**Русское актерское искусство XX века. Вып. 1**. СПб., 1992. 308 с.

*С. К. Бушуева*. Русское актерское искусство XX века (Введение) 4 [Читать](#_Toc224817478)

*Е. А. Кухта*. Комиссаржевская 13 [Читать](#_Toc224817479)

*Н. В. Песочинский*. Актер в театре В. Э. Мейерхольда 65 [Читать](#_Toc224817480)

*С. Г. Сбоева*. Актер в театре А. Я. Таирова 155 [Читать](#_Toc224817481)

*А. А. Кириллов*. Театр Михаила Чехова 259 [Читать](#_Toc224817482)

# **{4}** Русское актерское искусство XX века(Введение)

Данным сборником сектор театра Российского института истории искусств начинает серию выпусков, в которых на материале русского и советского театра намеревается исследовать специфические черты актерского творчества XX века. То есть на пространстве, традиционно отведенном исторической и портретной «живописи», он предпринимает попытку теории.

Как известно, подобных попыток наше (да, впрочем, не только наше, но и зарубежное) театроведение почти не знает. Фактически единственная — это фундаментальное исследование Ю. М. Барбоя «Структура действия и современный спектакль» (Л., 1988), представляющее собою неоценимый вклад в современную теорию театра.

Однако предлагаемая читателю работа принципиально отличается от труда Ю. М. Барбоя тем, что «попытка теории» существует здесь неотрывно от исторического анализа материала, придавая таким образом всему исследованию характер историко-теоретический.

Подобный подход для авторов сборника является принципиальным. Именно погруженность в историю позволила им обнаружить глубокие подвижные связи специфически театральной проблематики с общим культурным контекстом эпохи, сделав очевидным исторически объективный характер совершающихся на театре перемен.

Феномен «структурирования образа по мере структурирования бытия», рассмотренный Ю. Барбоем в общетеоретическом плане, будучи проанализирован здесь на материале актерского творчества XX века, предстает специфически театральным выражением общей тенденции эпохи к «лиризации» искусства, то есть к все более активному открытому присутствию в произведении самого художника. И в результате взаимоотношения «актер — роль — образ» оказались подчинены здесь этой более {5} широкой и общей теме, в контексте которой и обнаруживают свое настоящее значение все театральные новации эпохи.

В том числе и главная среди них — феномен режиссуры как выражение субъективного лирического начала, призванного осуществлять художественный синтез при новом уровне структурной сложности образа.

При таком взгляде на предмет не только с особой очевидностью предстает вся бессмысленность инвектив ревнителей «театральной традиции» против режиссуры как подавляющей актера силы, но и обнаруживаются исторические корни их глубинной взаимосвязи и взаимозависимости.

Вот почему данное исследование актерского искусства, которое принципиально выстраивается авторами «по школам», по режиссерским школам, в первом своем выпуске открывается и закрывается статьями об актерах: о В. Комиссаржевской и о М. Чехове.

Именно из первой статьи становится очевидным, что «новый тип актера» был вызван к жизни не волей (и тем более не капризным своеволием) режиссера. Он появился, начал появляться одновременно с ним и независимо от него — параллельно.

Как пишет Е. Кухта, цитируя в своей статье суждение современного критика, «благодаря Комиссаржевской стало ясно, что “новый театр” не есть что-то искусственное и надуманное, а есть живой рост русской сцены». И когда далее автор статьи отмечает куда более радикальный характер актерского реформаторства Комиссаржевской в сравнении с реформаторством актера раннего МХТ, она, в сущности, констатирует появление актера «нового типа», делающее неизбежным и появление новой синтезирующей силы: режиссера как автора спектакля. Комиссаржевская уже умела работать вне прямой психологии, но еще не отделяла в себе художника от материала, то есть не владела теми бесконечными возможностями, которые давал новому художнику этот «зазор». И именно в этом Е. Кухта видит трагическое противоречие ее «неприкаянного искусства», нуждавшегося в режиссерской крыше, но чувствующего себя уже чужим в доме Станиславского и не вполне своим в «доме Мейерхольда».

Зато герой последней статьи сборника Михаил Чехов, «человек-театр», как называет его А. Кириллов, сумел не то чтобы соединить в своем актерском творчестве антагонизм двух главных режиссерских систем эпохи, но как бы «снял» его.

Каким-то непостижимым образом аналитическая объективность Станиславского совмещалась в Михаиле Чехове с синтезирующей {6} мощью лирической мейерхольдовской интуиции. Это было актерское чудо, меченное XX веком. Мало того, что талант непосредственного постижения целого позволял Чехову создавать образы новой, доселе невиданной степени обобщения. Как убедительно показывает автор статьи, мощное излучение этих образов обладало способностью воздействовать на спектакль изнутри, выводя его на уровень цельности, обеспечиваемой обычно лишь внешним, режиссерским усилием.

Что касается режиссеров, чьи актерские школы стали здесь предметом исследования, то выбор их для первого выпуска объясняется тем, что именно у них, у Мейерхольда и Таирова, черты актера нового типа предстают с особенной яркостью. А кроме того, сопоставление этих двух школ, выявляющее сущностную разницу между ними, демонстрирует широту диапазона, в котором шли поиски новой сцены.

О театральной революции, совершенной Мейерхольдом, писали уже достаточно много, но, будучи рассмотрена под этим специфическим углом зрения — применительно к актеру, — она по-новому поражает своей глубиной.

