и зритель совместными усилиями разрушают физическую и психологическую линию рампы, а вместе с ней и всю старую конструкцию театра и его сценической коробки»[[45]](#footnote-46).

На трибуну, установленную в центре авансцены вместо суфлер скоп будки, один за другим поочередно выходили персонажи спектакля, обращаясь в публику с горячими, то саркастическими, то патетическими речами и пытаясь завоевать симпатии зрителей. Однако, сойдя с трибуны, персонажи волей-неволей возвращались в интерьеры, в банальную коллизию любовного треугольника и срывались на аффектированный тон.

Неудача «Тарповой» не охладила Таирова. Он упорно искал пьесы, в которых предугадывал нечто родственное духу и стилю Камерного театра. Была поставлена «Линия огня» Н. Никитина, где Стенберги по-новому осмыслили «производственную» декорацию, упрощая и эстетизируя ее облик, шли «Патетическая соната» М. Кулиша, «Неизвестные солдаты» Л. Первомайского. Именно в то время на помощь и на смену Стенбергам пришел молодой В. Рындин. В конце концов Таиров нашел то, что искал, — «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского.

Историк советской сцены, окидывая взглядом наше искусство 30‑х годов, видит там среди множества постановок, посвященных героике гражданской войны, два спектакля, стилистически не сопоставимых со всеми остальными. Это, конечно, «Командарм‑2» {33} Мейерхольда и «Оптимистическая трагедия» Таирова. Лучший из них — несомненно, таировский спектакль.

И Мейерхольд и Таиров в своих композициях стремились к монументальности формы. Действие, происходившее в сравнительно недавние времена, отодвигалось в легендарную даль, сбрасывая шелуху слишком знакомых подробностей и хорошо памятных мелочей. Дистанция в полтора десятилетия умышленно растягивалась, становилась неопределенно большой. Героика уклонялась от конкретности. Она тяготела к чистоте абсолюта и строгости эталона. Вчерашние оппоненты и конкуренты, Мейерхольд и Таиров теперь с удивительным единодушием оба пытались добиться величавой красоты зрелища, патетической возвышенности тона.

Но если замысел Мейерхольда подрывала многословная риторика Ильи Сельвинского, то Таирову в этом смысле повезло: пьеса Вишневского толкала режиссера туда, куда он и сам хотел двигаться.

Прошлое в пьесе Вишневского обращалось к современности голосами двух ведущих-старшин. Со сцены прямо в зрительный зал, свободно пересекая линию рампы, их устами говорила сама История. Прием, безуспешно опробованный Таировым в «Наталье Тарповой», работал здесь безотказно. Он, этот прием, позволял Таирову не затрачивать энергию на мелкие доказательства достоверности сценических событий. Матросский полк вышел на сцену Камерного театра браво и дружно, сияя белизной новеньких форменных гимнастерок, чтобы затем также дружно сменить их на традиционные черные бушлаты. Все, как один, моряки были в бескозырках. На ленточках сверкали золотом имена кораблей. Воинский строй ритуально разворачивался в марше и каменно замирал по стойке смирно. Синхронность и статуарная четкость этих эволюции была наглядной альтернативой кишению и бурлению тех массовок, которые любовно организовывали Алексей Попов, Алексей Дикий. Илья Судаков и Николаи Охлопков.

Таиров отменил ералаш и подчинил массовку геометрии. Геометрия матросского строя определяла все правила игры. Как только строй нарушался, возникало чувство тревоги, как только строй распадался, становилось страшно. Ясно было, что пока соблюдается форма — до тех пор остается надежда. Движения полка чаще всего чертили по планшету строгие полукружия, иногда — строгие прямые линии. Во всех случаях воинский строй служил нейтрально-суровым фоном хрупкой фигуре героини.

Художник Вадим Рындин, развивая стенберговские идеи, организовал лаконичную и емкую пластическую структуру: в центре — круглая впадина-воронка, над ней — трехъярусная дорога, спиралью уходящая к горизонту, под высокое небо, где плывут облака.

Алиса Коонен в роли Комиссара была воплощением воли и разума {34} революции. Внешне она выглядела хрупкой, легкой: Шаги быстры, глаза внимательны. Коонен, чьи обуреваемые страстью героини прежде восставали против любой нормы и формы, на этот раз с такой же страстью и с незаурядной находчивостью политика защищала порядок и регламент. Она была поистине «дьяволом недетской дисциплины», профессионалом революции, фанатиком долга. Внутренне замкнутая, застегнутая на все пуговицы не только буквально, но и фигурально, Комиссар — Коонен вела политическую интригу против Вожака расчетливо и неумолимо. Необходимость обуздать стихию, превозмочь анархию — пусть даже ценой собственной гибели — захватывала ее целиком.

«Оптимистическая трагедия» знаменовала собой завершение двадцатилетних исканий, она была вершиной, достигнутой в результате долгого и трудного подъема.

В 1934 году Камерному театру исполнилось двадцать лет. Стефан Цвейг, который «имел счастье видеть лишь некоторые из его великолепных постановок», написал по этому случаю следующие строки:

«Камерный театр основан в 1914 году, следовательно, в разгар войны, и с тех пор, в строгом смысле слова, мира мы больше не знали. Никогда не было времени менее благосклонного для бескомпромиссного создания произведений искусства, как если бы кто-то во время землетрясения думал о вечности и строил каменный дом. В таких условиях, чтобы создавать что-то значительное и духовное, человек, художник обязан противопоставить динамике внешних событий столь же сильную динамику внутренней воли… Как раз потому, что он последовательно упорствует в своем художественном назначении, он служит времени лучше, нежели те, кто пылко бежит за ним… Благодаря своей художественной бескомпромиссности Камерный театр стал и остался подобным центром, подобной духовной точкой — не точкой покоя, а точкой излучения…»[[46]](#footnote-47)

Этого «излучения» хватило надолго, оно давало себя знать и в послевоенные годы. Но вскоре после победной премьеры «Оптимистической трагедии» для Камерного театра наступили трудные времена.

Конечно, и прежде в его работе случались репертуарные осечки. «Заговор равных» М. Левидова и «Багровый остров» М. Булгакова вызвали недовольство и попали под запрет: пьеса Левидова — сразу же после премьеры, пьеса Булгакова — год спустя. По постановка комической оперы Бородина «Богатыри» повлекла за собой истинный взрыв негодования и, можно сказать, надломила всю жизнь таировского театра.

Ни Таиров, ни автор либретто Демьян Бедный ничего подобного {35} не ожидали. Работа над «Богатырями» занимала Таирова в первую Очередь потому, что после «Дня и ночи» Лекока и «Оперы нищих» Брехта — Вайля, то есть уже добрых пять лет, он не ставил ни музыкальных, ни комических спектаклей. Трагедийная линия его искусства была продолжена «Оптимистической» (1933) и «Египетскими ночами» (1934). Комедийная же и музыкальная линии движения на какое-то время прервались, Таиров вовсе не хотел, чтобы они прерывались. В это самое время он увлеченно работал с композитором Сергеем Прокофьевым над новой оперой «Евгений Онегин». И, конечно, для него стала приятным сюрпризом находка музыковедов П. Ламма и Игоря Глебова, которым удалось обнаружить затерянную партитуру оперы-фарса Бородина, сочиненной еще в 1867 году и тогда же один-единственный раз исполненной в московском Большом театре. В каком-то смысле «Богатыри» — предтеча знаменитой «Вампуки». Молодой Бородин с веселым озорством пародировал напыщенную «Рогнеду» Серова. В его пародии, перебивая друг друга, звучали мелодии Россини, Верди, Мейербера, Оффенбаха, Кавоса. Это было блистательное в своем роде музыкальное шутовство. Бесцеремонно потешаясь над старомодным пафосом псевдоисторической «Рогнеды», Бородин заодно высмеял, конечно, и ее лубочных героев. «Что А. Я. Таиров ухватился обеими руками за эту находку, неудивительно, — писал Демьян Бедный. — Как было не ухватиться?» Соблазн был и вправду велик. Усугублялся он тем, что пародия Бородина захватывала опереточные мотивы, Камерному театру близкие и доступные.

Однако Демьян Бедный утверждал, что Таирова будто бы не устраивало старое либретто «бездарнейшего Виктора Крылова». Поэтому, дескать, режиссер «обратился за помощью ко мне»[[47]](#footnote-48). По словам Коонен, Таиров, напротив, находил своеобразное обаяние в наивном тексте Крылова. Но имя Виктора Крылова, ремесленника-драмодела, было именем одиозным, а имя маститого Демьяна Бедного придавало всей этой беспечной — на манер капустника — затее некую престижность и солидность.

«Литературная газета», не ведая, чем дело кончится, объявила, что новый текст сотворен «блестящим знатоком русского эпоса Демьяном Бедным»[[48]](#footnote-49). Увы, Д. Бедный балагурил с обычной своей грубоватостью. Он перенес место действия ко двору киевского князя Владимира, былинных богатырей высмеял, а в герои вывел скомороха Фому и шайку лихих разбойников. И хотя спектакль поручился веселый, хотя первые рецензии О. Литовского в «Советском искусстве» и М. Загорского в «Вечерней Москве» были чуть ли не поздравительными, через две недели после премьеры грянул гром.

{36} 14 ноября 1936 года было опубликовано постановление Комитета по делам искусств о запрещении «Богатырей», 15 ноября — статья П. Керженцева в «Правде» под названием «Фальсификация народного прошлого».

Началась проработка.

Из текста речи П. Керженцева, произнесенной 23 ноября 1936 года на расширенном заседании Комитета по делам искусств и напечатанной затем газетой «Советское искусство», ясно, что былинных богатырей Керженцев считал вовсе не фольклорными образами, а реальными, совершенно конкретными историческими деятелями, героями, которые самоотверженно отстаивали Русь «от нашествий половцев, печенегов, татар и др.». Народ, — говорил Керженцев, — «был заинтересован в том, чтобы могучие народные богатыри защищали его от этой бесконечной внешней опасности». Оратор не допускал и мысли, что русскую землю могли оборонять «князья и их дружинники. Это, — припечатал Керженцев, — совершенно нелепый, с точки зрения истории, вывод» А коль скоро «с точки зрения истории» богатыри были объявлены реально существовавшими героями-патриотами, то пародийно-шутливое их изображение воспринималось как кощунство, как осквернение народных святынь.

Прошло уже несколько лет с тех пор, как Гитлер захватил власть в Германии, в воздухе пахло войной, и, вероятно, следует признать, что в такой момент постановка «Богатырей» была несвоевременна.

Обвиняя Таирова в «политической враждебности», Керженцев ни разу не упомянул «Оптимистическую трагедию» — хотя бы как смягчающее вину обстоятельство.

«Камерный театр, — провозгласил он, — слово опозоренное». Выводы сами собой напрашивались: либо надо закрыть «опозоренный» театр (ведь закрыли же МХАТ 2‑й, который не называли «опозоренным», а только «посредственным»), либо надо выставить за дверь злоумышленника Таирова. К изумлению слушателей, Керженцев, однако, в заключительном слове снизил тон и заявил, что считает возможным «Таирова сохранить в театре», разумеется, при условии, что Таиров полностью перестроится[[49]](#footnote-50).

Но год спустя приказом Керженцева были слиты воедино два Эстетически несовместимых коллектива: Камерный театр Таирова и Реалистический театр Охлопкова. Даже в те суровые времена со страниц печати сразу раздались голоса протеста. Газета «Советское искусство» без обиняков писала: «Ясно, что оба руководителя не могут работать вместе… Все понимают, что такое дикое положение вещей продолжаться не может»[[50]](#footnote-51). Тем не менее это дикое {37} положение продолжалось целых два года. В искусственно объединенной труппе царил хаос. «Таиров в это время сам почти ничего не ставил»[[51]](#footnote-52), — эпически сообщила Коонен. Что же, позволительно узнать, ставили другие? Другие ставили «Очную ставку» и «Генерального консула» братьев Тур и Шейнина, «Честь» Мдивани, «Мечту» Водопьянова… Впервые в истории Камерного театра на его сцену хлынула приспособленческая макулатура. На афише «Адриенна Лекуврер» и «Оптимистическая трагедия» стыдливо жались рядом с пошлейшими пьесами «про шпионов».

Таиров, однако, постепенно приходил в себя, собирался с силами. Керженцевская «проработка» надолго выбила его из колеи. Но не сломила. В 1937 году он поставил «Дети солнца» Горького. Спектакль был встречен вполне благосклонными рецензиями. Коонен, однако, главная роль в этой пьесе пришлась не по душе. Я вообще думаю, что Горький и Чехов — авторы, стилистически чуждые Камерному театру, и что всякий раз, когда Таиров к ним обращался, ему приходилось перебарывать себя. Иногда на этом трудном пути он добивался бесспорных удач, таких, как его. «Чайка» или его «Старик». По внешний успех «Детей солнца» имел, по-моему, не столько эстетическое, сколько терапевтическое значение. Таиров приободрился, вновь почувствовал уверенность в своих силах. И в 1940 году состоялась премьера «Мадам Бовари», последнего из таировских шедевров. Вышедшая недавно статья Т. Бачелис «Воспоминания о “Мадам Бовари”»[[52]](#footnote-53) содержит тщательную литературную реконструкцию этого спектакля. Поэтому ограничусь только одним дополнительным соображением. Тема любви, удушаемой социальным регламентом, прельщала в конце 30‑х годов многих. «Дама с камелиями» Мейерхольда, «Анна Каренина» Немировича-Данченко, «Евгения Гранде» Зубова — различные вариации этой темы. Во всех случаях героини ввергались в острый конфликт со своей средой, во всех случаях их естественные, живые чувства душило бесчувственное общество. Думаю, не ошибусь, если скажу, что таировский спектакль был самым сильным из названных, ибо только Таирову и Коонен удалось поднять и тему и героиню на подлинно трагедийную высоту.

В годы войны, когда Камерный театр работал в эвакуации, в Барнауле, Таиров поставил «Фронт» А. Корнейчука, затем — пьесу К. Паустовского «Пока не остановится сердце». В связи с этим спектаклем Г. Бояджиев и В. Вишневский высказали диаметрально противоположные суждения о том, какова должна быть система связей Камерного театра с современностью. Г. Бояджиев писал: «Я глубоко убежден, что средства, пригодные для выражения страданий Адриенны или Федры, неуместны в изображении {38} чувств современных людей, что приемы символического театра оказываются часто негодными, ложными в театре реалистическом»[[53]](#footnote-54). Вс. Вишневский возражал Бояджиеву. «Пусть на сцене Камерного театра, — настаивал драматург, — будет изысканный рисунок, точно рассчитанные движения, символика и условность там, где они необходимы, и крылатый реализм целого»[[54]](#footnote-55).

Терминологическая сумятица, характерная для прессы тех лет, несколько затемняла суть полемики. Между тем в центре ее был очень острый и важный вопрос: должен ли Таиров, подобно другим режиссерам, «равняться на МХАТ», или же ему следует двигаться по иному пути.

Свое мнение по этому поводу Таиров выразил в самой категорической и неожиданной форме: он поставил «Чайку», ту самую «Чайку», которая давно уже была эмблемой МХАТ. Его сценическая композиция выглядела по тем временам очень экстравагантно и не оставляла никаких сомнений в готовности Таирова идти наперекор «омхачиванию».

Поясняя, почему он в годы войны остановил свой выбор на «Чайке», Таиров говорил, что «Чайка» — «пьеса большой веры в человека, в его звезду, в его будущее, в его возможности».

Такое понимание пьесы неизбежно влекло за собой героизацию Нины Заречной, которую играла Коонен. Таиров понимал, что в пьесе многое противится его намерениям, поэтому он взял не весь чеховский текст и создал оригинальную форму «спектакля-концерта». Отказываясь от костюмов и декораций, не желая, как сам он говорил, «обманывать зрителя гримом, костюмом, пейзажем, определенной бытовой обстановкой»[[55]](#footnote-56), Таиров оторвал Чехова от «чеховской атмосферы» и «чеховских настроений».

Пространство сцены, обрамленное сукнами, было почти пустым. Рояль, чучело чайки на рояле, несколько кресел, садовая скамейка — вот и все оформление, вот и вся «среда», в которой жили, впрочем, нет, не жили, а высказывались, в словах раскрывали себя персонажи. Их речам аккомпанировала тщательно организованная световая партитура спектакля. Движение теней, их пляска, их игра. Луч света, как бы продолжавший длинный шлейф эстрадного платья Коонен. Солнечные блики, скользившие по сцене в финале, обещая и предвещая торжество возмужавшего, все поборовшего, выдержавшего все испытания человеческого духа. Заречной, которая с самого начала была отнюдь не провинциальной барышней, а незаурядной, творчески одаренной я сильной натурой, дано было право обращаться с монологами в зрительный зал. Оно и понятно: это был ее спектакль и спектакль о ней. Заречная — {39} Коонен была мужественная, самоотверженная женщина, служение искусству, верность долгу, нравственному и художническому, определяли всю судьбу героини…

Тематически работа Таирова и Коонен продолжала линию, начатую «Тремя сестрами» Немировича-Данченко во МХАТ. Эстетически, формально она спектаклю Немировича решительно возражала. Если уж «мужественный Чехов», как бы говорил Таиров, то пусть будет Чехов без чеховщины, Чехов в современных костюмах. Чехов, звучащий с переднего края сцены, обращенный прямо в сегодняшний зрительный зал. Результат вышел непредвиденный: эстрадная форма спектакля-концерта возвысила героиню, но не приблизила ее к публике. Волевая, холодная и твердая Заречная — Коонен вызывала несколько отчужденное восхищение.

Спустя несколько месяцев после «Чайки» Таиров поставил «Без вины виноватые» Островского с Алисой Коонен в роли Кручининой и ситуация фатально повторилась. «Что-то от бодлеровского альбатроса было в этой кооненовской Кручининой, в ее отрешенном взгляде, устремленном вдаль, поверх голов окружающих людей, в ее движениях, непроизвольно быстрых и резких, несоразмерных с теми ритмами и темпами, в которых двигалась толпа остальных персонажей», — писал Алперс. Режиссер, считал он, «захватил краски с театральной палитры другого состава и другого назначения… слишком европеизировал жизнь русской провинции»[[56]](#footnote-57).

Такой же упрек прозвучал и в рецензии Александры Бруштейн. «Бытовую рамку, в которую вдвинута романтическая новелла о Кручининой, — сетовала писательница, — театр оставил несколько в тени»[[57]](#footnote-58).

Замысел Таирова остался неразгаданным. Между тем он и в «Чайке» и в «Без вины виноватых», как некогда в «Фамире-кифарэд» и в «Адриенне Лекуврер», снова обращался к волнующей, в какой-то мере автобиографической для него теме взаимоотношений между искусством и жизнью. Алперс прав, Коонен действительно напоминала бодлеровского альбатроса, которому «огромные крылья мешают шагать по земле». Но разве не в таком положении была тогда и сама Коонен, и сам Таиров, и весь Камерный театр? Они рвались в небо трагедии, их тянули на землю бытовой драмы, устами той же Бруштейн требовали: дайте «бытовую рамку»…

В конце войны и в первые послевоенные годы, когда повсеместно насаждался, как выразился А. А. Фадеев, «“обычный” реализм на бытовой основе», когда своеобразие формы влекло за собой, по его же словам, «недоумения “идеологического” порядка, вызванные, {40} по существу, *непониманием*»[[58]](#footnote-59). Камерный театр оказался в трудном положении. В работе Таирова стала ощутима известная скованность.

Правда, постановка горьковского «Старика», осуществленная Таировым вскоре после воины, обладала и едкостью и остротой. Старик — П. Гайдебуров являл собою словно бы сгусток мизантропической энергии. Это был темпераментный, желчный и нервный спектакль. Я его хорошо помню. Но отделаться от впечатления, будто я видел этот спектакль не у Таирова, а в каком-то другом театре, все-таки не могу.

Таиров знал, что ему должно ставить. Он мечтал о «Макбете», о «Маскараде» Лермонтова, об «Идиоте» по Достоевскому, о «Драконе» Евгения Шварца, о повыл трагедиях Ольги Берггольц и Ильи Сельвинского, о возобновлении «Федры». А ему приходилось работать над жалкими, духовно нищими пьесами.

«Бесконфликтная» драматургия 40‑х годов душила театр. Шли однодневки, вроде «Ольги Нечаевой» В. Пановой и Д. Дара, «Актеров» А. Васильева и Л. Эльстона, «Судьбы Реджинальда Девиса» В. Кожевникова и И. Прута, «Жизни в цитадели» А. Якобсона и т. п. Одно из обидных разочарований принесла Камерному театру пьеса Ильи Эренбурга «Лев на площади»: темпераментный публицист оказался плохим драматургом, и щедро-солнечные декорации Р. Фалька спектакль не спасли. В рецензиях — в связи с политической злободневностью темы — прозвучали дежурные похвалы. Но настоящего успеха все-таки не было. Зал Камерного театра в послевоенные годы часто пустовал, еще чаще скучал.

Другой бедой, обрушившейся на Таирова, явились нелепые перегибы так называемой «борьбы с низкопоклонством перед Западом». Ориентация на высокую европейскую культуру, недавно еще внушавшая Западу чувство восхищения перед новаторством и свежестью таировского искусства и доставлявшая зрителям Камерного театра живую радость общения с Расином или Флобером, теперь рассматривалась как тягостное прегрешение. Огромные заслуги Таирова, впервые познакомившего русскую аудиторию с Калидасой, Клоделем, Честертоном, Газенклевером. Дос Пассосом, на двадцать пять — тридцать лет раньше других наших режиссеров обратившегося к драматургии О’Нила и Брехта, были перечеркнуты неприязненно и брезгливо.

Конечно, Таиров искал выход из репертуарного тупика. По тогдашнее руководство Комитета по делам искусств приняло в 1949 году решение освободить его от руководства Камерным театром.

Эта торопливая и жестокая административная акция оборвала творческий путь одного из крупнейших мастеров советской сцены, {41} чьи театральные идеи живы поныне и явственно дают себя знать даже в искусстве молодых режиссеров, начавших работать спустя не одно десятилетие после смерти Таирова.

Историки советской культуры и советского театра, на мои взгляд, не вполне справедливы к Таирову. Он как-то теряется в тени других гигантов. Меньше всего я хотел бы умалять их значение. Но в 1955 году Михаил Чехов произнес в Голливуде речь «О пяти великих русских режиссерах» и назвал пять имей: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Немирович-Данченко, Таиров. Гениальнейший из русских актеров предупреждал: «И не надо говорить: “Я принимаю Станиславского, я не принимаю Мейерхольда”. Это величайшее, досаднейшее недоразумение… Нет никакого “или‑или”. Все возможно. В разных сочетаниях и вариантах… Все совместимо и сочетаемо. Смелость! Свобода! Так воспитали нас Станиславский, Мейерхольд, Таиров»[[59]](#footnote-60).

# **{42}** Е. Д. Уварова Музыкальные и комедийные спектакли Таирова

Музыкальные спектакли А. Я. Таирова — арлекинады, оперетты, сатирические комедии — тема малоисследованная, как, впрочем, и все творчество этого режиссера. В наше время, когда в репертуаре чуть ли не всех драматических театров появились музыкальные спектакли, а все актеры драмы и кино, за малым исключением, запели, постановки Камерного театра представляют не только исторический, но и практический интерес.

Пантомима, музыка, танец, пение, слово, игра цвета и света, решение пространства и построение массовых сцен в лучших работах Таирова служили созданию синтетического представления, покорявшего яркой театральностью и высочайшим мастерством. Эти представления напоминают современные мюзиклы, если, конечно, не считать таких чисто технических моментов, как отсутствие микрофонов, фонограммы, усилителей и т. д. Драматические артисты должны были петь в сопровождении оркестра и петь так, чтобы их, как минимум, было слышно.

Достижения и находки Камерного театра в области создания музыкального спектакля со временем были забыты. Мюзикл, утвердившийся в репертуаре советских театров в 70‑е годы, выглядел пришельцем со стороны, не имеющим национальной почвы.

Судя по сохранившимся в архиве запискам, Таиров до последних лет, когда в силу сложившихся обстоятельств уже больше не работал над комедийными спектаклями, продолжал утверждать, что комедийный спектакль важен не менее, чем спектакль героический. Такое утверждение непосредственно связано со всей системой эстетических взглядов режиссера, считавшего, что одно из назначений театра — рождать у зрителей радость: «ибо театр, после которого зритель уходит разбитым, потрясенным, а не обновленным, это не есть подлинное искусство»[[60]](#footnote-61).

Поэтому трудно согласиться с Н. Берковским, считавшим, что музыкальные спектакли, пантомима и оперетта не представляли для режиссера самостоятельного интереса, являлись неким вспомогательным средством разработки и расширения средств театральной выразительности[[61]](#footnote-62). История Камерного театра показывает, что с первых лет его существования комедийная линия была {43} заявлена как необходимая и правомочная, несмотря на то, что главная артистка А. Г. Коонен не участвовала в большинстве комедийных спектаклей.

Книга Коонен «Страницы жизни» позволяет представить ту атмосферу, в которой возникали комедийные представления, полные непринужденной веселости. В те далекие годы, несмотря на бытовые трудности, она и Александр Яковлевич были молоды, жизнерадостны, веселы, общительны. Шутки и розыгрыши были неизменными спутниками их полной напряженным трудом жизни. Алиса Георгиевна вспоминает о веселых встречах Нового года, о том, как, ряженные в нелепые костюмы, бродили они по Большой Бронной, останавливая прохожих и спрашивая их имена. «Жили мы в эти годы неугомонно, взволнованно, — пишет она. — Большая, серьезная работа чередовалась с веселыми выдумками, романтическими приключениями, ночными посиделками»[[62]](#footnote-63). Чередование серьезного и веселого, контрасты трагедии и веселой, легкой комедии были и в искусстве Камерного театра.

«Каждый художник должен иметь свое лицо, если это настоя тип художник… по горе тому, кто будет с этим “своим лицом” носиться как с писаной торбой и превратит это лицо в неизменную маску. Тогда наступит трагедия. Художник должен всегда находиться в движении, видоизменяться»[[63]](#footnote-64), — говорил Таиров в беседе с выпускниками ГИТИСа в 1936 году.

Эволюцию таировской режиссуры, развивавшейся в контексте времени, в общем движении советского театра, легко обнаружить и на примере музыкальных, комедийных спектаклей. Эволюция, однако, не мешала сохранять верность основным художественным принципам. Так, Таиров всегда стремился к определенности жанрового решения, и неудачи, как правило, подстерегали режиссера там, где драматургический материал противился «чистоте» жанра. Два направления — мистерия и арлекинада, изначально заявленные в программе Камерного театра, с годами претерпели немалые изменения, Если говорить об арлекинаде, то она оборачивалась классической комедией, музыкальной пантомимой, опереттой, политобозрением, ревю, сатирической комедией.

Режиссура Таирова всегда отличала музыкальность. «Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, гармонию, а за тем как бы оркестровать ее — такова., задача режиссера»[[64]](#footnote-65), по-разному формулируя, он утверждал этот тезис на протяжении всей жизни.

Пристрастие к музыке обнаружилось очень рано. Любопытная информация дана в «Обозрении театров» за 1908 год: «Интересный {44} опыт был произведен на днях в Общедоступном театре гр. Папиной одним из режиссеров этого театра А. Я. Таировым при постановке чеховского “Дяди Вани”. Исходя из теории Фр. Ницше о музыкальном происхождении драмы, А. Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания… Результаты опыт дал блестящие…»[[65]](#footnote-66)

В связи с этим ранним опытом нельзя не вспомнить одну из последних работ режиссера, постановку тоже чеховской пьесы — «Чайки» в 1944 году. Она целиком шла на музыке Чайковского, а открытый рояль стал одним из элементов лаконичного концертного оформления спектакля. «Дядю Ваню» и «Чайку» разделяют почти четыре десятилетия, в них уложилась вся история Камерного театра. Чехов с его верой и надеждой, Чайковский с его трагической просветленностью и лиризмом оказались у старта и у финиша. Эти нетленные духовные ценности всегда жили в творчестве Таирова, неутомимого экспериментатора, которого нередко упрекали в ориентации на зарубежное искусство.

В книге «Записки режиссера» Таиров отводит музыке место непосредственно за режиссурой и литературой: «Из всех искусств искусство музыки безусловно наиболее близко искусству театра… И подобно тому, как в качестве творческого помощника нужен театру поэт, так нужен ему и композитор, для того, чтобы самодовлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актера заиграла новыми волнующими красками»[[66]](#footnote-67).

В своем пристрастии к музыке Таиров был не одинок. Не свойственный в прошлом интерес к музыке характерен для сценического искусства начала века. Не только деятели сцены, но и литераторы видели в музыке эталон высокой художественности, стремились к завораживающей музыкальности, певучести слова.

В Камерном театре музыка никогда не была фоном, она входила в ткань спектакля, определяла его атмосферу. Начиная с француза Анри Фортера, работавшего в театре с 1915 по 1920 год, в качестве авторов музыки выступали Ан. В. Александров (он же хормейстер театра), А. Метнер, С. Прокофьев, Л. Половинкин. Л. Книппер, Д. Кабалевский, Г. Свиридов и другие.

Таиров высоко ценил работу малоизвестного композитора Анри Фортера, автора музыки к спектаклям «Женитьба Фигаро», «Сирано де Бержерак», «Фамира-кифарэд», «Голубой ковер», «Ящик с игрушками», «Принцесса Брамбилла», «Благовещение». «Такой композитор, — писал Таиров, — не может ни поработить {45} актера, ни, наоборот, “унизить” свою музыку подчинением театру»[[67]](#footnote-68). Фортер умел работать в соответствии с требованиями театра. Так, если в спектакле «Фамира-кифарэд» вакхические сцены были поставлены на уже готовую музыку, то в «Принцессе Брамбилле» композитор, наоборот, создал музыку к уже поставленной режиссером пантомиме, «озвучил» ее. Эта музыка, насколько позволяет судить характеристика критика Л. Сабанеева, на редкость современна: «Фортер весь в остроте диссонанса, в пестрой, ритмически живущей, веселой какофонии звуков, все время отражающих сцену и ни на минуту ее не заслоняющих… Стиль театра нашел отражение в звуках с голь же ярких, острых, ритмически четких, остро и эмоционально своеобразных, но лишенных той “лирической музыкальности”, которая неизбежно опресняла бы сценические впечатления или же давала диссонанс стиля»[[68]](#footnote-69).

В прямой связи с музыкальностью находится и требовательное отношение к «ритмической партитуре» спектакля, характерное для всех работ режиссера. «Найти ритм — это значит разрешить почти все, ибо ритм в каждом произведении искусства есть его душа»[[69]](#footnote-70), — утверждал Таиров. И он находил ритм для спектакля в целом, для отдельных сцен. Для каждого из актеров он искал ритмическое соответствие речи и движения образу персонажа. В «Записках режиссера» Таиров мечтал о времени, когда театр и актер настолько овладеют ритмом, что «смогут вести на сцене действенный рисунок, не только соритмичный музыкальному, но и, наоборот, аритмичный ему, но столь же, как и музыкальный, закономерный в самом себе».

Строгое ритмическое построение спектакля насыщалось и обогащалось неожиданными ритмическими перебивками и отклонениями. «Искусство возникает тогда, — говорил Таиров, — когда возникает борьба субъективного представления, субъективного восприятия и метрического распределения спектакля… Ритм — это коэффициент к метру, поправка к метру. Ритм — это есть колеблющееся равновесие метрической схемы»[[70]](#footnote-71).

В соответствии с ритмом строилось и пластическое решение спектакля. Не случайно такую роль в раннем репертуаре Камерного театра играла пантомима. «Жест имеет такое же право на гегемонию, как и слово, — утверждал режиссер. — Жест не только общепонятный, иллюстрирующий, но и рожденный свободой и радостью человеческого тела, жест акробата».

Позднее, в 40‑е годы, когда опыты по постановке пантомимы {46} были далеко позади, да и сам жанр, казалось, безвозвратно ушел в прошлое. Александр Яковлевич заносил в записную книжку: «Говоря о пантомиме, я разумею не вставные сцены (номера), не интермедии, не арлекинаду, которая, по правильному замечанию Чаплина, является лишь одним из проявлений пантомимы как искусства, а органическое проникновение пантомимы в самую ткань спектакля в целом и каждой роли в отдельности»[[71]](#footnote-72). Неотразимое очарование пластического решения отличало лучшие музыкальные спектакли театра — «Принцессу Брамбиллу», «Жирофле-Жирофля» и другие.

И, наконец, эксцентрика, столь привлекательная для многих мастеров русского и мирового театра начала века, по-своему предстала в спектаклях Таирова. Комедийные и музыкальные спектакли он обильно насыщал элементами цирка, ревю, мюзик-холла. Художественный клуб, созданный при театре в 1922 году и существовавший два сезона, получил название «Эксцентрион».

Но при всем том спектакли Камерного театра решительно отличны от цирковых пантомим «Народной комедии» С. Радлова или парадов Мастфора, не говоря уже о спектаклях В. Мейерхольда. Эксцентрика Таирова окрашена присущим ему особым изяществом, лукавым озорством, она служила тому игровому началу, которое присутствовало во всех комедийных и музыкальных спектаклях. Синтетическое мастерство актеров Камерного театра позволяло использовать стилистику любимого Таировым и Коонен цирка и молодого тогда мюзик-холла.

Первые комедийные спектакли Камерного театра — «Веер» Гольдони, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Виндзорские проказницы» Шекспира, «Соломенная шляпка» Лабиша — были своего рода разминкой. На классическом репертуаре Таиров воспитывал актеров, в работе с художниками Н. Гончаровой и М. Ларионовым, П. Кузнецовым, С. Судейкиным и другими стремился к утверждению праздничной театральности, которая виделась ему в ту пору смыслом искусства, могучей силой воздействия на зрителей. Итогом, своего рода апофеозом театральности на первом этапе Камерного театра стал спектакль «Принцесса Брамбилла» по Э.‑Т.‑А. Гофману. Мысль об этой постановке, по собственному признанию Таирова, не оставляла его в течение пяти лет, то есть с первых дней существования театра. Путь к ней прокладывали не только и не столько постановки классических комедий, как пантомимы «Духов день в Толедо», «Ящик с игрушками» и особенно «Покрывало Пьеретты». Этот спектакль по либретто А. Шницлера на музыку Э. Донаньи был поставлен Таировым еще в Свободном театре и возобновлен в 1916 году в Камерном.

По словам Таирова, предложение К. Марджанова поставить {47} «Покрывало Пьеретты» определило его решение вернуться, в театр, с которым он, казалось, уже порвал. Замысел спектакля, эмоциональный толчок дала опять-таки музыка. «Мы часами отдавались музыке Донаньи, — вспоминал позднее Таиров, — и в бесконечных фантастических просторах скользила перед нами безмолвная тень Пьеро и во влекущем вихревом аккорде проносилась за ним по терявшая свое свадебное покрывало, обезумевшая Пьеретта. Дикие фурии шинель-польки завершали призрачное торжество Арлекина, и в трепетных выдохах флейт улетал свет разума из обессилевшего тела Пьеретты»[[72]](#footnote-73).

Работая с молодыми актерами, Таиров добивался такого напряжения чувств, когда молчание заменяет отсутствие слов: «Вспомните гениальную ремарку Пушкина “народ безмолвствует”. Мет, пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова. Пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие»[[73]](#footnote-74).

За несколько лет до этого в Петербурге в Доме интермедий «Шарф Коломбины» (ту же пьесу Шницлера) ставил Мейерхольд. По описанию Е. Зноско-Боровского, в спектакле выделялась картина бала, где танцы, «то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара… где кривляются странные гофмановские существа под дирижерство большеголового капельмейстера, управляющего игрою четырех, почти неправдоподобных музыкантов…»[[74]](#footnote-75) Мейерхольд говорил, что «Шарф Коломбины» стал важной вехой на его пути к сценическому гротеску.

Судя по сохранившимся описаниям, в спектакле Таирова сцена бала на фоне серебряных колонн художника Арапова также Сила одной из наиболее впечатляющих. Но тема смерти, по свидетельству П. Маркова, воспринималась «театрально-празднично, вне какой-либо мистической окраски»[[75]](#footnote-76). Таиров подчеркивал лирические и трагические моменты действия, они еще усиливались благодаря игре Коонен, придавшей своей героине обаяние женственности. В спектакле, как пишет рецензент, «нежная поэтическая фантастика была искусно слита с подлинным пафосом мимической трагедии»[[76]](#footnote-77). Итак, сценический гротеск у Мейерхольда, нежная поэтическая фантастика у Таирова. Эта фантастика через четыре года дала пышные побеги в «Принцессе Брамбилле».

В лекций, посвященной «Принцессе Брамбилле», Таиров говорит о дерзостном замысле «в четких и рельефных образах театрального {48} действия запечатлеть те невероятные возможности, те фантасмагорические возникновения, которые порождались бредом волшебной фантазии Гофмана»[[77]](#footnote-78).

Таиров решительно отказался от использования каких-либо технических приемов, в том числе и спасительного черного бархата. Не считая непосредственных помощников — художника Г. Якулова и композитора А. Фортера, вся тяжесть спектакля лежала на актерах.