Теория актера у Мейерхольда и ее практическое осуществление, как в педагогике так и в театре, рассмотрены в статье Н. Песочинского в хронологической последовательности, с подробным рассмотрением каждого этапа, но главное ощущение, которое оставляет картина мейерхольдовских поисков, — это ощущение цельности. Как будто режиссер всю жизнь наводил на резкость, ловил в фокус то, что, в общем, различил уже в самом начале: последовательная работа над «развоплощением» образа проводилась им ради воссоздания его на новых основаниях, ради достижения нового синтеза. Природу мейерхольдовского синтеза замечательно определил Б. Пастернак, чьи слова о поэзии, претворенной средствами театра, приводит автор статьи. Это свидетельство поэта в потоке строго профессионального, театроведческого анализа показательно. О Мейерхольде как о поэте писали многие. Но именно из пастернаковского описания способа создания Мейерхольдом художественного образа следует, что в применении к нему слово «поэт» является не тропом, а научно корректным определением способа художественного мышления и выражения. Сложность взаимоотношений мейерхольдовского актера с материалом роли, с персонажем была средством достижения и в то же время выражением многозначности, доступной только поэзии, которая, если воспользоваться определением Мандельштама, тем и отличается от «автоматической речи», что слово в ней «является пучком и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную {7} точку»[[1]](#footnote-2). В многозначности художественного образа находила себе выражение глубина и сложность трагического мироощущения великого художника XX века, и в этом смысл его поисков и главный урок его «актерской школы». Автор статьи приводит замечательное высказывание Мейерхольда, который, говоря о биомеханике как развитии отнюдь не только внешней, но и внутренней техники актера, приводил своим ученикам в пример музыканта: «Когда он стал виртуозом, он стал мыслителем. Когда он берет какой-то трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать нам, как он смотрит на мир».

В сопоставлении с этой принципиальной для Мейерхольда мыслью становится особенно ясной специфика подхода Таирова к проблеме актера, исследованная в статье С. Сбоевой.

Анализируя свой предмет, автор статьи показывает, как тот же самый, что и у Мейерхольда, первичный импульс — отказ от прямой изобразительности, как нетеатральной по самой своей природе, — направляет творческий поиск Таирова по совсем иному пути: пути расширения выразительных средств собственно драматического актера за счет обогащения его «профессиональными умениями» актера балетного, оперного, циркового, эстрадного. То есть «синтетический» актер Таирова отличался от актера мейерхольдовского, воспитанного на принципах биомеханики, тем, что он сам, изначально, должен был являть собою некий синтез, в то время как мейерхольдовский был призван этот синтез осуществлять. И цели развоплощения тут были совсем другие. Смысл сложной игры таировского актера с образом состоял, как явствует из статьи, в самой игре, что полностью соответствует идее синтетического актера, трактованной тут (и весьма доказательно) как метафора безграничности творческих возможностей человека.

Примечательно, однако, что концепция автора статьи построена на материале исследования ансамбля Камерного театра, взятого «в целом», без традиционного выделения в нем его великой протагонистки. В таком подходе есть свой резон: перед {8} нами, действительно, встает целая плеяда «рядовых мастеров», замечательных «синтетических» актеров, представительствующих здесь от лица таировской школы. Однако оттого, что уравнительный пафос автора принципиален («успех всего дела, — пишет С. Сбоева, — зависел не только и не столько от масштаба таланта… сколько… от соответствия режиссерскому методу»), само понятие таировского актера предстает тут объективно обедненным. Слова П. Маркова об актере театра Мейерхольда: «Быть актером театра Мейерхольда — значит не только воспринять формальные принципы биомеханики или построения образов, но совпасть с миросозерцанием и мироощущением Мейерхольда»[[2]](#footnote-3), — могут быть по праву перенесены и на таировского «синтетического актера», сама идея которого нашла свое наиболее полное осуществление именно в Коонен. Недаром тот же Марков писал, что «Камерный театр не может существовать без Коонен — она его одушевляет»[[3]](#footnote-4). И оттого, что планка здесь сознательно опущена до уровня лишь «формальных принципов» школы, в результате всех анализов и описаний, вопреки оценочным авторским характеристикам, актерская школа Таирова — без Коонен — возникает перед нами именно такой, какой видел ее Марков: «Ни в каком другом театре не была так ясна одновременно сила и беспомощность самодовлеющего театрального искусства… найдя оправдание в эстетических законах самодовлеющего театра, он не определил себя духовно»[[4]](#footnote-5).

Это было написано в 1924 году, как раз после возвращения Камерного из его триумфальных европейских гастролей, и по сути перевешивает восторженные оценки европейских критиков, ошеломленных невиданным у них качеством «кордетеатра», его «самодовлеющей силой».

В данной работе впервые в истории театроведения режиссерский театр исследуется со стороны своих «актерских систем», и это позволяет углубить наши представления как об актере, так и о драматической сцене XX века и ее типологических особенностях.

Естественно, что корни типологической общности таких ярких индивидуальных проявлений, какими были «театр Комиссаржевской» или «театр Михаила Чехова» или «актер театра Мейерхольда», «актер театра Таирова», должны уходить в самую глубину культурной почвы эпохи, как оно и было на самом деле.

{9} Невозможно, скажем, оторвать поиски нового театра от кризиса рационализма и позитивизма, которым было ознаменовано начало нашего века. Однако эти общие мировоззренческие корни анализируются здесь минимально.

Предпочитает не углубляться в «идею двоемирия» применительно к Мейерхольду Н. Песочинский, ограничившись тем, что помещает ее в контекст имен Шопенгауэра, Вагнера, Ницше.

Обходит эту проблему в статье о Таирове С. Сбоева, хотя и констатирует, что режиссер является в спектакле «проводником современного мировоззрения». Не делает предметом специального анализа философские основания творчества Михаила Чехова А. Кириллов, просто отмечая у него «логику высоких обобщений современного бытия». Несколько больше, чем другие авторы, говорит о характере мироощущения своей героини, В. Комиссаржевской, Е. Кухта, но и тут этот аспект не становится в анализе основополагающим.

Авторы всех четырех статей сходятся на том, что предпочитают исследовать не «содержание», а «выражение», то есть принципы нового художественного мышления, какими они сказались во взаимоотношениях актера с ролью: разрывы психологической ткани у Комиссаржевской и специфику ее музыкальности, «ныряющую» психологию М. Чехова и «увертюрный», то есть «синтезирующий» характер его образности, развоплощение образа и новые структурные принципы его организации у актера Мейерхольда и Таирова. И показательно, что этого совершенно достаточно для того, чтобы сделались очевидными глубокие и сущностные связи этого театра, именно в его общих типологических проявлениях, с духом эпохи. Ибо, в сущности, весь XX век, от Гуссерля до Хайдеггера, дышит в этом искусстве, отказывающемся от рационалистической логики психологического натурализма во имя выражения «общезначимого»; искусстве, способном к непосредственному постижению целого, владеющем языком многозначной ассоциативной образности.

Актер, актерское творчество оказываются такими значимыми при исследовании духа целой эпохи, наверное, потому, что представляя театр со стороны его языка, они и представляют его со стороны сущности. Знаменитый хайдеггеровский тезис о том, что не мы говорим языком, а язык говорит нами, лишний раз подтверждается и в этом специфическом случае.

Именно под таким углом зрения заявленная в данном исследовании попытка решения чисто театроведческой (и, на первый взгляд, кажущейся даже схоластической) задачи обнаруживает свой настоящий, свой широкий и живой смысл.

*С. Бушуева*

# **{11}** Е. А. КухтаКомиссаржевская

{13} Современники видели в Комиссаржевской «предвестницу» нового театра и «мученицу» за него. Ф. Сологуб сравнил ее с Альдонсой, поверившей Дон Кихоту: путь восходящей Альдонсы — «безнадежный подвиг жизни» Комиссаржевской, зрелище борьбы за новые формы сценического действия[[5]](#footnote-6).

Судьба Комиссаржевской слагалась в «минуту роковую» смены театральных эпох — полем сражений оказалось творчество актрисы. Ее дарование триумфально осуществилось в пору кризиса актерского реализма XIX века, но потерпело ущерб в опытах символистской сцены. Об искусстве актрисы, покинувшей императорские подмостки, судили так: «В Комиссаржевской новая сцена нашла свою сущность и будущность»[[6]](#footnote-7). А всего несколько лет спустя поражение актрисы в спектаклях В. Э. Мейерхольда стало красноречивым аргументом в пользу противников нового театра. В 1903 году П. Ярцев писал: благодаря Комиссаржевской стало ясно, что «новая сцена не есть что-то искусственное и надуманное, а есть живой рост русской сцены. Путь был открыт»[[7]](#footnote-8). К концу же десятилетия Комиссаржевская оказалась в тупике. И объявила, что оставляет театр.

Проблема актера стала центральной в театральных дискуссиях начала века: «К актеру стянуты все нити современной борьбы старого и реформирующегося театра», — констатировал современник[[8]](#footnote-9). Комиссаржевская практически оказалась в самой гуще споров: о гибели театра и о сцене будущего, о марионетке — будто бы самом совершенном актере — и о необходимости новой сценической техники. Актриса так и не смогла разрешить вопроса о новом методе игры.

Неудача Комиссаржевской закономерна. Сомнительной представляется вероятность успеха и задуманной ею школы (если б таковую актриса успела открыть). В первой четверти XX века проблема создания нового актера под силу режиссуре, это и есть, собственно, задача режиссерского театра. Новая актерская техника формируется в процессе становления театральных систем, к примеру, творчество Мих. Чехова, конгениальное режиссуре, {14} выросло на почве опыта, приобретенного в режиссерском театре. У Комиссаржевской такого опыта не могло быть, и возможности актрисы в области новой сцены были объективно связаны с тем, как соотносилось ее искусство с новым типом театрального творчества.

Наследница прав актерской когорты уходящего столетия, Комиссаржевская была человеком XX века, напор кризисного мироощущения вел ее к новой драме, сценическое осуществление последней требовало реформы актерского театра. Но Комиссаржевская не пожелала войти в труппу МХТ и расторгла союз с В. Э. Мейерхольдом. По мысли автора монографии об актрисе, Ю. П. Рыбаковой, драма Комиссаржевской — в ее одиночестве: художница сцены не нашла своего режиссера среди современников[[9]](#footnote-10). К. Л. Рудницкий объяснял дело иначе: констатировал органическую неспособность Комиссаржевской подчинить свою индивидуальность законам режиссерского театра[[10]](#footnote-11). Думается, важен и другой аспект проблемы. Существен не только исход ее встречи с режиссером-новатором — разрыв, но, в первую очередь, причины, по которым такая встреча могла произойти. И почему она случилась у Комиссаржевской не с К. С. Станиславским, а именно с В. Э. Мейерхольдом.

Интересны черты нового театрального мышления в искусстве Комиссаржевской. Проблема ее новаторства есть вопрос о соотношении творчества актрисы с ведущими направлениями в раннем режиссерском театре: о связи ее метода с импрессионизмом «театра настроений», а ее сценических образов — с эстетикой символизма. Ведь мастерство актрисы сформировалось без прямого влияния режиссуры, но в предчувствии ее и предвосхищении.

Комиссаржевская и традиция актерского реализма последней четверти прошлого столетия (М. Г. Савина), Комиссаржевская и актеры «театра настроений» (МХТ) — принципы подхода к роли, соотношение «актер — образ», характер перевоплощения; Комиссаржевская и Чехов, Ибсен и Комиссаржевская — концепция трагического в новой драме и тип героини Комиссаржевской, отразившийся в новых «трагедиях рока»; реформа амплуа у Комиссаржевской и символическая природа ее сценических созданий — Комиссаржевская и символизм; Комиссаржевская и Мейерхольд — вопрос об актере Условного театра. Таков общий круг проблем предпринятого исследования.

## **{15}** I

Комиссаржевскую называли «актрисою из жизни» — какой была, такой и вышла на сцену.

Дочь прославленного оперного певца Ф. П. Комиссаржевского росла в артистической среде, но, в отличие от многих актерских детей, взрослевших за кулисами и рано вышедших к свету рампы, Комиссаржевская быть актрисой не собиралась. Только в 1888 году, пережив драму неудачного замужества, она задумалась о возможности для себя актерской судьбы и взяла несколько уроков у александринца В. Н. Давыдова. Как отметила Ю. П. Рыбакова, эти занятия не стали для нее школой, Давыдов не оценил ученицу[[11]](#footnote-12) и скоро объявил, что «за недостатком времени… продолжать с ней занятия не может»[[12]](#footnote-13).