Творчество Гофмана с его фантастикой, полной трагифарсовых диссонансов, в первые десятилетия нашего века увлекало многих художников. Книга Гофмана «Серапионовы братья» дала название группе молодых петроградских литераторов, возникшей в 1921 году. Влияние Гофмана сказалось на мейерхольдовском «Шарфе Коломбины», спектакль «Сказки Гофмана» в декорациях А. Лентулова шел в Театре Ф. Комиссаржевского. «Принцесса Брамбилла» заняла в этом ряду свое место. Но в рассказе Гофмана Таиров увидел не мрачные, искаженные лики, а утверждение радости жизни. Гофмановское «каприччио в стиле Калло» превратилось в «каприччио Камерного театра по Гофману». Сюжетная схема стала основой свободного режиссерского построения, позволявшего сохранять в спектакле дух импровизационности. «Смех живой и живая радость, утверждение жизнерадостности, бодрости жизни — вот к какому конечному эстетическому, театральному итогу стремились мы постановкой “Принцессы Брамбиллы”»[[78]](#footnote-79), говорил Таиров.

Погоня за мечтой, которая оборачивается реальностью, эта идея спектакля была сформулирована в заключительных словах: «Свое счастье и радость носим мы в себе самих». Но не менее важным и увлекательным, чем воплощение этой идеи, был сам процесс работы над этим бесконечно радостным спектаклем, создававшимся в голодной Москве 1919 года. Оформление Якулова поражало воображение зрителей гаммой тончайших нюансов, из которых складывалась романтическая картина красочного венецианского карнавала, одухотворенная поэзией и мечтой. Весь спектакль был пронизан этим карнавальным ощущением. Таирову важно было пробудить фантазию зрителя, и это удавалось ему как нельзя лучше.

«Блеск неожиданности, — вспоминает В. Каверин, один из участников группы “Серапионовы братья”, — не подкрадывался издалека, а бил в глаза… Камерный театр предлагал познакомиться с неизвестным. Не познать неведомое, а познакомить с ним, как с чудаком, который, может быть, станет твоим лучшим другом… Именно на спектаклях Камерного театра мне пришла {49} мысль, что если я ничем не волен распорядиться в том мире, который меня окружает, значит надо построить свой собственный мир, как это сделал Таиров»[[79]](#footnote-80).

В едином потоке синтетического представления были сплетены элементы драмы, пародии, арлекинады, цирка, балета. «Шло круженье, пенье, сверканье, мельканье каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях. Ключ его композиции в спирали, — писал Абрам Эфрос. — Это было одно из блистательнейших зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть»[[80]](#footnote-81).

Фантастическая история бесконечных трансформаций актера Джилио Фава и скромной швеи Гиацинты строилась на ритмах тарантеллы. Открытая при Камерном театре студия кукольного театра помогла создать карнавальные маски. Треть всего сценического времени занимала собственно пантомима. В спектакль была включена и традиционная пантомима комедии дель арте, но, но словам Таирова, работая над ней, он старался забыть о традициях. Пантомиму показывала «бродячая» труппа. Сюжет ее заключался в том, что поклонники Коломбины связывали Арлекина (его мастерски играл Румнев), укладывали на большой стол, разрезали на части и разбрасывали их по сцене. Безутешно рыдала Коломбина — А. Миклашевская (она же принцесса Брамбилла, она же швея Гиацинта). Коломбина собирала части Арлекина, складывала их и с помощью волшебной палочки оживляла возлюбленного. «Оживление» происходило столь же эффектно, сколь и трюк с разрезанием. Техника Румнева, исполнявшего Арлекина, позволила выполнить этот чисто цирковой номер.

Эксцентрика органично входила в спектакль. Эксцентричными были костюмы, маски, удивительные превращения действующих лиц. Эксцентрика «Принцессы Брамбиллы» лишена язвительности, ее алогизмы полны изящества и окрашены откровенной веселостью. В соединении с романтикой Гофмана и классической, свойственной режиссеру уравновешенностью формы и совершенной гармонией она приобретала неожиданные, собственно таировские очертания.

Дальнейшее развитие эксцентрика получила в спектакле «Жирофле-Жирофля» (1922). Основой на сей раз стала оперетта Ш. Лекока, написанная в конце прошлого века. Пользовавшаяся в свое время успехом, она была забыта, как, впрочем, и сам композитор, умерший в безвестности в 1916 году. Мода на Лекока, Ж. Оффенбаха, И. Штрауса и других представителей французской {50} и старовенской оперетты прошла, репертуар театров Заполнили оперетты И. Кальмана, Ф. Легара и их подражателей. Повсюду ставились «Пупсик», «Принцесса О‑ля‑ля», «Ганни танцует гоп‑са‑са» и им подобные. В спектаклях царил штамп привычной «роскошной» жизни, весьма далекой от действительности тех лет.

И все-таки классическая оперетта продолжала привлекать художников своей демократичностью, общедоступностью, жизнерадостностью. «Дочь Анго» Лекока и «Периколу» Оффенбаха в начале 20‑х годов поставил В. И. Немирович-Данченко. Классическая французская оперетта увлекла и Таирова. «И так же, как после “Адриенны Лекуврер”, он кинулся в карнавальную стихию “Принцессы Брамбиллы”, так и сейчас после “Федры” он был одержим мыслью создать веселый, жизнерадостный спектакль, — вспоминает Коонен. — Совершенно неожиданно для всех нас он обратился к сильно скомпрометированному в ту пору жанру оперетты»[[81]](#footnote-82).

Как бы полемизируя с Художественным театром в его подходе к оперетте, со стремлением Немировича-Данченко внести психологическое оправдание в условные фигуры, Таиров принял наивность и даже нелепость фабулы «Жирофле-Жирофля», немотивированность поступков персонажей как данность. Он отнюдь не пытался оправдать эти поступки, напротив, еще более подчеркивал их нелепость откровенной условностью, сверкающей театральностью постановки. Не без основания некоторые рецензенты усматривали в таировском спектакле вариант кривозеркальной «Вампуки», высмеивающей опереточные штампы.

«Оперетта, как это ни странно, — писал Ю. Соболев, — ставит новую веху на пути Камерного театра»[[82]](#footnote-83). Привлекательность сравнения постановок Художественного и Камерного театра была, конечно, использована прессой, при этом преимущество нередко отдавалось Таирову. «Художественный театр хотел облагородить оперетту, но только обескровил ее. Камерный театр сумел вскрыть истинную природу ее театральности»[[83]](#footnote-84), — писал один из рецензентов.

Любопытное сравнение двух спектаклей дал С. Марголин на страницах журнала «Театр»: «Перикола добродетельна, как старая дева, Жирофле-Жирофля игрива. Перикола любой раут превращает в институтский вечер. Жирофле-Жирофля любые вечера превращает в рауты… Перикола живет в прадедовском замке, ее быт — пуританство. Жирофле-Жирофля эксцентрически раз навсегда поселилась на скачках и ее быт — эксцентриада»[[84]](#footnote-85).

{51} И, наконец, спустя Много лет, сравнивая эти спектакли, Марков писал: «Таиров откровенно защищал подчеркнутую условность, Немирович-Данченко сближал оперетту с жизнью, находя тончайшие психологические ходы исполнителям… Немирович-Данченко избегал эксцентричности, Таиров видел в ней художественное зерно спектакля»[[85]](#footnote-86).

В беседе в связи с постановкой «Жирофле-Жирофля» Таиров говорил: «Мы трактуем оперетку, как сценическую музыкальную эксцентриаду, а не как комическую оперу, хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а стремимся к сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука»[[86]](#footnote-87). Однако требования к качеству вокальной стороны не снижались. Вокалу, особенно хорам, как и всем элементам синтетического спектакля, уделялось большое внимание. Мастер своего дела А. В. Александров тщательно работал с молодыми актерами и студентами над хоровыми номерами.

Ритмический контрапункт спектакля был сложным — каждый из персонажей существовал в своем ритме, подчинявшемся темпераментной, стремительной музыке Лекока.

Установка Г. Якулова отличалась откровенной условностью: что была игровая площадка, рассчитанная на использование как горизонталей, так и вертикалей. По мере необходимости на ней появлялись и исчезали предметы, нужные актерам для работы: канаты, лестницы — подобие гимнастических снарядов. Открывались и захлопывались люки-экраны. Центральный экран нес также акустические функции.

На фоне бледных лаковых красок выделялись яркие костюмы пиратов, мавров и других «экзотических» персонажей. Основу костюмов составляли фуфайка и трико, они придавали пластическую выразительность телу актера. Поверх надевались визитка, фрак и другие детали туалета. По словам Таирова, такой принцип был разработан режиссером Л. Л. Лукьяновым, в то время руководившим макетно-экспериментальными работами театра, и предварительно проверен на эстраде «Эксцентриона». «Костюмы представителей народа — чудо, — писал немецкий критик З. Якобсон. — Хористки то кажутся одетыми только в шляпы, то только в веера, и при этом всегда одеты в достаточной мере, но материя не имеет веса»[[87]](#footnote-88).

В новом стихотворном тексте Арго и Н. Адуева XX век парадоксально соседствовал с XVIII, а Россия «врывалась» в Испанию. Биомеханика в прыжках мавров и акробатических трюках {52} пиратов мирно уживалась с элементами ревю в танцах, поставленных Н. Лащилиным. Танцы, как и весь спектакль, носили откровенно иронический характер, увлекали стремительностью и молодым задором. На сцене все танцевало, двигалось, пело. Апогеем была знаменитая пуншевая сцена второго акта, большое впечатление оставляли сцены появления пиратов, шествие Мурзука со свитой и, конечно, финал с традиционным опереточным выходом.

Фигура свирепого Мурзука — Л. Фенина, одетого в яркий фрак и пронзенный стрелой цилиндр, выглядела почти клоунской. Клоунада окрашивала игру Е. Уваровой и В. Соколова в ролях Авроры и Болеро (родителей Жирофле-Жирофля). Хохол на голове у Болеро от страха вставал дыбом и мелко дрожал, а от угроз Мурзука его голова целиком скрывалась в большом жабо. Критики писали о «легком озонированном мастерстве» Коонен, исполнявшей роль близнецов. Актриса, одетая в короткую белую юбочку, из-под которой виднелись панталончики, меняла веера и бумажные банты в волосах: розовые для Жирофле и голубые для Жирофля. Н. Церетелли в роли полуприказчика и полуклерка Мараскина пел и танцевал с таким упоением и блеском, что французская пресса сравнивала его со знаменитым Нижинским.

Последовательный противник Камерного театра, критик В. Блюм на этот раз высоко оценил спектакль: «Временами досадно становится, такая расточительность квалифицированной энергии для “никакого” жанра»[[88]](#footnote-89). Приветствовал спектакль и А. Луначарский: «рядом с немножко уже выветрившейся Турандот самый любимый спектакль в Москве»[[89]](#footnote-90). Он горячо отстаивал право зрителей на несколько часов беззаботного смеха, которые дарил Камерный театр.

Если жизнерадостная «Принцесса Брамбилла» восхищала зрителей, увлекала их воображение поэтической мечтой и романтической одухотворенностью, то «Жирофле-Жирофля» вызывала громкий, не прекращавшийся на протяжении всего спектакля смех. «Зацветет яркий смех пусть на лицах у всех», — пел хор в прологе. В «откровенной жажде смеха, проповеди дерзкой юности, насмешке над старыми предрассудками, разоблачении напрасных страхов и нестрашных опасностей»[[90]](#footnote-91), — видел П. Марков смысл таировского спектакля.

Вернувшись из второй зарубежной поездки, Камерный театр выпускает политобозрение «Кукироль» (1925, декабрь). Жанр политобозрения, утвердившийся в агитационном искусстве 20‑х годов, {53} начиная с любительских и достаточно беспомощных в художественном отношении всевозможных «агитсудов» до впечатляющих и высокопрофессиональных спектаклей В. Мейерхольда, привлекал многих художников. Решил попробовать свои силы на поприще политобозрения и Таиров.

Текст был заказан нескольким авторам: П. Антокольскому, А. Глобе, В. Массу и В. Заку, музыка Л. Половинкину и Л. Книпперу. Обозрение затрагивало ряд острых политических моментов: борьбу капитала за рынки сбыта, фальсификацию документов Коминтерна и многое другое. Б. Алперс, обыгрывая название спектакля («Кукироль» — средство от мозолей), ядовито назвал свою статью «Патентованное средство Камерного театра». «Помора превратились в помпезный и длительный спектакль, — писал он, — уничтоживший всю условность эстрадной агитации и отнявший у нее остроту и занимательность. Эстрадная техника синеблузников, размашистая и резкая, гораздо выше и острее техники камерных актеров»[[91]](#footnote-92).

В сравнении техники синеблузников и актеров Камерного театра Алперс был, по меньшей мере, необъективен. Но эстетика агитационного театра с его плакатностью, действительно, оказалась чуждой таланту режиссера, пытавшемуся переориентировать жанр политобозрения на ревю, лучшие образцы которых (с участием М. Шевалье, Мистингет и др.) он видел за границей. В обзоре сезона 1925/26 года П. Марков писал: «Таиров в “Кукироле” стремился подчинить законы западного ревю целям сатирического разоблачения западной цивилизации. “Кукироль”, не став зрелищем, утерял свою политическую остроту. Для зрелищ слишком тускло, для сатиры слишком поверхностно»[[92]](#footnote-93). Попытки подобного соединения делались и другими, особенно наглядны они в первых больших сюжетных спектаклях мюзик-холла («Чудеса XXI века» и др.), также вызывавших немало справедливых нареканий.

В отличие от других комедийных спектаклей Камерного театра, «Кукироль» быстро сошел со сцены. Ровно через год, в декабре 1926 года Таиров берет реванш на постановке еще одной оперетты Лекока «День и Ночь». В новом тексте Масса элементы политической сатиры, злободневность тактично монтировались с традиционным опереточным сюжетом, построенным на истории подмена жен — «дневной» и «ночной» — близким сюжету «Жирофле-Жирофля». «Спектакль-праздник, — писал Л. Гроссман, — полный веселья, одушевления, легкости и увлекательного порыва… Умело сочетаются черты фривольного водевиля с лучшими традициями комической оперы XVIII века»[[93]](#footnote-94). Свободный стих Масса, {54} передающий язык современного обывателя, подчеркивал пародийное начало. Ловкие, верящие в свои силы, люди из народа противостояли напыщенным и важным аристократам. В исполнении Румнева Мигуэл, помощник генерала Брозарио, стал неким опереточным вариантом Фигаро, он решительно отстаивал свою любовь и честь. «Если в “Жирофле-Жирофля”, как в первом опыте основное внимание было обращено на самую выработку формы сценического действия, то теперь мы стремимся, чтобы эта форма максимально конкретизировалась путем внесения в нее элементов пародии, сатиры и шаржа»[[94]](#footnote-95), — писал Таиров.

Иначе говоря, режиссер продолжает сознательно идти к соединению веселости, легкости, зрелищности со злободневностью и элементами политической сатиры. Спектаклю посвящена большая пресса. Рецензенты снова находили влияние цирка и варьете, указывали на эксцентрическую клоунаду в игре Фенина (генерал Брозарио) и И. Аркадина (премьер-министр Колабазас). Как во всех лучших спектаклях Камерного театра впечатляло построение массовых сцен, разнообразные подвижные хоры, создававшие на сцене выразительные скульптурные группы. Неожиданно они оживали в стремительных танцах, поставленных одним из лучших балетмейстеров того времени Н. Глан. Спектакль «воспринимался если не как монтаж аттракционов, то как простая программа отдельных номеров»[[95]](#footnote-96), — писал Н. Волков.

Конструкция В. и Г. Стенбергов была выдержана в желтом, малиновом и синем тонах. Площадка представляла собой усеченную арену, во втором действии в центре ее находилась голубятня, куда ловкая героиня отправляла незадачливого поклонника — премьер-министра. Высокая крутая лестница голубятни использовалась Таировым для построения мизансцен по вертикали.

«День и Ночь» снова имел огромный зрительский успех, но свидетельству очевидцев, публика «бешено аплодировала» не только в антрактах, но и во время действия. Судьба спектакля была долгой и счастливой.

Продолжая поиски в области синтеза ревю, варьете и сатирической комедии, Таиров в январе 1928 года вместе с режиссером Л. Лукьяновым выпускает спектакль «Сирокко» (текст В. Зака и Ю. Данцигера, музыка Л. Половинкина). Выбор литературного материала — в основу сюжета положено последнее произведение трагически погибшего писателя Андрея Соболя «Рассказ о голубом покое» — говорит о стремлении Таирова к углублению содержания. Кстати, автор, по свидетельству Ю. Соболева, думал о переделке повести в комедию. Впоследствии такая комедия была выпущена издательством Теакинопечать («Зараза», комедия в {55} 3‑х действиях Ник. Попова, 1929)

В спектакле действовали обитатели богатого отеля на побережье Средиземного моря (среди них румынская княгиня, колбасный фабрикант из Цюриха, американский банкир и др.), застигнутые жестоким сирокко. Они томятся от скуки и хотят уехать, но владелец отеля, хитрый итальянец Пипо Розетти (Аркадии), во что бы то ни стало старается их удержать. Их развлекает итальянский актер-трансформатор м‑р Казакофф (Церетелли), ловко разыгрывающий роль большевика. «Весь внутренний смысл комедии лежит в ироническом освещении буржуа и бюргеров, на один момент напуганных призраком большевизма, — писал Марков… — Таиров очистил оперетку от дурных штампов и подарил зрителю возможность задорного смеха»[[96]](#footnote-97).

Постановка «Сирокко» разительно отличалась от «Жирофле-Жирофля» и «День и Ночь». Общее увлечение эксцентрикой к концу 20‑х годов шло на убыль. Спектакль на этот раз отличался нарочитой строгостью и изысканной простотой, режиссер решительно отказался от богатства художественных средств, которые он так щедро рассыпал в предыдущих работах. «Среди поисков Таирова в области музыкальной комедии “Сирокко” займет заметное место по простоте и неожиданности сценического решения», — утверждал Марков.

Некоторым диссонансом в спектакль врывались публицистические монологи Казакова о будущем превращении отеля «Конкордия» в дом отдыха для трудящихся. Как дань времени, такого рода длинные речи были продиктованы общими требованиями, в том числе и к «легкому» жанру оперетты, музыкального спектакля, которые тоже должны были нести не свойственную им прямолинейную агитационность. В «Сирокко» лобовые политические выпады дисгармонировали с тонкой иронией по отношению к буржуазной культуре и буржуазному обществу.

Немалую роль в успехе «Сирокко» играла музыка Л. Половинкина. Действие предварялось забавной и затейливой увертюрой. Склонный к сатире и гротеску, Половинкин, по словам Коонен, «прекрасно акцентировал ситуации и характеры действующих лиц. Иногда музыка врывалась в разговор, как бы подчеркивая ту или иную реплику, порой как бы сама заводила разговор. В ней не было запоминающихся мелодий, музыкальных монологов, свойственных оперетте, она строилась на коротких репликах, она разговаривала»[[97]](#footnote-98).

По отзывам музыкальных критиков, Половинкин превосходно владел нервной ритмикой, средствами музыкальной пародии. «Сирокко» Камерного театра вошел в историю как одна из {56} первых советских оперетт. И все-таки это был музыкальный спектакль драматического театра, не случайно рецензенты постоянно сетовали на «плохое» пение драматических артистов: «ни одного актера, который умел бы петь лучше, чем в драматическом театре»[[98]](#footnote-99). Подобные замечания высказывались в связи с каждым спектаклем. Но Таиров не стремился к тому, чтобы его актеры пели «как в оперетте», хотя вокальной стороне отдавалось много труда и времени. Однако музыка входила в спектакль на равных правах с драматургией, а иной раз даже лидировала. Роль музыки и вводила в заблуждение рецензентов.

Поющие драматические актеры в те годы встречались нечасто. Вокальные номера если и включались в спектакль, то воспринимались как вставные, хотя в иных случаях они помогали раскрыть драматическую ситуацию и характер персонажа. Такой была песенка китайчонка-боя в исполнении М. Бабановой в спектакле «Рычи, Китай!» Театра имени Вс. Мейерхольда. Вставными «номерами» были талантливые музыкальные пародии Д. Кара-Дмитриева и других актеров Московского театра сатиры. Назначение вокальных номеров в Камерном театре было иным — они органически входили в спектакль, составляли его природу. Рядом с лучшими постановками появившихся несколько позднее Московского и Ленинградского мюзик-холлов музыкальные спектакли Таирова на несколько десятилетий опережали свое время.

«Сирокко», поставленный одновременно с о’ниловским циклом, показывает изменения, наметившиеся в режиссуре Камерного театра. Сам Таиров назвал новый стиль «конкретным реализмом».

Любопытно, однако, что через шесть лет, в 1934 году, воронежский критик отмечает, что спектакль, в свое время приблизивший театр к современности, сейчас не звучит и трогает меньше, чем совершенно абстрактный «Жирофле-Жирофля»[[99]](#footnote-100).

В лекциях об истории и методике Камерного театра, прочитанных в 1931 году, Таиров говорит, что усиление и заострение социальных характеристик «просачивается» во все работы театра: и «в образ спектакля в целом, и в отдельные элементы, слагающие спектакль, и в образы отдельных действующих лиц»[[100]](#footnote-101). Такая тенденция заметна и на комедийном репертуаре.

В начале сезона 1928/29 года Таиров сообщает на страницах журнала «Современный театр» о готовящихся постановках «Багрового острова» М. Булгакова и «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта с музыкой К. Вайля. Он стремится к «гротесковому выявлению в сценических формах уродливых явлений и сатирическому обнажению их мещанской сущности и примиренчества с ней»[[101]](#footnote-102).

{57} Спектакль «Багровый остров», поставленный Таировым совместно с Лукьяновым (художник В. Рындин, музыка А. Метнера), вышел в декабре 1928 года и вызвал жестокую критику. Она ударяла прежде всего по пьесе Булгакова, но попутно доставалось и театру. Время не располагало к созданию сатирических произведши. Участники дискуссий о сатире, не прекращавшихся на протяжении 20‑х годов, спорили о самой возможности существования сатирических произведений в условиях социализма. Критикуя «Багровый остров», рецензенты вспоминали и «белогвардейские литавры “Дней Турбиных”» и «порнографию “Зойкиной квартиры”», изощрялись в различного рода остротах вплоть до стихотворных. Четверостишие «Об одном острове» напечатала «Вечерняя Москва»:

Для покойника Жюль Верна  
Это просто очень скверно.  
Ну, а для Булгакова —  
Одинакова[[102]](#footnote-103).

Пьеса Булгакова, как и спектакль Камерного театра, касалась болезненной для их создателей темы приспособленчества в искусстве. Исследуя творчество Мейерхольда, К. Рудницкий в связи с «Баней», написанной позднее, в 1930 году, вспоминает «Багровый остров» и находит у Маяковского и Булгакова сходные мотивы: обе пьесы высмеивали спекуляцию на агитационном искусстве, показывали «экспансию мещанства в сферу художественного творчества». «Булгаков атаковал пошлую агитку, — писал Рудницкий, — вышучивал трафаретное деление персонажей на “белых” и “красных”, потешался над цинизмом и продажностью театральных дельцов»[[103]](#footnote-104).

В пьесе изображен провинциальный театр во главе с директором Геннадием Панфиличем, где должна состояться премьера пьесы драматурга, пишущего под громким псевдонимом «Жюль Верп». Создатели спектакля на ходу приспосабливаются к требованиям, предъявляемым к так называемой революционной пьесе со стороны некого Саввы Лукича, от которого зависит разрешение пьесы. Оба они, и автор и директор, по словам Таирова, полны «почти мистического трепета» перед Саввой Лукичем.

Наряду с другими художниками Таиров высмеивал порочную практику РАППа, открывавшую дорогу приспособленцам всех мастей. Тема спектакля звучала остро и злободневно. Почти одновременно в Московском театре сатиры вышел спектакль «Таракановщина» В. Ардова и Л. Никулина в постановке Д. Гутмана, также вызвавший немало споров.

{58} К сожалению, рецензии, отрицающие булгаковскую пьесу «на корню», почти не лают сведений о спектакле. А в то же время «Генеральная репетиция пьесы гражданина Жюля Верна в театре Геннадия Панфилыча с музыкой, извержением вулкана и английскими матросами в четырех действиях с прологом и эпилогом» — так именовался в подзаголовке спектакль Камерного театра — давала Таирову широкий простор для использования пародийных приемов и театральной игры. В «революционной пьесе» Жюль Верна действие происходило на населенном «красными туземцами» острове, на который нападали «белые арапы». Пародия сочеталась с сатирическими сценами, в которых действовали театральные дельцы вроде нахрапистого Геннадия Панфилыча в исполнении Аркадина. «С точки зрения постановочной, — вынужден признать М. Загорский, — спектакль все же смонтирован крепко, не без некоторых удачных деталей… Хорошо звучит пародийная музыка… Ряд молодых актеров театра в поте лица преодолевают на редкость пустой и незвучащий авторский текст»[[104]](#footnote-105).

Рецензенты отмечают также удачный макет Рындина, впечатляющее «извержение» вулкана, пародию на классический балет в исполнении Толубеевой и другие чисто постановочные, привнесенные театром моменты.

И все же спектакль, по-видимому, нельзя отнести к числу больших удач театра, но сам факт выбора автора и пьесы свидетельствует о поисках Таирова современной социально насыщенной драматургии.

С нескрываемым раздражением была встречена критикой и другая работа театра — «Трехгрошовая опера» (на афише спектакль носил название «Опера нищих» по английскому первоисточнику Джона Гея) Б. Брехта и К. Вайля. Как и в случае с «Багровым островом», рецензенты обрушились в основном на пьесу. Заголовки рецензий — «Театральное папье-маше», «Импортный цыпленок жареный» — говорят об их содержании. Автора дружно упрекают в безыдейности, в отсутствии социального смысла, а в спектакле находят лишь виртуозное режиссерское мастерство (режиссеры Таиров и Лукьянов, художники В. и Г. Стенберги). Высказываются сожаления, что Таиров использовал пьесу Брехта, а не Джона Гея: «Английский юмор подменен плоскими эстрадными шуточками, фривольными словечками, временами граничащими с вульгарностью… невнятность, блеклость социальных характеристик от легковесности текста»[[105]](#footnote-106). Такое же непонимание встретила и музыка Вайля, в ней видели «махровую пошлость и абсолютное неумение строить цельную форму музыкального спектакля»[[106]](#footnote-107). Сегодня, когда «Трехгрошовая опера» стала классикой, {59} подобные высказывания выглядят, по меньшей мере, странно. Но в то время пьесы Брехта казались несовместимыми с принципами психологического театра и системой К. Станиславского, к тому же автор был объявлен представителем экспрессионизма, направления, вызывавшего недоверие. В ожесточенной «идеологической» борьбе с джаз-бандом неприемлемой выглядела и музыка.

В понимании и оценке пьесы Таиров далеко опередил своих современников. Один из участников спектакля, Ю. Хмельницкий позднее вспоминал, что летом 1929 года режиссер привез из Берлина текст «Трехгрошовой оперы» и, увлеченный идеей будущего спектакля, сразу же заказал перевод Л. Никулину и В. Шершеневичу[[107]](#footnote-108).

Сейчас трудно, а может быть, и не столь уж важно установить, когда именно познакомился Таиров с «Трехгрошовой оперой». Выше говорилось о том, что еще в 1928 году на страницах журнала «Современный театр» он писал о готовящейся постановке пьесы Брехта. Любопытно, что в сентябре того же 1928 года высокую оценку берлинского спектакля дал А. В. Луначарский. Особо отметил он «чудесную джазбандовскую музыку Вайля… Марионеточно-джазбандный, с одной стороны, как будто вульгарный и плебейский, а с другой стороны, утонченный и раздирающе грустный аккомпанемент»[[108]](#footnote-109). В заключение Луначарский упоминал, что говорил с Радловым и Таировым по поводу возможности постановки «Трехгрошовой оперы» на советской сцене.

Таким образом, у Таирова в его оценке Брехта был серьезный союзник. Но в 1930 году, к моменту появления спектакля, Луначарский уже оставил свой пост наркома просвещения.

Но что бы ни писала критика, как бы ни возмущались рецензенты, в жизни Камерного театра постановка «Трехгрошовой оперы» стала явлением значительным. Не случайно Таиров выбрал «Оперу нищих», чтобы показать Бернарду Шоу во время его визита в нашу страну.

О значении постановки «Трехгрошовой оперы» для театра писала и Коонен, сама в спектакле не участвовавшая. Спустя десятилетия очевидцы и участники вспоминают ее как победу режиссера. «Можно было подумать, — пишет С. Цимбал, — что режиссер ждал именно такой площадной, вызывающе экстравагантной, бесцеремонно-колючей драматургии, как драматургия “Трехгрошовой оперы”. В свою очередь, “Трехгрошовая опера” нашла как будто в лице Таирова своего режиссера: столько было в спектакле Камерного театра неукротимой, всячески подчеркнутой театральности»[[109]](#footnote-110). Цимбал вспоминает «виртуозное использование приемов {60} театрального гротеска, игры уродливых и кривляющихся масок, изощренные, полутанцевальные движения людей-кукол». Недостатком спектакля критик считает, однако, что в трактовке режиссера «чудище капитализма и чудище урбанистической цивилизации сливались воедино… Невозможно было примириться с той убийственной всеобщностью возникавшей на сцене картины человеческого растления».

И все-таки заметим, что пьеса Брехта, в которой отсутствуют положительные персонажи, давала основания для подобной «универсальности сатиры».

Одной из самых сильных сцен спектакля, даже по отзывам недоброжелательно настроенных критиков, стала сцена кати. Таиров выстраивал массовую сцену по кругу — шло бесконечное шествие каких-то уродливых людей, «людей-кукол», жаждавших увидеть любопытное зрелище. Ритм музыки Вайля пронизывал весь спектакль, на нем строилось и движение толпы, устремившейся на площадь.

Открывался задник, и перед зрителями оказывалась площадь с виселицей в центре. Свисала веревочная петля, около нее стоял Мекки, сзади палач в черном фраке и цилиндре. Их окружала на некотором расстоянии пестрая и страшная толпа. Мекки исполнял свою балладу, палач брался за веревку. В тот момент раздавался трубный глас и появлялся гонец королевы, объявлявший высочайший указ — помиловать Мекки с условием, что он женится на одной из девушек. Полли или Люси.

По-видимому, ожидая упреков в «чрезмерной» сатиричности, Таиров изменил и дописал финал брехтовской пьесы с целью несколько высветлить спектакль, придать ему легкую эстрадную комедийность.

Попыткой вернуться от социально насыщенной сатиры Брехта к веселой пародии стала работа над оперой Бородина «Богатыри». Разумеется, спектакль Камерного театра отнюдь не претендовал на историзм. Верный идее создания веселого оптимистического; театрального зрелища — арлекинады, — Таиров на этот раз решил построить такое зрелище на русском материале. «Русификация» отличалась большой сдержанностью и вкусом. Избежать пышного стиля «рюсс» помог палехский мастер П. Баженов, создавший со своими помощниками красочное, стилизованное оформление. Весь спектакль строился на движении, сцена ни на одну секунду не находилась в покое. Задорные скоморошьи песни, стройные хоры, эффектно поставленные балетмейстером Л. Лашилиным танцы, звучание оркестра (дирижер А. Метнер), актерские работы, такие, как Аркадии — князь, Фении — Стрига, Ефрон — Рогнеда, Хмельницкий — Алеша Чудило. Фома — Александров, — «все было ярко, зрелищно, радостно»[[110]](#footnote-111).

{61} Историческая тема, получившая в конце 30‑х годов широкое распространение и в литературе, и в театре, и в кино, не терпела комедийного решения. Да и вообще «со смехом было плохо», как писал в одном из своих писем М. Зощенко. Синтетическое народно-комическое представление, как определяет жанр спектакля Камерного театра О. Литовский, дерзко нарушало сложившиеся каноны героической эпопеи, трагедии, исторической хроники, которые посвящаются в конце 30‑х годов Петру I, Ивану Грозному и другим историческим личностям.

Над Камерным театром сгустились тучи. После «Богатырей» Таиров уже не возвращался к форме беззаботной, веселом арлекинады и пародии.

Попытки продолжить сатирические направления были Также обречены на неудачу. В тот период многим казалось, что объектом сатиры может стать лишь зарубежная действительность. Таиров обращается к антифашистской сатирической пьесе А. Толстого «Чертов мост», написанной в гротесковой, плакатной манере. Премьера ее состоялась в марте 1939 года, чуть раньше спектакль вышел в Московском театре сатиры с участием таких премьеров, как В. Хенкин, Р. Корф, Н. Слонова, К. Пугачева. В Театре сатиры художником был В. Рындин, в Камерном театре — испанец Альберто. По словам Коонен, он «развернул на сцене очень любопытную установку, создавшую впечатление огромной международной ярмарки». Однако политическая ситуация — заключение мира с Германией — предопределила короткую жизнь обоих спектаклей.

И все-таки справедливости ради надо сказать, что трудный жанр политического памфлета не давался Таирову. Не получился и более поздний спектакль по пьесе И. Эренбурга «Лев на площади», оформленный Р. Фальком (премьера — март 1948 года).

Намерение поставить пьесу Е. Шварца «Дракон» (1944) не получило поддержки руководства Комитета по делам искусств. А принципиально важная для Таирова постановка «Клопа» В. Маяковского была показана лишь однажды в концертном исполнении во время дальневосточных гастролей театра 14 апреля 1940 года на вечере, посвященном десятилетию со дня смерти поэта.

Режиссер берется за «Клопа» сразу после премьеры «Мадам Бовари» и с увлечением работает над режиссерской экспозицией. Однако не по его вине эта работа осталась незавершенной. По счастью, сохранившаяся в архиве театра экспозиция спектакля и опубликованные в журнале «Театр» и «Литературной газете» статьи дают представление о замысле режиссера. Он видел «в феерической комедии Маяковского кроме комедийного и феерического элементов… сатирические и даже в значительно большей степени, чем все остальные». Таиров стремился к тому, чтобы «“Клоп”, сохранив свою феерическую внешность, таил под этим {62} радужным оперением глубокий смысл»[[111]](#footnote-112). Линия на укрупнение социальной сатиры, насыщение ею феерии и арлекинады, которая прослеживается в искусстве Камерного театра, начиная с 20‑х годов, получает логическое завершение в замысле «Клопа».

Как уже упоминалось, спектакль был показан публике лишь в концертном исполнении, и трудно предугадать, насколько удалась бы Таирову эта работа. Но замысел, по тем временам более чем смелый, заслуживает внимания.

И в режиссерской экспозиции и в статье, опубликованной в «Театре», Таиров основное внимание обращает на вторую часть пьесы и полемизирует с литературоведами, которые видели в ней изображение социалистического идеала будущего общества. Если вспомнить спектакль Мейерхольда, то и там картины будущего в оформлении А, Родченко резко контрастировали с первой частью, оформленной Кукрыниксами. Критика по-разному воспринимала эту вторую часть спектакля. Одни видели в ней картину радужного будущего, пусть утопического. Другие, более проницательные, чувствовали иронию Маяковского в воспроизведении будущего, переданную Мейерхольдом. И все-таки ирония была в достаточной степени завуалирована, хотя позднее и вменялась в вину режиссеру.

Со времени мейерхольдовской постановки прошло более десяти лет, насыщенных событиями. Утопия Маяковского приобретала все более несерьезные, комедийные и иронические очертания. Таиров, детально анализируя эпизод за эпизодом, убеждался, что в пьесе Маяковского показано «не подлинное будущее, а сатира на его уродливое изображение в кривом зеркале обывательщины — такова вторая тема “Клопа”, тесно переплетающаяся с основной — разоблачением мещанства… Для нас ясно, — писал Таиров, — что будущее в “Клопе” является прямым продолжением высказываний и образа мыслей Присыпкина. Все эпизоды будущего через пятьдесят лет — это сценический прием, вполне закономерный для феерической комедии театральный трюк»[[112]](#footnote-113).

С голь самостоятельная трактовка пьесы, решительно отрицающая возможность показа «радужного будущего» и тем самым снимающая все «положительные» ориентиры, еще усиливала недоверие руководства к работе Камерного театра.

«Жил на свете рыцарь бедный, молчаливый и простой, с виду сумрачный и бледный, духом смелый и прямой»[[113]](#footnote-114), — так начинает свои воспоминания о Таирове И. Г. Эренбург. За тридцать с лишним лет искусство Таирова, этого подлинного рыцаря театра, изменялось, эволюционировало, но Александру Яковлевичу было {63} чуждо какое-либо приспособленчество. В трудные минуты, а их было немало в жизни Камерного театра, он брал всю меру ответственности на себя, не пытаясь переложить ее на чужие плечи.

Последний период жизни театра — 40‑е годы — отмечен бесспорными победами в области трагедии, какой по праву считается спектакль «Мадам Бовари». Но комедийное и сатирическое направления почти полностью иссякли. И хотя на сцене Камерного театра шли «Дуэнья» Шеридана, «Скупой» Мольера и другие советские и классические комедии, эти спектакли, поставленные режиссерами со стороны, имеют лишь косвенное отношение к линии, заявленной Таировым при создании театра.

В 1923 году после возвращения Камерного театра из первой заграничной поездки Марков писал: «Достижения Камерного театра в области сценического мастерства стали общепринятыми, выдвинутые им положения разбросаны по всему русскому театру, как некогда были разбросаны завоевания Художественного театра и Мейерхольда»[[114]](#footnote-115).