С осени 1890 года Комиссаржевская посещала оперный класс при Обществе искусства и литературы, где вел занятия ее отец. Она пела в ученических спектаклях и ездила с учащимися в летнюю гастрольную поездку как исполнительница партий доны Анны («Каменный гость» А. С. Даргомыжского), няни («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Зибеля («Фауст» Ш. Гуно). Мечты об оперной карьере не осуществились: голос был небольшой, грудь слабая. Но школа оперного класса оказалась, пожалуй, самой серьезной в театральном образовании Комиссаржевской. Тем более что, в сущности, этот «класс» Комиссаржевская проходила с раннего детства: присутствовала на домашних репетициях отца — следила за подготовкой отдельных партий и целых оперных сцен.

Выступления Комиссаржевской в драматических спектаклях Общества искусства и литературы были эпизодическими. Кроме небольших ролей в незначительных водевилях, заметные роли: Зина в «Горящих письмах» П. П. Гнедича (1890) и Бетси в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого (1891). В «Горящих письмах» Комиссаржевская подменяла заболевшую артистку и с «новоиспеченною любительницей» играл молодой Станиславский. Он же считал «Плоды просвещения» своей первой режиссерской работой в драме. Спектакль имел заметный успех, партнерами Комиссаржевской были будущие мхатовцы М. П. Лилина, В. В. Лужский, А. Р. Артем. Однако у Комиссаржевской не возникло желания искать среди них приюта своему артистическому дарованию. Симптоматично и то, что Станиславский в «Художественных записках» тех лет о Комиссаржевской не {16} упомянул[[13]](#footnote-14). Видимо, начинающий режиссер и будущая актриса при взаимной симпатии сочли себя все же случайными друг для друга лицами. С закрытием оперного класса Общества Комиссаржевская покинула любителей Станиславского. Спустя некоторое время материальные обстоятельства семьи заставили Комиссаржевскую рискнуть выйти на профессиональную сцену.

Она выходила на нее не защищенная, но и не отягощенная школой. Стихийное и случайное театрально-музыкальное образование обеспечило ей широкий культурный кругозор, раскованность творческого воображения, но не выучку в русле определенной театральной традиции. В известном смысле, ломать традиции Комиссаржевской было легко.

Она пришла в театр непривычно поздно для актрисы, 29 лет от роду, и скоро заявила о себе как сложившийся художник. Пора накопления сценического опыта была поразительно краткой. В первый театральный сезон (1893/94 г.) в Новочеркасске (антреприза Н. Н. Синельникова) Комиссаржевская играла в водевилях (была приглашена на «роли вторых ingenue и водевильные с пением») — проходила общую практическую выучку провинциального актерства. На водевиле актерские поколения учились сценической технике, ритму, движению, форме. Водевиль понуждал владеть профессией и чувствовать жанр, его законы. Опыт игры в водевиле, своего рода универсальный, высоко оценивал В. Э. Мейерхольд: «Ошибаются те, кто думает, что водевиль — это хорошая школа для комедии: нет, это и для трагедии школа также. И Орленев, и Москвин, и Станиславский, и Комиссаржевская тоже прошли эту школу»[[14]](#footnote-15).

Летом 1894 года (антреприза П. А. Струйской, Озерки-Ораниенбаум) Комиссаржевская выступала в драматическом репертуаре, а уже в 1895 году в Виленском театре (антреприза К. Н. Незлобина) она сыграла свои коронные роли: Рози («Бой бабочек» Г. Зудермана), Варя («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева) и Лариса («Бесприданница» А. Н. Островского). Так, едва явившись на театральном небосклоне, Комиссаржевская показала себя как актриса целиком «готовая», а главное — совершенно оригинальная, свободная от рутины и поразившая публику новизною жизненного содержания. Еще в августе 1894 года, после гастролей в пригородах Петербурга, Комиссаржевская получает приглашение в труппу Александринского {17} театра. Начинающая, в сущности, актриса, у которой, как у Нины Заречной, в перспективе вечная езда в «город Елец» в вагоне третьего класса, милостиво замечена столичной сценой. Комиссаржевская поступает с завидной раскованностью и свободой настоящего художника: отказывается от выгоднейшего предложения. Новые театральные образы она создает целиком самостоятельно, вне влияний большой императорской сцены.

## II

Новые формы в искусстве открывают люди нового мироощущения. Комиссаржевская поразила зрителя правдой жизни, что не значит, будто она была в большей степени реалистка, чем, к примеру, М. Г. Савина, — суть была в современности ее чувства жизни. Героини Комиссаржевской — девушки, вступающие в жизнь, и женщины, ею обманутые, любили и страдали в трагически неупорядоченном мире, где случайность приняла функцию злого рока. Радость молодой жизни, ее земная прелесть, и страдания, бессмысленная жестокость бытия — две контрастные стихии-спутницы в сценических созданиях Комиссаржевской. Мгновенность, случайность — трагичность существования — вот правда нового века, которую принесла Комиссаржевская на сцену.

Чтобы передать сценически ощущение жизни, затерянной в броуновском потоке бытия, запечатлеть существование в его мимолетности и беглом очаровании, нужны были приемы импрессионистической образности. Зрители Комиссаржевской любили восклицать: «Это не игра, а сама жизнь!» Казалось, будто актриса «намеренно убивает сценический эффект»[[15]](#footnote-16). «Странно видеть, — замечал критик, — что в том или другом месте роли, выигрышном, по общему выражению, где зритель ждет обычного forte, — его у г‑жи Комиссаржевской нет»[[16]](#footnote-17). Интимная непосредственность, «великолепные по искренности и нежности» моменты исполнения отменяли привычную сценическую технику. «Вы не видите “приемов” игры», «совершенно скрыт тот механизм, который все движет и направляет», — наблюдения С. Яблоновского[[17]](#footnote-18). «Повторяю, она только жила на сцене, и это зрелище оказалось полным такой побеждающей неотразимой красоты, что в сравнении с ним возбуждали лишь снисходительную {18} улыбку всякие ухищрения сценической техники», — еще одно невольное свидетельство о новизне мастерства Комиссаржевской[[18]](#footnote-19). Новые приемы игры, еще трудно различимые из зала как приемы, отчасти предвосхищали, а впоследствии напоминали импрессионистическую эстетику театра настроений, осуществившуюся в чеховских спектаклях МХТ.

Стиль актрисы в 1890‑е годы ассоциировался у Ю. Беляева с Чеховым, его «небольшими элегическими поэмами в прозе вроде “Чайки”»[[19]](#footnote-20). Комиссаржевская рисует не красками, а тонами, ее игра — игра светотени. Комиссаржевская — «виртуоз психических настроений»[[20]](#footnote-21), в изображении «еле уловимых оттенков настроения трудно найти ей равную»[[21]](#footnote-22). К примеру: роль Наташи («Волшебная сказка» И. Н. Потапенко), по описанию критика, построена на смене настроений, как летучая цепочка контрастных душевных состояний[[22]](#footnote-23). Отсюда ощущение абсолютной естественности, жизненной правды сценического существования актрисы. Гамма настроений и выбор господствующего аккорда определяет трактовку роли у Комиссаржевской. По наблюдению И. И. Забрежнева, в Ларисе Огудаловой Комиссаржевская «обнаруживает свою индивидуальность созданием настроения» и тем дает свое «освещение замыслу автора»[[23]](#footnote-24).

Умение окрасить текст роли настроением — способность создать или вскрыть и выразить подтекст. По свидетельству Ф. Ф. Комиссаржевского в игре его великой сестры «зритель-слушатель ощущал то, что под текстом»[[24]](#footnote-25). Рассуждения режиссера об актерском искусстве, несомненно, питались впечатлениями от мастерства Комиссаржевской: актер должен передавать зрителям прежде всего состояния своей души; эти состояния рождаются в нем импульсами; движения и звуки — средства передачи ритмических душевных состояний; язык для подтекста — пауза, жизнь на сцене в молчании[[25]](#footnote-26). Ритм и подтекст — категории техники актеров новой драмы, театра Чехова. Комиссаржевская едва ли не первая из них на русской сцене.

{19} Л. Я. Гуревич связывала расцвет Комиссаржевской с ее участием в драме настроений, неореалистической пьесе[[26]](#footnote-27). Автор монографии об актрисе Д. Л. Тальников также аттестовал Комиссаржевскую как сценическую представительницу импрессионистической драмы[[27]](#footnote-28). П. А. Марков, К. Л. Рудницкий определили ее как актрису Чехова, соотнесли искусство Комиссаржевской с творческими законами чеховских спектаклей МХТ.

Исходное родство художников-новаторов, Комиссаржевской и МХТ, бесспорно. Они связаны открытиями в области психологического театра и сценизации чеховской драмы. И все-таки полного совпадения тут не было, а существенные различия определились в перспективе времени. Импрессионизм Комиссаржевской эволюционировал по пути, на который не вступил МХТ: «к Метерлинку… через музыку Чехова»[[28]](#footnote-29).

Стоит выяснить, было ли у мхатовцев и Комиссаржевской сущностное единство приемов или «настроения» у Комиссаржевской радикально отличались от «настроений» спектаклей МХТ? Имеется в виду, конечно, не очевидная разница настроений всей «картины жизни» в спектаклях режиссерского театра и «настроений» отдельных актерских образов Комиссаржевской — речь о природе самих настроений.

А. Р. Кугель заметил о специфике театральной поэтики «Дяди Вани» во МХТ: здесь «не в содержании, не в интриге дело, а в том духе, которым пьеса проникнута, в настроении»[[29]](#footnote-30). К. Рудницкий впоследствии уточнил: содержание спектакля выражалось через его настроение[[30]](#footnote-31).

В спектаклях МХТ эстетическое воплощение получило само течение жизни. И настроения, определяющие сюжет спектакля, здесь — свойственные самой жизни, ее верно схваченному движению; они возникали из «тонких движений жизни: будничной мысли и будничного страдания»[[31]](#footnote-32). П. Ярцев так описывал настроения, в смене которых вскрывалась суть действия спектакля: «Весна первого акта в воздухе и звуках; в душах сестер, в светлой улыбке Вершинина, в резвом избытке жизни Федотика, Родэ… В дом во втором акте назойливо рвется улица: отдаленные {20} звуки гармоники и пьяный гул. Тревога пожара в городе — и в доме тревога напряженного настроения, которое ищет разрешиться (третий акт). Осень, холодная, мучительная, и в природе — и в душах людей…»[[32]](#footnote-33). Видим: природа, среда и люди в спектаклях МХТ сливаются в едином настроении, которое и создает поэтический и объективный образ жизни. Сама жизнь в ее естественном потоке запечатлевалась на сцене Художественного театра в «настроениях» чеховских спектаклей.

Отмечая искусство подтекста у Комиссаржевской, Рудницкий также ссылался на П. Ярцева. Тот, определяя ее как актрису новой сцены, новаторство техники описывал так: «… Артистке удается сообщить каждому изображенному образу особую скрытую жизнь»[[33]](#footnote-34). Подтекст как сценическая категория, подвластная искусству Комиссаржевской, по мысли Рудницкого, характеризует ее как актрису Чехова и понуждает мхатовцев равняться на Комиссаржевскую, приступая к чеховским спектаклям. Однако из сказанного П. Ярцевым, на наш взгляд, очевидно другое: подтексты у Комиссаржевской отличны от настроений мхатовских спектаклей. Настроения «Дяди Вани» и «Трех сестер» втягивают в свою сферу зрителя как посвященного — зрителю они ясны, понятны как производные жизни, в этом смысле они и его, зрителя, настроения. Самое «подводное течение» создано в спектакле, чтобы вскрывать, обнаруживать то, что не высказано в тексте. У Комиссаржевской иначе: своим сценическим изображениям она сообщает именно скрытую жизнь, в пределы которой не суждено проникнуть. Так, тайна окружает Фанни Тернер («Сказка» А. Шницлера), которую и описывает П. Ярцев. Фанни в пьесе здоровая, ясная и цельная натура — Комиссаржевская «играет Фанни с первых же слов в полном разладе со всем окружающим. Сразу ясно чувствуется, что она чужая в своей семье, чужая обществу, чужая театру, в котором играет, и чужая Деннеру, который ее любит. Никто здесь не способен до конца понять ее…»[[34]](#footnote-35). Нет возможности до конца понять героиню и у зрителя: Комиссаржевская сообщает Фанни «особую, тревожную и загадочную жизнь»[[35]](#footnote-36). Подтекст роли у Комиссаржевской создает общее настроение тревоги и тайны, такие настроения у нее логически необъяснимы и часто не зависят от текста.