Достижения Таирова и Камерного театра продолжают жить в мировом искусстве, но из-за неразработанности творческого наследия режиссера многое утрачивается, теряет авторство. В то время как его опыт создания синтетического театрального представления, высокий профессионализм всех слагаемых этого представления, в том числе массовых сцен, хоров, танцевальных эпизодов, мог бы обогатить современную театральную практику.

# **{64}** В. И. Березкин Таиров и художники

Кажется, еще совсем недавно, каких-нибудь десять — пятнадцать лет назад, декорационное искусство Камерного театра воспринималось как явление прежде всего авангардистское. И хотя многие работы художников таировской сцены уже были признаны классикой советской сценографии, тем не менее всякое обращение к этой странице истории нашего театра рождало потребность в специальных доказательствах правомерности таких принципов оформления спектаклей. Поэтому об А. Экстер, о А. Веснине, о Г. Якулове, о братьях В. и Г. Стенбергах (как, впрочем, и о других художниках 20‑х годов) писалось столь же страстно и полемично, сколь и о тех современных художниках 60 – 70‑х годов, которые уже в наши дни утверждали новое понимание задач и возможностей сценографического творчества.

Сегодня, когда сценография осознана как искусство, способное выполнять в спектакле самые разные функции и, соответственно, представать в любых формах, полемически-защитительный, утверждающий пафос сменился академически спокойным, объективным отношением и к тому, что происходит на современной сцене, и к тем традициям, которые она наследует. В этой, ныне переживаемой и нашим искусством, и нашей наукой ситуации появилась не только возможность, но и необходимость посмотреть на опыт прошлого, в данном случае на декорационное творчество художников таировского театра, уже несколько по-другому. То есть не в контексте театральной и художественной полемики того времени (первой четверти XX века) или времени недавнего (60 – 70‑е годы), а остраненно. Так, будто прошло с тех пор лет триста — четыреста. Будто речь идет об явлении, ставшем достоянием далекой истории. Такой взгляд на декорационное творчество художников таировской сцены позволяет лучше понять главный и только этими художниками внесенный вклад в историческое развитие искусства оформления спектаклей мирового театра.

Речь идет о новизне не столько формы декораций, сколько содержания создаваемых художниками пластических образов. Ибо новизна формы была, в общем-то, самоочевидна и лежала, как говорится, на поверхности. Необычность показываемых со сцены Камерного театра декораций понимал каждый зритель, приходивший на спектакли Таирова, начиная с «Фамиры-кифарэда» 1916 года. Ничего подобного действительно не встречалось в то время ни на какой другой сцене. Не только на русской, но и на европейской в целом. Обусловливали же эту новизну формы два основных {65} неразрывно взаимосвязанных обстоятельства: приход в Камерный театр художников кубистической ориентации и стремление пригласившего их Таирова с их помощью создать для актеров новые пространственно-декорационные условия сценического действия. Новые — по сравнению прежде всего с практикой режиссеров русского театра начала века. В их практике Таирова не устраивали: с одной стороны, бытовые декорации, изображавшие конкретные места действия, в которых актер должен был существовать, как в самой реальной жизни, а с другой — плоскостные живописные панно символического (периода 1905 – 1908 годов) условного театра, в которые актер словно вписывался в качестве цветового пятна и в результате становился одним из средств выражения в колористической палитре художника. Таиров не был единственным режиссером, отвергавшим оба эти принципа оформления спектакля. Не только одновременно с ним, но и до него иных форм взаимосвязи актера с пространственно-декорационной средой искали и другие реформаторы мировой и русской сцены: Г. Крэг и А. Аппиа, Вс. Мейерхольд и М. Рейнхардт. Но Таиров нашел свое решение этой проблемы.

О том, сколь оригинальна была форма декораций в спектаклях Камерного театра и какими сценическими соображениями руководствовались при этом режиссер и художники (акцент на разработку планшета, как «гибкой и послушной клавиатуры», на которой действуют актеры, и т. п.), рассказали и сам Таиров (в книге «Записки режиссера») и исследователи, писавшие на эту тему в 30‑е и в более поздние годы. Но не только поэтому проблема формы не будет здесь рассматриваться. Она нас сейчас не интересует и по другой причине. А именно — из-за ее принадлежности только данному историческому периоду развития театра. Тем более что решалась эта проблема в различные годы очень по-разному и очень конкретно, в результате чего быстро менялись и сами формы декорационного искусства. Так, во второй половине 20‑х годов декорационный облик таировских спектаклей был совершенно иным, нежели еще в начале того же десятилетия. А созданная В. Рындиным в 1933 году «Оптимистическая трагедия» по своей пластике и выразительным средствам принадлежала уже к следующему этапу развития… Неизменным оставалось другое — открытый и завоеванный режиссером и художниками принципиально новый характер *содержания* их искусства. Именно в этом-то и заключался их главный вклад в историческое развитие оформления спектаклей мирового театра. И именно это наследуется современными сценографами и живет в их работах — причем чаще всего в совершенно иных формах, порою даже отдаленно не напоминающих таировские.

Итак, что же представлял собой принципиально новый характер *содержания*, отличавший самые разные (и по форме и по {66} времени создания) декорационные образы спектаклей Камерного театра?

В самой общей форме ответ на этот вопрос звучит так. Во-первых, они воплощали особый тип места действия — *обобщенный*. Во-вторых, выражали посредством пластического ритма существенные мотивы уже самого сценического действия. Разумеется, и то и другое — две стороны одного и того же содержания, которое заключали в себе наиболее значительные декорационные образы спектаклей Камерного театра. Однако первая сторона содержания декорационного образа (воплощение обобщенного места действия) была связана с процессом возрождения в XX веке доренессансных (то есть предшествующих декорационному искусству) принципов оформления спектаклей и может быть понята только в таком широком контексте истории мирового театра. Вторая же (выражение посредством пластического ритма существенных мотивов сценического действия), напротив, являлась одной из предтеч уже новой системы оформления — действенной сценографии и, следовательно, полностью была обращена в будущее. Поэтому и рассмотрим их здесь по отдельности.

1. Когда Таиров отрицал жизнеподобную декорацию и живописные панно условного театра, он выступал фактически также и против самого типа изображаемого такими способами места действия — конкретного. Этот тип места действия характеризовал декорационную систему оформления, сложившуюся в Италии XVI века и являвшуюся основной в мировом театре последующих трех столетий, вплоть до начала XX века. Менялись лишь его формы (в соответствии с движением стилей мировой художественной культуры: барокко — классицизм — романтизм — натурализм — символизм). Общее же направление эволюции определялось нарастанием все большей меры конкретности, жизнеподобия, бытовой достоверности изображаемого места действия: от «идеального города» итальянских ренессансных «перспектив» до гостиной сестер Прозоровых в воспроизведении К. Станиславского — В. Симова или замков, залов, боскетных беседок, стилизованных фантазией художников мейерхольдовских постановок.

Отказываясь от самого принципа показа конкретного места действия, Таиров и его художники возвратили на сцену более древний тип места действия — *обобщенный*, который был исконно присущ всем ранним видам мирового театра: античному, традиционному классическому восточному, мистериальному европейского средневековья, наконец — шекспировскому. И всюду содержанием такого места действия был образ мироздания, выраженный в разных формах: круг игровой площадки ритуальных действ или древнегреческая орхестра, симультанное изображение святых мест библейской мистерии или трехчастная вертикальная модель сценической архитектуры шекспировского «Глобуса».

{67} Еще до Таирова к этому типу места действия обратились А. Аппиа и Г. Крэг. Они первые в европейском театре рубежа XIX – XX веков разработали эскизные проекты пространственной интерпретации музыкальных драм Р. Вагнера (Аппиа) и трагедий Шекспира (Крэг) на уровне вечного вселенского мифа. У Аппиа это была могучая мифическая природа, у Крэга — мифическая архитектура. Практического же осуществления на сцене театра начала XX века их эскизные проекты почти не получили (исключение — постановка «Гамлета» во МХАТ, и то далеко не полностью реализовавшая идеи Крэга).

Режиссером, которому суждено было наиболее последовательно, наиболее программно, а главное, наиболее художественно убедительно воплотить целую серию обобщенных мест действия, и стал Таиров — благодаря искусству художников А. Экстер, А. Веснина, Г. Якулова, В. и Г. Стенбергов, В. Рындина. Начиная с «Фамиры-кифарэд», в спектаклях Камерного театра утверждалось несколько отличное от Аппиа и тем более от Крэга понимание обобщенного места действия: образ не некоей мифической «страны», идеальной исторической эпохи в ее самых общих, сущностных, архитектонических и стилистических категориях. За каких-нибудь десять лет перед зрителями Камерного театра прошли основные эпохи истории мировой культуры, воплощенные средствами сначала кубистической, затем кубофутуристической и, наконец, конструктивистской пластики.

*Античность* — в «Фамире-кифарэд», где А. Экстер, выстраивая композицию из кубов, параллелепипедов правильной и неправильной формы, конусов и других геометрических «первоэлементов», создала образ обобщенной дикой архаичной природы. И в «Саломее», где та же Экстер показала античность, напротив, уже позднюю, интерпретированную в духе предроманского стиля и в интерьерно-архитектурной форме некоего храма: сжатые пропорции раннехристианских катакомб, придавленность, массивность колонн и ступеней, ведущих на сцену откуда-то сверху, словно в подземелье. Наконец, «Федра», где А. Веснин композицией объемов, ступеней, площадок воплощал многозначный образ античности — одновременно и архаической и классической, а в целом масштабной, монументально значительной, мощной в своей пластической завершенности и глубоко драматичной.

*Готика* — в двух ипостасях: ранняя, еще сохраняющая архитектурную логику предшествующей романской эпохи, представала в образе обобщенного католического собора, сочиненного А. Весниным для спектакля «Благовещение»: массивные площадки, тяжелые лестничные марши, мощные пилоны, деревянные скульптуры… И готика зрелая, воплощенная художниками спектакля «Святая Иоанна» В и. Г. Стенбергами средствами уже не кубистической, а конструктивистской пластики: ажурный каркас, развернутая в {68} сценическом пространстве графическая формула устремленных ввысь вертикалей деревянных колонн и пересекающих их у основания горизонталей ступеней, площадок, балюстрад.

*Ренессанс* — суммарный образ этой эпохи во всей ее стилистической многосоставности (от позднеготических мотивов до раннебарочных) создала А. Экстер в «Ромео и Джульетте». Готические мотивы — в вертикали колонны (слева), в арочных силуэтах окон и дверей (справа), в устремленности вверх всей декорационной композиции и, соответственно, многих наиболее существенных мизансцен. Барочность — в прихотливой игре форм, в их асимметричности и «сдвинутости», разомкнутости и разнонаправленном движении по горизонтали. А в центре как бы между готическим и барочным «полюсами» декорации — ренессансный мотив венецианских мостов.

*Барокко* предстало в блистательной декорации Г. Якулова к «Принцессе Брамбилле»: причудливое смешение архитектурных форм, их динамика и калейдоскопичность, фантасмагорически инфернальное переплетение переходящих одна в другую асимметричных цветных полотнищ, причудливое соединение восточных мотивов и красок высокого Возрождения, геометрического орнаментального стиля и веронезовской зелени, кусков реальности и образов миражных, возникающих и исчезающих, подобно видениям бесконечного ночного карнавала.

*Рококо* — в оформлении Б. Фердинандова «Адриенны Лекуврер». «Перед нами, — писал А. М. Эфрос, — был пестро-легкий, нарядно-округлый мир… Стиль представал в самой своей основе. Форму предметов и линии одежды определял завиток… Схематизированная жеманность округлостей господствовала на подмостках»[[115]](#footnote-116).

Образ обобщенного места действия был создан и в «Грозе» А. Островского — образ деревянной провинциальной России XIX века. Квинтэссенцию типичных архитектурных мотивов приволжских городов выразили В. и Г. Стенберги в декорации, представлявшей собой деревянные помосты, поднимавшие героев на простор широко раскрытого горизонта, но одновременно являвшиеся (по отношению к нижней части пространства) потолком над головой человека, низкими сводами, сдавливавшими его.

Наконец, в спектакле «Человек, который был Четвергом» — образ современного *урбанизма*. «На сцене был город стальных ребер и клеток… город-спрут»[[116]](#footnote-117), — писал А. М. Эфрос о декорации Веснина. Интересно, что одновременно со спектаклем Таирова — {69} Веснина зрители могли увидеть и другое решение этой же темы урбанизма на сцене мейерхольдовского театра — в «Озере Люль». И там художником В. Шестаковым создавался образ обобщенного места действия — современного капиталистического города. Однако на иной основе и иными средствами. Если для Веснина (как и для других художников спектаклей Таирова) главное значение имела архитектура единой декорационной установки, то для оформителей мейерхольдовских постановок 20‑х годов — функционально работающие конструктивные и вещественные элементы, включаемые в игру актера и в сценическое действие по принципу динамического монтажа. Истоки и того и другого метода можно найти в классических типах театра: в древнегреческом и в шекспировском. Мейерхольд наследовал принципы динамической игровой структуры построения елизаветинских спектаклей (то есть то, что происходило на самих подмостках «Глобуса»), и именно это имел в виду П. А. Марков, когда говорил о соединении в мейерхольдовских постановках «начала шекспировского театра с приемами современного кинематографа»[[117]](#footnote-118). Таиров же как бы взял от шекспировского театра другой его принцип — неизменность архитектурной модели сцены, этой своего рода единой установки, воплощавшей, как уже отмечалось выше, общий для всех пьес образ мироздания. Только теперь у Таирова (в отличие от шекспировского театра) единая установка создавалась как декорационная и в каждом спектакле заново.

Принцип единой декорационной установки Таиров и его художники стремились сохранить, и когда во второй половине 20‑х годов произошел поворот искусства оформления спектаклей Камерного театра к изображению уже не обобщенного, а конкретного места действия. Этот поворот был обусловлен не только внутренней эволюцией творческого метода самого Камерного театра, но и тенденциями более общего порядка, воздействовавшими на все виды советской художественной культуры того времени. Стремление сохранить свой принцип выразилось в том, что, показывая в спектакле «Любовь под вязами» совершенно реальный и конкретный дом американского фермера, В. и Г. Стенберги вместе с тем представляли его как обобщенную «формулу жилища» (определение А. М. Эфроса).

Ее образовывала тяжелая, крепко сколоченная двухъярусная конструкция, составленная из узких и тесных клетушек-комнат с низкими давящими потолками. Такой тип единой установки вслед за Стенбергами на сцене Камерного театра повторили: сначала В. Рындин в «Патетической сонате», а затем Е. Коваленко в «Мадам Бовари». Но он же был воспринят и по-своему интерпретирован и за пределами Камерного театра — в спектакле «Егор Булычов» {70} на вахтанговской сцене: показанный там В. Дмитриевым разрез двухэтажного дома-жилища булычовской семьи изображался уже на основе мхатовской жизнеподобной повествовательности.

Так пересекались, взаимопроникая и взаимодействуя, разные направления декорационного искусства. Этот процесс происходил не только в 30‑е годы, но и в 20‑е, то есть в самый разгар театральной полемики. У Таирова могли появиться спектакли, оформленные в духе принципов, утверждавшихся на мейерхольдовской сцене, например, декорации в роли «аппарата для игры» (якуловская «Жирофле-Жирофля») или решенная как динамичная «машина для действия» (стенберговские «Опера нищих», «Наталья Тарпова»). У Мейерхольда же — единые установки, воплощающие образ обобщенного места действия: «Зори», «Мистерия-буфф» 1921 года, затем «Командарм‑2».

Если же посмотреть на общую картину советского декорационного искусства 20 – 30‑х годов, то можно увидеть, что разные формы обобщенного места действия следом за Камерным театром, а затем и вместе с ним искали и многие другие режиссеры и художники. Назовем лишь некоторые наиболее известные работы: «Дон Карлос» и «Карменсита» И. Рабиновича, «Уриэль Акоста» Н. Альтмана, «Макбет» С. Эйзенштейна и С. Юткевича, «Спартак» В. Шестакова, макеты грузинских мастеров П. Оцхели и И. Гарекели, наконец, единые установки декораций А. Тышлера к «Ричарду III» и «Королю Лиру». Это означает, что новый уровень содержания декорационных образов (обобщенное место действия), впервые столь художественно убедительно, программно и последовательно воплощенный в спектаклях Таирова, утвердился в советском театре 20 – 30‑х годов (а затем и в мировом театре того же времени) как одна из главных тенденций его декорационного искусства.

2. Теперь рассмотрим вторую сторону содержания декорационных образов спектаклей Камерного театра, связанную уже не с созданием обобщенного места действия, а с выражением посредством пластического ритма существенных мотивов самого сценического действия.

Совершенные в этом направлении открытия художников Камерного театра (опиравшихся на опыт исканий изобразительного искусства своего времени) имели особенно большое значение для всего последующего развития сценографии.

Когда Таиров заявлял: «принципом, определяющим построение сценической площадки, является принцип ритма»[[118]](#footnote-119), он исходил из убеждения, что «ритм в каждом произведении искусства есть его душа». В основе эстетической позиции режиссера лежало его стремление постичь пьесу, ее словесный материал «с точки зрения {71} того ритма, который в нем заключается, и тех гармонических и фонетических возможностей, которые данный словесный материал собою представляет». Отсюда вытекала общая задача: «ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание, ее гармонию и затем как бы оркестровать ее»[[119]](#footnote-120), то есть воплотить всеми средствами театральной выразительности, в том числе и декорационно-пластическими.

Проблема ритма была для Таирова фактически тем же, что для Станиславского — проблема настроения, а для Мейерхольда — постижение и сценическое раскрытие «внутреннего диалога» в постановках драм Метерлинка. Каждый из режиссеров по-своему решал общие для театра начала XX века задачи: выявление поэтической структуры пьесы, воплощение «музыки» тем и мотивов, звучащих внутри нее, за поверхностью ее сюжета и текста.

На близость ритмопластических решений Таирова и художников его спектаклей аналогичным поискам, происходившим в поэзии, указывал Н. Я. Берковский: «Можно было бы сравнить эти преобразования сценического пространства, ставшего многослойным, многомерным, как бы узловатым и бугристым, с тем новым ритмическим полем, которое возникало тогда же в стихотворениях с энергичными нарушениями канонов метрики, с учащенными пропусками ударений и неожиданными сгущениями их, с неровным, неспокойным тряским движением поэтического синтаксиса, с системой рифмовки, требовавшей усиленной остроты слуха, активности со стороны воспринимающего»[[120]](#footnote-121).

Здесь важно подчеркнуть *содержательный* смысл пластического ритма в режиссуре Таирова и сценографии его художников. Для них ритм был средством выражения обобщенных эмоций, состояний, явлений, которые и составляли содержание сценического действия. В результате в спектаклях Камерного театра он становился, говоря словами современного исследователя проблемы «ритм образа», литературоведа А. В. Чичерина, «одним из наиболее тонких и точных двигателей смысловой энергии, смыкаясь с идеей особенно прочно»[[121]](#footnote-122).

Уже в «Фамире-кифарэд» театрально интерпретированная кубистическая пластика своим ритмом раскрывала содержание драматического конфликта — столкновение двух культов, двух стихни: трагедийной «аполлонической статики» и сатировской «дионисийской динамики». А в «Принцессе Брамбилле» решение Г. Якуловым и сценической площадки, и всей декорации в целом, и костюмов как бы задавало сценическому действию стремительные ритмы тарантеллы и сальтареллы и тем самым создавало образ {72} веселого, жизнерадостного и в то же время таинственного карнавала. И в «Благовещении» пластика декорации А. Веснина передавала самую суть общей темы спектакля: ритм сурового, навек предопределенного и скованного канонами, религиозными догмами, суевериями, существования героев пьесы, в условиях которого, вопреки им и на их преодолении, совершалась мистерия великой трагедии любви. Содержательный смысл пластического ритма очень сильно ощущался в декорации А. Экстер к «Ромео и Джульетте». Точно работая на раскрытие главной режиссерской идеи спектакля, пластический ритм здесь выражал тему бесчисленных препятствий, стоявших на пути стихии любви. Выражал — изломами мостов, их крутыми подъемами и резкими спадами. Точка же их схода образовывала вершину, к острию которой были направлены все линии декорационных построений: площадок, балконов, плоскостей и соответственно все основные мизансцены. Однако к этой вершине, как к наивысшему проявлению любовной страсти, можно было только в той или иной мере приблизиться. Достигнуть ее дано было одним Ромео и Джульетте. Но в тот же момент и погибнуть, потому что существование повседневное, бытовое, обыденное на этом острие — на пике человеческих отношений — невозможно.

Апогей первого десятилетия декорационных исканий художников Камерного театра — «Федра». Здесь посредством ритма пластического и цветового решения пространства спектакля А. Веснин передавал эмоциональное содержание трагедии, которое Таиров (а вслед за ним и все писавшие о «Федре») определил, как душевный крен, как предчувствие катастрофы. Состояние тревоги и напряженности создавали все без исключения элементы композиции. И площадки, беспокойный ритм которых передавал ощущение неустойчивости: планшет сцены словно раскололся на отдельные плоскости, они сдвинулись по отношению друг к другу, накренились в разные стороны и поползли из глубины влево и слева направо вниз. И динамика цветовых переходов: от светлого к черному и коричневому (слева направо) и от напряженности цвета к его разряженности (сверху вниз). И резкие, сильные контрасты света и тени. И сдвиги, наклоны, скосы всех вертикальных элементов композиции (колонны, цилиндры, тросы). «Наша сцена, — говорил Таиров, — напоминала собой палубу корабля в момент начинающегося крушения, катастрофы»[[122]](#footnote-123). Опускавшиеся и поднимавшиеся треугольные полотнища в какой-то момент воспринимались как «паруса». Меняясь, они своим цветом создавали соответствующий «аккомпанемент» происходящему действию, передавали его эмоциональное состояние.

После «Федры» на сцену Камерного театра приходят темы, так {73} или иначе связанные с проблематикой современной действительности, сначала западной, затем советской, и требующие от художников создания декорационных образов уже другой ритмической структуры.

Конструктивно-архитектонический ритм всей трехъярусной постройки спектакля «Человек, который был Четвергом» (состоящей к тому же из трансформирующихся, бесконечно движущихся площадок, лифтов, эскалаторов, световых реклам) воплощал тему узурпаторской силы современного «города-спрута». Пример использования приемов сценографической динамики — оформление спектакля «Негр» (1929). А спустя десять лет ту же тему решал В. Рындин в «Машинали» — через повторяемость стандартизированных ритмов вертикалей небоскребов, сплошь заполнивших пространство сверху донизу, горизонталей стенок жалюзей, одинаково расчерченных клетчато-полосатых костюмов, одинаковых черных галстуков и у мужчин и у женщин, к тому же у всех (кроме Эллен) — одинаковые очки…

Но наиболее полно и глубоко принцип выражения посредством пластического ритма самого существа содержания действия спектакля воплотился в решении В. Рындиным «Оптимистической трагедии». Главной темой, которую раскрывала его сценография, была, согласно замыслу Таирова, «борьба между жизнью и смертью, между хаосом и гармонией, между отрицанием и утверждением» — борьба «двух сил, двух стихий: центробежной и центростремительной». Первую воплощал Вожак, вторую — Комиссар. Отсюда вытекала задача всей режиссерской композиции спектакля — показать, «с одной стороны, постепенность нисхождения и конечного падения центробежной силы, с другой — утверждение возрастающей силы, центростремительной»[[123]](#footnote-124).

Пластическим воплощением борьбы этих двух сил у Рындина стали; трехступенчатая «дорога», огибающая сцену и убегающая вдаль, и центрирующий «дорогу» круг. Круг и «дорога» — как бы от одной и той же формы спирали. Мощно и круто закрученная спираль круга (кольца, «воронки») концентрирует в себе энергию, словно затягивает вовнутрь, создает максимальное силовое напряжение в центре композиции. А трехступенчатая «дорога» — это отрезок той же спирали, но как бы многократно увеличенный, растянутый во все пространство сцены. Он задает замедленный, монументальный ритм движения в бесконечность и ощущение масштабности, глобальности, вселенской значимости происходящего здесь сценического действия.

Соотношение этих двух спиралей (сжатой в кольцо круга и растянутой в вираж «дороги») и формировало общее силовое «поле» пространства спектакля. Вместе с тем каждая из них обретала {74} разное смысловое значение — в зависимости от характера их взаимодействия между собой в те или иные моменты действия и от содержания самого действия.

Круг, когда он оказывался отделен от «дороги» (она перекрывалась стенкой, с нее снимался свет, действие сосредоточивалось на кругу), становился своеобразной ловушкой для Комиссара, выйти из которой можно было, только насильственно разорвав кольцевую замкнутость и прорвавшись на простор «дороги». «Дорога» в аналогичных сценических ситуациях воплощала тему революционной свободы, которая являлась первым условием для утверждения общественных отношений нового типа. С другой стороны, разбегающаяся спираль «дороги» сама по себе выражала и враждебную силу — силу центробежную, лишенную организующего начала.

В кульминационные же и решающие моменты действия, когда Комиссар одерживала победу, она как бы завоевывала и круг: он становился пластическим центром, к которому (словно под воздействием центростремительной силы — организующей воли партии) стягивались и вокруг которого строились наиболее существенные по смыслу мизансцены. А «дорога» в эти моменты спектакля обретала значение образа пути в Революцию, в будущее.

Итак, воплощение обобщенного места действия в форме единой декорационной установки и выражение посредством пластического ритма этой установки существенных мотивов уже самого сценического действия — таково содержание искусства художников Камерного театра, являющееся их главным вкладом в процесс формирования сценографии XX века. Как же развивалась эта традиция на последующих этапах развития советского театра?

Во второй половине 30‑х, в 40‑е и первой половине 50‑х годов она отступила на второй план: в этот период ведущее положение на сценах страны занимает декорация жизнеподобная, воссоздающая образ конкретного места действия.

Исключение составляют лишь отдельные и редкие работы В. Рындина, который, когда ему вдруг предоставлялась такая возможность, как бы вспоминал свои таировские уроки. А такая возможность предоставилась ему (после ухода в 1935 году из Камерного театра) лишь дважды на протяжении целых двух десятилетий: в 1944 году при постановке «Сыновей трех рек» и в 1954 году при постановке «Гамлета» — оба спектакля в режиссуре Н. Охлопкова. В первом случае в качестве обобщенного места действия он создал образ полушария земли, охваченной огнем войны, разрушенной налетевшим смерчем глобальной вселенской катастрофы. Во втором — образ некоего обобщенного «мира-тюрьмы».

Рындинское решение «Гамлета» как бы обозначило завершение того периода в развитии искусства оформления, когда главная декорационная традиция таировского театра была ненужной. Во {75} второй половине 50‑х годов она вновь возвращается (вместе с другими традициями сценографии 20‑х годов) на советскую сцену. При этом наиболее интересные единые декорационные установки, воплощавшие в те годы образ обобщенного места действия, так или иначе претворяют пластические идеи, впервые введенные на сцену именно в первые два десятилетия истории советского театра. В том числе и художниками Камерного театра. Такой пластической идеей была, например, дорога: этот мотив повторил А. Босулаев в декорациях к новой товстоноговской постановке «Оптимистической трагедии» 1956 года, а затем он в самых разных формах, в самых несхожих пластических вариациях разрабатывается художниками различных спектаклей конца 50‑х – начала 60‑х годов.

Другой мотив, ставший не менее популярным, это Земля: от вращающегося земного шара, выстроенного А. Тышлером на сцене Театра сатиры для спектакля «Мистерия-буфф», до масштабного образа Донской земли, как места действия эпической народной драмы, — декорация Н. Шифрина к «Поднятой целине», поставленной в ЦТСА А. Поповым.

В 60‑е годы, наряду с этими видами обобщенного места действия, появляются и другие его типы: разного рода помосты, «лобные места» (в исторических спектаклях и в постановках шекспировских трагедий). Затем — загоны, цирковые арены, наконец, замкнутые пространства так называемых «кабинетов», в которых разворачивался процесс сценического исследования человеческих судеб, аналитического проникновения в глубины душевного мира героев.

Совсем по-другому претворяется эта традиция в 70 – 80‑е годы. Если в предшествующее десятилетие она проявлялась в образовании перечисленных выше типов обобщенного места действия (каждый из которых хотя первоначально и был представлен кем-нибудь из крупных художественных индивидуальностей, но тем не менее очень быстро обретал самое широкое, даже расхожее распространение), то в 70‑е годы художники стали создавать уже сугубо индивидуальные и каждый раз единственные формы обобщенного места действия.

Таковы, скажем, лучшие работы грузина Г. Гуния (в которых ощущается опыт пластических исканий его предшественников — П. Оцхели и И. Гамрекели) или латыша И. Блумберга, решившего сценографию «Бранда» как очищенную от всего площадку — своего рода обобщенный пьедестал для героя, плацдарм, на котором разворачивалась его философская драма идей. Или макет М. Китаева к «Унтиловску», представляющий собой современный вариант дома-жилища.

Однако гораздо более существенно то, что декорационная традиция Камерного театра проявляется в тех произведениях, которые {76} по всем своим внешним признакам очень далеки от этой традиции. Ну что, казалось бы, общего между опытом художников Камерного театра и сценографией Э. Кочергина? У него все другое: и средства выразительности, и театральный «язык», и приемы композиции. Но тем не менее в лучших своих работах (и «Насмешливое мое счастье», и «Борис Годунов», и «История лошади», и «Возвращение на круги своя», и «Господа Головлевы») Кочергин создает, в сущности, не что иное, как обобщенное место действия, понимаемое им как своего рода «поэтический храм», воплощающий внутреннее состояние мира, в котором живут герои спектакля. Своеобразное развитие традиции декорационного искусства Камерного театра можно увидеть и в новой постановке М. Захарова и художника О. Шейнциса «Оптимистической трагедии»: и здесь все вроде бы иное, чем было в спектакле Таирова и Рындина, однако главное содержание сценографического образа — это опять же обобщенное место действия. Им стал эпический, почти мифологический пейзаж: обгорелая, расплавившаяся земля, некое «пепелище», оставшееся после прошедших здесь когда-то легендарных сражений, и высящиеся над ним мощные известковые скалы, словно высеченные самой вечностью.

Наконец, достаточно заметный след и этой традиции ощущается в творчестве Д. Боровского — художника, которому гораздо более близок опыт других (в свое время противоположных Таирову, являвшихся объектом его полемики) направлений советского театра 20 – 30‑х годов: с одной стороны, мхатовской психологической декорации, а с другой — конструктивизма мейерхольдовской сцены. Однако, когда того требует спектакль, например, «Перекресток», Боровский столь же уверенно решает его оформление в форме единой установки, воплощающей обобщенный образ труднейшего пути — перекрестка партизанских дорог. Посредством пластического ритма он зримо выражает существо сценического действия — ситуацию нравственного выбора в условиях смертельной опасности, на грани жизни и смерти, «вдоль обрыва, по‑над пропастью, по самому по краю».

Таким образом, традиция декорационного искусства Камерного театра органично входит в современную советскую сценографию наряду с другими традициями. Она живет в новых формах сценографического творчества — в искусстве, не похожем и далеком от таировского. И именно эта его способность проявляться в непохожем и далеком более всего свидетельствует об истинном, непреходящем значении открытии, совершенных Таировым и его художниками в сфере искусства оформления спектакля.

# **{77}** Татьяна Бачелис Коонен и Таиров

Михаил Чехов назвал имена пяти великих русских режиссеров, которых он знал: Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Немирович-Данченко, Таиров. Только один из них, Александр Яковлевич Таиров, с самого начала своей театральной деятельности мог уверенно опираться на искусство великой актрисы, чья энергия приводила в движение его фантазию, чья эстетическая позиция предопределяла направление его режиссерских исканий. В этом смысле Таирову повезло, как никому. Не только в России, но и нигде в мире не найти другого режиссера, который вместе со своей первой актрисой обрел бы и эстетическую программу. Коонен же являла собой самую суть, идейный центр и эстетический идеал таировской режиссуры.

Единственный в своем роде дуэт режиссера и актрисы на протяжении трех с половиной десятилетий обновлялся, менял тематику, репертуар, внешние очертания спектаклей, декорации и костюмы, неизменно сохраняя, однако, интенсивность взаимных интересов и преданность общему делу.

Прежде чем коснуться содержания искусства Камерного театра и особенностей дарования Алисы Георгиевны Коонен, необходимо хотя бы эскизно охарактеризовать ее личность. Главная черта, которая отчетливо видна, когда окинешь взглядом ее жизненный путь, может быть определена одним словом. Это слово — решительность. Биография Коонен складывается из немногих поступков, но каждый поступок — поворотный, крутой, смелый, совершенный обдуманно и твердо.

Ей было шестнадцать лет, когда она пришла в Художественный театр в святом убеждении, что это не просто лучший, самый благородный театр на свете, но святой храм искусства. Гимназистка Коонен боготворила Качалова, преклонялась перед Книппер и Савицкой. Другие театры, другие артисты просто-напросто не существовали для нее. Она их не замечала, не знала, «не видела тогда далее Ермолову», чего впоследствии простить себе не могла. Когда она явилась экзаменоваться в Камергерский переулок, на три вакансии претендовали более трехсот человек. Победив в таком соревновании, она очень скоро — немыслимо скоро! — утвердилась в прославленной труппе. Ей доставались заметные роли — Митиль в «Синей птице», Маша в «Живом трупе». Она «чувствовала на себе пытливый и заботливый взгляд Константина Сергеевича», Немирович-Данченко ей симпатизировал, вчерашние «боги» — Качалов, Книппер, Москвин — стали друзьями и партнерами, {78} вместе с ними она восхищалась Элеонорой Дузе и Айседорой Дункан. Гордон Крэг, который ставил в Художественном театре «Гамлета», поручил ей роль Офелии. Правда, эту роль она не сыграла. Но со стороны казалось, что все складывается очень хорошо, даже прекрасно, что судьба ее решена, что будущее раз и навсегда определилось.

«Случай, — писала Коонен в своих мемуарах, — всегда играл большую роль в моей жизни — и творческой и личной». Конечно, это искренние слова. Конечно, Коонен, вспоминая собственную молодость, должна была в случае, в импульсе искать объяснение поворотам своей судьбы. Тем не менее ее уход из Художественного театра не был ни случайным, ни импульсивным. Это был поступок. Она решила уйти.

Ни уговоры Немировича, ни увещевания Станиславского, ни обещанные новые роли в «Пер Гюнте», в «Мнимом больном», в «Екатерине Ивановне» Андреева не остановили актрису. Запись в дневнике Коонен лаконична и тверда: «Конец. Перешагнула. Подписала контракт».

Контракт был подписан к Марджанову, в Свободный театр. Название звучало для Коонен символически: она освобождалась. «У меня, — писала она Немировичу, — есть свои мечты, пока еще мне самой неясные. Мне хочется искать свой собственный путь в искусстве». Та же мысль и в письме Станиславскому: она искренне говорит, что чтит его, «как бога», но что ее-то «мечты об искусстве, о театре иные. Пусть они эфемерны, наивны, может быть, несбыточны, но они-то и толкнули меня на уход из Художественного театра… Я не могла иначе, не могу иначе».

Нет, тут не «случай». Тут решение, продиктованное смелой, но умной и трезвой оценкой собственных возможностей. Она уже сознавала себя актрисой трагедии и догадывалась, что ей нужен иной театр. Вполне вероятно, что Крэг, который считал Коонен «идеальной Офелией» и горько сожалел, что Офелию сыграла О. Гзовская, а не она, сам того не ведая, на это решение ее натолкнул. Так или иначе оно было принято.

Почти никто не уходил из труппы Московского Художественного театра по собственному желанию, по своей доброй воле. Те, которые все-таки уходили, потом жалели об этом, просились обратно. Коонен не пожалела никогда.

Но следующий шаг, следующий поворотный поступок Алисы Коонен был еще более дерзким и еще более дальновидным. Вырвавшись из Художественного театра, актриса, наделенная истинным трагедийным дарованием, казалось бы, должна была ликовать, что ее свободу теперь не ограничивает и не стесняет ничья режиссерская воля. Могла бы, подобно многим своим предшественницам и современницам, избрать тернистый, но заманчивый путь одинокой звезды, стать новой Дузе или новой Комиссаржевской. {79} Такая перспектива, несомненно, была манящей для нее. Однако, встретившись в Свободном театре с Таировым, Коонен сразу же соединила свою судьбу с его судьбой. Предощущая себя трагедийной актрисой, она понимала, что ей нужен режиссер.

Это понимали и Элеонора Дузе и Вера Комиссаржевская. Но обе они с режиссерами поладить не смогли: Дузе рассорилась с Крэгом, Комиссаржевская — с Мейерхольдом. Коонен, протянув руку Таирову, вручила ему свой великий талант навсегда — на всю жизнь. Как ни молода она была, все же уроки Станиславского и Крэга внушили ей твердое убеждение в том, что современный театр есть режиссерский театр.