«Тревожные и недосказанные порывы», «тревожный и неясно выраженный протест», «стремление ввысь, дальше и дальше {21} от будничной жизни», «предчувствие трагического обрыва, предрешенности темного грядущего» — весьма характерные описания игры актрисы, подтверждающие, что настроения, рождающиеся из ее эмоциональных состояний, часто совершенно другой природы, нежели мхатовские, не имеют связи с будничным течением жизни и для них мало конкретно-жизненных оснований. Скорее тут замеченное Н. Долговым у Комиссаржевской и свойственное символистам стремление через «настроения» передать то, что невыразимо на языке: «На сцене билось нервное, трепетное существо, и мы неотступно *угадывали* в его порывах муку наших исканий»[[36]](#footnote-37) [разр. моя. — *Е. К.*].

«Голос пел. Движения выражали страстное возбуждение и порыв»[[37]](#footnote-38), — такая зарисовка сценического существования Комиссаржевской может послужить его эмблемой, уводящей от прямых аналогий с импрессионизмом.

«Секрет чеховского настроения, — заметил Мейерхольд, — скрыт был *в ритме* его языка»[[38]](#footnote-39). Этот ритм чеховской поэзии был услышан исполнителями первых чеховских спектаклей Художественного театра, считал Мейерхольд, но впоследствии утерян мхатовцами. Путь к Условному театру лежал через Чехова, двинувшегося от «утонченного реализма… к лиризму, мистически углубленному»[[39]](#footnote-40). Театр Станиславского не пошел по этому пути. А вот Комиссаржевская, судя по всему, исподволь к нему устремлялась и, наконец, попробовала прямо вступить на него, когда пригласила Мейерхольда в театр на Офицерской.

## III

Равнодушие александринской сцены к новой драме и провал «Чайки» предопределили уход Комиссаржевской из императорского театра, где она провела несколько лет (1896 – 1902). Но и в труппу МХТ, в театр новой драмы, она не вошла. Причины тому отчасти изложены выше, но сопоставление Комиссаржевской и МХТ следует продолжить, чтоб выявить характер перевоплощения, оригинальность связи актриса — образ, принципы ее подхода к роли.

Зритель 1890‑х годов встретил Комиссаржевскую как актрису острого психологического дара, «преимущественно внутреннего {22} творчества». Ей не удавался на сцене быт и жанр. В. В. Розанов писал о бессилии Комиссаржевской в бытовых ролях как о программной черте ее творчества: она «… слабеет в *главных господствующих*, вековых ролях русского театра — *бытовых*; или, так как этих ролей она и не брала на себя, в отдельных, кратких черточках “бытового”… <…> она была совершенно неспособна передать сколько-нибудь характерно и живо, наконец, — просто *умело*, ни одного штриха “быта”, то есть “повседневного”, “обыкновенного”!»[[40]](#footnote-41). Она была уверена: в современном театре, «быт не интересен и не нужен, использован исчерпывающе»[[41]](#footnote-42).

Органическая внебытность Комиссаржевской — следствие острой лиричности ее творчества. У Кугеля находим: материал творчества Комиссаржевской — ее натура, ее индивидуальность, она сама как есть, бесстрашно обнажавшая свои душевные раны. «Своеобразный, редкий по сочетаниям комок нервов, дарования, огня, человеческих слабостей и поэтических капризов — этот психологический излом ее души» объясняет, по Кугелю, «так много в ее внешней сценической карьере *и все — в ее игре*, в ее сценическом таланте»[[42]](#footnote-43) [разр. моя. — *Е. К*.]. Личность актрисы определила метод ее игры.

Она выходила на сцену, чтобы обнажать свою душу, затопить подмостки потоком кипучего нетерпения, боли и жажды жить. Текст, роль были для нее вторичны, своеобразные проводники ее неистраченных и рвущихся на волю чувств. Она считала: артист «стихийными чувствами… должен жечь сердца людей»[[43]](#footnote-44). Все, что затрудняло ей бурную исповедь, что ограничивало ее деспотический субъективизм, принадлежало, по ее мнению, к сфере ненавистного быта. Так, закон внешней и внутренней характерности, органичный для мхатовцев, для Комиссаржевской был обузой и уздою для жестокого душевного самообнажения. По свидетельству Н. Н. Ходотова, Комиссаржевская сторонилась Московского Художественного театра именно поэтому. Там, по ее словам, «чарующие натуралистические подробности собраны в букет искусственных цветов, изумительно похожих на настоящие». И дальше: «Они [актеры Станиславского. — *Е. К*.] меня удивляют своим мастерством, {23} но аромата живого я в них не чувствую. Стиль не мой, это тот же быт, но более рафинированный, а я не умею в нем жить…»[[44]](#footnote-45)

Станиславский на переговорах с актрисой по поводу ее возможного поступления в труппу МХТ советовал ей, как вспоминала Л. Я. Гуревич, «обратить внимание на так называемые “характерные” роли, развивать свое дарование в направлении объективного художественного творчества…»[[45]](#footnote-46). Такому объективному творчеству актеров МХТ противоречил лирический субъективизм актрисы, своеобразный характер ее перевоплощения.

«Ее манера подходить к роли изнутри и воссоздавать ее на сцене в непосредственном переживании» — художественные принципы, которые, по точному наблюдению Л. Гуревич, роднят Комиссаржевскую с актерами МХТ[[46]](#footnote-47). Материалом творчества для мхатовцев, как и для нее, была натура, «живая ткань собственной души», но их совпадение этим, пожалуй, и ограничивалось.

Комиссаржевская не роль взращивала в себе, а себя осуществляла в роли. Театр был способом прямого самоосуществления личности, ее великолепного творческого воплощения. Личность Комиссаржевской — это и было главное, по свидетельству современников, в ее игре: «“Гримы” не затушевывали Комиссаржевскую, а “роли” она играла только те хорошо, где играла “Комиссаржевскую”, все — ее и ее, ее — одну, ее — всегда; играла *свои* оттенки, интонации, трансформации, перевоплощения»[[47]](#footnote-48). Ю. Беляев, отмечая лирическую природу творчества актрисы («она играет себя»), пытался определить ее игру: «Это не было ни “переживанием”, ни “перевоплощением”. Какое-то лучезарное преображение сияло со сцены…»[[48]](#footnote-49). Станиславскому хотелось научить Комиссаржевскую перевоплощаться в объективные характеры, и он предлагал ей характерные роли. Комиссаржевская не случайно, конечно, отказалась от идеи стать актрисою МХТ.