Обычно — так было в ситуациях Крэга и Дузе, Мейерхольда и Комиссаржевской — режиссер вынужден, чаще всего безуспешно, доказывать большой актрисе, что ее великий дар не прогадает, а выгадает, покорившись режиссерскому диктату. Но талантливые актеры и актрисы самонадеянны. Даже сегодня они часто покидают режиссеров, которым обязаны своим успехом, и мы видим — хотя бы на примере знаменитостей, покинувших Г. А. Товстоногова, — к чему такая эмансипация приводит. Коонен же не только не боялась, что ее права и возможности будут ущемлены режиссурой, но испытывала потребность в режиссерской власти и в режиссерском контроле. И потому Камерный театр с первых дней его существования стал единственным в своем роде примером гармонического — на равных правах — содружества актрисы и режиссера.

В истории этого театра опять-таки многое определяли твердые решения Коонен, в частности, пьесы и роли, которые она выбирала. Но тут уже очень трудно, почти немыслимо определить, когда инициатива принадлежала ей, когда Таирову. Их слитность, их взаимная влюбленность, их творческая солидарность были таковы, что вряд ли кто осмелится мысленно их отделить друг от друга.

И тем не менее, познакомившись с ними, я лично всегда ощущала исходившее от Алисы Георгиевны веяние сосредоточенной воли. Противиться этой воле было трудно, почти невозможно. Нет, она не приказывала, не командовала, не повелевала. Ей достаточно было захотеть, пожелать, и всякий готов был в лепешку расшибиться, чтобы выполнить невысказанную просьбу. Александр Яковлевич относился к Алисе Георгиевне рыцарственно. Однако в его преданности Коонен, более того — в его покорности Коонен не было и тени льстивой угодливости. Художник, влюбленный в ее дарование, был бескомпромиссен и знал, что такая бескомпромиссность — первое и главное условие прочности их союза. Интеллигентный, деликатный, неизменно корректный он один мог и умел, если считал это нужным, противопоставить воле и решимости Коонен свою волю и решимость. Под покровом внешне идиллических отношений шла постоянная борьба, страстная, острая, {80} живая, необходимая обоим, одухотворявшая и воспламенявшая искусство Камерного театра.

Укажу лишь еще один важный и ответственный поступок, который Коонен совершила уже после закрытия театра и после смерти Таирова. Этот поступок — ее замечательная книга, бесспорно, лучшая среди книг, посвященных Камерному театру, честная, живая, сразу и женственная и мужественная, истинно художническая.

Вот теперь, сказав о том, какой решительный и сильный она была человек, попробую рассказать, какой она была художник.

В годы юности мне, как и всем моим сверстницам-москвичкам, нравились многие артистки, не одна Коонен. Нас восхищала Алла Тарасова, нас пленяла Мария Бабанова, нам были волнующе близки героини Ольги Андровской, Веры Марецкой, Софьи Гиацинтовой. В тех разных женщин, которых они играли, можно было влюбляться (и мы влюблялись), с их судьбами можно было сравнивать (и мы сравнивали) свою судьбу, им можно было завидовать (и мы завидовали), иногда возникало острое желание их защитить, уберечь, укрыть от беды. Дистанция между ними (на сцене) и нами (в зале) была самая короткая. Их обаяние сводило эту дистанцию на нет. Знойность Тарасовой, хрупкость Бабановой, шаловливость Андровской, дерзость Марецкой, интеллигентность Гиацинтовой — все это были узнаваемые, жизненные краски. Все они были земные, «свои», «наши», даже если сценическая жизнь их героинь протекала в самые отдаленные от нас времена и в такой роскоши, какая нам не снилась.

Коонен же была от нас далека — не дотянешься. Ее невозможно было с собой отождествить. Она не требовала сострадания, не нуждалась в защите, не дозволяла помыслить о равенстве с ее героинями и тем, что называется «подкупающим обаянием», не обладала. Когда она выходила на сцену, впечатление было такое, будто ей до нас вообще дела нет. Скажу даже так: она порой казалась несколько старомодной в надменной ее отрешенности от зрительного зала, в причастности к каким-то чудовищным, нездешним страстям. Странный, медленно льющийся, то раскаленный, как магма, то холодный, как льдинка, то мучительно стенающий на высоких нотах, то угрюмо падающий вниз, угрожающе суровый голос Коонен был нам не до конца внятен и тем не менее был почему-то нужен, необходим. Ее жест, величественный и нервный, ее позы, гордые и гибельные, поступь, твердая и опасная, геометрический излом бровей, тревожный блеск широко раскрытых, слегка косящих глаз — все это было слишком необычайно, чтобы мы осмелились в нее влюбиться. Однако же игра актрисы воспринималась, как дар судьбы, как шанс приобщиться к человеческому достоинству, тысячекратно превышающему обыкновенную, хорошо нам известную жизненную меру.

{81} «С этой безмерностью в мире мер» (Цветаева), загадочная, не до конца постижимая, она доносила до нас — до бодрой молодости 30‑х годов, которую «утро встречало прохладой», которой было «легко на сердце от песни веселой» — требовательный рокот неизбежной трагедии. Только когда началась война, мы по-настоящему поняли, что предвещал этот рокот.

Роли Коонен теперь, спустя многие годы, на отдалении от нее, воспринимаются ностальгически. Ее место на нашей сцене остается вакантным, и эта гложущая пустота вызывает тоску. В чем дело, что нас гложет, о чем тоскуем, почему с такой неутоленной любовью вспоминаем эту актрису? Думаю, именно потому, что она одна умела возвыситься над личным и мелким, над тем, что мы часто, хором, наперебой расхваливаем за достоверность — психологическую, эмоциональную, бытовую.

«После мраморов Каррары как живется вам с трухой?» — вопрошала Цветаева. После Коонен, без Коонен нам нелегко.

Ее героини — Сакунтала, Саломея, Федра, Эбби и Элла в драмах О’Нила, потом, уже на моей памяти, Клеопатра, Эмма Бовари — были женщинами, обуреваемыми страстью. Но Коонен никогда не играла просто любовь, только любовь, только женское чувство, изливающееся в волнующей смене настроений, замкнутое в параметрах несчастливой участи. Эти параметры она раздвигала. Любовь воспринималась как повод, чтобы заговорить о высшей красоте, ниспосланной людям и ими отвергнутой, о поэзии, для них недостижимой. Красота одиноко, воинственно и смело шла навстречу недостойному ее миру. Поэзия вступала в неравный поединок с прозой, безошибочно сознавая свою обреченность, но тем не менее, рассудку вопреки, веруя в свое торжество. Вот почему так вызывающе ярки были сценические одежды Коонен, так раскалялся ее голос, вот почему она, как никто, как ни одна другая современная ей русская актриса, умела не просто читать со сцены стихи, но всем своим существом отдаваться их ритму, пульсации, их музыке.

Многие упрекали Таирова, зачем он в «Египетских ночах» свел воедино тексты Шоу, Пушкина и Шекспира, зачем под музыку Сергея Прокофьева создал такой коллаж. У этого спектакля сложилась дурная репутация, принято считать, будто он был неудачным. Но я помню, как благоухал и пел в устах Коонен шекспировский стих, как вибрировала ее речь на перепадах от надежды к отчаянию, как царственно, медлительно и грозно расставалась ее Клеопатра с жизнью, с каким счастливым упоением, умирая, называла она великого Цезаря «ослом безмозглым». Шекспировская грубость последних слов была для Коонен находкой и подарком: «безмозглым» в этот миг казался Клеопатре не один только Цезарь, но весь мир, из которого она, неоцененная красота и непонятая поэзия, уходила без сожаления.

{82} Другие ее героини — Виолен в «Благовещении» Клоделя, Жанна д’Арк в пьесе Шоу, Антигона в драме Газенклевера, Комиссар в «Оптимистической трагедии» Вишневского — казались, да и были живыми воплощениями самоотверженной готовности к подвигу. Но и эту высокую тему Коонен еще возвышала в масштабах, переводила в другой регистр. Героическое она понимала как способность человека к усилию сверхчеловеческому, как его право вступить в борьбу с роком. Роль тугим узлом стягивала героиню с предназначенной ей судьбой и категорически, с непреклонной решимостью ставила волю выше, нежели предназначение, выше судьбы.

Недаром в «Оптимистической трагедии» конфигурация спектакля напоминала античный амфитеатр. Играя реальную женщину реального времени в реальной кожаной куртке, Коонен с маху разрывала время и перешагивала из сгущенной атмосферы гражданской войны в разреженную атмосферу античной трагедии. Конечно, она доказывала, что и смерть может быть партийной работой. Но сверх того она доказывала и нечто более важное: что человек, этот «мыслящий тростник», в силах многократно превзойти себя, свершить нечто гораздо превышающее, его возможности.

Режиссерская композиция Таирова, как обычно, обнимала и приподымала стройную фигуру героини. Но, может быть, в этом спектакле рисунок мизансцен был наиболее благоприятен для трагической актрисы, упорно выдвигая ее в самый центр очерченного рындинским циркулем круга, в ту главную точку арены бытия, где она, погибая, торжествовала победу.

Кстати сказать, в сущности такое же, хотя на первый взгляд и несхожее, решение было предложено Таировым в «Мадам Бовари». Если в «Оптимистической» Комиссара — Коонен окружало стальное кольцо воинского строя, то в «Мадам Бовари» Эмму — Коонен охватывало двухэтажное полукольцо чуждых ей провинциальных комнатушек, обывательских бытовых клеточек.

Коонен занимала центральное, самое видное место в сценическом пространстве Таирова не по старинному праву первой актрисы, а потому, что в эстетически целостной, обдуманно организованной, идеально точно выстроенной структуре спектакля ей надлежало выразить основную мысль, произнести главные слова. Идея таировского спектакля фокусировалась в ней, как в светоносной точке.

От внутренней жизни Камерного театра я была далека, только однажды студенткой-практиканткой в 1944 году провела несколько месяцев на репетициях «Без вины виноватых». Меня поразила тогда особая, волнующая атмосфера ожидания героини, возникавшая на некоторых репетициях без участия Коонен, и, как умела, я рассказал об этом в статье «Воспоминания о “Мадам Бовари”» («Вопросы театра — 82», М., 1983). Как ни странно, некоторые ветераны {83} Камерного театра усмотрели в этом попытку поставить под сомнение трудолюбие Коонен. Ссылаясь на протоколы репетиций, хранящиеся в ЦГАЛИ, они со страниц газеты «Советская культура» упрекнули меня в искажении фактов и уверяли, что хотя Таиров действительно репетировал с Коонен отдельно и наедине, тем не менее ни одной общей репетиции Коонен будто бы не пропускала. По-видимому, протоколы репетиций, как это часто бывает, велись небрежно, спустя рукава. А старательная студентка, какой я тогда была, естественно, очень хотела — мечтала! — увидеть, как репетирует Коонен. И если студентка с разочарованием заносила в свой дневник: «23 ноября, репетиция без Коонен», «25 ноября, репетиция без Коонен» и т. д., то, думаю, этим записям (они передо мной) вполне можно доверять. Что же касается трудолюбия Коонен, то оно сомнению не подлежит и в защите не нуждается.

Кручинина в «Без вины виноватых» замкнула небольшой, но существенно важный, особый цикл ролей Коонен. В «Адриенне Лекуврер», в «Чайке» и в «Без вины виноватых» актриса Коонен играла актрис и, значит, в какой-то мере приоткрывала нам себя, допускала нас в тайное тайных собственной души. Бесспорно, лучшей из них была Адриенна Лекуврер, с которой Коонен не расставалась долгие годы. Быть может, только в этой мелодраме, в атмосфере поеденного молью рококо, Коонен доверчиво спускалась к нам с трагедийных высот. С томиком Корнеля в руках, с грустью в глазах, перед нами возникала (как ни странно звучат применительно к Коонен эти слова) обыкновенная влюбленная женщина. Никому не уступая ни в психологической проницательности, ни в умении красиво, элегично, печально вести лирическую мелодию, Коонен на этот раз надолго погружалась в сферу интимных чувств, надежд и разочарований. Но в параллель теме любви шла тема беззаветного служения искусству. В искусстве Адриенна спасалась от смятенных треволнений любви. Монологи Роксаны, Химены, Гермионы, Федры, которые по ходу мелодрамы читала актриса Лекуврер, меняли всю тональность спектакля. Как будто совершался какой-то сдвиг, и нежный голос вдруг становился непреклонным, в нем слышались грозовые раскаты. Только что пластика была салонно-сдержанной, грациозной, но вот мы видим мощный разлет рук, твердую позу, смелый героический жест. Только что в глазах была горькая обида, теперь они вспыхнули мстительным огнем. Легкое, воздушное, текучее наливалось тяжестью, затвердевало.

Женственное чувство мгновенно набирало силу сокрушительной страсти.

Так Алиса Коонен демонстрировала нам сокровенный закон своей игры, если хотите, свой метод: он вел от жизненной нормы к возвышенной форме, от мимолетных подробностей бытия — к {84} лапидарности единственных линий, от акварельной лирики — к граниту трагедии.

Дважды в своей жизни Коонен получила в подарок два веера Марин Ермоловой: один вручила ей дочь Ермоловой, другой — Яблочкина. Это были подарки «со значением», обязывающие подарки. Недвусмысленно связывая ее с Ермоловой (которую, напомним, Алиса Георгиевна на сцене не видела), они означали, что на Коонен символически возлагается ермоловская миссия. Что ей вверена обязанность и честь отстаивать благородное достоинство трагедии в новые времена. Эту миссию Коонен выполнила, соединив свой дар и свои актерские усилия с энергетикой таировской режиссуры.

# **{85}** В. А. Щербаков «Покрывало Пьеретты»

В 1913 году Александр Яковлевич Таиров решил порвать с театром. К этому решению его, с юных лет тянувшегося к сцене и, казалось, уже прочно связавшего с ней свою судьбу, привела острая неудовлетворенность современным театром. И хотя давно уже зрели в нем собственные режиссерские замыслы, хотя ему виделся путь, следуя которым можно было вернуть Мельпомене ее законное высокое положение, эти замыслы нельзя было привести в исполнение. Не было никаких материальных и организационных средств и возможностей, не было соратников и единомышленников, чтобы с их помощью создать свой театр высокой трагедии и комедии. Убедившись, что его планы неосуществимы, двадцативосьмилетний Таиров вознамерился покинуть сцену. Позади были годы артистической юности — работа в провинции, в театре В. Ф. Комиссаржевской, у П. П. Гайдебурова в Передвижном театре, первые режиссерские опыты, а впереди — после сдачи государственных экзаменов на юридическом факультете университета и вступления в московскую адвокатуру — открывалась карьера присяжного поверенного.

Но случилось так, что в ясный погожий день только еще начинающейся осени того же 1913 года Александр Яковлевич на одной из московских улиц столкнулся нос к носу со своим давним знакомым — К. А. Марджановым. Темпераментный Константин Александрович, даже не здороваясь, сразу же вскричал:

«— Какая удача! Я как раз иду и мучительно думаю, где найти режиссера для постановки интереснейшей пантомимы — “Покрывало Пьеретты”, которой я собираюсь открывать сезон?! Пойдемте подписывать договор!»[[124]](#footnote-125)

И «навсегда порвавший с театром» Таиров, услыхав магическое слово «*пантомима*», без колебаний последовал за Марджановым в дирекцию Свободного театра.

Несколько раньше произошло еще одно событие, возымевшее впоследствии немаловажное значение. А. Г. Коонен — молодая актриса МХТ, уже успевшая завоевать известность исполнением ролей Анитры в «Пер Гюнте» и Маши в «Живом трупе», покинула «родное гнездо» и перешла в Свободный театр Марджанова.

Так произошла случайная встреча актрисы и режиссера, чьи имена с тех пор оказались связанными навсегда. Именно Коонен стала идеальной воплотительницей эстетических идей Таирова, и {86} именно пантомима «Покрывало Пьеретты» на сцене Свободного театра стала спектаклем, предопределившим рождение Московского Камерного.

Но почему же пантомима сыграла столь благую для развития сценического искусства роль? Почему, только лишь услышав о возможности поставить пантомиму, уже порвавший было с театром присяжный поверенный Таиров вдруг бросил все свои адвокатские дела и возвратился в покинутый им, думалось навеки, «театральный Вавилон»?

Конечно, представившаяся осенью 1913 года возможность поставить не что-нибудь, а именно пантомиму сразу изменила все его планы. О работе над пантомимой он мечтал давно. Он считал, что только пантомима способна по-новому соединить между собой актера и зрителя. В его записях этого времени, частью опубликованных, частью оставшихся в черновиках, ясно проступает уверенность в спасительной миссии пантомимы.

Еще в 1910 году, включившись в дискуссию о нужности или неправомочности инсценировок прозы на театре, Таиров писал в редакцию «Театральной газеты»: «Театр — иллюстратор литературы — да все существо мое протестует против этого! Как будто в театре мало собственной, самодовлеющей ценности, как будто сам по себе он не способен жить яркой жизнью, гореть многоцветными огнями истинного искусства! В каждом искусстве есть то главное, без чего оно не мыслимо: в скульптуре — форма, в живописи — краски, в литературе — слово и в театре — человек. Лишь в актере, в нем одном, вся сущность театра»[[125]](#footnote-126).

Однако актер-чтец, актер-декламатор, покорно воспроизводящий «слова» и «идеи» господ Арцыбашевых, Сургучевых и других «братьев-писателей»[[126]](#footnote-127), прочно придавлен к стулу, вместо плаща на нем пиджак, вместо звенящей бубенцами шапки скомороха — серая шляпа пирожком, вместо движения у него — куцый жестик… И Таиров, так же как и В. Э. Мейерхольд в эти годы, считает необходимым очистить самодовлеющую театральность от литературных наслоений, вернуть актеру действие, движение и тем самым его главенствующее положение на театре. Таиров утверждает: «… подлинный новый театр… *создаст, конечно, не литература, а новый мастер — актер*…»[[127]](#footnote-128)

Где же, как не в пантомиме, может проявиться самоценное, ничем не скованное творчество актера? Пантомима «… может нам помочь вернуться к золотой поре театра, известной под именем Commedia dell’arte, той незабвенной поре, когда актер был единственным {87} творцом спектакля»[[128]](#footnote-129). Пантомима «возвращает актеру его королевскую мантию и приобщает зрителя к неразгаданным радостям творчества»[[129]](#footnote-130). Слово, как тогда казалось Таирову, не многозначно, «пантомима же, давая яркие выражения тех или иных эмоций, благодаря своему, языку жеста, более широкому и гибкому, чем язык слова, предоставляет возможность индивидуального творчества каждому зрителю, не сковывая его фантазии четкими пределами слова. Поэтому радость сотворчества в пантомиме больше и полнее, и зритель в пантомиме несомненно активнее, чем в драме»[[130]](#footnote-131).

Во время работы над «Покрывалом Пьеретты» творилась новая эстетика пластической режиссуры. Относясь с глубоким пиететом к пантомиме как *виду* сценического творчества, Таиров счел необходимым отмежеваться от «традиционной» — балетной, цирковой, гротескно-стилизованной («мейерхольдовского» типа) — пантомимы и сосредоточить внимание на возможностях «мимодрамы». «Раньше всего, — декларировал он, — мы отмежевались от пантомимы, то есть от такого рода сценического творчества, где слово заменяется жестом без видимой необходимости и где поэтому жест является лишь случайным заменителем слова. Такой жест может быть назван иллюстративным. Он не является неизбежным выражением переживания актера, а служит лишь иллюстрацией того слова или мысли, которые не произносятся вслух, но все время подразумеваются»[[131]](#footnote-132). Утверждая необходимость возрождения пантомимы как древнейшей формы театра, опора на которую выведет современный театр из литературной трясины, Таиров в статьях, сопровождающих постановку «Покрывала Пьеретты», подвергает «традиционную» пантомиму уничтожающей критике.

Пантомима в ее бытующих жанрах, но мнению Таирова, «похожа на беседу немых, и право на ее существование в наше время можно оспаривать. *В мимодраме же вся основа лежит в переживаниях*»[[132]](#footnote-133). Для него несомненно, что «переживание» есть необходимый момент творческого процесса. Но творческий процесс завершается лишь тогда, когда «переживание» отливается в некую присущую ему форму. «Вне формы нет и не может быть никакого искусства»[[133]](#footnote-134). А потому для Таирова совершенно неприемлемо бесформенное, как ему казалось, «переживательство» на уровне житейской правды «натуралистического» театра. Для него переживание {88} подчинено правде искусства и подразумевает для своего воплощения определенную театральную форму. Вот эту-то единственно возможную форму и предстояло найти для «Покрывала Пьеретты».

Последовательно разматывая клубок логического анализа, Таиров определял: «Переживания актера могут выливаться либо в слове, либо в жесте, понимая последний в самом широком смысле слова. Здесь, то есть в мимодраме, жест является не иллюстрационным, а *самодовлеющим*. Он не эквивалент слова, он та внешняя форма, в которую в данном случае только и могло вылиться переживание актера»[[134]](#footnote-135).

В духе этих эстетических требований Таиров коренным образом переделывает либретто Артура Шницлера. «Стало ясно, надо отбросить мещанский шницлеровский сценарий с его мелочностью, с его диалогами, ведущими к неинтересному иллюстрационному жесту. Надо оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств. … Ибо в момент максимального напряжения чувств наступает *молчание*»[[135]](#footnote-136).

Тут сформулирован чрезвычайно важный для таировской эстетики мимодрамы принцип *оправданности* молчания. Коонен вспоминала, что Александр Яковлевич на репетициях «Покрывала Пьеретты» неоднократно подчеркивал: «Все переживания актеров в нашем спектакле должны быть доведены до такого накала, когда слова становятся ненужными… Отсутствие речи должно быть абсолютно органично, потребности в слове не должны испытывать не только зрители, в первую очередь и сами актеры»[[136]](#footnote-137). Таиров считал, что по мере нарастания чувства человек выражает свои эмоции то прозаическим текстом, то поэтическим, то пением, то, наконец, говорящим жестом.

Таирову не нравилось, что в традиционной пантомиме «актер исходит в своем образе от мысли, (…) которая в конечном счете определяет условность и стилизованность движений. В балетной пантомиме пользуются иллюстративным жестом, имеющим свою специальную азбуку. Для мимодрамы ни то ни другое не годится». Необходим был «жест обобщений, но конкретный и предельно выразительный»[[137]](#footnote-138).

Итогом этих поисков стал принцип эмоционального жеста. {89} «*Эмоциональный жест* — только он в силах выявить искусство подлинного театра — искусство пантомимы (пантомимы как вида искусства, а не как жанра. — *В. Щ*.). Только он даст ключ к обретению подлинной формы; формы, насыщенной творческим чувством — *эмоциональной формы*»[[138]](#footnote-139). Идея «эмоционального жеста», «эмоциональной формы» стала, для Таирова краеугольным камнем всего здания Камерного театра. Именно как театр «*эмоционально насыщенных форм*» определял он впоследствии творческий метод МКТ.

Естественно, что спектакль «Покрывале Пьеретты», поставленный Таировым в духе этих эстетических принципов, нисколько не походил на гротескный трагифарс «Шарф Коломбины», который был создан В. Э. Мейерхольдом с использованием того же драматургического и музыкального материала Шницлера-Донаньи тремя годами ранее на подмостках Петербургского Дома интермедий. Зрители, пришедшие 4 ноября 1913 года на третью премьеру Свободного театра, увидели величественную трагедию, разыгранную вне конкретного времени и места действия. На фоне темных сукон и серебристых колонн художника А. Арапова торжественно творилась история гибели двух любящих возвышенных героев в борьбе со всесильным роком. Свадьба Пьеретты становилась венчанием со Смертью…

Открывая программку спектакля, зрители находили в ней первым делом эпиграф из Артура Симонса («Книга о семи искусствах»), где декларировалось: «Ошибочно думать, что пантомима есть способ действия без слов, что она — простой эквивалент слов. Она начинается и кончается прежде, чем слова возникли в более глубоком сознании, чем сознание речи». Серьезная нота эпиграфа подкреплялась тем, что перед пантомимой исполнялась симфоническая поэма Р. Штрауса «Смерть и просветление», долженствовавшая (по мысли Таирова) настроить эмоциональную восприимчивость публики на нужный лад. Затем начинался пролог, сочиненный Ю. Балтрушайтисом.

… Казалось, на краю земли, на высокой скале, о подножье которой разбивались океанские волны, в полутьме восседала Сивилла. Медленно падали звучные слова ее мрачных размышлений о бренности человеческой жизни, о всесильности Рока. Со страхом осматриваясь по сторонам, появлялись Пьеро и Пьеретта. Они обращались к Сивилле с просьбой открыть им их будущее, и та предрекала обоим гибель. Причем, — прорицала Сивилла, — Пьеретта своими руками принесет то, что убьет Пьеро, и только потом погибнет сама. Веруя и не веря словам вещуньи, пораженные ее ужасным пророчеством, Пьеро и Пьеретта убегали…

Вновь открывался занавес, и зрители видели мансарду Пьеро. {90} Кулисы были затянуты серыми сукнами, с левой стороны, по диагонали в глубь сцены располагалось огромное окно — как стеклянная стена в мастерских художников. Два простых серых кресла, справа клавесин, в левом углу бюро, на нем канделябр с тремя свечами, и одно яркое пятно — кроваво-красная скатерть на столе. Пьеро — Р. Кречетов — изящный молодой человек, в белой курточке с кружевным воротником, в свободных прямых панталонах и туфлях с бантами — в скорбной позе сидел на подоконнике в углу окна. Его худое вытянутое лицо, с несколько неврастеническим, обращенным в глубь своих воспоминаний взглядом, то озарялось улыбкой, то вновь погружалось в муку разбитой любви. Вдруг беспокойство овладевало им: он начинал метаться по комнате, подбегать к двери, опять к окну, но смутная тревога его скоро снова сменялась тупым оцепенением.

Приходили друзья Пьеро. Костюмы их были сшиты по романтической моде 1820‑х годов: короткие сюртуки, сапоги до колен, широкополые, сужающиеся кверху цилиндры — у мужчин и летящие, с высокой талией платья — у женщин. Бессильные помочь Пьеро, неспособные его понять, они тщетно пытались развлечь приятеля озорными танцами под изящные и даже несколько кокетливые звуки клавесина… Наконец, друзья уходили, однако хозяин недолго пребывал в одиночестве: появлялась Пьеретта — Коонен.

Как неземное видение возникала она в дверях — в белом платье с широкими, собранными ниже локтя рукавами, с развевающимся покрывалом, с белыми цветами в завитых волосах… Пьеро, пораженный внезапностью прихода навсегда потерянной возлюбленной, еще не веря в реальность происходящего, падал перед нею ниц, как перед божеством. Но не радостную весть принесла Пьеретта, а смертоносный яд. Она, насильно просватанная за богатого Арлекина, не в силах жить с постылым «денежным мешком», не в силах вынести разлуки с любимым. Хотя бы в смерти жаждет она соединиться с Пьеро. Но тот, не желая гибели своей прекрасной возлюбленной, первый залпом осушал смертный кубок и, не оставив несчастной Пьеретте ни капли яда, умирал. Пьеретта в ужасе, не заметив оставленного ею на полу покрывала, устремлялась прочь…

Коонен вспоминала, что во время репетиций «Покрывала Пьеретты» Таиров говорил: «Пьеро и Пьеретта — фигуры трагические, не уступающие героям Шекспира»[[139]](#footnote-140). Не была ли сцена с выпитым до дна ядом своеобразной реминисценцией сцены в склепе Джульетты?

Избегая сентиментальной стилизации и мелкого бытового жеста, режиссер создавал с актерами строгие и детальные психологические {91} партитуры ролей, в которых «… музыка, слитая с драматическим переживанием, определяла жест… Каждое-движение должно было ясно ощущаться в своем эмоциональном содержании». «Не надо мелких жестов, — требовал Таиров, — … старайтесь выразить ужас в движении сильном, широком, лаконичном. Помните, чем лаконичнее жест, тем он выразительнее»[[140]](#footnote-141).

Декорации второй картины поражали своей красотой и богатством. Огромный зал, несколькими широкими уступами поднимающийся к высокому порталу в самом центре сцены, был уставлен мерцающими, как старое серебро, колоннами. Над залом строго посередине висела тяжелая люстра, сияющая огнями свечей. Зал был заполнен гостями в бальных костюмах по моде 1790‑х годов. (Столь различные по времени и стилю костюмы — друзей Пьеро, гостей на балу и солирующего трио — должны были лишний раз подчеркивать вневременной, вечный характер происходящих в спектакле событий.) Свет, преломляясь о серебро колонн, дробился на мелкие брызги, отряжаемые серебряной парчой одежд. Во время танцев это движение света «создавало впечатление какой-то злой, бушующей метели»[[141]](#footnote-142).

В красках, движениях и ритме всей сцены бала чувствовалась нарастающая жуть ожидания. В пестрой толпе мелькала сумрачная фигура Арлекина — А. Чаброва — немолодого, горбоносого, с высоким коком и закрученными полумесяцем бачками. Он во фраке, клетчатом жилете, пышном галстуке; панталоны до колен, чулки и довершающие костюм туфли на высоких каблуках с пряжками. Поднимающиеся ступени бального зала позволяли Таирову, не прерывая эволюцию бального «променада» большой (свыше 40 человек) массовки, постоянно оставлять на виду у зрителей сердито прохаживающегося Арлекина. Да и как не злиться — празднество давно началось, а невесты все нет! Но вот появлялась Пьеретта — постановщик давал это появление крупным планом: гости мгновенно, стремительно расступались, образуя два диагональных стекающих по ступеням барельефа, Арлекин застывал на авансцене, в левом углу, а в проеме портала возникала пропавшая невеста, «едва скрывающая ужас пережитого, еще со зрелищем смерти в глазах»[[142]](#footnote-143). Чтобы разрядить обстановку и отвлечь внимание гостей от бледной, испуганной Пьеретты, Арлекин, подав знак музыкантам, подбегал к своей нареченной и увлекал ее в танце — в «вакхической польке» вниз по ступеням. Следом за ним пускались в пляс и остальные гости.

Танец возникал в спектакле Таирова из действия, из ситуации. Он не был вставным номером, предусмотренным сценарием, — {92} условность танца так же, как и условность жеста, оправдывалась изнутри. В лихорадочной, полной диссонансов музыке шнель-польки Донаньи появлялись дикие, бешеные акценты и звучания — перед глазами скорбной духом Пьеретты вставал призрак мертвого Пьеро. Обеспокоенный ее смятением и страхом Арлекин останавливался и замечал вдруг, что на невесте нет венчального покрывала. В порыве бешенства бросался он к мечущейся по залу Пьеретте, но та, не замечая его, следуя за призраком Пьеро, облаченным, как в саван, в ее фату, пробиралась сквозь беспорядочно несущуюся в танце толпу и выбегала вон. Арлекин в ярости мчался за ней…

Третья картина снова возвращала действие в комнату Пьеро. Часть пылавших в ней свечей уже угасла, остальные догорали. В сумраке выделялись лишь тело мертвого Пьеро и белая полоска покрывала. Безмолвие смерти нарушалось приходом Пьеретты. Она бросалась к покрывалу, судорожным движением поднимала его и хотела вновь бежать на бал к Арлекину, но, встретившись с ним на пороге, в ужасе застывала. Ее жених, пораженный мрачностью обстановки, медленно оглядывал мансарду. В мигающем свете свечей он замечал мертвого Пьеро, бросался к нему и, наконец, постигал смысл происшедшего в этой комнате. Жажда мести охватывала Арлекина, страдающее лицо его искажалось гримасой жестокости… Он подтаскивал труп к креслу, сажал его, пристраивал мертвецу в руки бокал и заставлял доведенную до отчаяния Пьеретту чокнуться с покойником, обнять своего почившего возлюбленного. Затем, заперев дверь на ключ, он удалялся.

Пьеретта, потрясенная близостью отравившегося любимого, раздавленная нечеловеческим бременем боли, сходила с ума. Быстрыми пробежками она металась по комнате из угла в угол, бросалась к окну, намереваясь выпрыгнуть из него; потом, не справившись с оконной рамой, кидалась к трупу Пьеро и, словно забыв о том, что тот мертв, старалась растормошить, разбудить его. Она обнимала покойника, пыталась танцевать с ним, но тело Пьеро выскальзывало из ее рук… Все слабее и слабее становились ее движения, и, наконец, надорвавшаяся душа Пьеретты тихо, «под трепетные выдохи флейт» отлетала… «Умирающая белая дева падала к ногам Пьеро»[[143]](#footnote-144).

В эпоху засилья драматургии «пиджачных пар» и усердного муссирования многими театрами «полового вопроса», Таиров поставил спектакль о Любви с большой буквы, спектакль, апеллирующий к высоким и прекрасным чувствам, к вечности.

# **{93}** Владислав Иванов Размышляя о «Федре»

«Федра» в сценическом искусстве 20‑х годов — явление исторически знаменательное, отягощенное многими разноречивыми и неожиданными смысловыми оттенками. В ней произошло превращение исповедуемого Таировым эстетического театра в знамение эпохи. Именно в «Федре» многие были готовы увидеть осуществление «мечты двух театральных поколений: трагический спектакль»[[144]](#footnote-145), причем П. А. Марков относил ее к постановкам, «служившим оформлению духовного наследства революции»[[145]](#footnote-146), хотя хорошо известно, что в первое десятилетие существования Камерного театра Таиров сторонился современной социальной проблематики. Древние, пусть даже и модернизированные предания были для режиссера предпочтительнее действительности, которая его окружала. Однако и в отборе сюжетов, и в их интерпретации не могла так или иначе не сказаться эпоха великих социальных потрясений. Бесспорно, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»[[146]](#footnote-147).

Критики начала 20‑х годов склонны были рассуждать о том, что «не отражают» спектакли Камерного театра. Историку важно другое — понять, что же в них все-таки отразилось.

«Федра» предложила новые критерии и новый масштаб в оценке и восприятии Сценического искусства. Она по праву вошла в «большое время истории» (М. Бахтин). Но нельзя упускать из виду ее малое время, то вполне конкретное театрально-духовное русло, в котором стал возможен спектакль такого рода. Внимательный наблюдатель искусства этих лет А. Луначарский смотрел на спектакли Камерного театра, предшествующие «Федре», лишь как на «“промежуточные” звенья постановок-эскизов, постановок-этюдов»[[147]](#footnote-148). Не углубляясь в их рассмотрение, заметим только, что уже такие постановки, как «Сакунтала», «Фамира-кифарэд», «Саломея», обнаружили, сколь далеко заходит полемика Таирова с современным ему театром. В этой полемике важно прежде всего то, что, отвергая психологическое искусство, он не принимал и одну из основных его категорий — характер, видя в нем «приспособление человеческой души к повседневной среде и к быту»[[148]](#footnote-149).

{94} Если в Художественном театре вслед за Львом Толстым и с кали «диалектику души», то Таиров был увлечен алгеброй страстей, которая мыслилась им наделенной признаками всеобщности. Для него страсть первичнее и сильнее человеческого «я». Он хотел вернуть человеку достоинство и величие, разбудив в нем первозданные, глубинные жизненные силы. Через вольную игру страстей режиссер надеялся обновить и укрепить образ человека. На пути к такой игре «характер», как нечто накрепко связанное конкретными обстоятельствами места и времени, надлежало преодолеть. Характер выступает как трофей, захваченный обществом в борьбе против естественного природного человека. И поэтому его нужно «взять назад».

Ожесточенная полемика против условного театра была связана с тем, что созревание художественной программы Таирова пришлось на те годы, когда стал явным кризис символизма. Смятение и уныние воцарилось в стане символистов, которые еще недавно были уверены, что их искусству суждено стать «всем», пересоздать действительность на новых началах. В ходе дискуссии, развернувшейся вокруг докладов Вяч. Иванова («Заветы символизма») и А. Блока («О современном состоянии русского символизма»), прочитанных весной 1910 года, Валерий Брюсов решительно сформулировал: «Символизм хотел быть и всегда был только искусством»[[149]](#footnote-150). Это была отчаянная и запоздалая попытка спасти символизм ценой отречения от утопических, несбыточных идей преобразования жизни. Но и в виде «только искусства» символизм уже сходил с исторической сцены, уступая дорогу акмеистам. Акмеисты в поэзии, художники круга «Бубнового валета» в живописи, как и Таиров в театре, решительно отказывались от «миров иных». Живописная поверхность сама по себе оказывалась захватывающе интересной. Слово — не отблеск невысказанного, оно — сгусток смысла, оно плотно и весомо. Театр прекрасен потому, что он театр. Ему не нужно быть ни храмом, ни кафедрой, ни домом Прозоровых, но достаточно явить себя, раскрыть все свои возможности. Искусство есть высшая реальность. Оно подобно солнцу, а не луне. Светит, а не отражает. Именно так рассуждал Таиров, в глубине души уверенный, что театр превыше всего. В эстетической концепции Таирова сцена праздновала свою независимость, утверждала свой, незаемный источник вдохновения.

Символистской условной мерцающей и метафизической глубине режиссер стремился противопоставить безусловный, ясный, проработанный объем сцены. В противовес музыкально-живописной {95} дематериализации натуры, растворяемой в игре цветовых пятен, в причудливых потоках зыбких, двоящихся линий, Таиров выдвигал эстетику отчетливых и определенных форм. Так происходило перемещение акцентов с дионисийского неистовства на аполлоническую упорядоченность. Режиссер разделял с акмеистами пафос новой конкретности, новой предметности, возврата к вещам. Художники новой волны почувствовали необходимость снова увидеть в розе действительно розу, имеющую запах, цвет, неповторимую форму лепестков, а не обобщенно-условный знак «миров иных». Они жаждали обрести твердые контуры человеческой личности — активной и деятельной.