Хотя «преображение» Комиссаржевской тоже предполагало перевоплощение, но не психоаналитическое, как во МХТ, а скорее музыкального порядка: перевоплощение в образы-вариации одного психического типа, бесконечно углублявшие и утончавшие переживания современной души. Лиризм Комиссаржевской {24} определил крайнюю субъективность подхода к роли, которая была для актрисы средством, а не сущностью, как подтекст был для нее важнее текста. Образы, возникающие в процессе сценического преображения-перевоплощения актрисы-лирика создавали некую театральную ипостась, своего рода театральную маску Комиссаржевской. Это был тип современной личности. Сила Комиссаржевской была именно в современности ее натуры, конгениальной эпохе: современная личность стала главной темой ее творчества.

## IV

«Как известно, в “Чайке” Художественного театра были удачно воплощены все роли, кроме только одной — главной. Роль Нины Заречной сыграна не была, место Комиссаржевской осталось незанятым», — писал К. Л. Рудницкий в давней статье[[49]](#footnote-50), не отдавая, видимо, себе отчет, что считать роль Заречной главной в «Чайке» понуждает его именно Комиссаржевская. Исследователь в последней по времени работе, как уже отмечалось, толкует Комиссаржевскую как чеховскую актрису[[50]](#footnote-51). О том же в свое время писал П. Марков: в «Чайке» Комиссаржевская «как будто предсказывала тот стиль актерского исполнения, которого будет добиваться Художественный театр»[[51]](#footnote-52).

Реальную сложность отношений актрисы и драматурга Рудницкий объяснял тем, что чеховские пьесы требовали режиссуры, не складывались из отдельных ролей. Комиссаржевская, понятно, могла гениально играть только отдельную роль. То обстоятельство, что чеховские пьесы не составили репертуара Комиссаржевской, сходно толковал ее современник П. П. Гайдебуров: «“Чайка”… стала символом, неразрывно связанным с именем Комиссаржевской», но «после Художественного театра публика требовала для чеховских пьес “Театра”, а не отдельных исполнителей…»[[52]](#footnote-53). Это, безусловно, так, но, думается, проблема «Чехов и Комиссаржевская» этим не исчерпывается. Соотношение чеховской сценичности, чеховской роли и искусства Комиссаржевской представляется более конфликтным, менее гармоничным.

Для людей начала века Чехов и Комиссаржевская — имена одного ряда, художники рубежа, открывшие зрителю новую {25} сложность мира и трагизм потерянного единичного существования. Драматическая героиня Комиссаржевской нового типа: «хрупкая, маленькая… с игрой на полутонах… с больными нервами»[[53]](#footnote-54) — утверждалась в новой драме и естественно совпадала с чеховскими типами. Нина Заречная в представлении публики и есть сама Комиссаржевская.

«Комиссаржевская играет изумительно», — сообщал А. П. Чехов брату, побывав на репетиции за два дня до премьеры «Чайки»[[54]](#footnote-55). А 18 октября 1896 года случился беспримерный провал на Александринской сцене чеховской пьесы. Общее мнение мемуарной и театроведческой литературы: единственной победительницей в ситуации общего поражения императорского театра была Комиссаржевская. М. М. Читау (играла в спектакле 1896 года Машу), вспомнившая в 1926 году о дебюте чеховской «Чайки», писала: «Исполнители погрузились во тьму провала. Но всеми было признано, что над ним ярким светом осталась сиять Комиссаржевская, а когда она выходила раскланиваться перед публикой одна, ее принимали восторженно»[[55]](#footnote-56). Здесь явная аберрация памяти; в отзывах на премьеру о выдающемся успехе Комиссаржевской нет речи, напротив, сообщается, что аккомпанемент шиканья и криков покрывал и речи Нины — Комиссаржевской: «Кому-то из посетителей бельэтажа не понравились декадентские стихи [так в тексте. — *Е. К*.] в исполнении г‑жи Комиссаржевской и, когда, по ходу пьесы, слушатели на сцене произнесли “мило, мило”, в зрительном зале послышалось громкое замечание “мило проныла!” — что вызвало в публике смех»[[56]](#footnote-57). Хохот зала сопровождал и монолог из четвертого действия: Нина произносила его, закутавшись в простыню (промашка Е. Карпова, режиссера спектакля). Разъяренная не только пьесой, но и постановкой публика, впрочем, к Комиссаржевской была несправедлива: именно монолог о Мировой душе, как выяснилось чуть позже, был самым сильным моментом ее роли. А. Суворин, откликнувшийся на премьеру «Чайки» на следующий день, упомянул об этом коротко и решительно: «Г‑жа Комиссаржевская прекрасно говорит этот монолог»[[57]](#footnote-58).

Отдельный, прекрасно произнесенный монолог, о котором речь впереди, не спас роль, которая Комиссаржевской на премьере, видимо, все же не удалась. На последующих спектаклях {26} отдельная, хорошо сыгранная Нина Заречная не спасла «Чайку».

В спектакле александринцев, созданном по канонам актерского театра, «Чайку» пытались прочесть в духе современной драмы И. Н. Потапенко и Вл. И. Немировича-Данченко. Спектакль противопоставил «эгоистам», погрязшим в омуте пошлости, Аркадиной и Тригорину, молодые «даровитые существа», стремящиеся к содержательной творческой жизни («около подобных Аркадиных все может погибать — мужья, дети, искусство, государство»), эгоизм Аркадиной способствует гибели ее сына и девушки, которую он любит. Традиционное решение конфликта, противопоставление друг другу действующих лиц, выводило Нину из «группы лиц»[[58]](#footnote-59) и обеспечивало ей статус Героини, персонажа с особенной, а не общей судьбой. Пережив тяжелую, но и заурядную, как у многих и многих, личную драму, героиня Комиссаржевской выходила к итогам, доступным не каждому, подымавшим ее над уровнем массового человека. Комиссаржевская «заставляла верить, что Нина Заречная — талантлива», — вспоминала А. Бруштейн[[59]](#footnote-60). П. Вульф подтвердила: в четвертом акте измученная жизнью и любовью, Нина Комиссаржевской верит в призвание и ясно, что она будет замечательной актрисой[[60]](#footnote-61). Нина Комиссаржевской «смело кидала вызов “грубой” жизни»: «бесприютная, гонимая, усталая путница-чайка» вступает на путь «больших скорбей, но и могучих радостей»[[61]](#footnote-62). Масштабом личности и глубиною духа Комиссаржевская выделяла Нину из «группы лиц» чеховской «Чайки», сталкивала с жизнью один на один, разрывая рамки будничного страдания.