## \* \* \*

«Сакунтала», которой открылся Камерный театр, прозвучала еще вполне благодушно. Здесь человек был растворен в одушевленном природном космосе, которому не ведомы сомнения в себе. Все согласно и гармонично движется к разрешению и успокоению. Конфликт, держащийся недоразумением, подобен легкому дыханию, коснувшемуся поверхности зеркала. На миг стекло затуманивается, чтобы затем воссиять с еще большей ясностью.

Спектакль был переполнен щедрой эмоциональной жизнью. Здесь душевно безупречны и героиня, и ее подруги, и деревья, и звери, и боги. Люди не пытаются противопоставить себя миру. Павел Кузнецов создал на сцене некий обобщенный храм, очертания которого означил растительным орнаментом. Так декоративно-пластически воплощалась тема природы как храма и храма как природы. Здесь протекала жизнь, согласная и мирная. Сакунталу благословляют «голоса незримых существ». Деревья одаряют героиню свадебными одеяниями. Владычица леса протягивает ей драгоценности. Но человеческая душа здесь только часть некоей всеобщей пантеистической душевности. Это душа, не различающая добра и зла.

Ровно за месяц до премьеры «Сакунталы» зрителю был показан другой чрезвычайно важный для середины 10‑х годов спектакль — «Сверчок на печи» (режиссер Б. Сушкевич), который вместе с «Потопом», поставленным Вахтанговым, образовал параллель, многое проясняющую в работе Камерного театра. Два новых, возникших почти одновременно театральных организма начали свое существование утверждением темы души и душевности как устойчивых констант человеческой жизни, но представили ее в весьма несхожих вариантах.

В «Сверчке на печи» хрупкая, незащищенная человеческая душа постоянно находилась под угрозой, Ей удавалось у теплого {96} очага, под пение сверчка, в доме: укрытом от огромного внешнего мира, спастись от его шума и вражды. Атмосфера душевности возникала лишь на этом островке, на отвоеванном у мира клочке пространства. Она переливалась из глаз в глаза, жила в мягком и доверчивом пожатии рук.

Первой студии свойственна проповедь душевности как этического принципа.

Для Камерного театра в «Сакунтале» характерна апология душевной эмоциональности как эстетического феномена, как стихии, благоприятной для красоты.

Среди гнетущей и тревожной нескладицы 1914 года, когда уже вполне ясно ощущалась взрывчатая начинка XX века, на подмостках Камерного театра возникала в красочном мареве утопия цельной гармонической природной жизни. Что в этом последовательном противопоставлении истории (как войны) и природы (как мира)? Историческая глухота нового начинания или сознательный вызов? Однозначный ответ дать было бы весьма затруднительно.

В «Сакунтале» страсть была сдержанна и целомудренна. Непризнанная и отвергнутая героиня скорее готова вовсе отказаться от каких-либо притязаний, чем исказить взаимоотношения с миром исступленными домоганиями. Страсть не вырывается из-под контроля характера.

Однако это безмятежное утопическое равновесие всего сущего — человека и богов, человека и природы, страсти и характера — неизбежно и скоро было утрачено.

Сам Таиров, пытаясь объяснить, как театр пришел к постановке «Федры», вспоминал «Адриенну Лекуврер», где героиня волей Скриба читает монолог из расиновой трагедии. Может статься, что рационально путь к «Федре» виделся именно таким. Но если попытаться найти смысловые предвестия «Федры», то придется вспомнить спектакль «Фамира-кифарэд», ставший «первым подлинным сценическим манифестом»[[150]](#footnote-151) эстетического театра. Здесь мы найдем многие из тех мотивов, которые обрели трагедийное и универсальное разрешение в «Федре».

Фамира в трагедии И. Анненского целиком посвятил себя музыке, но музыка вне любви оборачивается не даром, а проклятием, трагической виной. Художник, всем пожертвовавший в аскетическом служении искусству, оказывается подсуден. Он приговорен к тому, «чтобы музыки не помнил и не слышал». Таиров вслед за Анненским вывел на подмостки героя, беде которого сочувствовал, но вину которого разделять отказывался. Многое в Фамире — Н. Церетелли роднило его с русскими символистами, ориентированными на «мир горний». Показательно, что заметки Таирова о Фамире близки его аргументам против условного театра: «Фамира не чувствует своего тела (живя духом), и потому движения его {97} механичны, рассеяны, безразличны… Он отрешен от земли и повис в воздухе»[[151]](#footnote-152).

Но если Фамира живет только духом, то чувственная, исступленная стихия была воплощена в плясках менад и вакхов, либо предельно заторможенных, замирающих в позах томительно неподвижных, почти скульптурных, либо взрывающихся в экстатических, «животного темперамента» движениях. Призыв Таирова на репетициях: «надо погасить в себе сознание и поддаться одному инстинкту»[[152]](#footnote-153), о котором свидетельствует Алиса Коонен, дает ключ к пониманию тех задач, которые решались в этих сценах.

Однако «погасить в себе сознание» было нелегко. Критик с досадой констатировал, что «менады, раздетые снаружи, остались застегнутыми на все пуговки внутри». Отчасти в этом повинен сам режиссер, который усложнял задачу, стоящую перед еще весьма малоопытными актерами тем, что «выполнял его (хор менад) не в динамике драматического действия, а в статуарности группы»[[153]](#footnote-154). Эмоциональные возможности статики пластического рисунка уже тогда привлекали Таирова. Но решение проблемы было еще далеко.

Актриса Н. Коллен не нашла нужного тона и сыграла Нимфу с «вульгарным псевдотрагизмом, с большим шумом, сквозь который не было слышно потрясенной души»[[154]](#footnote-155). Экзотические и жеманные менады и вакхи томились и вспыхивали желанием в рамках эстетики «вихлястых» линий русского модерна. Им противостояла игра объемов сценического пространства, организованная А. Экстер строго и «аполлонически» ясно. (Здесь русский кубофутуризм выступал с достаточно определенной и последовательной театральной программой.)

И все же в этом спектакле, где Таиров проводил «своих актеров через азбуку»[[155]](#footnote-156), через разложение сценического искусства на первоэлементы, были нащупаны некоторые существенные мотивы, приближавшие к расиновой трагедии.

Один из исследователей творчества Таирова справедливо указывал на «некоторую прививку классицизма к его театральной эстетике»[[156]](#footnote-157). Но если обратить внимание не только на эстетику, но и на образ человека, в ней запечатленного, то в истории театра трудно найти явление, более противоположное классицизму, хотя от него и зависящее. Таиров по-своему препарировал классицистскую {98} коллизию. Он отверг все мотивы долга и распахнул дорогу страсти.

В 1946 году у Таирова возник замысел заново поставить «Федру», который так и остался неосуществленным. Произошло всего лишь две встречи с труппой. Но текст его выступлений сохранился. Значение этого документа трудно переоценить. Из него видно, что режиссер не собирался ни повторять прежний спектакль, ни отрекаться от него. В послевоенном замысле делались логичные и, судя по всему, неизбежные выводы из опыта 1922 года.

Обращаясь к труппе, Таиров говорил: «Тема трагедии — это гибельность страсти. Страсть, которая переходит все границы, страсть, которая поглощает всего человека, отнимает у него разум, волю, способность к мышлению и действию, [такая] страсть гибельна для человека. И, наконец, идея трагедий заключается в том, что нарушение гармонии ведет к катастрофе. Нарушение мировой гармонии ведет к катастрофе: нарушение гармонии, которая царит, как идеал в душе человека — [гармонии] эмоционального мира и (разума) тоже ведет к катастрофе»[[157]](#footnote-158).

Здесь мы видим совершенно иное отношение к страсти, противоположное тому, которое провозглашалось в конце 10‑х годов. От безудержной апологии страсти Таиров пришел к недвусмысленному ее осуждению. Прежде он раскрепощал страсть «во имя плодоносности жизни». Теперь для него очевидна ее гибельность.

Однако «Федра» не сводима ни к одной из двух этих концепций. О них мы вспоминаем сейчас только потому, что первая предшествовала «Федре», а вторая из нее вытекала. Спектакль 1922 года стал кульминацией развития темы. В нем раскрепощенная первозданная страсть была явлена в *трагической антиномичности*. Человек стихии предстал не отвлеченным, предположительным, логически исчисленным, а исторически реальным. И встреча с ним вызвала множество противоречивых чувств. Здесь слились воедино надежды и предчувствия, восторг и смятение, упоение и отрезвление.

Открытия в области крито-микенской культуры (увлечение которой Таиров в эти годы разделял со многими) воспринимались с воодушевлением не историко-научного, но, скорее, мировоззренческого характера. Архаика всегда была первичнее классики. Но только теперь в силу этого ей стали отдавать приоритет серьезности и подлинности. Классике же отводилась роль морализующей, рассудочной надстройки на базисе архаического мифа, полного жизненной силы.

Соответственно этим предпочтениям преображался и таировский герой. В этом процессе Таиров, устремившийся сквозь классицистскую трагедию Расина к «догомеровскому глубинному {99} пафосу»[[158]](#footnote-159), занял позицию особую. В процессе репетиций Таиров подчеркивал, что имя Федра по-гречески означает «светлая». Для него важным было то, что в хаос погружалась героиня изначально чистая, светоносная, хаосу чуждая. Н. Волков подметил это обстоятельство как сквозной лейтмотив ранних спектаклей Камерного театра и сформулировал его очень эффектно: «Корделия, идущая путем Гонерильи, — вот основное противоречие Коонен»[[159]](#footnote-160). Но в этой эффектной фразе происходит смысловое смещение. Героиня Коонен — не добрый человек на путях зла, а светлый, погружающийся во тьму, гармоничный, обнаруживающий хаос внутри себя. Публике не позволяли «этически оценивать поведение Федры или проклятие Тезея — театр не давал зрителю повода выйти из эстетической реальности и театральности»[[160]](#footnote-161). И этот отказ от этической оценки обусловлен тягой к архаике.

В поисках мифологического прообраза можно сказать, что в «Федре» героем является солнце, но оно предстает ночным «черным» солнцем — ключевым образом поэзии О. Мандельштама 10‑х – начала 20‑х годов.

«Какое священное и вместе с тем варварское зрелище!»[[161]](#footnote-162) — восклицал Габриэль Буасси, потрясенный уже первым выходом Федры, когда, по словам другого критика, «откуда-то из правой кулисы, согбенная от внутренних смятений, от тяжести шлема на голове, вся обвитая красным плащом, выявляющим кровь вспыхнувшей страсти, появляется Федра — Коонен»[[162]](#footnote-163). И эту двусоставную формулу варьировали на разные лады большинство французских критиков, делавших в зависимости от вкусов ударение либо на «священном», либо на «варварском». Но Буасси лучше других ощутил внутреннее Единство этих аспектов спектакля.

Охваченная страстью Федра «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 на 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»[[163]](#footnote-164). Это — одно из лучших описаний, запечатлевших облик Федры — Алисы Коонен. Стоит напомнить, что метания героини свершались на котурнах, сообщающих фигуре величавое достоинство, делающих поступь размеренной и торжественной.

{100} Позднее Таиров говорил, что Федра «как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли»[[164]](#footnote-165). Эта тема оказалась очень существенной в разработке пластической партитуры спектакля. «Вся тяжесть мира» — это и ноша, способная раздавить, но и источник гордости человека, принявшего ее. И «притяжение земли» здесь особое, ибо запретная страсть — порождение дионисийской «ночи». Но актриса эстетически преодолевает недобрую тяжесть в «небывалых и несравненных пластических символах». Даже простертая ниц, она не позволяет себя жалеть и заставляет восхищаться красотой своего падения. «Повергнутая ужасом на колени у самого края отлогой площадки, она видит Миноса, судящего мертвых; руки ее переплеснули через острую грань площадки; и под невысокой ступенькой подлинно открывается бездна, шевелится древний хаос»[[165]](#footnote-166).

По поводу «Федры» Расин решительно утверждал: «Ни в одной из моих трагедий добродетель не была выведена столь отчетливо, как в этой»[[166]](#footnote-167). Для драматурга крайне важна трагическая раздвоенность сознания героини, которая понимает греховный к преступный смысл своей страсти, но не может ее преодолеть. Трагический конфликт для Федры является внутренним. Она сгорает в огне самосознания.

Таировская Федра не знает колебаний и сомнений в своем порыве. Она не встречает препятствий внутри себя. Ее беда лишь в том, что Ипполит не любит ее. Но и его любовь не спасла бы Федру. Ее страсть по своей природе абсолютна, неспособна ни к утолению, ни к примирению. Она бесконечна и не может успокоиться на обладании чем-то конечным, ограниченным внутренней мерой. «На всем облике Федры лежала печать экстатичности и жестокости, она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях»[[167]](#footnote-168). Она не пытается противостоять хаосу и стихии, а является естественным их продолжением.

Возвращая героиню архаическому мифу, Таиров пробуждал закодированную в его структуре тему инцеста как нарушение смыслового порядка бытия.

Страсть могла довести Федру до полного крушения, ввергнуть в хаос, но была не в состоянии поколебать ее величие, поставить под сомнение ее благородство. Ее самоутверждение могло как угодно далеко переходить в самоотрицание. Но этот процесс не в силах исказить гармоничный и ясный облик: «Коонен — Федра все время величественна, все время царственна, несмотря на ужасающую страсть, которую она непрерывно переживает. Это внучка {101} 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 жуткой, всепоглощающей страстью и огромным благородством мечутся молниеподобные искры»[[168]](#footnote-169).

Пластически явленное героическое приятие судьбы — по ту сторону проблемы выживания, заботы о насущном, человеческом — диктовало особые отношения со зрительным залом. Героиня вызывала восхищение, но не сострадание. Ее погружение в хаос было поистине ужасным, но не могло потревожить ее внешнего и внутреннего величия.

Федра — Коонен, писал С. Марголин, «нравится, влечет к себе, хочется подольше остаться в созерцании ее великолепных чувств каждому зрителю Камерного театра. Но никого, я готов поручиться в этом, Коонен не заденет остротой изображаемой боли и никого не потрясет всецело»[[169]](#footnote-170). Объяснение этому обстоятельству можно найти не в частных подробностях спектакля, но в самой попытке возродить специфически античное истолкование героя. Эта художественная акция была вызвана и обусловлена эпохой, но оказалась далеко не универсальной. Идеал героического приятия роковой судьбы духовно и эмоционально был доступен лишь для немногих.

Г. Якулов в выступлении на одном из многочисленных диспутов тех лет увидел в «Федре» «победу над гротеском»[[170]](#footnote-171). Это суждение имеет реальную силу прежде всего, если сопоставлять спектакль с теми художественными явлениями, в которых воплотилась так или иначе традиций романтического гротеска, где «на первый план выдвигается представление о *чуждой* нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки»[[171]](#footnote-172). Трагический герой, способный принять на себя ответственность за содеянное и искупить свою вину, противостоит гротесковому человеку, отчужденному и омертвленному бесчеловечным миром.

В последующие годы страсть не покидает подмостки Камерного театра, но становится более соразмерной человеку. Она теряет свой природно-стихийный, бытийственный смысл и интерпретируется с более конкретных позиций — как явление социальное.

# **{102}** Н. С. Сухоцкая Отрывки из воспоминаний

## 1

Помимо ежедневных репетиций (за столом, в выгородке, на сцене) Таиров часто назначал вечерние индивидуальные занятия с теми, кто не был занят в этот вечер в спектакле. На эти занятия он приглашал того или иного актера, если в процессе репетиций видел, что роль «не ладится»: или актер не видит ясно обстоятельства и задачи своего сценического действия, или не может найти нужные отношения с партнером, ритм сцены и т. д.

Эти вечерние или даже ночные репетиции в кабинете Таирова, а иногда и у него дома, были для каждого из актеров неким творческим праздником. Их ждали с волнением, к ним тщательно готовились, а результат «кабинетных» занятий всегда был ощутим уже на следующей репетиции.

Работал Таиров со всеми по-разному.

Нередко Александр Яковлевич у себя в кабинете просто беседовал с актером о его роли, о человеке, которого тот играет, о его жизнеустремлении, поведении во всех сложных перипетиях жизни. Бывали во время таких бесед и горячие споры, хотя вообще-то Александр Яковлевич не любил длинных дискуссий, видимо, считая, что практические пробы и поиски для актера убедительней любых словесных доказательств.

Когда я была еще первый год актрисой театра, мне поручили в порядке дублерства роль в «Косматой обезьяне» О’Нила В этой пьесе были всего две женские роли — юная девушка Милдред — дочь американского миллионера и ее старая тетка. Обе они путешествовали на собственном роскошном пароходе. В то время роль Милдред играла Н. М. Горина[[172]](#footnote-173). Играла очень хорошо. Это была прелестная внешне девушка, изнеженная богатством и бездельем, анемичная, безвольная, скучающая. Когда по ходу действия она в сопровождении молодого морского офицера спускалась в трюм парохода (это был ее каприз — «взглянуть, как живет и работает другая половина человечества») и попадала в кочегарку, где в ярких отблесках огня, в дьявольском шуме машин черные от сажи, потные полуголые кочегары непрерывно бросали уголь в пасть огромной ненасытной топки, контраст всего этого ада с хрупкой фигуркой Милдред в белоснежном платье производил огромное впечатление. В ужасе от увиденного девушка вскрикивала и, теряя сознание, падала на руки поспешно уводившего ее офицера.

{103} Мне очень нравилось, как играла эту роль Горина, но, конечно, не хотелось точно копировать ее исполнение, а другое решение образа я не умела найти.

Зайдя на репетицию, Александр Яковлевич увидел мои беспомощные попытки и на другой день вызвал меня к себе в кабинет. Часа два мы искали решение — новый подход к роли, искали путем чисто импровизационным, пока я вдруг не «зацепилась» за внешнюю характерность. Я почувствовала ее походку, манеру высокомерно вскидывать голову, самоуверенные интонации, и мне стало легче. К концу репетиции Милдред была мне уже настолько близка и понятна, что «превратиться» в эту девушку оказалось нетрудно. Появилась на свет юная миллионерша, сознающая власть своих миллионов над «низшей половиной человечества», несколько эксцентричная, коротко стриженная, с угловатыми, мальчишескими манерами, с сигаретой в длиннющем мундштуке. Ничего общего с изящным образом, созданным Гориной, не было, но я уже была убеждена, что Милдред именно такая, и играла ее уверенно, с наслаждением. А сцена в кочегарке, где она широко раскрытыми глазами долго смотрит на открывшуюся ей совершенно неведомую действительность, а потом, дико закричав, цепляется за своего спутника, сохранила всю силу контраста.

## 2

Больше всего Александр Яковлевич боялся актерских штампов, что со всей очевидностью выявлялось при распределении ролей. В этой одной из труднейших функций режиссера Таиров часто действовал очень смело, разбивая вдребезги понятие «амплуа». И не помню, чтобы он когда-нибудь ошибался.

Когда распределялись роли в пьесе О’Нила «Негр», актеры с нетерпением гадали, кто же будет играть Джима. На эту роль прочили всех героев-любовников труппы. И вот на доске среди прочих фамилий появилось четко отпечатанное: «Джим — И. Александров». Этот начинающий актер играл в студенческих работах роли «комедийного простака» (наиболее удачной была роль Бальзаминова). И вдруг — большая драматическая роль в партнерстве с Коонен!

В труппе полное смятение: «Александр Яковлевич сошел с ума!», «Он загубит пьесу!» Старейшие актеры труппы ходили к Таирову, убеждали его отказаться от этого эксперимента Таиров улыбался, отшучивался и работал с Александровым. Что из этого вышло — известно: «Негр» с Александровым в главной роли долгие годы с огромным успехом шел в разных городах Советского Союза и во многих странах Западной Европы (правда, весь состав {104} исполнителей в этом спектакле, не говоря уже о Коонен, был очень сильным).

Таким же неожиданным было распределение ролей в пьесе Мих. Левидова «Заговор равных», где на одну из ведущих ролей — Бабфефа — Таиров назначил Н. А. Демидова — вообще не актера, а преподавателя Гэктемаса, одного из любимых учеников Станиславского.

Не однажды у Таирова вчерашний «комик» играл «героя», а вчерашний «герой» — комического старика. Да и сама А. Г. Коонен, признанная великая трагическая актриса, сыграла много комических или характерных ролей — например, легкомысленную резвушку Жирофле (в оперетте «Жирофле-Жирофля» Лекока) или бойкую беспризорницу Мурку в пьесе Н. Никитина «На линии огня».

## 3

29 мая 1949 года Камерный театр прощался со своими зрителями. Шел его последний спектакль. Это была «Адриенна Лекуврер». В этот вечер она исполнялась 836‑й раз.

Задолго до начала спектакля москвичи начали собираться у здания театра. По какому-то беспроволочному телеграфу разнеслась по городу весть: Камерный театр закрывается.

Около театра толпились люди в надежде на «лишний билетик», окошко администратора осаждала такая толпа, что пришлось вмешаться милиции.

Зал был наполнен до отказа. В начале спектакля в своей ложе появился Таиров, а в противоположной, директорской, — Василий Васильевич Ванин, новый художественный руководитель театра, вскоре названного именем Пушкина.

Примостившись в заднем ряду балкона, я смотрела спектакль. Актеры в большинстве играли неровно, как-то растерянно, чувствовалось, что им трудно собраться, некоторые избегали смотреть в глаза партнеру.

Зато необыкновенная, незабываемая была в этот вечер Алиса Георгиевна. Она играла самозабвенно. Думаю, никогда в жизни не играла она свою Адриенну так, как в этот вечер. Спектакль прозвучал, как величественная кода прекрасной симфонии Камерного театра. Тишина зала нарушалась порой сдержанными всхлипываниями, взрываясь в антрактах безудержными аплодисментами.

После закрытия занавеса началось что-то неимоверное: овации, крики благодарности, слезы. Какой-то молодой человек, видимо, артист или студент МХАТ, чудом перелетел через оркестр на сцену {105} и, обняв Алису Георгиевну, приколол к ее платью значок с мхатовской Чайкой.

Настойчиво вызывали Таирова, но он из ложи исчез и на сцену не вышел. Занавес давали несчетное количество раз, а публика все не расходилась, упорно продолжая требовать Таирова. Ко мне протиснулась курьерша театра и сказала, что Александр Яковлевич просит меня зайти. У него в кабинете был полный ералаш: сдвинутые с места кресла, открытые шкафы, кипа рукописей на столе с упавшими на пол листами… Таиров набросился на меня сразу: «Что вы смотрите! Ведь это кончится скандалом! Вы же видите, что делается?! Немедленно давайте железный занавес!»

И через несколько минут огромный, тяжеленный железный занавес начал медленно ползти по выгнутой линии, сближая свои массивные створки. В зале притихли. Слышен был только скрежет движущегося по рельсам металла.

Сошлись серые железные створки, и сразу стало ясно: все. Конец.

Зал понемногу опустел, но на улице у театра и у служебного входа в переулке все еще стояли зрители — ждали выходивших из театра актеров.

# **{106}** Ю. О. Хмельницкий Первое знакомство с Брехтом

Летом 1929 года Александр Яковлевич Таиров вернулся из Берлина, куда он выезжал в связи с намечавшимися на 1930 год большими, длительными гастролями Камерного театра.

Приехал он в прекрасном настроении и не с пустыми руками. Таиров часто собирал труппу и проводил беседы на разные темы, чаще всего — творческие. На этот раз он тоже собрал нас и рассказал о предполагаемых гастролях театра по Европе и Латинской Америке. Но главное, что его особенно воодушевило и привело в радужное настроение и о чем он с увлечением говорил, была встреча в Берлине с Бертольтом Брехтом. Брехт передал Александру Яковлевичу текст своей «Трехгрошовой оперы» вместе с музыкой Курта Вайля. Берлинская постановка этой веши (режиссер Эрих Энгель) Таирову понравилась, но он был убежден, что в Камерном театре «Трехгрошовая опера» прозвучит еще лучше.

К работе над ней Таиров хотел приступить как можно скорее. Каким-то образом пьесу Брехта получил и Театр сатиры. Там, естественно, считали, что коль скоро эта вещь сатирическая, то она им и принадлежит. Началась тяжба. Таиров доказывал, что пьеса Брехта как будто специально создана для Камерного театра — театра синтетического, осуществившего ряд сатирических, музыкальных спектаклей. Что уже почти готово оформление, изготовленное по макету художников братьев Стенбергов. Наконец, у Таирова в запасе был еще один веский аргумент: в Берлине он приобрел комплект джазовых инструментов — именно тех, которые требовала партитура Курта Вайля. В те годы джаз не был в почете в нашей стране, и Театр сатиры ни джазовыми инструментами, ни джазовыми оркестрантами не располагал.

В итоге Таиров добился права на осуществление первой в Советском Союзе постановки «Трехгрошовой оперы». У нас она шла под названием «Опера нищих». Почему? Просто потому, что имени Брехта у нас тогда не знали. Конечно, и автор «Оперы нищих», Джон Гэй, который жил в XVIII веке, тоже был мало кому известен. Но считалось, что извлечь из забвения старинную вещь — дело солидное и почетное. Джон Гэй, чью «Оперу нищих» Брехт основательно переделал, должен был своим авторитетом двухсотлетней давности как бы поддержать и прикрыть молодого немецкого драматурга. Таиров вместе с переводчиками Львом Никулиным и Вадимом Шершеневичем решили, что так будет вернее. И всем репортерам газет внушали, что ставится сатира классическая, только слегка подновленная Брехтом.

{107} Наконец, перевод был готов, и Таиров мог приступить к репетициям. Как всегда, работа началась с распределения ролей. И вот оно вывешено, но на центральную роль Макхита, по кличке «Мэкки-Нож» почему-то никто назначен не был. Конечно, это странное обстоятельство всех заинтриговало и взбудоражило. Постановщик Таиров и режиссер Леонид Львович Лукьянов, очевидно, не видели в труппе актера, подходящего на роль Мэкки. А роль достаточно сложна и ответственна, вокруг нее все вертится. И Александр Яковлевич нашел оригинальный выход, очень редко применявшийся в театре. Он решил устроить конкурс, дабы точнее определить наиболее подходящего исполнителя роли Мэкки. Для пробы был вывешен список из шести актеров. Среди них был даже актер, которого специально на эту роль пригласили в театр, но в котором, по-видимому, ни Таиров, ни Лукьянов вполне уверены не были. К величайшему моему изумлению и радости, последней в этом списке значилась моя фамилия. Для молодого актера, еще не сыгравшего ни одной сколько-нибудь значительной роли, это было событие из ряда вон выходящее. В те времена молодые актеры выдерживались по нескольку лет на эпизодах, даже просто на выходах «с подносом», пока не подвернется какой-нибудь счастливый случай: срочная замена, внезапная болезнь основного исполнителя. Назначение на пробу само по себе было уже величайшей удачей, знаком доверия, интереса к моим возможностям. Но я не обольщался. Я понимал, что такое пять соперников (все они были гораздо опытнее меня). Ситуация выглядела совершенно безнадежной.

Должен честно признаться, ни одной минуты я не сомневался, что меня назначили в число шестерых просто на всякий случай. Я считался актером музыкальным, поющим, танцующим, поэтому решили попробовать; а вдруг… чем черт не шутит!

Александр Яковлевич пригласил к себе в кабинет всех кандидатов. Объяснил, почему объявлен конкурс — мол, очень необычная роль, очень оригинальная пьеса, надо сочетать драматическую игру с пением, мы впервые будем играть Брехта — Вайля, как это у нас получится — неизвестно. Поэтому будем пробовать. Он предложил всем шестерым выучить по два музыкальных номера, наиболее ответственных и характерных, и через несколько дней показать. Каждому было предоставлено право самостоятельно решить, каков образ и характер Мэкки и как его надлежит «подать».

Через несколько дней на сцене было устроено прослушивание. Так как я значился в конце списка, меня и пригласили на этот экзамен последним. Вероятно, именно потому, что надежды у меня никакой не было, я вышел на сцену совершенно спокойно, раскованный, даже несколько развязный. Если я и не буду играть Мэкки, то, по крайней мере, воспользуюсь хотя бы возможностью показать себя — показать, на что я способен. Исполнял я музыкальные {108} номера в какой-то самоуверенной, «шикарной» и даже нагловатой манере.

Покоритель женских сердец, ловкий, бесстрашный король, главарь лондонских бандитов казался мне именно таким — вульгарным, дерзким, но не без обаяния. Когда я закончил оба номера, наступила долгая пауза. Со сцены я с трудом видел сидящих в темном партере Таирова и Лукьянова. Они чему-то улыбались, что-то оживленно обсуждали. Я терпеливо стоял на сцене и ждал… что будет дальше?

Они попросили меня еще раз повторить оба номера. Я это охотно сделал. Возможно, они увидели меня в каком-то новом качестве, возможно, моя смелость и развязность в какой-то мере совпадали с их представлением о повадках Мэкки. Так или иначе, режиссеры остановили на мне свой выбор.

И я стал репетировать в первую очередь. Работал самоотверженно, не зная ни минуты отдыха. Жил это время только «моим бандитом». Некоторая уверенность появилась тогда, когда стало известно, что костюмы Мэкки шьют на меня (из экономии тогда костюмы шили на один состав).

Труд мой и бессонные ночи не пропали даром. Я играл премьеру и оказался первым исполнителем роли Мэкки в Камерном театре, а значит, и первым Мэкки у нас в стране.

Не могу не рассказать, хотя бы коротко, о своих товарищах, исполнителях основных ролей.

В первую очередь сцены нищих, где Лев Фении создавал зловещую, на грани гротеска, фигуру Пичема. Непротрезвляющаяся жена Пичема Селия в исполнении Елены Уваровой тоже была и смешна и страшна. Брауна играл Иван Аркадии. Его начальник полиции с грозной кличкой «Тигр Браун», при маленьком росте и большой полноте, создавал комическое впечатление. В горячей любви к бандиту Мэкки он был трогателен до слез. Терзался, рыдал и все-таки отправлял любимого дружка на виселицу.

В роли Дженни великолепно пела и играла Наталья Ефрон. Лидия Назарова — Полли, наивная, хрупкая, белокурая, почти девочка, в минуты опасности превращалась в яростно-злую женщину, буквально в драке отстаивающую свою любовь.

В исполнении Евгении Толубеевой Люси была самовлюбленная особа, убежденная в своем превосходстве над всеми женщинами. Ей все доступно, отсюда — этакая показная меланхоличность и кошачья пластика. Александра Имберг тоже играла Люси, но несколько в другом ключе — более агрессивно, более откровенно. Все исполнители обладали голосами, были «поющими актерами». Зонги Курта Вайля звучали прекрасно.

Мне вспоминаются некоторые забавные эпизоды, связанные с этим спектаклем. Неожиданно для того времени — с вовлечением зрителей в действие — был поставлен финал спектакля.

{109} Бесконечное шествие движется по кругу, все люмпены Лондона направляются на площадь, где должна состояться казнь Мэкки. Открывается площадь. Посередине сцены возвышается эшафот — довольно высокий станок. На нем виселица буквой Г. Свисает веревочная петля. Под виселицей стоит Мэкки, чуть сзади — палач в черном фраке и в черном цилиндре. Вся площадь запружена пестрой толпой. Мэкки поет прощальную балладу, обращаясь к самым близким своим друзьям: это бандиты, одетые как настоящие джентльмены, все в черных котелках, полицейские в парадных мундирах, пестрая группа проституток, нищие, калеки на костылях и обманутые невесты Мэкки — Полли и Люси. Слышен плач женщин, стон нищих, искренне и громче всех рыдает начальник полиции Браун. Мэкки, заканчивая балладу, простирает руки к толпе, как бы прощаясь со всеми. Новый взрыв воплей и стона. Палач уже взялся за веревку, сейчас она будет наброшена на шею! Все! Конец! Вся площадь замерла, как бы оцепенела. В это время раздается трубный сигнал. Гонец от королевы Англии. Указ королевы гласит: помиловать Мэкки только при условии, что он женится на одной из своих невест.

Под общее ликование Мэкки сходит с помоста, направляется на авансцену и обращается к сидящим в зале зрителям:

«Я готов исполнить приказ королевы и женюсь на одной из них (показывает на Полли, стоящую справа, и на Люси, стоящую слева) и буду жить с другой совершенно так же, как это делаете вы, дорогие мои зрители! Так как мне все равно, кто станет моей женой, то я прошу вас, мои дорогие зрители, помочь мне и голосованием определить, на которой из двух я должен жениться».

Зрительный зал охотно и оживленно участвовал в голосовании. Я старался всячески подогреть публику, говоря, что не понимаю… не слышу… прошу громче произнести имя предлагаемой невесты, и зрители, увлекаясь игрой, все веселее и громче называли то или другое имя. В итоге я определял, за кого больше раздавалось голосов, и ставил точку, обращаясь с широко раскрытыми руками к избраннице. Она с радостным криком: «Мэкки!» бросалась в мои объятия. В это же время я незаметно посылал воздушный поцелуй другой. Затем благодарил зрительный зал за прекрасно проведенное голосование и отличный выбор. На этом заканчивался спектакль.

Поскольку от меня зависело, кому быть избранной, то актрисы, игравшие эти роли, нередко просили меня выбирать ту или другую, в зависимости от того, кого сегодня в зале смотрят друзья и знакомые. Я охотно оказывал им эту маленькую услугу.

В 1931 году в Советский Союз приехал известный английский писатель Бернард Шоу. В Москве его тепло и радушно встречали. Шоу решили показать (то ли он сам этого пожелал) спектакль {110} Камерного театра «Опера нищих», полагая, что ему будет интересно: все-таки действие происходит в его родном Лондоне.

В день назначенного спектакля в театре волнение: некоторые эпизоды заново тщательно репетируются, особенно массовые. Настал час начала спектакля, а Шоу нет и нет. Проходит десять минут, двадцать. Публика начинает волноваться, слышны нетерпеливые хлопки. Таиров отдает распоряжение больше не ждать и начинать спектакль. Настроение у актеров, конечно, упало, играли без воодушевления, довольно вяло. Первый акт подходит к концу, когда внезапно приезжает Шоу. Зрители шумно ему аплодируют. Он улыбается, поднимая руку, приветствует зрителей, садится в первый ряд рядом с Алисой Георгиевной Коонен. Английского она не знала, но, как и Шоу, прекрасно владела французским.

Мы, актеры, были огорчены тем, что не покажем Шоу первый акт с прологом. Таиров, очевидно, испытывал тоже такое же чувство и вдруг отдал распоряжение начать первый акт с самого начала, с пролога. Произошел тот редкий случай, когда был показан один и тот же акт дважды. Но вот оно чудо живого театра: зрители увидели как будто другой акт, актеры играли с особым подъемом, с особым нервом, в необычайно остром ритме. Занавес закрылся, Шоу и весь зрительный зал горячо аплодировали.

Далее произошло самое забавное. Через некоторое время занавес вновь открылся и на сцену вышли все участники спектакля, неся большой плакат с надписью по-английски: «Блестящему мастеру Бернарду Шоу — горячий привет на советской земле!»

Увидя это, Шоу громко и заразительно засмеялся. Мы не сразу поняли, в чем причина такой реакции. О, наша наивность… Ведь его вышли приветствовать не актеры в своих обычных жизненных костюмах, а персонажи пьесы — подонки Лондона: бандиты, нищие, полицейские, проститутки. Конечно же, это его и развеселило. Но Шоу ничуть не обиделся и после спектакля мило и дружелюбно прощался с актерами, благодарил и за спектакль и за «трогательное» приветствие.

В марте 1930 года Камерный театр выехал в большую гастрольную поездку за рубеж. В Европе «Оперу нищих» мы не играли. Зато в Латинской Америке она прошла с большим успехом. В Буэнос-Айресе появились хвалебные статьи в газетах, издававшихся там на многих языках.

Играли мы спектакли, естественно, на своем родном языке, и в связи с этим возникла серьезная трудность — как закончить спектакль, если финал так построен, что зрительный зал должен принять в нем активное участие? Было предложено несколько вариантов. Однако Таиров их все отверг. Он просто-напросто предложил мне заключительный монолог и диалог со зрительным залом вести на испанском языке.

В 30‑е годы в Аргентине еще не было советского посольства, а {111} было торговое представительство. Работники торгпредства были несказанно обрадованы нашему приезду. Они с нами не расставались, бывали на всех наших спектаклях, а в свободное от репетиций и спектаклей время очень ласково и тепло принимали нас у себя. Возили нас по городу, водили в музеи, показывали достопримечательности Буэнос-Айреса. Один из товарищей, прекрасно владевший испанским языком, согласился нам помочь. Перевел мой монолог на испанский язык и взялся меня учить правильному произношению.

Первый спектакль для меня был мучительным. В перерывах между сценами и в антрактах я все время твердил испанский монолог. По мере приближения финала меня начинало лихорадить. Сзади меня на сцене, в толпе, были расставлены суфлеры с записочками, чтобы подсказать в случае какой-нибудь заминки. В общем, спектакль прошел благополучно. Публика весело проголосовала, и я от души поблагодарил ее за прекрасный выбор, но вернулся в уборную совершенно без сил.

Постепенно я осмелел, на следующих спектаклях уже довольно свободно общался со зрительным залом. Однажды после спектакля ко мне за кулисы пришла супружеская пара, любители театра, побывавшие на всех наших спектаклях. Зашли, чтобы высказать свои чувства и благодарность, обратились ко мне, естественно, на испанском языке и были крайне удивлены, когда узнали, что я им не владею. Я был горд. От спектакля к спектаклю все больше смелел, легко, даже несколько небрежно, как заправский конферансье, разговаривал с публикой. За мою небрежность и самоуверенность на одном спектакле я и был наказан.

В обращении к зрителям после фразы — «я благодарю вас за прекрасный выбор» — обычно раздавались аплодисменты, а на этот раз раздался дружный хохот всего зала. Я ничего не мог понять. Когда занавес закрылся, ко мне со смехом бросился мой педагог. Оказывается, в одном слове я оговорился, вместо буквы «а» произнес букву «о» и вместо фразы «вы сделали прекрасный выбор», получилось — «вы сделали прекрасный *медведь*».

Но вот что удивительно: монолог, который я с таким трудом выучил в свое время в Буэнос-Айресе, сейчас, через пятьдесят лет, могу произнести совершенно точно, с настоящим испанским произношением и без единой ошибки, уверяю вас!

# **{112}** Н. Г. Литвиненко Несыгранный спектакль

В 1936 году А. Я. Таиров задумал поставить на сцене Камерного театра «Евгения Онегина» Пушкина. Премьеру он планировал сыграть в начале 1937 года, к столетию со дня гибели поэта.

Дата эта отмечалась необыкновенно широко. На многих языках наших республик большими тиражами были выпущены произведения Пушкина, собрания его сочинений, статьи о нем в газетах и журналах, книги — научные и популярные. Издательства привлекли в качестве иллюстраторов и оформителей пушкинской литературы лучших художников. Авторитетные литературоведы провели огромную научную текстологическую работу по созданию Полного собрания сочинений Пушкина в 17‑ти томах, в которое впервые вошли все авторские редакции и варианты. Это издание, тринадцать томов которого Академия наук СССР выпустила как раз в 1937 году, включено было в систему мероприятий юбилейных торжеств «печальной годовщины». В Москве, в здании Государственного Исторического музея, была развернута Всесоюзная Пушкинская выставка, уникальная по материалу и по своему просветительскому значению.

Все это явилось своеобразным итогом длительной, серьезной культурной деятельности советских пушкиноведов.

Высокий уровень понимания и художественного постижения Пушкина сказался и во многих постановках юбилейного сезона 1936/37 года, хотя некоторые спектакли вызывали большие споры.

Пушкин давался сцене трудно, однако неизменно пробуждал интерес к творческим поискам. Подлинное эстетическое наслаждение доставила слушателям популярная в 30‑е годы композиция Владимира Яхонтова «Евгений Онегин». Выходя один на эстраду, Яхонтов властно включал весь зал в магический круг своего артистического действа, приглашая к сотворчеству и приближая самую личность Пушкина к современному зрителю-слушателю.

Общественный темперамент Таирова побудил его решиться на весьма неожиданный выбор: поставить на драматической сцене «Евгения Онегина».

Приступая к созданию театрального сценария «Евгения Онегина», нельзя было не держать в уме предупреждение Пушкина, который в письме к П. А. Вяземскому обмолвился: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!» Правда, актеры Камерного театра уверенно владели стихотворной речью — достаточно вспомнить «Федру» Расина. Но была «дьявольская {113} разница» между строгой формой стиха французского драматурга XVII века и свободной, необыкновенно разнообразной, порой близкой к разговорной речи «онегинской строфой». Пушкин недаром творил, что новое его произведение написано «строфами едва ли не вольнее строф “Дон-Жуана”» Байрона. Эти строфы он называл «пестрыми», «полусмешными», «полупечальными», говорил, что в романе он и «забалтывался донельзя» и «захлебывался желчью», соединял холодные наблюдения ума и горестные заметы сердца.

Все это надо было почувствовать и передать со сцены.

Позже, в 1946 году, Таиров признавался, что всегда «жадно и взволнованно» ждал и по-прежнему ждет «прихода в театр поэта», который дерзнул бы облечь современный материал в форму стихотворной драмы. Задача, конечно, сложная. И Таиров, боясь, что дурные «вирши» скомпрометируют саму идею, предлагал при определении поэтической тональности пьесы руководствоваться каждый раз насмешливым сомнением Пушкина: «Что, если это проза, да и дурная?»[[173]](#footnote-174)

Подобные сомнения по отношению к «Евгению Онегину», естественно, отпадали. В перспективе Таирову виделся поэтический спектакль, особая привлекательность которого угадывалась еще и в том, что со сцены мог прозвучать голос самого Пушкина. Поэт должен был прийти в театр. Но как это осуществить, Таиров еще не знал.

Вывести самого Пушкина на сцену? Остановиться только на развитии судьбы действующих лиц и лишиться всей лирической линии романа? Такие вопросы будут возникать в процессе создания сценария и обдумывания режиссерского замысла.

В любом классическом произведении Таирову важно было твердо наметить «эмоциональные узлы», обладающие силой воздействия на сегодняшнего зрителя. Определив это, режиссер «получает возможность правильно перегруппировать» материал, расставить акценты и, наоборот, несколько затушевать те моменты, которые сейчас не находят отклика в зрительном зале[[174]](#footnote-175). При этом Таиров, выделяя главные «эмоциональные узлы», не думал предоставить себе полную свободу и действовать достаточно произвольно. В этом плане его позиция в подходе к «Евгению Онегину» ясная и строгая, а выбор главной идеи будущего спектакля никак не расходится с Пушкиным.

В беседе с режиссерами-выпускниками ГИТИСа, состоявшейся 6 апреля 1936 года, Таиров говорил: «Как я мыслю постановку “Евгения Онегина” в идейном плане, что мне важно показать?.. Не отнимая обаяния Онегина, того обаяния, которым он обладает, показать, что за позолоченной, блестящей внешностью, прекрасным {114} умом, обилием талантов, которые заложены в Онегине, благодаря всему строю общественной жизни, всему его воспитанию, всему его пониманию жизни, он неизбежно должен прийти к опустошенности… Татьяна развивается в обратном плане; в Татьяне заложены те элементы натуры русской женщины, благодаря которым она (хотя и не делает этого в пределах романа) могла бы стать женой декабриста, сознательно, охотно идущей за ним в ссылку»[[175]](#footnote-176).

Определив идею драматического сочинения, наметив главные «эмоциональные узлы» спектакля, Таиров ставил перед собой еще одну цель, для него немаловажную: оформить сценическое представление в определенный, по возможности каждый раз иной, сценический жанр. В случае с «Евгением Онегиным» это должен был быть новый жанр драматически-музыкального спектакля со щедрым использованием всех средств театральной выразительности: музыки, художественного оформления, особо сложной и тонкой световой партитуры. Таким образом, ассоциаций с композицией Владимира Яхонтова у зрителя не должно было возникнуть. Разве что по контрасту: у Яхонтова — «театр одного актера», у Таирова — театр во всеоружии всех средств зрелищного искусства.

«Сценическое осуществление “Евгения Онегина” в драматическом театре невозможно без значительного участия в нем музыки, — утверждал Таиров. — Такая постановка явилась бы первой попыткой воплотить роман Пушкина в сценической форме драматически и музыкально»[[176]](#footnote-177). Режиссер хотел отыскать здесь нечто иное, чем в своих опытах работы над опереттой или над спектаклями с пантомимой, шедшей на музыке, или, например, в «Грозе», в действие которой врывалось хоровое пение народных русских песен, раздававшихся за кулисами. Даже музыка С. С. Прокофьева к спектаклю «Египетские ночи», построенная по принципу лейтмотивов (тема Рима, тема Египта), несла иную функцию.

В разные периоды творческой жизни Таирова музыка П. И. Чайковского помогала ему в создании общей атмосферы спектакля. Так было в 1908 году, когда он ставил еще до Камерного театра «Дядю Ваню» А. П. Чехова и позже, в 1944 году, когда музыка Чайковского звучала в «Чайке». В «Евгении Онегине» Таиров хотел освободиться от власти знаменитой оперы. К тому же у него вызывало чувство досады, что Чайковский не включил в свои «лирические сцены» такие эпизоды, как сон Татьяны, посещение ею дома Онегина, приезд Лариных в Москву… Но главное — спектакль готовился для драматической сцены, и его форма принципиально не должна быть связана со структурой оперы.

{115} Для помощников Таирова по созданию будущего спектакля — Сигизмунда Кржижановского, Сергея Прокофьева и Александра Осмеркина — обращение к Пушкину не было случайным эпизодом в их творческой жизни. Таиров это знал и потому, нужно думать, остановил на них свой выбор.

Имя С. Д. Кржижановского, к сожалению, довольно прочно забыто, а современному молодому поколению почти неизвестно. Круг его деятельности и особенно его познаний был необычайно широк: писатель, переводчик, драматург, журналист, литературный и театральный критик, автор киносценариев. Таирова связывали с ним дружеские личные симпатии, профессиональные интересы, а эрудиция Кржижановского неизменно вызывала уважение с оттенком искреннего удивления его поистине энциклопедической образованностью. «Кладезь премудрости» — так, по свидетельству Алисы Коонен, называл Таиров Кржижановского.

Даже простое перечисление тем, которые Кржижановский затрагивал в своих статьях, напечатанных в литературных и театральных журналах[[177]](#footnote-178), наглядно подтверждает разносторонность его интересов.

В цикле статей о Шекспире Кржижановский затрагивал темы комедий английского драматурга, «военные мотивы» его пьес, писал он о шекспировских шутах, о поэтике исторических хроник. Блестяще написан литературно-критический этюд «Сэр Джон Фальстаф и Дон-Кихот», где Кржижановский остроумно полемизирует с известной статьей И. С. Тургенева («Гамлет и Дон-Кихот»), противопоставляя Дон-Кихота, этого «Рыцаря печального образа», не Гамлету, ибо монологи последнего «печальнее самой печали», а Фальстафу — «Рыцарю веселого образа». Писал он и о русской драме, о русской исторической трагедии, может быть, наиболее крупным планом выделяя «Бориса Годунова» Пушкина. Безусловно не утеряла интереса и для сегодняшнего дня статья 1937 года — «Театральная ремарка».

Наиболее важно для нас участие Кржижановского в деятельности Камерного театра. В специальном печатном органе — «7 дней МКТ» (Московский Камерный театр) он печатал материалы, непосредственно связанные с тем или иным готовящимся спектаклем: несколько этюдов об Островском в связи с постановкой «Грозы»; подробный, режиссерски-технологический анализ того, как устроен макет братьев Стенбергов и какие преимущества подобное решение сценического пространства дает для построения мизансцен.

До «Евгения Онегина» Кржижановский сделал для Камерного {116} инсценировку романа Г. Честертона «Человек, который был Четвергом», довольно свободную по отношению к авторскому тексту, с добавлением не существующего у автора эпилога и некоторыми другими «вольностями». Таиров, приняв подобный метод инсценирования прозы английского писателя, был значительно более строг к Кржижановскому, когда тот работал над сценарием романа Пушкина.

Таиров действительно был первым режиссером, задумавшим поставить «Евгения Онегина» в жанре драматического музыкального спектакля. Начинание было новаторским. Однако можно вспомнить, скорее, правда, в качестве курьеза, что еще в XIX веке, в 1846 году, в Петербурге и Москве шла инсценировка романа Пушкина, сделанная Г. В. Кугушевым. Инсценировщик «сохранил», как он уведомлял, «многие стихи» Пушкина, разбавил их своими виршами, со смелостью человека, не ведавшего, что он творит, и оправдать его может только то, что тогда подобные «драматические сочинения» на тему произведений известных писателей были обычным делом в повседневном репертуаре театра.

Наивная неуклюжесть сочинения Кугушева совершенно очевидна[[178]](#footnote-179), и сравнение его инсценировки с усилиями Кржижановского — человека высокой литературной культуры, знатока поэзии Пушкина — пришло на ум лишь потому, что сам метод инсценировки эпического рода литературы, как правило, обладает общими ошибками: описательные, повествовательные страницы, лирические отступления, а в «Евгении Онегине» голос самого Пушкина, переиначиваются в речи от первого лица, в монологи, в диалоги, дробятся на реплики многих действующих лиц.

Но как быть? Ведь в какой-то степени в инсценировках подобная «расправа» с авторским текстом — явление, избежать которого почти невозможно. Таиров понимал это, и его замечания, оставленные на полях рукописи сценария Кржижановского, призывают к осторожности, к тонкости, к чувству такта. Замечания порой резкие, но сделанные, так сказать, «в рабочем порядке» и рассчитанные на взаимопонимание. Можно предположить, что Таиров как режиссер кроме всего прочего предвидел и реакцию зрителей, которые могли неожиданно прореагировать на знакомый пушкинский текст, услышав его со сцены[[179]](#footnote-180).

Безусловно должен был вызвать возражение режиссера следующий диалог, переделанный из сокровенно-лирического отступления Пушкина:

Ленский.  
В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал

Онегин.  
Читал прилежно Елисея…

{117} Ленский.  
Читал охотно Апулея  
А Цицерона…

Онегин.  
 Проклинал…

Ленский.  
 Не читал.

(В скобках надо заметить, что Кржижановский рассказ Пушкина о себе не только делит между Ленским и Онегиным, но еще и демонстрирует свою эрудицию: он контаминирует, соединяет две редакции данного текста).

И далее оказывается, что «в садах Лицея» муза стала являться не Пушкину, а Ленскому, который так прямо и заявляет:

Являться муза стала мне…

Или вместо завораживающих строк Пушкина:

И снится чудный сон Татьяне…

идет рассказ от первого лица [«*Мне* снится чудный сон», «… Хижина шатнулась, *Я*, няня, в ужасе проснулась»], казалось бы, естественный для драматического жанра, но комически огрубляющий музыку пушкинской поэзии.

Сомневается Таиров и в таком приеме, когда в многолюдных сценах текст Пушкина произвольно передан разным лицам. Его замечания становятся решительными: «Вся сцена, по-моему, никуда не годится!!!» Часто он ставит восклицательные и вопросительные знаки, желая выразить свое недоумение, находя что-то смешным, ненужным, наивным и т. п.

Если в романе Ленский — совсем незрелый поэт, то Кржижановский щедро подарил ему стихи самого Пушкина. Так, вместо «темной» и «вялой» элегии «Куда, куда вы удалились…», которая не попала в инсценировку видимо потому, чтобы избежать ассоциаций с оперной арией, Ленский «сочиняет» элегию Пушкина («Я пережил свои желанья…»).

На полях около ремарки — «внезапное появление Онегина» (это в сцене последнего его свидания с Татьяной) — Таиров пишет: «Мизансцена точно по строфам 41 и 42 главы VIII. Пауза». Если по Пушкину, то мизансцена следующая:

В тоске безумных сожалений  
К ее ногам упал Евгений…  
Она его не поднимает  
И, не сводя с него очей.  
От жадных уст не отнимает  
Бесчувственной руки своей;  
Довольно; встаньте.

Смысл замечаний Таирова — приблизить театральный текст к Пушкину. Именно поэтому во втором варианте инсценировки он поддерживает то, что многие описательные, лирические строфы переданы двум Спутникам, и поэзия звучит в полный голос. Тогда, желая поощрить Кржижановского и дать ему понять, в каком {118} плане должны пойти доработки сценария, Таиров пишет на полях: «Очень хорошо!»

Однако пожелание Таирова, как можно шире ввести в пьесу описания природы, литературные споры, лирические откровения (все это должны были читать два Спутника — они и Спутники главных героев и участники действия), Кржижановский выполнил лишь отчасти. Таким образом, работа над сценарием, по мнению Таирова, на этой стадии не была еще закончена.

Для пользы дела, стремясь добиться более совершенного литературного текста, Таиров хочет услышать мнения авторитетных ученых-пушкинистов. На читку приглашаются М. А. Цявловский, Т. Г. Цявловская, П. Е. Щеголев, В. В. Вересаев, С. М. Бонди. Во время обсуждения речь шла о том, что Кржижановский слишком свободно, по своему усмотрению, не учитывая принципов композиции романа Пушкина, монтирует, переставляет эпизоды, включает тексты из других произведений Пушкина, нарушая ритм знаменитой «онегинской строфы».

Т. Г. Цявловская вспоминала, что все «в один голос осудили пьесу» и не очень верили, будет ли толк от дальнейших усилий Кржижановского. «Пьеса строится, — писала она, — главным образом на тех отрывках из пушкинского “Онегина”, которые не использовал Чайковский. Мудрено!» Это замечание могло вызвать недоумение в театре: введение сцен, мимо которых прошел Чайковский, было сделано в сценарии совершенно сознательно и по заданию режиссера.

И еще одна деталь из отзыва Цявловской. Она пишет: «Роль Татьяны будет играть Коонен!» Этот восклицательный знак явно выражает недоверие. Действительно, все ранее созданные Коонен характеры были совсем иными, чем образ бесконечно милой Пушкину Татьяны.

Объективности ради, следует сказать, что полного единства среди пушкинистов не было. Н. С. Сухоцкая, присутствовавшая на обсуждении пьесы, помнит, что Вересаев и особенно Бонди отнеслись к сценарию весьма благосклонно.

Вересаев в этом составе пушкинистов занимал особое место: он был еще и литератором, публицистом и беллетристом. В конце 20‑х годов вышла четырехтомная книга «Пушкин в жизни», где Вересаев прослеживал биографию поэта через документы эпохи, свидетельства современников.

Бонди, вопреки суровым замечаниям своих коллег, чувствовал особое, чисто театральное обаяние сценария и предугадывал образ будущего спектакля.

Таиров, уважая литературоведческую науку и персонально тех ее представителей, которых он сам пригласил, наверняка многие из их высказываний счел вполне разумными, дельными, но, вероятно, в итоге решил бы все по-своему. Он ведь точно знал «дьявольскую {119} разницу» между учеными разговорами об «Евгении Онегине» и воспроизведением романа на сцене.

Время его подгоняло. Литературный Текст можно было исправить в процессе работы, а пока что важно было до встречи на репетициях с актерами выстроить композицию спектакля.

Начинаться он должен был с Пролога — у Кржижановского это инсценированное стихотворение Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом»[[180]](#footnote-181). Поэт (Пушкин?)[[181]](#footnote-182) в дальнейшем развитии действия не участвует, но в финальной сцене появляется снова, чтобы расстаться с Онегиным. Спектакль, как и роман Пушкина, должен оборваться на трагической ноте — «в минуту злую» для Онегина.

После Пролога действие делится на три части, а каждая часть — на сцены (фрагменты, как сказано в сценарии). Это действительно фрагменты — сменяющиеся перед глазами зрителей отрывки из романа. Как бы перелистывая роман, зритель становится соучастником его творческой театральной интерпретации.

Ремарки сценария — оригинальное сочинение Кржижановского. Они не только поясняют место действия, обстановку, но и призваны создать настроение. В уже упоминавшейся статье Кржижановского «Театральная ремарка» прослеживалось в историческом движении изменение ремарок в драматических сочинениях в зависимости не только от индивидуальности автора пьесы, но и от условий сцены, ее возможностей. Читая ремарки сценария «Евгения Онегина», понимаешь, что писал их человек, знающий театр изнутри, знающий именно Камерный театр, хорошо изучивший приемы режиссуры Таирова. Конечно, в ремарках Кржижановского угадывается его собственный стиль, но чувствуется также, что ему были известны, хотя бы в основной схеме, решение сценического пространства будущего спектакля, желание Таирова передать с помощью световой партитуры время года, время каждого дня.

Приведем несколько примеров. По Кржижановскому, театральная конструкция представляет из себя «сценический куб», разделенный на нижнюю и верхнюю площадки, которые, в свою очередь, могут тоже разделяться. Комната Онегина в деревне — «внизу конструкции»; столовая в доме Лариных — в верхней части «сценического куба», с левой стороны; комната Татьяны, сад — вверху, справа. Сцена бала у Лариных идет внизу, на передней части сцены, и в глубине ее.

Вот как чередуются фрагменты. Зажигается свет в комнате Онегина. Он с Ленским собирается ехать к Лариным. Свет гаснет и зажигается вверху, в столовой Лариных Потом прожектор уже {120} в правой верхней сцене «делает видимым тонкую фигуру девушки, сидящей у перил балкона… Девушка — это старшая сестра Ольги, Татьяна — опускает книгу на колени. Сзади к ее черным волосам осторожно притрагивается неяркий свет из столовой». Вечером Онегин и Ленский возвращаются от Лариных. В комнате Онегина идет разговор: «Неужто ты влюблен в меньшую?» И на слова Онегина про Ольгу —

Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне, —

слуга, по-своему истолковав слова про «глупую лупу», быстро задергивает на окне занавеску. Свет гаснет. И тут же вправо, наверху «свет прожектора, имитирующий лунную бледность, бесшумно скользит кверху. На балконе Татьяна. Она перевесилась через перила навстречу тихому шороху ночного ветра, раскачивающего верхушки деревьев. Глаза ее устремлены на лунный лик, под взглядом ее незаметно побледневший». Это прелюдия к сцене письма. Но прелюдия музыкально-театральная (свет прожектора имитирует «лунную бледность», театральный ветер раскачивает деревья сада).

Такие чисто театральные подробности, музыкально-звуковые описания постоянно присутствуют в ремарках сценария. Перед именинами Татьяны Ленский, весь запорошенный снегом, приходит к Онегину — это театральный «селитровый порошок». В сцене дуэли «в музыке нарастает симфония метели». В ужасе проснувшись от своего «чудного сна», Татьяна «внезапно вскакивает. В то же мгновенье призраки сна, метнувшись, исчезают под обоями и за стеклом окна». Татьяну привозят в Москву рано, на рассвете: «Из темноты сценического куба, только сверху, чуть ли не из-под колосников — предутренние звезды. Перезвон московских сорока сороков. От профундового баса Ивана Великого до хлипких дискантов призаставных церквушек». Мчащаяся кибитка все ближе и ближе. Постепенно вырисовываются очертания «колончатого дома» с мезонином, «у Харитонья в переулке». Эффектная театральная заставка исчезает. Зажигается свет в доме «московской кузины» Лариной — «княжны Алины».

Знакомые поэтические описания «модных», «роскошных», «утонченных» мелочей, украшавших кабинет Онегина, Кржижановский переводит в «прозу» театра, в своего рода указания помрежу, бутафору. Так, слуга Онегина вбегает «с целым набором всякого рода щеточек, терок, коробочек, ножниц». Вспомним у Пушкина:

Прямые ножницы, кривые,  
И щетки тридцати родов,  
И для ногтей, и для зубов.

В экземпляре Кржижановского с пометами Таирова, к которому {121} мы все время обращаемся, сразу после текста самой пьесы идут отдельные заметки. Они напечатаны, как и вся пьеса, на машинке. Однако характер заметок — режиссерский. Видимо, это рабочие наброски Таирова.

В столбик, под номерами, напечатан весь состав действующих лиц (у Кржижановского подобный перечень, привычный для всякой пьесы, отсутствует). Кроме главных героев упомянуты все те персонажи, которые хотя бы на несколько мгновений должны по воле режиссера появиться на сцене (их больше пятидесяти). Таирову — мастеру массовых театральных композиций — виделись во многолюдстве, в пестроте, в мелькании, в движении и бал у Лариных и светский раут в Петербурге, хотя ритм этих сцен различен.

Далее просто перечислены сцены, в которых участвуют Татьяна, Онегин, Ленский.

Из всех режиссерских материалов самый интересный — «Календарь Онегина». Таиров дал такое название, потому что — нет сомнений — он вспомнил примечание Пушкина к «Евгению Онегину», в котором поэт специально подчеркнул: «В нашем романе время расчислено по календарю». Режиссер расчислил по календарю время в спектакле.

Как это сделано? Вначале выписаны даты жизни Онегина, предшествовавшие его появлению в спектакле: «Год рожд. 1796»; «выезд в свет в 1812»; «Онегин уезжает в родовое имение, 1820». С этой даты и с этого события и начинается спектакль. (Пролог следует воспринимать лишь как своеобразную заставку ко всему сценическому действию.) Финал у Таирова, как и у Пушкина, приходится на весну: Онегин едет на последнее свидание с Татьяной, когда «в воздухе нагретом уж разрешалася зима». Только Таиров многозначительно помечает эту весну как весну 1825 года.

Даты 1820 – 1825 в истории русского общества весьма красноречивы. Таиров в «Календаре Онегина» фиксирует, в каких исторических границах будет протекать время спектакля. Наметив общие исторические даты, режиссер, видимо, вместе с автором сценария расчисляет в спектакле смену времен года, смену дня и ночи, восход и заход солнца, появление луны на театральном небосклоне.

Театр должен это передать с помощью своего чисто технологического «волшебства». Недаром Таиров в беседе с молодыми режиссерами как раз именно в 1936 году, то есть тогда, когда он готовил «Евгения Онегина», говорил о том, что они, кроме всего прочего, «должны владеть техникой» режиссерского искусства[[182]](#footnote-183).

{122} Вот несколько примеров из записей Таирова подобного рода:

|  |  |
| --- | --- |
| Часть I | |
| Сцена 1‑я. Ленский посещает могилу Дмитрия Ларина | |
| 1820 «Лето, еще не утратившее свежести»[[183]](#footnote-184) | «Утро. Солнце под углом к земле в 30°» |
| Сцена 2‑я. (Ленский у Онегина) | |
| 1820 «В тот же день (лето)» | «Солнце перешло в зенит» |
| Сцена 3‑я. (у Лариных) | |
| 1820 «В тот же день (лето)» | «Перед закатом» |
| Сцена 4‑я. (Онегин и Ленский возвращаются от Лариных) | |
| 1820 «В тот же день» | «Ближе к закату» |
| Сцена 5‑я. (Сад у Лариных, потом сцена письма Татьяны) | |
| 1820 «Несколько недель спустя (лето близится к осени)» | «Лунная ночь» |
| Часть II | |
| Сцена 10‑я. (Именины, «Татьянин день»): | |
| 1821 «Январь (12‑го числа)» | «Час, когда зажигаются звезды и свечи» |
| Сцена 11‑я. (Когда Татьяна в испуге просыпается после своего «страшного» сна) | |
| 1821 «Январь (13 число)» | «Перед рассветом» |
| Часть III | |
| Сцена 13‑я. (Татьяна посещает дом Онегина) | |
| 1821 «Конец мая» | «Предчувствие вечера» |
| Сцена 14‑я. (Приезд Лариных в Москву) | |
| 1822 «Зима, перед масляной» | «Солнечное зимнее утро» |
| Сцена 16‑я. (В Петербурге) | |
| 1825 «Конец марта — нач. апреля (кабинет Онегина)» | «Глубокая ночь» |
| {123} Сцена 17‑я. (Последнее свидание Онегина с Татьяной) | |
| 1825 «Ранняя “снегурочкина” весна» | «Часов около одиннадцати утра» |

С такими подробностями разрабатывалась световая партитура от локальных ясных определений — «лето… Солнце под углом к земле в 30°», «солнечное зимнее утро», «глубокая ночь», «лунная ночь», «декабрьский мутный день» — до тонких нюансов, еле заметных переходов — «ближе к закату», «около полуночи», «удлинившиеся сумерки укороченного осеннего дня», «час, когда зажигаются звезды и свечи». Или, скорее, почти чеховское по настроению — «предчувствие вечера». Одну из подсказок Кржижановского, создающих настроение, Таиров не перенес в свою рабочую схему, потому что невозможно перевести ее в конкретное указание художнику, осветителю: в сцене дуэли в ремарке идет фраза — «Час, когда хочется убить или быть убитым». Подобную ремарку скорее могут подхватить актеры.

Вся эта симфония театрального освещения соединялась с работой художника.

Таиров вначале пригласил для оформления спектакля П. П. Кончаловского. Однако тот не смог принять приглашение и посоветовал обратиться к А. А. Осмеркину.

Режиссер, надо думать, хотел видеть на сцене не декоративно-сюжетные полотна, а живописно-поэтические, что вполне соответствовало дару Осмеркина. Лиричность, элегичность творческого почерка Осмеркина отмечал А. М. Эфрос[[184]](#footnote-185). А. А. Дейнека, характеризуя Осмеркина, говорил, что он «человек абсолютного живописного слуха». Особо подчеркнул Дейнека артистичность натуры Осмеркина, его бескорыстие, его истинное служение искусству и любовь к поэзии[[185]](#footnote-186). В работе над «Евгением Онегиным», непростой и для театра все еще не очень проясненной, такие черты Осмеркина давали Таирову надежду на взаимопонимание.

Люди, близкие Осмеркину, вспоминают, что Пушкин питал его творчество, формировал его личность. Осмеркин собрал интересную, богатую библиотеку, ценный иконографический материал о Пушкине. Даже в поездки по стране художник брал с собой портативные книжечки собрания сочинений Пушкина, называя их «мой дорожный Пушкин». Читая письма Осмеркина, воспоминания о нем, постоянно наталкиваешься на цитаты из Пушкина, которые он повторял, применяя их к обстоятельствам творчества и жизни.

{124} Осмеркин прекрасно читал вслух Пушкина. Это чтение, точно и глубоко передающее «образ мыслей поэта, зоркость его глаза и точность его слуха», любили слушать пушкинисты, друзья Осмеркина — П. Е. Щеголев, М. А. Цявловский, Н. С. Ашукин[[186]](#footnote-187). В. В. Левик — поэт, переводчик, литературовед, а в области живописи, которой он одно время серьезно увлекался, ученик Осмеркина — писал: «Пушкин был его богом. Пушкина знал он не хуже, чем любой литературовед-пушкинист, а любил его, может быть больше, чем всех художников пера и даже кисти»[[187]](#footnote-188).

Соблазн работы над «Онегиным» заставил Осмеркина принять предложение Таирова (не сразу, правда, а «после довольно долгих раздумий»).

Сама идея сделать из «Евгения Онегина» пьесу сперва показалась Осмеркину дерзкой «авантюрой». До конца уверовать в «затею» инсценировки он не смог, хотя неохотно, но все же признал, что «в меру своего вкуса Кржижановский пьесу сделал».

Художника увлекала не столько возможность участвовать в создании спектакля, сколько желание раскрыть собственное представление о романе Пушкина, дать волю своему творческому воображению. «Я как художник, — говорил он, — сделаю все, как написано у Пушкина. Пусть там гуляют по сцене актеры и говорят все, что от них требуется, — не мое дело. А я уже вижу макеты всех сцен и не могу отказаться»[[188]](#footnote-189).

Для Таирова была типичной тщательная работа с художником над макетом. Макеты Осмеркина ему понравились, особенно сцена светского раута в Петербурге. Именно этот макет он показал пушкинистам на обсуждении пьесы Кржижановского, и Цявловская, строгий критик инсценировщика, наоборот, восторженно одобрила усилия Осмеркина.

«Видели мы макет, — писала она, — чудесно, с большим вкусом — очень лаконично дан ампир на одних архитектурных формах». Однако именно в этом макете режиссер заметил промашку художника, который не учел, что театральный потолок должен иметь довольно сильный наклон, иначе зритель не увидит его живописную роспись. Осмеркину пришлось выполнить указание Таирова.

Осмеркин необычайно быстро сделал эскизы декораций, костюмов, гримов. Он полностью включился в театральную работу, отдавал распоряжения цехам театра, теперь уже веря, что спектакль состоится. Так, относительно сцены «Набережная Невы» он {125} писал В записке помрежу: «Это одна из самых выигрышных сцен. Не забудьте ни одной детали». Здесь особенно эффектным был задник с изображением петербургского пейзажа с Петропавловской крепостью.

Е. К. Гальперина вспоминала, что по контрасту с эффектными, холодными сценами Петербурга сцены деревенские навеяны впечатлениями от природы Михайловского, где Осмеркин побывал в 1928 году. «Лирик» Осмеркин здесь по-своему вторил пушкинским лирическим описаниям и соответствовал театральному «Календарю Онегина», составленному Таировым.

Остановим свое внимание на эскизах, хранящихся в Государственном музее А. С. Пушкина.

Осмеркин сделал к спектаклю специальный занавес, который зритель должен увидеть после того, как раздвинется тяжелый, темно-серый основной занавес Камерного театра. На малиновом фоне художник изобразил летящую фигуру музы с лирой. Этот примелькавшийся символ сделан, однако, свободно, линия рисунка пластична и музыкальна. Это своего рода заставка, стилево объединяющая «пестрые» фрагменты спектакля. На акварельном рисунке занавес воспринимается как легкое полотнище (может быть, предполагалось сшить его из малинового шелка?). Не должен ли он подниматься на колосники вверх, как в театре при Пушкине («И, *взвившись*, занавес шумит»)?

Эскизы костюмов и гримов мало напоминают обычные театральные костюмы. Искусствовед Л. Ю. Огинская, анализируя работы Осмеркина к «Евгению Онегину», справедливо писала, что перед нами не театральные одежды, а пушкинские образы, как они виделись художнику, как он понимал внутренний мир героев Пушкина. Осмеркин-пушкинист здесь безусловно помог Осмеркину-художнику[[189]](#footnote-190).

Вот два портрета Онегина, глядя на которые воспринимается прежде всего не то, во что он одет, а каков его характер. Надменный Онегин на балу у Лариных. В сцене дуэли фигура Онегина выражает напряжение, тревогу. Одна зимняя провинциальная деталь — на ногах Онегина валенки — снимает эту тревогу и, по остроумному замечанию Л. Ю. Огинской, привносит даже несколько комедийный оттенок. На ум приходят пушкинские вопросы: «Что он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще». Во всяком случае, интерпретация неожиданная.

В Ленском Осмеркин подчеркивает скорее не его индивидуальные {126} черты, а рисует образ поэта вообще, фигуру романтическую: черные кудри, летящие движения рук, галстук, завязанный широким бантом. Он явно в упоении декламирует свои собственные стихи.

Сатирически рисует Осмеркин гостей на балу у Лариных и на рауте в Петербурге. Только краски художник избирает разные: деревенские персонажи раскрашены в яркие, пестрые тона, столичные типы, строгие и чопорные, даны в черно-белой гамме. Даже мельком упомянутые лица зарисованы Осмеркиным: «уездный франтик Петушков», Зарецкий, «на все сердитый господин», московские «архивные юноши», «княжна Алина», карикатура на А. С. Шишкова, основателя постоянно высмеиваемой Пушкиным «Беседы русского слова»… И в каждом можно угадать характер.

Это многообразие лиц у Осмеркина совпадало, как уже говорилось, с желанием Таирова создать многофигурные сцены.

Татьяна и Ольга даны контрастно. Пластичная, нежная, склоненная фигура Татьяны с милой черной головкой нарисована единой гибкой линией, в монохромной по цвету гамме. И тут же рядом — Ольга, похожая на куклу, на манекен. В ее костюме Осмеркин тщательно выписывает банты, рюши, раскрашивая их в бело-розово-голубые краски. Щечки у нее розовые, глаза голубые и локоны, конечно, цвета льна. Пожалуй, это единственное изображение, по которому театральный костюмер мог сшить платье для актрисы.

Татьяна в Петербурге иная. На одном листе два ее изображения. Красивый, несколько парадный портрет: Татьяна в малиновом тюрбане (берете?), платье на ней ослепительно белое, уже по моде 1830 годов — узкое в талии. Открытые плечи, небрежно наброшен горностаевый мех. Глаза печальные, но общее впечатление некоторой холодной отрешенности подсказывает: эта Татьяна похожа на Алису Коонен. Та же статуарность, четкая лепка лица, носа, открытый ясный лоб… Рядом другое изображение Татьяны, дивное по своей поэтичности, в котором можно угадать «прежнюю Таню», «милую Таню».

Акварельные рисунки к «Евгению Онегину», эскизы декораций, особенно тех, где изображены пейзажи, необыкновенно музыкальны. Это сближает их с музыкой Прокофьева и с основной задачей Таирова — создать на материале пушкинского романа новый тип драматически-музыкального спектакля.

Работая над оформлением «Евгения Онегина», Осмеркин внимательнейшим образом знакомился с музыкой Прокофьева. В этом нас убеждает то, что Осмеркин сделал эскизы костюмов ряженых на балу у Лариных. Этих персонажей, как известно, нет у Пушкина, а Прокофьев сочинил целую музыкальную сцену с их участием.

Если Таиров встретился с Осмеркиным в совместной работе {127} впервые, то с Прокофьевым он был связан давней дружбой и спектаклем «Египетские ночи», который они выпустили в декабре 1934 года. Вскоре, в 1936 году, Прокофьев принимает предложение Таирова написать музыку к «Евгению Онегину».

Прокофьев считал, что музыке в драматическом спектакле следует отводить «скромное» место. Музыка должна возникать лишь там, где она может усилить впечатление от происходящих событий и не должна звучать там, где «драматическое действие может обойтись без нее». Мелодии должны быть «понятными»: лучше написать немного музыкальных номеров, но повторить их в спектакле много раз. Тогда зритель «к концу представления будет напевать» их. Ведь зритель пришел «не слушать», что он делает, когда идет в оперу, а «смотреть» спектакль[[190]](#footnote-191).

Таиров поставил перед Прокофьевым совсем особую цель. Композитору не нужно было сочинять еще одну оперу на сюжет «Евгения Онегина». Не нужно было писать и вставные, «понятные», доступные для всех музыкальные номера.

Прокофьев считал, что композитор обязан знать театр, для спектаклей которого сочиняет музыку, знать возможности его актеров, ознакомиться с оркестром, учесть акустические особенности данного театрального здания. А опыт работы с «камерниками» над спектаклем «Египетские ночи» еще раз убедил композитора, что самым главным в драматическом действии является слово, и «заглушать слово» нельзя[[191]](#footnote-192).

Алиса Коонен «с большой радостью» воспринимала участие Прокофьева в процессе подготовки спектакля. С‑н сидел на репетициях «с потной бумагой в руках» и что-то по ходу действия исправлял, внимательно следил за актерами. С особой признательностью вспоминала Коонен это его внимание, желание довести до каждого актера смысл музыкальной атмосферы, помочь драматическому актеру органично существовать в музыке.

Особенно хорошо запомнилась Коонен одна из репетиций «Египетских ночей», на которой присутствовал Прокофьев. «Ценин — Энобарб начал свой монолог, из зала внезапно раздался пронзительный крик Прокофьева: “Подождите, здесь будут трубы, надо переждать!” А когда Коонен репетировала сцену смерти Клеопатры, то Прокофьев, подойдя к рампе, “шипящим шепотом”, чтобы не нарушить торжественность сцены, подсказал ей: “Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки”»[[192]](#footnote-193).

Опыт работы в Камерном театре, встреча с Таировым, встреча {128} с актерами многое дали Прокофьеву. Однако для осуществления нового заказа Таирова пример музыки к «Египетским ночам» помочь не мог.

И дело не в том, что монументальность, репрезентативность, эффектные контрасты лейтмотивов Рима и Египта — главные черты и краски великолепных музыкальных номеров «Египетских ночей» — были чужды интонации пушкинского романа, а в том, что сам принцип существования музыки в «Евгении Онегине», по мысли Таирова, должен был быть иным.

Следовало создать спектакль, в котором музыка столь же значительна и органична, как и слово. Но при этом необходимо помнить, что будущий спектакль пойдет не на сцене музыкального Большого театра, а на сцене драматического Камерного театра.

Следовало искать «союза звуков, чувств и дум».

Музыковеды утверждали, что Прокофьеву инсценировка не понравилась. Следует сказать точнее: Прокофьев, как и Таиров, как и Осмеркин, не был вполне удовлетворен инсценировкой, но, по свидетельству Н. С. Сухоцкой, во время читки пьесы мрачное настроение Прокофьева постепенно сменилось напряженным вниманием. Он сидел в углу и вдруг, не обращая ни на кого внимания, стал вместе со стулом придвигаться все ближе и ближе к читающему. На лице его была выражена живая заинтересованность. Прокофьев был обрадован тем, что Кржижановский ввел в пьесу сцены, которые были опущены у Чайковского и которые были бесконечно дороги Прокофьеву.

Как и Осмеркин, Прокофьев шел к Пушкину, оттолкнувшись от пьесы Кржижановского, совершенно самостоятельно. Он не стал ждать окончательного варианта пьесы и, не затевая спор с автором, с увлечением приступил к созданию во многом иного, чем у Кржижановского, музыкально-драматического сочинения.

Прокофьевский «Евгений Онегин» начинается с небольшого вступления, совсем не похожего на обычную оперную увертюру. Музыкальные формы в сочинении Прокофьева чрезвычайно разнообразны. Порой это отдельные музыкальные фразы в несколько тактов и большие сцены, инструментальная часть (вступление, антракты), танцы на балу у Лариных. Лирические отступления, которые должны читать Спутники, Прокофьев иногда предваряет вокализами. Для Онегина он пишет канцонетту (текст на французском языке). Примечательна ремарка Прокофьева к этой канцонетте: Онегин «напевает». Специальное указание актеру, чтобы он не вздумал петь, как в опере!

Ленский раскрыт в музыке только в плане лирических мотивов. Оттенок иронической характеристики Ленского отсутствует. Татьяне отданы лучшие страницы партитуры Прокофьева. Она предстает во всем разнообразии чувств и переживаний: ее тема сливается с музыкальной темой природы, в сцене письма звучит {129} страстная мелодия, фантастический сон Татьяны завершается трагическими пассажами — предчувствием гибели Ленского. В сцене дуэли эти пассажи будут повторены. В первых сценах спектакля Онегина сопровождает мелодия, в которой, как указывает в ремарке Прокофьев, угадывается «оттенок фатовства». В последних сценах, связанных с Онегиным, в музыке повторяется нежная мелодия Татьяны, переходящая в финальную трагическую коду.

Столь сложно рассказанный в музыке внутренний мир героев Пушкина безусловно помог бы драматическим актерам, обогатил, расширил бы их исполнительские возможности.

В ряде случаев музыка расширила возможности самого драматического спектакля, усилила его эмоциональное воздействие на зрителя. Этого как раз и хотел добиться Таиров, который совсем не боялся больших музыкальных сцен. Так, восторженное одобрение вызвала у Таирова сцена бала у Лариных.

Само чередование танцев таит в себе внутренний драматический смысл. Зажигательная полька, исполняемая на двух клавесинах, приглашает к наивному, простодушному веселью. Веселье ширится, выплескивается из зала в другие комнаты дома Лариных, и теперь мотив польки звучит в духовом оркестре за кулисами. Слышен первый вальс. Он еще ничего трагического не предвещает.

Но вот первые ноты тревоги. Начинается менуэт. Необыкновенно нежный и в то же время тревожный мотив, своеобразно транспонированная тема Татьяны. Бурная мазурка («в огромной зале все дрожало / Паркет трещал под каблуком») и переход к кульминации сцены: Онегин танцует с Ольгой, танцует вальс, названный Прокофьевым «обольстительным». Звучит завораживающий мотив этого вальса («однообразный и безумный»).

И в этот трагический для Ленского момент Прокофьев вдруг резко прерывает томительные, «обольстительные» звуки вальса… На сцену выбегает толпа ряженых. Песни, танцы ряженых идут под веселые, незатейливые народные мелодии. Трагедия прервана балаганом[[193]](#footnote-194).

В этой сцене Прокофьев показал себя истинным музыкантом-драматургом.

Осмеркин и Прокофьев выступили как талантливые, умные интерпретаторы Пушкина. Нет сомнений, что Таиров много раз беседовал с композитором и художником. Безусловно, Прокофьев и Осмеркин были знакомы с режиссерским замыслом спектакля. И {130} все же в мушке и в художественном оформлении Выявилась собственная театральная концепция их создателей.

Прокофьев и Осмеркин, каждый средствами своего искусства, выразили свое современное понимание характеров Пушкина и самую суть сценического конфликта. Выполняя заказ Таирова, они фактически были абсолютно независимы. Эта независимость, своеобразная автономность в их работе были связаны с тем, что задуманный спектакль не перешел в стадию репетиций, когда все корректируется, все подчиняется главному его создателю — режиссеру.

Осенью 1936 года было получено распоряжение Комитета по делам искусств о прекращении работы над «Евгением Онегиным».

Подготовка спектакля была прервана на самом взлете: Таиров торопил завершение инсценировки, декорации и эскизы костюмов были готовы, Прокофьев в клавире закончил музыку. Все ждали распределения ролей и начала репетиций. Но они так и не начались.

# **{131}** Е. Я. Дубнова Таиров на частных сценах Петербурга (1906 – 1913)

А. Я. Таиров начал театральную деятельность в 1905 году в качестве актера Киевской труппы М. М. Бородая. В мае 1906 года в Киев на гастроли приехал петербургский Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. Таиров встретился с актрисой, читал ей роль Незнакомца из драматического этюда «Красный цветок» по В. Гаршину и был приглашен в труппу ее театра. Осенью 1906 года Таиров приехал в Петербург.

«Это был год вступления к Комиссаржевской Мейерхольда, год “Сестры Беатрисы”, “Балаганчика” (в котором я играл Голубую маску), год ломки старого театра, — напишет впоследствии Таиров в автобиографии. — Я попал в среду людей нового искусства: Блок, Кузмин, Сологуб, Вячеслав Иванов, Сергей Городецкий, Судейкин, Сапунов. Частое общение с ними несомненно отразилось на зарождавшихся во мне театральных взглядах и стремлениях»[[194]](#footnote-195).

В труппе в связи с приходом Мейерхольда шло брожение. Некоторые актеры, ранее служившие у Комиссаржевской, ушли сразу же. Некоторые еще надеялись найти общий язык с новым режиссером и остались, по крайней мере до конца сезона, — в их числе И. М. Уралов, М. А. Михайлов, А. И. Аркадьев. Кроме того, в театре работали опытный К. В. Бравич, молодые М. А. Бецкий, А. Н. Феона, А. Я. Закушняк.

Дебютанту, каким был Таиров, рассчитывать на крупные роли не приходилось. В «Сестре Беатрисе» Метерлинка он был занят в толпе нищих, в «Вечной сказке» Пшибышевского — в маленькой роли Шонявы, в «Жизни человека» Андреева — опять в массовках. Только в блоковском «Балаганчике» вместе с Е. М. Мунт выступал в сцене бала в «первой паре влюбленных».

Понятно, поэтому, что когда П. П. Гайдебуров позвал его в свой Передвижной театр и посулил интересную работу, Таиров принял это предложение без колебаний. Свой уход от Комиссаржевской впоследствии он объяснял еще и тем, что «не сошелся» с Мейерхольдом: «… отчасти потому, что он был связан с группой своих учеников, вступившей вместе с ним в театр Комиссаржевской, отчасти потому, что, принимая целиком его разрушительную {132} платформу по отношению к старому театр), я в то же время не принимал его созидательной платформы»[[195]](#footnote-196).

В театре Гайдебурова Таиров сразу получил большие роли: Гольцева и «Шутниках» А. П. Островского, Андрея Волгина в пьесе С. Дальнего «Призраки жизни». Труппа Гайдебурова часть сезона играла в Народном доме графини С. В. Паниной (Лиговский Общедоступный театр), а затем разъезжала по городам России. С весны 1907 года до весны 1909 года Таиров сыграл в этом театре тридцать ролей и поставил три пьесы.

У Гайдебурова был хороший репертуар, в котором молодой актер вполне мог себя проявить. Гайдебуров давал ему самые разные роли. Андрей Волгин, например, был современным вариантом Обломова, а пастор Гольм в пьесе Г. Энгеля «Над пучиной» — суровый фанатик религиозной догмы. Партнерами Таирова в первых же постановках были П. П. Гайдебуров, Н. Ф. Скарская. В «Призраках жизни» Скарская играла роль возлюбленной Волгина, а в пьесе Энгеля Гольму противостояли добрый, человечный пастор Зиверт — Гайдебуров и «грешная» Стена — Скарская. «Играли искренно и просто, — читаем мы в газете “Речь”. — Выделялись гг. Гайдебуров и Таиров. Г‑жа Скарская не вполне уловила тон деревенской работницы»[[196]](#footnote-197). Более придирчивым оказался рецензент журнала «Театр и искусство»: «… г. Таиров несколько молод для ответственной роли Гольма, хотя третий акт был проведен им очень искренно»[[197]](#footnote-198).

В «Столпах общества» Ибсена Таиров опять оказался партнером Гайдебурова, игравшего консула Берника. Молодой артист выступал в роли оклеветанного и гонимого младшего брата консула Йогана.

В конце 1907 года состоялся режиссерский дебют Таирова. В середине декабря «Обозрение театров» оповестило читателей о готовящейся постановке «Гамлета»: «Специально изготовляется новая обстановка, выдержанная в романском стиле. В качестве режиссера дебютирует молодой сотрудник 1‑го Передвижного театра А. Я. Таиров, много поработавший над постановкой этой трагедии. Роль Гамлета исполняет П. П. Гайдебуров. Декорации художника П. П. Доронина». Накануне премьеры сообщалось: «В Лиговском Общедоступном театре завтра идет “Гамлет”… Интересны опыты появления тени отца Гамлета сквозь стену. Большинство массовых сцен разработано по картинам различных иллюстраторов “Гамлета”»[[198]](#footnote-199).

В труппе Гайдебурова, кроме него самого, Скарской и {133} А. А. Брянцева (в будущем основателя советского детскою театра в Ленинграде), не было ни выдающихся, ни знаменитых актеров. Сотрудники театра получали маленькое жалование (цены на билеты для рабочих были очень низкие) и вели подвижнический образ жизни. Однако с этими скромными силами Гайдебурову удавалось создавать спектакли, часто гораздо более серьезные и профессиональные, чем это бывало в частных театрах Суворина, Яворской, Некрасовой-Колчицкой и других деятелей, которые могли оплачивать дорогостоящих гастролеров.

Первая постановка Таирова не обратила на себя внимание петербургской прессы. Ее оценку позже даст Гайдебуров: «Первый, эскизный вариант постановки “Гамлета” на сцене Передвижного театра еще нес на себе груз традиционности, от которого мы решительно отказались во втором варианте»[[199]](#footnote-200). Постановка Таирова, частично переделанная затем Гайдебуровым, шла до 1910 года. В сезоне 1910/11 года она была в корне переработана совместно с А. П. Зоновым (это и был второй вариант).

В начале 1908 года в прессе появились отзывы на некоторые из спектаклей Общедоступного театра. Очень доброжелательной была заметка в журнале «Театр и искусство» по поводу постановки пьесы Г. Гейерманса «Гибель “Надежды”». «Очень искренен г. Таиров — Барэнд, младший брат Георга. Глубоко драматическая сцена его с матерью растрогала до слез»[[200]](#footnote-201).

В следующем сезоне Таиров сыграл учителя Флемминга в пьесе О. Эрнста «Воспитатель Флаксман». Пьесу ставил Брянцев, и газеты признали, что она «дружно разыграна»[[201]](#footnote-202).

Тем не менее пресса, которая вообще не баловала своим вниманием театр Гайдебурова, не заинтересовалась и новым его актером. Таиров играл часто и много, писали о нем очень редко и бегло. Только вторая его режиссерская работа — постановка «Дяди Вани» Чехова, где он исполнил роль Астрова, наделала много шуму. Таиров вел репетиции под музыку Шопена и Чайковского. Вот это-то необычайное новшество и произвело сенсацию. Впоследствии один из очевидцев репетиционной работы уверял, что такой метод очень эффективен: «А. Я. Таиров ведет репетиции под непрерывный аккомпанемент мелодий Чайковского и Шопена. Этим путем он надеется вызвать у исполнителей совершенно новые, непосредственно глубокие переживания, объединенные к тому же у всех одним общим настроением, неизбежно влекущим за собой истинный внутренний ансамбль, столь трудно достижимый обычными приемами ансамбля внешнего. Результаты опыт дал блестящие, {134} с первыми же звуками рояля исполнители один за другим, по степени их музыкальности, стали невольно подчиняться заключенному в мелодии ритму. С каждым тактом ритмичность эта росла, глубже и глубже захватывала всех, переходя в глубокие внутренние переживания, одинаково охватившие всех исполнителей… Всесильный ритм захватил и мою душу, — пишет очевидец, — и, заставив позабыть обо всем, глубоко погрузил в чеховское настроение»[[202]](#footnote-203).

Однако непосредственно после премьеры отзывы были противоречивые. Рецензент газеты «Речь» писал: «Молодой режиссер г. Таиров выказал много художественного чутья, и сыграна пьеса с большой тщательностью. Хороши были г. Гайдебуров (дядя Ваня), проявивший в III акте огромную нервную силу, и положительно неподражаем г. Аркадии в Телегине, настоящий чисто чеховский образ, без тени шаржа. Местами очень недурна г‑жа Толстая в Соне…». Однако Таиров — исполнитель Астрова принимался с большими оговорками: «Совсем неудачным был грим у г. Таирова (Астров). Ему удалось дать несколько моментов “настроения”, но неприятно резал слух неожиданный ритм и даже мелодекламация, в которую он почему-то впал»[[203]](#footnote-204). Рецензент газеты «Слово» назвал игру Таирова «бесцветной, лишенной всякого юмора»[[204]](#footnote-205).

«Если бы труппа г. Гайдебурова не “мудрствовала лукаво”, не переоценивала свои посредственные силы, — писал Н. Тамарин в журнале “Театр и искусство”, — она достигала бы не только легкого у своей аудитории внешнего успеха, но и действительно бы совершенствовалась. А то, помилуйте, чего не выдумывают люди! “Власть тьмы” Л. Н. Толстого играть “вне быта”, а “Дядю Ваню” Чехова в ритмах и тональностях Шопена и Чайковского. Ведь не анекдот, а факт, что чеховскую пьесу репетировали под аккомпанемент рояля. Это, видите ли, — для того, чтобы помочь актерам “выявить” музыку души, гармонию чеховских настроений!.. Был я на спектакле. “Дядя Ваня” шел без музыки, но артисты должны были играть по впечатлениям от репетиций “с музыкой”… Выше головы не прыгнешь! Играли прилично, но обыкновенно, без того артистического огонька, который не раздуешь, а только заглушишь “выдумками”»…

П. Гайдебуров, по мнению Тамарина, «играл дядю Ваню резко; без оттенков и полутонов, все внимание сосредоточив на сцене исступления со стрельбой в профессора и не показав глубины тихой скорби, напрасно прожитой жизни… Г. Таиров (Астров) не дал изящного, талантливого неудачника. Это был неуклюжий человек, {135} в ночной сцене с Соней пьяный настолько, что непонятно, как любящая девушка не ушла от него. А по пьесе Астров под хмельком, но Соня может говорить о его изяществе, может полупризнаться ему в любви… А в сцене увлекательной речи Астрова о лесе и порыва страсти к профессорше г. Таиров был рассудочен и вял. Жаль. Это — лучший актер труппы. Очевидно, музыка шопеновских ноктюрнов на репетициях настроила его в столь минорных тонах».

Заканчивалась рецензия таким призывом: «Бога ради, господа, играйте попросту, без затей. Серьезная, интеллигентная труппа ваша со скромными силами только вредит себе претензиями»[[205]](#footnote-206).

Представляет интерес позднейшая оценка этого опыта П. П. Гайдебуровым. «Когда-то А. Я. Таиров делал первые шаги как режиссер-постановщик и начинающий профессиональный актер под моим непосредственным наблюдением и руководством, — писал он в 1946 году, — и мне случилось однажды предоставить ему возможность взяться за экспериментальную работу над одной из чеховских пьес. Она тогда потонула в хаосе музыкального сопровождения, и нельзя было довести этого опыта до конца потому прежде всего, что в нем невозможно было отыскать начала. Мысли — вот что недоставало той работе, мысли, которая в искусстве решает все»[[206]](#footnote-207).

В октябре 1908 года Гайдебуров поставил трилогию А. К. Толстого — «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис». Во всех трех спектаклях Таиров играл Бориса Годунова. Постановка трилогии подняла театр Гайдебурова в глазах петербургской прессы. В общем удачном ансамбле спектаклей достаточно высоко была оценена и работа Таирова, хотя молодому актеру и указывали на некоторые недостатки: «Интересен был еще здесь г. Таиров в Борисе Годунове. Оставляя в стороне некоторые дефекты его игры (сухая рассудочность, декламация… слегка дрожащий голос…), созданный Таировым тип Бориса чрезвычайно любопытен. Не хитрым татарином, ни перед чем не останавливающимся для достижения своих корыстных целей, предстал перед нами Борис, а своеобразно благородным — в духе Макиавелли — готовым все сделать для общего блага, для благоденствия государства»[[207]](#footnote-208).

Рецензент журнала «Театр и искусство» на сей раз тоже хвалил постановщика и исполнителей. «Г. Таиров очень красиво и умно читал Бориса Годунова и по внешности давал типичную фигуру. Видно было, как и у г. Гайдебурова, глубокое изучение роли {136} и тонкие оттенки в декламации». Правда, и в этой рецензии были отмечены «сухость, рассудочность» Таирова[[208]](#footnote-209).

В третьей части трилогии Таиров играл центральную роль — Бориса, уже ставшего царем. Пресса приняла таировского царя Бориса с оговорками, которые в основном сводились к тому, что в сильных трагических местах вместо большого актерского темперамента у артиста появлялась «неуместная декламация», которой он «очень портил» свою роль. «Кажется, — отметила “Речь”, — будто г. Таиров увлечен не столько внутренней сущностью передаваемого момента, сколько внешней красотой стиха»[[209]](#footnote-210). В газете «Слово» была дана более развернутая характеристика: «Г‑ну Таирову (Борис), с самого начала взявшему максимальные ноты, естественно, не хватило ни сил, ни темперамента, чтобы повышать игру дальше. Лучше всего ему удалась сцена галлюцинаций, где этот тон вполне уместен. Артисту необходимо избавиться от некоторой мелодраматичности»[[210]](#footnote-211).

Следующий спектакль Общедоступного театра — «Антигона» Софокла в постановке А. А. Брянцева — стал значительным событием петербургской театральной жизни. «Красивый и выразительный Гемон — г. Таиров, — писал Н. Тамарин, — надо ему только отучаться от аффектированной речи и отвыкать от дикции сквозь зубы»[[211]](#footnote-212). Противоположной по тону была рецензия «Обозрения театров», где сказано было, что Таиров провел свою роль «очень удачно и красиво»[[212]](#footnote-213).

В. Волькенштейн сравнил постановку «Антигоны» с «Ипполитом» в Александринском театре: «Там — сравнительно роскошная, но сухая академическая постановка; здесь чувствовалось настоящее творчество». В этой творческой постановке Таиров «с темпераментом провел роль Гемона»[[213]](#footnote-214). Впоследствии Гайдебуров очень высоко оценил спектакль Брянцева, шедший на сцене Передвижного театра вплоть до войны. «А. Я. Таиров играл Гемона звонко, с молодым задором, привлекая к себе общие симпатии публики»[[214]](#footnote-215).

Приведенных высказываний достаточно для некоторых выводов. Ясно, что Таиров придавал большое значение пластическому решению образа, внешней выразительности, что особое внимание он уделял работе над стихом. Приподнято-романтическая, поэтическая речь, видимо, расходилась с общепринятой «простотой» бытовой речи других исполнителей. Но иногда волевое, рациональное {137} режиссерское начало лишало его игру непосредственности.

Следующей своей удачей Общедоступный и Передвижной театр целиком был обязан Таирову. 7 декабря 1908 гота состоялась премьера поставленной Таировым пьесы Ю. Жулавского «Эрос и Психея».

Газетные рецензии высоко оценили спектакль Таирова, не отказывая ему в цельности. «Постановка г. Таирова отличается изяществом и художественностью, — читаем в газете “Речь”. — Очень красивы декорации… Особенно красивы картины изображающие “Сумерки богов”, “Перелом” и “Освобождение”. Из исполнителей большой успех имели г‑жа Скарская — Психея, г. Таиров — Эрос…»[[215]](#footnote-216). «Поставлена пьеса очень хорошо (г. Таировым), — соглашался и рецензент “Слова”. — Красиво продекламировал стихи Эроса г. Таиров; только голос его несколько резок для этой роли…»[[216]](#footnote-217).

В следующей постановке — «Апостол Сатаны» Б. Шоу (режиссер П. П. Гайдебуров) — Таиров сыграл главную роль Ричарда Додженя. «Г. Таиров — Ричард ярко и эффектно провел свою благодарную роль»[[217]](#footnote-218), — писали в журнале «Театр и искусство». «Г. Таиров (Доджен) играл с обычным темпераментом, иногда впадая в аффектацию, к чему побуждает отчасти сама роль с ее неопределенным романтизмом и эффектными мелодраматическими позами»[[218]](#footnote-219), — таково было впечатление рецензента газеты «Слово». «Г. Таиров был недурен в первом акте»[[219]](#footnote-220), — скупо обронил критик газеты «Речь».

В 1909 году Таиров сыграл Сарданапала в одноименной трагедии Байрона (премьера 18 января 1909 года) в постановке П. П. Гайдебурова. Сарданапал нашел «очень подходящего исполнителя в лице Таирова, — читаем мы в одной из рецензий, — внешность и голос артиста, как и весь данный им образ, в общих чертах вполне гармонировали с байроновским Сарданапалом, изнеженным любовником и мужественным солдатом… эпикурейцем, тонким скептиком и склонным к мягким, женским чувствам поэтом. Артист дал именно того ультра-эстетика на троне, который говорит о себе: “Я мягкий чернозем, пропитанный цветами”»[[220]](#footnote-221).

«Как актер, я играл довольно много, — писал впоследствии Таиров, — с наибольшей радостью Сарданапала Байрона»[[221]](#footnote-222).

«В Передвижном театре я проработал около трех лет, — продолжал {138} Таиров, — и очень многим этому театру обязан, и потому, что я изъездил с ним всю Россию, увидел все, что делается на театрах провинции, изучал всюду зрителя, и потому, что в Народном доме графини Паниной я смог увидеть настоящего зрителя рабочих кварталов, и потому, что я имел возможность сделать свои первые режиссерские опыты. Постепенно режиссер брал во мне верх над актером»[[222]](#footnote-223).

В сезоне 1912/13 года, после работы в провинции (Симбирск, Рига). Таиров поступил в Русский драматический театр А. К. Рейнеке. Теперь он уже был режиссером, которого лишь иногда занимали в немногих ролях. «Рейнеке — бескорыстный меценат, готовый на огромные затраты, — писала Л. Я. Гуревич, — законтрактировал Панаевский театр сразу на семь лет и хотел, чтобы в его театре все было “самое лучшее”. Но в чем состоит это “лучшее” современного театра, на каких путях и какими средствами искать или создавать его, — он не знал. И основанный им театр сразу зашатался между старым, плоским, полуусловным сценическим реализмом Евт. Карпова и безыдейно-новаторствующим “модернизмом” молодых режиссур, то пытаясь объять необъятное, то склоняясь в ту или другую сторону»[[223]](#footnote-224).

Под «безыдейно-новаторствующим модернизмом» подразумевался, очевидно, Таиров, так как никаких других «представителей молодых режиссур» в театре Рейнеке не было. Главным режиссером был Е. П. Карпов.

Театр Рейнеке пытался привлечь зрителей «Снегурочкой» А. Н. Островского в постановке Евтихия Карпова. Сам Таиров считал роль Мизгиря своей последней актерской работой. По сути это так и есть, но фактически дело обстояло иначе. Карпов окончательно «убил» в Таирове актера несколько позднее, поручив ему роль молодого любовника в комедии В. Рышкова «Змейка». Л. Я. Гуревич так писала об этом спектакле и выступлении Таирова: «Все в этой пьесе в высшей степени шаблонно и приноровлено… к определенным театральным амплуа… Поставлена пьеса под режиссурой Карпова и разыграна банально-бойко, если не считать совсем плохого и уже немолодого… “юношу” в изображении одного из режиссеров театра артиста Таирова»[[224]](#footnote-225).

К этому времени Таиров уже поставил свой первый в этом театре спектакль «Бегство Габриэля Шиллинга» (премьера — 24 сентября 1912 года[[225]](#footnote-226)). В этой работе «мы знакомились с новым для Петербурга режиссером Таировым», — отметил журнал «Новая {139} студия», приветствуя постановку пьесы Гауптмана, как «шаг умный и нужный» для нового театра[[226]](#footnote-227).

Достоинства постановки Таирова признал даже «Театр и искусство», где не одобрили ни пьесу Гауптмана, ни декорации Б. И. Анисфельда. «Режиссер передал жуткое настроение в последнем акте, когда ищут утонувшего Шиллинга, и массовая сцена поставлена им жизненно»[[227]](#footnote-228), — писал Н. Тамарин.

Подлинный успех и признание приходят к Таирову с его второй постановкой — спектаклем «Изнанка жизни» Бенавенте. Автор «воскресил знакомый мир, где живут Арлекины, Коломбины, Полишинели, где преувеличенно томные сцены сплетаются с буффонадой, — писал С. Ауслендер. — Молодой режиссер Таиров показал хороший вкус, пригласив сотрудниками Судейкина (давшего ослепительные декорации). М. Кузмина (очаровательная музыка которого украсила весь спектакль) и Романова (очень удачно поставившего танцы и пантомимы). Не вдаваясь в излишний археологизм, не загромождая спектакль особыми ухищрениями, режиссер сумел создать зрелище великолепное, все насквозь пропитанное ароматом эпохи»[[228]](#footnote-229).

Вот как запечатлен этот спектакль на страницах журнала «Маски»: «Молодой режиссер Таиров искусно объединил в своей постановке творчество художника, музыканта, балетмейстера и артистов, создав единое опьяняюще-сказочное настроение… Режиссер нашел подлинную стихию испанского драматурга и… сумел облечь замысел драматурга легкой радостью наивной грезы. Поставленная вне определенной эпохи, в каких-то прозрачно-волшебных тонах, пьеса была полна южной томности, сохраняя детскую ясность основных форм. Прелестный пестрый занавес с просцениумом для пролога и тремя дверьми, откуда выскакивают веселые маски комедии, сразу вводит зрителя в атмосферу особых театральных впечатлений… Пленительная красота нежащегося на солнце города сменяется во втором акте любовной истомой ночного празднества. Стильная, томная музыка М. Кузмина доносится откуда-то издалека… легкие пары мелькают неуловимыми тенями в глубине полукруглого боскета, сплетаясь и расплетаясь в… любовном хороводе, а дивная красота сада Сирены… кажется зачарованному зрителю волшебным храмом любовных наслаждении Скользящий испанский танец… нежные пантомимы влюбленные, выбор царицы бала и прелестное шествие с горящими факелами… вплетаются в основную ткань пьесы так гармонично, что сливаются с ней в неразрывное целое, нигде не выделяясь в отдельные {140} “вставные номера”. Тут сказался художественный такт режиссера…»[[229]](#footnote-230).

Журнал «Театр и искусство» откликнулся на «Изнанку жизни» двумя статьями. В первой Н. Тамарин указывал, что «декорации должны быть красочны, жизнерадостны, поэтичны, но отнюдь не фантастичны; не должны резать глаз и кукольные фигуры Полишинеля и Арлекина, когда другие липа пьесы одеты более или менее реально». С точки зрения требований жанра бытовой комедии, критику не хватало в спектакле «настоящего веселья», живого юмора в сатирической сцене суда и «нежной поэзии любви». Однако даже и Тамарин не мог не признать за спектаклем Таирова некоторых достоинств: «Если закрыть глаза на указанные странности в замысле постановки, надо признать спектакль внешне красивым и тщательно срепетованным. Удачна картина ночного бала в саду, поставленная г. Романовым, но музыка г. Кузмина бесцветна и однообразна… Пьеса настолько талантлива, что, несмотря на недостатки ее постановки, исполнения, посмотреть ее интересно, а отдельные сцены второго акта (бал) и в настоящей постановке красивы и живописны»[[230]](#footnote-231).

А. Р. Кугель посвятил спектаклю Таирова свои «Заметки» в этом же номере журнала. Впервые обращаясь к творчеству этого режиссера, критик ставит его вслед за Станиславским и рядом с Мейерхольдом. В целом статья направлена против Таирова как против яркого представителя режиссерского театра, который, как известно, отрицался Кугелем.

Констатируя успех постановки, Кугель уходит от рецензентских частных оценок и сразу начинает с обобщений: «… “Поставить хорошо” — значит у нас (началось это с г. Станиславского и продолжается г. Мейерхольдом) — подарить публике интересное зрелище и дать глазу, иногда слуху несколько красивых и увлекательных моментов… Нужно смастерить эффектный художественный спектакль. Поэтому нынче очень легко прослыть хорошим режиссером, и потому сейчас так много хороших режиссеров, а театр все питает да падает, и пьесы все проваливаются да проваливаются… Вот и г. Таиров, поставивший пьесу Бенавенте, хороший режиссер. И, действительно, он “хороший”, чем хуже, например, г. Мейерхольда? Он сделал все то, что делают в подобных случаях хорошие режиссеры: пригласил талантливого художника, написавшего чудесные декорации и давшего превосходные по подбору красок и изяществу эскизы костюмов; заказал музыку, сладкую и приторную, как молоко с сахаром; поручил балетмейстеру, не лишенному вкуса и воображения, выработать хореографические группы. Затем не сделал ничего шокирующего, ничего нарушающего {141} художественную картину, объяснил кое-что актерам и подправил кое-где рисунок роли, если он резко выходил за пределы допустимой условности стиля. Одним словом, г. Таиров, по-моему, прекрасно “справился со своею задачей” и отныне имеет полное право именоваться “хорошим режиссером”… Но и пострадала пьеса и театр от г. Таирова, как они страдают от всех “хороших режиссеров”»[[231]](#footnote-232).

Последней режиссерской работой Таирова в Русском драматическом театре была постановка пьесы О. Дымова «Вечный странник». Ее премьера состоялась 25 марта 1913 года, когда театр Рейнеке по сути уже прекратил свое существование. Имя антрепренера было снято с афиши, а в репертуаре осталась только одна эта новинка. Спектакль Таирова шел каждый день в течение двух месяцев, что позволило труппе просуществовать до конца сезона. Публике пьеса нравилась, пресса была, однако, достаточно противоречивой.

«Г. Таиров тщательно поставил пьесу», — писал Н. Тамарин, которому все же не понравился символический «пролог под музыку»[[232]](#footnote-233). В статье Смоленского была показана напряженная обстановка в зрительном зале во время премьеры. По словам рецензента, в антрактах автора вызывали и увенчали лаврами, а прервала спектакль женская истерика в публике. «Поставили и разыграли пьесу старательно»[[233]](#footnote-234), — писал Смоленский, отмечая «сгущенный драматизм» всей постановки.

Творческий путь Таирова на петербургских частных сценах оборвался на грустной ноте. Но он обогатил его значительным опытом, позволившим через два года, уже не в Петербурге, а в Москве, более уверенно приступить к главному делу жизни — созданию Камерного театра.

# **{142}** М. С. Пятницкий Таиров в Симбирске

На зимний сезон 1910/11 года Таиров, как говаривали тогда, «покончил» в симбирскую антрепризу.

До этого он прослужил более двух сезонов в Передвижном театре П. П. Гайдебурова, а предыдущий сезон 1909/10 года подвизался в качестве актера и режиссера в антрепризе Н. Михайловского в Риге. Конечно, после Риги приглашение в Симбирск отнюдь не выглядело очень уж заманчивым. Рига издавна почиталась городом театральным, культурным и оживленным. Симбирск же принадлежал к городам так называемой малой провинции — его население составляло всего лишь около 56 тысяч человек, и театром это население не увлекалось. «Общественная и духовная жизнь города небогата внешними проявлениями: она как бы замерзла, застыла, остановилась на точке замерзания. Тем не менее в Симбирске есть городской театр, не блещущий, впрочем, ни импозантной внешностью, ни, так сказать, внутренним содержанием»[[234]](#footnote-235), — сообщал путеводитель.

Таиров уже раньше имел возможность в этом убедиться, так как в составе кочевой гайдебуровской труппы дважды в Симбирске побывал.

Вероятнее всего, он согласился работать в Симбирске потому, что ему предложено было возглавить театр: самому набрать труппу и принять на себя обязанности главного режиссера. Другими словами, перед ним впервые открывалась трудная, но интересная перспектива вполне самостоятельной работы. И Таиров надеялся привлечь к театру заинтересованное внимание местной публики.

Антрепризу держали местные горожане — М. М. Данилов и С. А. Кошелев. Новички на ниве театрального предпринимательства, они решили вести дело с размахом, смело: отремонтировали здание театра, приобрели мебель для сцены, заказали новые декорации.

В состав труппы Таировым были приглашены: А. П. Бабошина — из петербургского Малого театра, Л. И. Бронская — из саратовского театра, Л. А. Лесная — из киевского театра «Соловцов», Г. В. Панова — бывшая актриса императорских театров, Н. Ю. Башкиров, В. И. Гольдфаден и А. Э. Угрюмов — из петербургского Нового театра, А. Б. Надеждов — из петербургского Екатерининского театра, а также Е. Н. Дашкевич, М. Х. Кирсанова, {143} М. З. Костина, С. В. Равич, А. А. Степная, Г. М. Калинкин, М. Я. Онэ, И. К. Самарин-Эльский, С. А. Чернышев.

Основное ядро труппы составила артистическая молодежь, но были в ней и такие ветераны, как Мария Николаевна Славич, отдавшая тридцать лет служению сцене во многих провинциальных антрепризах. Она играла старух. Как ни странно, на это же амплуа пригласили и Константина Зефириновича Пузинского: он был уникальнейшим явлением русской сцены, ибо специализировался именно в комедийных ролях старух.

Одной из лучших актрис труппы была Л. Бронская. В ее бенефис — 19 ноября 1910 года — Таиров поставил пьесу Софьи Белой «Сатанелла» («Женщина из мрака»). Роль Сатанеллы актриса, но словам местного рецензента, воплотила «с тончайшим проникновенным пониманием замысла и дала на сцене живой, вполне законченный художественный образ несчастной женщины, брошенной эгоизмом и беспринципностью “во мрак” и погубленной. Второй и третий акт, где выливаются наружу все коллизии страдающей души, где мало авторских слов, а нужна преимущественно техника — игра, — игра слишком тонкая, — г‑жой Бронской проведены были в высшей степени художественно и правдиво»[[235]](#footnote-236).

Если основные и эпизодические роли во всех пьесах расходились более или менее удовлетворительно, то организация массовок, народных сцен была серьезным камнем преткновения. Для массовых сцен в «Вильгельме Телле» Шиллера, в «Мирре Эфрос» Я. Гордина и в других спектаклях приходилось нанимать совершенно неопытных статистов. Быть может, поэтому, например, «грандиозные массовые действия» в «Вильгельме Телле», как заметил симбирский рецензент, отдавали «деланностью и не поражали своим величием»[[236]](#footnote-237).

Режиссировал в симбирской труппе не один Таиров. Так как приходилось подчас давать две‑три премьеры в неделю, некоторые пьесы ставили опытные актеры, в частности И. Самарин-Эльский. Но несомненно, что Таиров определял всю репертуарную линию театра. И если он нередко вынужден был ориентироваться на сравнительно низкий культурный уровень симбирской публики и, случалось, принимал к постановке трескучие, душераздирающие мелодрамы, то, с другой стороны, он стремился и приобщить эту публику к лучшим творениям современной драматургии, а также к классическому репертуару.

Сезон открылся таировской постановкой «Три сестры».

Отзывы об этом спектакле были противоречивы. Режиссера упрекали в отсутствии «гармонии чеховского ансамбля», «чеховского настроения», «верного чеховского тона», «чеховской обыденщины». {144} Но в тех же рецензиях отмечалось, что постановка привлекала дружной «любовно-старательной работой и каким-то особенным благородством тона»[[237]](#footnote-238), что в ней «видна была на всем опытная, умелая рука режиссера»[[238]](#footnote-239). Известный симбирский краевед Н. А. Державин корреспондировал в петербургский журнал: «Исполнители безукоризненно хороши. Постановка блестящая. Я не ошибусь, если скажу, что до сих пор Симбирск не видал ни такой труппы, ни такой режиссуры, ни таких постановок»[[239]](#footnote-240).

В дальнейшем, когда схлынула волна первого интереса публики к новой труппе и режиссура была вынуждена для привлечения зрителя чуть ли не ежедневно обновлять репертуар, пресса отмечала, что «все постановки, за самыми незначительными исключениями — когда наблюдалось естественное, в силу переутомления, падение энергии, — отличаются тщательностью, продуманностью», что «Таиров — режиссер с богатой инициативой, и в его постановках сквозит отпечаток полной законченности, продиктованной серьезной кабинетной работой и вынесенной на сцену не вчерне»[[240]](#footnote-241).

В этот сезон Таиров жил в напряженнейшем творческом режиме, сочетая режиссуру и актерскую работу. В своих постановках он сыграл следующие роли: Андреи Прозоров («Три сестры»), принц Карл-Генрих («Наследный принц» В. Мейер-Ферстера), доктор Токерамо («Тайфун» М. Ленгиеля), Мазепа («Мазепа» Ю. Словацкого), Санг («Свыше наших сил» Б. Бьернсона), Роберт Чилтерн («Идеальный муж» О. Уайльда), Мельхталь («Вильгельм Телль» Ф. Шиллера), Ричард («Апостол сатаны» Б. Шоу), Дон-Жуан («Сын императора» Ленокса), Принц («Черная смерть» Е. Чирикова), Балашов («Сатанелла» С. Белой), Гердт («Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса), Петр Крумбак («Самсон и Далила» С. Ланге), Латро («Мученица» Ж. Ришпена), Роберт Гейнке («Честь» Г. Зудермана), Жорж Киров («Поле брани» И. Колышко), Будлейг («Темное пятно» Г. Кадельбурга и Р. Пресберга), Иоселе («Мирра Эфрос» Я. Гордина), художник Фавн («Лесные тайны» Б. Чирикова), Трофимов («Вишневый сад» Чехова), Аркадий («Жулик» И. Потапенко), Фердинанд («Коварство, и любовь» Шиллера), Нил («Мещане» Горького).

Кроме того, Таиров принял участие в качестве исполнителя в ряде постановок Самарина-Эльского и других актеров труппы: граф Павлик («Особняк» Н. Жуковской), Армори («Дева неразумная» А. Батайля), Шаблов («Поздняя любовь» А. Островского), Годда («Казнь» Гр. Ге), Григорий («Плоды просвещения» Л. Толстого), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского), Холодов («Распутица» В. Рышкова), Антип {145} («Цыганские песни в лицах» И. Куликова), Дульчин («Последняя жертва» А. Островского), Карандышев («Бесприданница» А. Островского), Юрий Петрович («Летняя картинка» Т. Щепкиной-Куперник), Морской («Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко), Джиджи («Каморра» Е. Эспозито), Гершеле («Сатана» Я. Гордина), Раймонд («Неизвестная» А. Биссона).

Итак, целых четыре десятка ролей и чаще всего больших ролей в пестром, разношерстном репертуаре за пять месяцев симбирского сезона. Это свидетельствует, конечно, о высоком профессионализме Таирова-актера. Но из этого перечня видно и другое: видно, сколь трудно было вести театральное дело в провинции на высоком уровне, как часто приходилось идти навстречу неразвитым вкусам зрителей.

Характерным примером актерской работы Таирова была заглавная роль в «Наследном принце» В. Мейер-Ферстера. Драма анонсировалась для симбирской публики как пьеса из репертуара императорских театров. Действительно, с сезона 1908/09 года она шла на сцене Александринского театра, где Карла-Генриха играл Ю. М. Юрьев, ни на минуту не забывая, что его герой — принц, аристократ, воспитанный в дворцовых традициях, всегда верный всем правилам этикета и ритуала. Таиров же истолковал эту роль иначе. Его Карл-Генрих все время порывался хотя бы на время избавиться от догм и канонов насквозь регламентированной жизни. В исполнении Таирова герой представал, «от манер начиная и до современного модного пиджака включая, всего менее похожим не только на наследного принца Саксен-Карлсбургского Карла-Генриха, но и вообще на принца. В исполнении артиста, как и в толковании роли, выказана хорошая артистическая школа и понимание своего дела»[[241]](#footnote-242).

По-видимому, Таирову тогда больше нравились роли героического плана, где можно было дать волю темпераменту. Исполняя роль шиллеровского Фердинанда, он «вложил в свою игру столько захватывающего воодушевления, столько мощи, что вызывал бури аплодисментов зрителей», особенно молодежи[[242]](#footnote-243). Эта роль была признана лучшей в репертуаре Таирова, а спектакль «Коварство и любовь» был сыгран трижды.

Характерно, что даже играя какого-нибудь Толю Холодова в рышковской «Распутице», Таиров склонен был привносить в роль трагизм, которого пьеса отнюдь не предполагала. Эта тенденция вызывала иронические комментарии рецензентов, как, впрочем, и склонность Таирова к мелодраматизму. Например, в пьесе Шоу «Апостол Сатаны» Таиров — Ричард, «с присущей ему искусственностью позировавший в мелодраматической аффектации и “красивом” {146} наряде, — несомненно, “произвел впечатление”. Под дружные хлопки школяров и галереи артисту пришлось пожинать лавры успеха и бесконечно выходить»[[243]](#footnote-244), — насмешливо сообщал рецензент «Симбирянина».

Вполне вероятно, что эти укоры были справедливы, что «аффектация» не однажды соблазняла Таирова. Но нельзя забывать и о том, что другим способом трудно было бы возбудить тогдашнюю провинциальную публику. И уже сам по себе тот факт, что Таирову приходилось «пожинать лавры успеха», имеет существенное значение: значит, ему удалось увлечь зрителей.

Говоря о Таирове — симбирском актере, нужно отметить, что он в ту пору увлекался мелодекламацией и чтением стихотворений. Так, он поставил комедию Г. Бара «На гастролях» («Концерт») и завершил ее дивертисментом, в котором выступил с мелодекламацией. После посвященного 50‑летию со дня отмены крепостного права спектакля «Холопы» П. Гнедича Таиров и актриса Лидия Лесная поочередно читали стихи.

В свой бенефис Таиров поставил пьесу Ленокса «Сын императора» («Дон Жуан Австрийский») и сыграл в ней заглавную роль, о чем заранее оповестила симбирян афиша, написанная «аршинными» красными буквами. Сурово, но кое в чем справедливо «Симбирянин» выговаривал бенефицианту: «Говоря откровенно, досадно было и за эту вывеску и выбор этой пьесы именно для бенефиса г. Таирова. Впрочем, выбор пьесы удивлять не может, учитывая те тенденции, которые давно нам известны в г. Таирове как артисте. Погоня за так называемыми ролевыми эффектами внешнего характера, создание этих эффектов “красивыми”, но однообразно шаблонными позами и позициями, претворение каждой роли в какой-то “трагизм”, истерическое тонирование… все это неизбежные и неотступные спутники сценической жизни г. Таирова».

Но в той же «бенефисной» статье бескомпромиссного «Симбирянина» признавались и немалые достоинства лидера труппы: «Учитывая же г. Таирова, как режиссера и заведующего художественной частью театра в Симбирске, мы, при всей своей требовательности, можем сказать, что он с честью несет эти наитруднейшие и ответственнейшие обязанности. Тот гармонический ансамбль, та исключительная, редкая для маленького провинциального театра, проникновенно художественная постановка каждой пьесы, которую мы наблюдаем и которую уже систематически отмечали, — это лучшие свидетели художественного дарования, вкуса и чутья г. Таирова и его духовной привязанности к святому делу искусства. И что бы ни говорилось о г. Таирове, как об артисте, как бы мало он ни соответствовал своему предназначению {147} в исполнении той или иной роли, однако нельзя не признать за ним талантливого и достойного жреца искусства, как такового, — не ремесленника-профессионала, актера, а артиста, возвышенной душой любящего свое призвание и стоящего на высоте его»[[244]](#footnote-245).

Оформлял таировские спектакли в Симбирске художник К. К. Костин, который в 1905, 1906 и 1908 годах был соратником Мейерхольда по провинциальным сезонам. Особая забота о костюмах и декорациях об освещении, делала практически каждый спектакль «обстановочным», и остается только удивляться изобретательности Таирова, сумевшего провести сезон с положительным финансовым итогом.

Таиров стремился показывать симбирской публике не только драматургические новинки, но и старые пьесы, вообще редко ставившиеся на сцене. Одной из таких постановок была трагедия польского драматурга Юлнуша Словацкого «Мазепа». Костиным были сделаны для этой пьесы новые декорации, роскошные костюмы. Правда, чрезмерная пышность спектакля вызвала отповедь «Симбирянина». Рецензент упрекал театр в склонности к пьесам, «где можно было бы афишироваться “новыми костюмами”, “новой обстановкой” и т. п. Конечно, эта сторона дела имеет громадное значение в постановке пьес и их успехе… Но не в этом только задачи театра»[[245]](#footnote-246). Думается, однако, что это понимал и Таиров, и что в «Мазепе» его привлекла не только внешняя красочность, но и цельность, свежесть чувств героев трагедии, возвышенность их духа.

Ибо одной из основных забот Таирова была идейная сторона репертуара, что бы там ни утверждал «Симбирянин». В перечне осуществленных им в Симбирске постановок весьма выразительна линия пьес, резко обличающих нравы современного буржуазного общества. Серию таких спектаклей начала постановка ибсеновских «Столпов общества». Затем были сыграны «Честь» Г. Зудермана, «Жулик» И. Потапенко, «Васса Железнова» М. Горького (21 декабря 1910 года). В постановке горьковской драмы жизнь персонажей протекала перед зрителем «тягуче, однообразно, громоздко и лениво». Роль Вассы играла Г. В. Панова. По отзыву рецензента «Волжских вестей», актриса сумела понять и воплотить тип «властной и энергичной женщины», доходящей до деспотизма, старающейся сохранить «ускользающие из ее рук власть и влияние»[[246]](#footnote-247).

Когда театральный сезон близился к концу, газета «Симбирская жизнь», пытаясь прояснить общественную ситуацию, в статье под многозначительным заголовком «Мы устали…» печально констатировала: {148} «Тускло и мрачно на горизонте русской общественности вообще, а симбирской в особенности. Что-то тянется, что-то куда-то плетется… Во всех проявлениях общественной жизни стоит атмосфера чего-то тягучего, липкого, вялого…» И далее автор статьи, говоря о причинах «нашей духовной спячки», продолжал: «Кроме того, мы попросту устали… Много обидных разочарований… Много затоптанных грез… Мы устали от “впечатлений” реакции, от репрессий, которые, как гигантский пресс, зажали все живые стремления, породив чувство какого-то отупения, равнодушия…»[[247]](#footnote-248).

На таком фоне попытки Таирова создать серьезный репертуар выглядели поистине героическими. В этот сезон театр показал симбирцам произведения Островского, Толстого, Чехова, Горького, Л. Андреева, Шиллера, Ибсена, Шоу, Уайльда.

10 февраля Таиров поставил «Вишневый сад», сыгранный труппой «с полным ансамблем». Затем было дано концертное отделение, посвященное годовщине смерти В. Ф. Комиссаржевской. «Симбирская жизнь», вопреки обыкновению, посвятила этому событию целых два репортажа. «Г‑н Таиров сказал глубоко прочувствованное слово о ее творчестве, об ее удивительно яркой индивидуальности, о неугасимом, священном сжигавшем ее огне, о вольном и неудержимом стремлении идти вперед… Затем г‑жи Лесная и Вронская с большим чувством прочли стихотворения, посвященные памяти Комиссаржевской. Прекрасное впечатление оставила мелодекламация г‑на Таирова под артистический аккомпанемент г‑жи Лесной»[[248]](#footnote-249). Второй репортер продолжал: «Пестрая публика какими-то незримыми нитями слилась в одно настроение. Траурный марш вслед за “вечной памятью” был прослушан стоя. Никто не нарушал молитвенного настроения… И, кажется, в первый раз симбирская публика выразила свои чувства по-иному. Проникновенней, чем аплодисментами»[[249]](#footnote-250).

Симбирская пресса (все три постоянные газеты: демократические «Волжские вести», либеральная «Симбирская жизнь» и монархический «Симбирянин»), хотя и не скупилась на критические замечания, все же в целом весьма сочувственно относилась к подвижническим усилиям Таирова и его труппы.

20 февраля состоялся прощальный спектакль — шли в постановке Таирова «Мещане» Горького. К сожалению, под закрытие сезона отзывы были беглыми, и нам известно об этой таировской работе немногое. «Спектакль прошел, как и всегда, с помпой. Выделялись исполнением ролей гг. Угрюмов (Тетерев), Чернышев (Перчихин), Муратов (Бессеменов), Таиров (Нил), Самарин-Эльский {149} (Петр), Славич (Кухарка), г‑жи Лесная (Поля) и Бронская (Елена). Сбор был полный: свыше 1000 руб., что составляет в летописях симбирского театра небывалое явление»[[250]](#footnote-251).

Общественная и эстетическая позиции Таирова, думается, достаточно определенно выразились в том, что он сам сыграл горьковского Нила.

Когда Таиров и его труппа разъехались «по городам и весям», симбирская пресса еще подводила итоги сезона и констатировала, что он прошел интересно и содержательно. «Конечно, в этой удаче главными виновниками явились те руководители и вдохновители дела, которые несколько дней тому назад взмахнули крыльями и унеслись в иные края. Мы имеем в виду дельных, интеллигентных режиссеров и на редкость удачно подобранную труппу»[[251]](#footnote-252).

1. Б. В. Алперс. Театральные очерки, т. 2. М., 1977, с. 463. [↑](#footnote-ref-2)
2. И. Н. Виноградская Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 3, М., 1973, с. 141. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Евгений Вахтангов». Сборник. М., 1984, с. 334. [↑](#footnote-ref-4)
4. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, беседы, речи. Часть II. М., 1968, с. 37. [↑](#footnote-ref-5)
5. А. М. Эфрос. Введение. — «Камерный театр и его художники». М., 1934, с. IX. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. Я. Таиров. О театре. М., 1970, с. 113. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Советский театр. Документы и материалы. 1917 – 1921», с. 176. [↑](#footnote-ref-8)
8. В. Э. Мейерхольд. Цит. кн., с. 43. [↑](#footnote-ref-9)
9. А. Я. Таиров. О театре, с. 100. [↑](#footnote-ref-10)
10. Алиса Коонен. Страницы жизни. М., 1975, с. 207. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Театр». 1916, № 2952, с. 10. [↑](#footnote-ref-12)
12. Алиса Коонен. Страницы жизни. с. 231. [↑](#footnote-ref-13)
13. И. Анненский. «Фамира-кифарэд». Предисловие, с. 5 (П., 1919). [↑](#footnote-ref-14)
14. И. Н. Пружан. Бакст. М., 1975, с. 130, 141. [↑](#footnote-ref-15)
15. Г. И. Геронский. Алиса Коонен. М.‑Л., 1927, с. 13 – 14. [↑](#footnote-ref-16)
16. «Новый путь», 1918, 8 марта. [↑](#footnote-ref-17)
17. Г. И. Геронский. Цит. кн., с. 15. [↑](#footnote-ref-18)
18. Александр Таиров. Прокламации художника. М., 1917, с. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Театр и драматургия», 1936, № 4, с. 202. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Театральный курьер», 1918. № 2, с. 4. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. М. Эфрос. Введение. — «Камерный театр и его художники». М., 1934, с. XXX. [↑](#footnote-ref-22)
22. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 257. [↑](#footnote-ref-23)
23. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I. М., 1958, с. 411. [↑](#footnote-ref-24)
24. ЦГАЛИ, ф. 2338, оп. 1, ед. хр. 12. [↑](#footnote-ref-25)
25. Жан Кокто. Портреты-воспоминания. М., 1985, с. 119. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Театр и музыка», 1923, № 9, с. 743 – 744. [↑](#footnote-ref-27)
27. Жан Кокто. Цит. кн., с. 120. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Театр и музыка», 1923, № 35, с. 1107 – 1108. [↑](#footnote-ref-29)
29. Там же, № 10, с. 779. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Экран», 1922, № 21, с. 6. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Театр и музыка», 1923, № 35, с. 1107. [↑](#footnote-ref-32)
32. Ипполит Соколов. Режиссура А. Я. Таирова. М., 1925, с. 28. [↑](#footnote-ref-33)
33. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1. с. 410. [↑](#footnote-ref-34)
34. «Еженедельник академических театров». Л., 1924, № 12, с. 6. [↑](#footnote-ref-35)
35. А. Я. Таиров. О театре, с. 293. [↑](#footnote-ref-36)
36. «Вечерняя Москва». 1923, 7 ноября. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Жизнь искусства», 1924, № 21. [↑](#footnote-ref-38)
38. Леонид Гроссман. Алиса Коонен, с. 71. [↑](#footnote-ref-39)
39. «Известия». 1924, 11 марта. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Красная панорама», 1927, № 17, с. 13. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Новый зритель», 1926, № 5. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Программы гос. ак. театров», 1926. № 61, с. 10. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Жизнь искусства». 1929, 14 апреля. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Камерный театр Статьи, заметки, воспоминания». М., 1934, с. 95. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Литературная газета», 1929, 4 ноября. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Вопросы литературы», 1984, № 3, с. 277 – 278. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Правда», 1936, 24 октября. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Литературная газета», 1936, 27 октября. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Советское искусство», 1936, 29 ноября. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Советское искусство», 1937, 5 октября. [↑](#footnote-ref-51)
51. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 373. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Вопросы театра — 82», М., 1983, с. 261 – 292. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Литература и искусство», 1944, 1 апреля. [↑](#footnote-ref-54)
54. «Литература и искусство», 1944, 3 апреля. [↑](#footnote-ref-55)
55. А. Я. Таиров. О театре, с. 394 – 399. [↑](#footnote-ref-56)
56. Б. Алперс. Театральные очерки, т. 1. М., 1977, с. 476 – 477. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Литературная газета», 1945, 3 февраля. [↑](#footnote-ref-58)
58. А. Фадеев. За тридцать лет. М., 1957, с. 769. [↑](#footnote-ref-59)
59. Сб. «В поисках реалистической образности». М., 1981, с. 372. [↑](#footnote-ref-60)
60. А. Я. Таиров. О театре. М.: ВТО, 1970, с. 274. [↑](#footnote-ref-61)
61. Н. Я. Берковский. «Литература и театр». М., 1969, с. 334 – 335. [↑](#footnote-ref-62)
62. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 263. [↑](#footnote-ref-63)
63. А. Я. Таиров. О театре, с. 253. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же, с. 153. [↑](#footnote-ref-65)
65. А. Я. Таиров. О театре, с. 506. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же, с. 153 – 154. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. Я. Таиров. О театре, с. 155. [↑](#footnote-ref-68)
68. «Театр и музыка», 1923, № 35, с. 1116 – 1117. [↑](#footnote-ref-69)
69. А. Я. Таиров. О театре, с. 278. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же, с. 200. [↑](#footnote-ref-71)
71. А. Я. Таиров. О театре, с. 481. [↑](#footnote-ref-72)
72. А. Я. Таиров. О театре, с. 90. [↑](#footnote-ref-73)
73. Там же. с. 91. [↑](#footnote-ref-74)
74. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 130. [↑](#footnote-ref-75)
75. П. Марков. О Таирове. — В кн.: «О театре», с. 3. [↑](#footnote-ref-76)
76. Камерный театр и «Покрывало Пьеретты». 1916, 14 декабря. Машинописн. текст. Библиограф. кабинет ВТО. [↑](#footnote-ref-77)
77. А. Я. Таиров. О театре, с. 269. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же, с. 275. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Каверин. Освещенные окна. — «Звезда», 1974, № 12. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. М. Эфрос. Введение. — «Камерный театр и его художники». 1934, с. XXX. [↑](#footnote-ref-81)
81. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 276. [↑](#footnote-ref-82)
82. «Театр», 1922. № 2, с. 43 – 45. [↑](#footnote-ref-83)
83. «Театр», 1922, № 1, с. 17. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Театр», 1922, № 5, с. 154 – 155. [↑](#footnote-ref-85)
85. П. Марков. О Таирове. — В кн. А. Я. Таиров. О театре, с. 23. [↑](#footnote-ref-86)
86. А. Я. Таиров. О театре, с. 293. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Театр и музыка», 1923, № 35, с. 1109. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Правда», 1922, 11 октября. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Еженедельник академических театров». Л., 1924, № 12, с. 6. [↑](#footnote-ref-90)
90. П. Марков. О Таирове. — В кн.: А. Я. Таиров. О театре, с. 23. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Новый зритель», 1925, № 49, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-92)
92. П. Марков. О театре, т. 3. М., 1976, с. 335. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Вечерняя Москва», 1926, 21 декабря. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Вечерняя Москва», 1926, 4 декабря. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Известия», 1926, 24 декабря. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Правда», 1928, 2 февраля. [↑](#footnote-ref-97)
97. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 310. [↑](#footnote-ref-98)
98. «Рабис», 1930, № 8, с. 7. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Коммуна», Воронеж, 1934, 20 июля. [↑](#footnote-ref-100)
100. А. Я. Таиров. О театре, с. 212. [↑](#footnote-ref-101)
101. «Современный театр», 1928, № 50, с. 803. [↑](#footnote-ref-102)
102. «Вечерняя Москва», 1928, 13 декабря. [↑](#footnote-ref-103)
103. К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 112. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Вечерняя Москва», 1928, 13 декабря. [↑](#footnote-ref-105)
105. «Вечерняя Москва», 1930, 3 февраля. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Рабис», 1930, № 8, с. 7. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Советская культура», 1981, 21 июля. [↑](#footnote-ref-108)
108. «Вечерняя Москва», 1928, 29 сентября. [↑](#footnote-ref-109)
109. С. Цимбал. Театральная новизна и театральная современность. Л., 1964. с. 207 – 208. [↑](#footnote-ref-110)
110. «Советское искусство», 1936, 29 октября. [↑](#footnote-ref-111)
111. А. Я. Таиров. О театре, с. 384. [↑](#footnote-ref-112)
112. Там же, с. 385, 387. [↑](#footnote-ref-113)
113. И. Г. Эренбург. Люди, годы, жизнь. — «Новый мир», 1961, № 2. [↑](#footnote-ref-114)
114. П. Марков. О театре, т. 3, с. 137 – 138. [↑](#footnote-ref-115)
115. А. М. Эфрос. Введение. — «Камерный театр и его художники». М., 1934, с. XXX. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же, с. XXXIX. [↑](#footnote-ref-117)
117. П. Марков. О театре, т. 3. М., 1976, с. 157. [↑](#footnote-ref-118)
118. А. И. Таиров, О театре. М., 1970, с. 162. [↑](#footnote-ref-119)
119. А. Я. Таиров. О театре, с. 153. [↑](#footnote-ref-120)
120. Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969, с. 343 – 344. [↑](#footnote-ref-121)
121. А. В. Чичерин. Ритм образа. М., 1980, с. 5. [↑](#footnote-ref-122)
122. А. Я. Таиров. О театре, с. 441. [↑](#footnote-ref-123)
123. А. Я. Таиров. О театре, с. 203. [↑](#footnote-ref-124)
124. А. Г. Коонен. О Таирове, ЦГАЛИ, ф. 2768, оп. 1, ед. хр. 68, л. 57. [↑](#footnote-ref-125)
125. А. Я. Таиров. Письмо в редакцию «Театральной газеты». ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 5, л. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-126)
126. А. Я. Таиров. О театре, с. 79. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же, с. 148. [↑](#footnote-ref-128)
128. А. Я. Таиров. Статья о постановке пантомимы в Свободном театре. ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 309, л. 4. [↑](#footnote-ref-129)
129. А. Я. Таиров. Пантомима. — «Театральная газета». М., 1914, № 14, с. 6. [↑](#footnote-ref-130)
130. Там же. [↑](#footnote-ref-131)
131. А. Я. Таиров. Статья о постановке пантомимы в Свободном театре, лл. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-132)
132. А. Я. Таиров. О мимодраме. — «Актер». М., 1913, № 5, с. 5. [↑](#footnote-ref-133)
133. А. Я. Таиров. О театре, с. 85. [↑](#footnote-ref-134)
134. А. Я. Таиров. О мимодраме, с. 5. [↑](#footnote-ref-135)
135. А. Я. Таиров. О театре, с. 90. [↑](#footnote-ref-136)
136. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 176. [↑](#footnote-ref-137)
137. Алиса Коонен. О Таирове, л. 62. [↑](#footnote-ref-138)
138. А. Я. Таиров. О театре, с. 91. [↑](#footnote-ref-139)
139. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 176. [↑](#footnote-ref-140)
140. Алиса Коонен. О Таирове, лл. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, л. 65. [↑](#footnote-ref-142)
142. Либретто пантомимы «Покрывало Пьеретты». — «Театр», 1913, № 1379, 3 – 4 ноября, с. 38. [↑](#footnote-ref-143)
143. Описание спектакля сделано по либретто пантомимы «Покрывало Пьеретты», по кн.: А. Я. Таиров. О театре, с. 80 – 81, 90 – 92; Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 175 – 179; по рукописи А. Г. Коонен. О Таирове, а также по вырезкам из газет и журналов о пантомиме «Покрывало Пьеретты» из архива Таирова, ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 313. [↑](#footnote-ref-144)
144. А. А. Левинсон. Русская «Федра». — «Звено», 1923, 26 марта. [↑](#footnote-ref-145)
145. П. А. Марков. О театре, т. 3. М., 1976, с. 137. [↑](#footnote-ref-146)
146. В. И. Ленин. О литературе и искусстве. М., 1957, с. 201. [↑](#footnote-ref-147)
147. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 409. [↑](#footnote-ref-148)
148. Н. Я. Берковский. Таиров и Камерный театр. — В кн.: «Литература и театр», М., 1969, с. 313. [↑](#footnote-ref-149)
149. В. Брюсов. О «речи рабской», в защиту поэзии. — «Аполлон», 1910. № 9, с. 33. [↑](#footnote-ref-150)
150. П. А. Марков, О театре, т. 2, с. 85. [↑](#footnote-ref-151)
151. Записная книжка А. Я. Таирова, 1916 – 1919. — ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 8. [↑](#footnote-ref-152)
152. А. Г. Коонен. Страницы жизни, с. 230. [↑](#footnote-ref-153)
153. С. Глаголь. «Фамира-кифарэд». — «Утро России». 1916, 9 ноября. [↑](#footnote-ref-154)
154. Н. Эфрос. «Фамира-кифарэд». — «Рампа», 1916, 1 декабря. [↑](#footnote-ref-155)
155. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 409. [↑](#footnote-ref-156)
156. Н. Я. Берковский. Таиров и Камерный театр. — В его кн. «Литература и театр». М., 1969, с. 307. [↑](#footnote-ref-157)
157. А. Я. Таиров. О театре, с. 445. [↑](#footnote-ref-158)
158. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1, с. 410. [↑](#footnote-ref-159)
159. Н. Волков. Душа Камерного театра. — «Театральное обозрение». 1922, № 4, с. 3. [↑](#footnote-ref-160)
160. С. Игнатов. Два театра. — «Экран», 1923, № 26. [↑](#footnote-ref-161)
161. Г. Буасси. «Федра» в Камерном театре. — «Театр и музыка», 1923, № 35. [↑](#footnote-ref-162)
162. С. Марголин. «Федра». — «Экран», 1922, № 21. [↑](#footnote-ref-163)
163. П. А. Марков. О театре, т. 2. М., 1974, с. 293. [↑](#footnote-ref-164)
164. А. Я. Таиров. О театре, с. 448. [↑](#footnote-ref-165)
165. А. Левинсон. Русская «Федра». — «Звено», 1923, 26 марта. [↑](#footnote-ref-166)
166. Ж. Расин. Трагедии. М., 1977, с. 244. [↑](#footnote-ref-167)
167. П. А. Марков, О театре, т. 2, с. 293. [↑](#footnote-ref-168)
168. А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1, с. 110 – 111. [↑](#footnote-ref-169)
169. С. Марголин. Камерный театр. «Федра». — «Экран», 1922, № 21, с. 7. [↑](#footnote-ref-170)
170. Диспут о «Федре». — «Экран», 1922, № 22, с. 15. [↑](#footnote-ref-171)
171. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965, с. 47. [↑](#footnote-ref-172)
172. Первая исполнительница этой роли — А. Б. Никритина. [↑](#footnote-ref-173)
173. А. Я. Таиров. О театре, с. 262. [↑](#footnote-ref-174)
174. Там же, с. 241. [↑](#footnote-ref-175)
175. А. Я. Таиров. О театре, с. 252 – 253. [↑](#footnote-ref-176)
176. Вступительное слово Таирова перед началом гастролей Камерного театра в Ленинграде 17 апреля 1936 г. (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1. ед. хр. 670). [↑](#footnote-ref-177)
177. Собственно литературные оригинальные произведения Кржижановского (большей частью это новеллы, в которых в неожиданном переплетении соединены реальность и фантастичность) не были напечатаны и сохранились в личных архивах его друзей. [↑](#footnote-ref-178)
178. Г. В. Кугушев. Драматические сочинения, т. 1. М., без года. [↑](#footnote-ref-179)
179. Замечания Таирова по сценарию «Евгений Онегин», (ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 670). [↑](#footnote-ref-180)
180. Кржижановский выбрал этот текст на том основании, что он был впервые напечатан как своего рода пролог к первой главе «-Евгения Онегина». Позже, выпуская в свет свой роман, Пушкин убрал это вступление. [↑](#footnote-ref-181)
181. Никаких указаний на то, что в спектакле появится именно Пушкин, найти не удалось. [↑](#footnote-ref-182)
182. А. Я. Таиров, О театре, с. 247. [↑](#footnote-ref-183)
183. В кавычках Таиров дает ремарки Кржижановского. [↑](#footnote-ref-184)
184. А. М. Эфрос. Вчера, сегодня, завтра. — В кн.: «Осмеркин. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников». М., 1981, с. 174. [↑](#footnote-ref-185)
185. Там же, с. 189. [↑](#footnote-ref-186)
186. Е. К. Гальперина. Преданность Пушкину. — В кн.: «Осмеркин…», с. 233. [↑](#footnote-ref-187)
187. В. В. Левик. Памяти учителя. В кн.: «Осмеркин…», с. 227. [↑](#footnote-ref-188)
188. Там же. с. 237 – 238. [↑](#footnote-ref-189)
189. Л. Огинская. «Евгений Онегин» в эскизах А. А. Осмеркина. 1979, № 10. [↑](#footnote-ref-190)
190. Беседа с С. С. Прокофьевым на тему: «Композитор в драматическом театре». — «Театр и драматургия», 1936, № 8, с. 489. [↑](#footnote-ref-191)
191. Там же. [↑](#footnote-ref-192)
192. Алиса Коонен. Страницы жизни, с. 369. [↑](#footnote-ref-193)
193. Подробный музыковедческий анализ «Евгения Онегина» Прокофьева см.: Е. Даттел. «Евгений Онегин» С. Прокофьева. — «Музыкальный современник», сб. статей, выпуск 2. М., 1977; О. Степанов. «Евгений Онегин» С. Прокофьева. — «Советская музыка», 1975, № 6; Е. Пащенко. «Союз поэзии и музыки». — «Музыкальная жизнь», 1984, № 5. [↑](#footnote-ref-194)
194. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 68. [↑](#footnote-ref-195)
195. А. Я. Таиров. Записки режиссера, с. 69. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Речь», 1907, 24 октября. [↑](#footnote-ref-197)
197. «Театр и искусство», 1907, 4 ноября, № 44, с. 715. [↑](#footnote-ref-198)
198. «Обозрение театров», 1907, 12 и 15 декабря. [↑](#footnote-ref-199)
199. «Павел Павлович Гайдебуров. Литературное наследие…». М., 1977, с. 180. [↑](#footnote-ref-200)
200. «Театр и искусство», 1908, № 5, с. 89. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Речь», 1908, 11 сентября. [↑](#footnote-ref-202)
202. «Студия», 1911, № 3, с. 6. [↑](#footnote-ref-203)
203. «Речь», 1908, 23 сентября. [↑](#footnote-ref-204)
204. «Слово», 1908, 23 сентября. [↑](#footnote-ref-205)
205. «Театр и искусство», 1908, № 39, с. 667. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Павел Павлович Гайдебуров. Литературное наследие…», с. 158. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Обозрение театров», 1908, № 558, с. 10. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Театр и искусство», 1908, № 42, с. 729. [↑](#footnote-ref-209)
209. «Речь», 1908, 25 октября. [↑](#footnote-ref-210)
210. «Слово», 1908, 22 октября. [↑](#footnote-ref-211)
211. «Театр и искусство», 1908, № 48, с. 844. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Обозрение театров», 1908, № 578, с. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-213)
213. «Слово», 1908, 23 ноября. [↑](#footnote-ref-214)
214. «Павел Павлович Гайдебуров. Литературное наследие…», с. 328. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Речь», 1908, 9 декабря. [↑](#footnote-ref-216)
216. «Слово», 1908, 9 декабря. [↑](#footnote-ref-217)
217. «Театр и искусство», 1909, № 1, с. 4. [↑](#footnote-ref-218)
218. «Слово», 1908, 23 декабря. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Речь», 1908, 23 декабря. [↑](#footnote-ref-220)
220. «Речь», 1909, 21 января. [↑](#footnote-ref-221)
221. А. Я. Таиров. О театре, с. 69. [↑](#footnote-ref-222)
222. А. Я. Таиров. О театре, с. 69. [↑](#footnote-ref-223)
223. Л. Гуревич. Петербургские театры Русский драматический театр. — «Русские ведомости», 1912, 16 ноября, с. 5. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же. [↑](#footnote-ref-225)
225. В своих мемуарах А. Г. Коонен ошибочно пишет, что эта пьеса была поставлена Таировым в Передвижном театре. [↑](#footnote-ref-226)
226. К. и О. Ковалевские. «Бегство Габриэля Шиллинга» на сцене Русского драматического театра. — «Новая студия», 1912, № 4, с. 9. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Театр и искусство», 1912, № 40, с. 757. [↑](#footnote-ref-228)
228. «Аполлон», 1912, № 11, Хроника, с. 55. [↑](#footnote-ref-229)
229. «Маски», 1912, № 3, с 85 – 87. [↑](#footnote-ref-230)
230. «Театр и искусство», 1912, № 50, с. 985 – 986. [↑](#footnote-ref-231)
231. «Театр и искусство», 1912, № 50, с. 998. [↑](#footnote-ref-232)
232. «Театр и искусство», 1913, № 13, с. 292 – 293. [↑](#footnote-ref-233)
233. «Биржевые ведомости», 1913, 26 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-234)
234. Г. Москвич. Иллюстрированный практический путеводитель по Волге, СПб., 1912, с. 182. [↑](#footnote-ref-235)
235. «Симбирянин», 1910, 21 ноября. [↑](#footnote-ref-236)
236. «Волжские вести», 1911, 13 ноября. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Рампа и жизнь», 1910, № 45, с. 744. [↑](#footnote-ref-238)
238. «Волжские вести», 1910, 21 сентября. [↑](#footnote-ref-239)
239. «Театр и искусство» 1910 № 40, с. 746 – 747. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Рампа и жизнь», 1911, № 3, с. 17 – 18. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Симбирянин», 1910, 21 сентября. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Волжские вести», 1910, 29 сентября. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Симбирянин», 1910, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-244)
244. «Симбирянин», 1910, 28 ноября. [↑](#footnote-ref-245)
245. «Симбирянин», 1910, 14 октября. [↑](#footnote-ref-246)
246. «Волжские вести», 1910, 3 декабря. [↑](#footnote-ref-247)
247. «Симбирская жизнь», 1911, 30 января. [↑](#footnote-ref-248)
248. «Симбирская жизнь», 1911, 12 февраля. [↑](#footnote-ref-249)
249. Там же. [↑](#footnote-ref-250)
250. «Театр и искусство», 1911, № 13, с. 282. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Симбирская жизнь», 1911, 26 февраля. [↑](#footnote-ref-252)