Схожее происходило с ролью Сони из «Дяди Вани», ей принадлежит «последнее слово» в пьесе, что обеспечило Комиссаржевской возможность видеть в ней значительнейшее лицо драмы. По замечанию Б. Алперса, Соня у Комиссаржевской оказывалась «гораздо более сильной и яркой, чем она представлялась современникам по тексту чеховской пьесы»[[62]](#footnote-63). Ее Соня не тонет {27} в драме повседневных страданий, актриса сумела оттенить в «безвестной героине» ее «душевную высоту и присущее ей созидающее жизненное начало»[[63]](#footnote-64). Даже Саша в «Иванове» для Комиссаржевской безусловная героиня, актриса всерьез надеется, что Саша способна спасти Иванова. Чехов, видимо, оценил отличие подхода Комиссаржевской к своей драме от мхатовского, считал, что в «Трех сестрах» и «Вишневом саде» ролей для Комиссаржевской нет. Действительно, трудно представить Комиссаржевскую одною из трех сестер, она могла быть только единственной. В 1901 году в свой бенефис вместо одной из сестер Прозоровых Комиссаржевская создает роль из числа самых своих знаменитых: Марикку в «Огнях Ивановой ночи» Г. Зудермана. И Марикка эта — отнюдь не тип чеховской героини.

П. П. Гнедич полагал, что роль для Комиссаржевской в этой пьесе — юная, обманутая женихом Труда, лицо пассивно страдательное. Марикка же приглянулась самой Савиной как сценически эффектная, «превосходная роль». Впрочем, можно было сыграть ее и безэффектно. В. Юренева вспоминала о берлинском спектакле «Огни Ивановой ночи», разыгранном в тонах современного натурализма: на плечах Марикки лежит богатый мещанский дом, ее душевная драма — любовь к Георгу, жениху дочери ее благодетелей, — развертывается среди мелочных забот и хозяйственных распоряжений, украденные в день венчания Георга поцелуи — вырванные у будничного долга минуты счастья, обреченного на то, чтоб никогда не осуществиться[[64]](#footnote-65).

Комиссаржевская отказалась от натуралистической концепции и от савинского типа чародейки, пересочинила зудермановскую роль, но приблизила Марикку не к чеховскому типу, а к мелодраматическому стилю, испытывая очевидную потребность в неоромантическом варианте новой драмы. «Я буду играть непонятное, чуждое, одинокое существо. Ее влечет к Георгу сиротливость, его одиночество. И он и она — сироты». «Она говорила это уверенно и спокойно. Она извращала основную мысль автора, подгоняла созданный им тип к своим данным, — горячился П. П. Гнедич, вспоминая о визите Комиссаржевской в дирекцию Александринского театра. — Она не чувствовала, что совершает вивисекцию. Просто и ясно смотрела на меня широко открытыми голубовато-серыми глазами и ждала с моей стороны отпора. Я молчал. Она вкрадчиво, но с сознанием своей силы, прибавила: “Это будет хорошо и интересно”»[[65]](#footnote-66).

{28} Исполнение Марикки подтвердило, что чеховская тема несостоявшейся, напрасно гибнущей жизни развертывалась в творчестве Комиссаржевской с экспрессией, Чехову не свойственной. Ее героини восставали против мира и не желали мириться с жизнью. А. Блок писал: «Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала»[[66]](#footnote-67). Она показывала, что у вступающих в жизнь ничего нет впереди: «хочется жить и не во что жить»[[67]](#footnote-68). Сила отрицания была велика в ней, а жажда жизненного воплощения личности сознавалась святым правом, совершенное по этому праву казалось Комиссаржевской неподсудным. Ее героини переживали как бы крайнюю степень гнета действительности и, бунтуя, сгорали в «огне жизни». Мятеж у Комиссаржевской — восстание подавленной личности, «огонь жизни» — страстное изживание нерастраченных чувств.

Марикка «крадет» любовь жениха своей сводной сестры в Иванову ночь по праву страсти, выпущенные на свободу желания — восстание «дочери нищенки» против «урезанной жизни», судьбы, начертанной в силу уклада. «Вижу ее судорожные шаги, ее горящий взор, — описывал чуть не героический пафос Марикки Кугель. — Она отдавалась, словно суд совершала — над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом… Ее слова любви были горьки; ее вздохи доносились через стиснутые зубы»[[68]](#footnote-69). П. Вульф описала, как Марикка — Комиссаржевская причесывала соперницу-невесту к венцу: «Марикка стоит за стулом, на котором сидит Труда. Надо было видеть лицо Комиссаржевской, бледное, с расширенными глазами… Нечеловеческим усилием воли она подавляла в себе страстное желание задушить соперницу — маленькую, ничтожную девочку, отнявшую у нее принадлежащее ей, Марикке, по праву любви счастье»[[69]](#footnote-70).

Образы женской души, несущей в себе «первобытный, как стихия, закон любви»[[70]](#footnote-71), современной женщины, «безмерно жаждущей любви и любовной страсти и оскорбленной безжизненной жизнью»[[71]](#footnote-72), — лики лирической героини Комиссаржевской, для которой, по существу, мало почвы в чеховской драматургии. Драма любви — обманутой у Нины, непринятой — у Сони, видимо, много значила в трактовке Комиссаржевской. Ясно, однако, {29} что коллизии страсти не были определяющими в концепции чеховского человека.

Душевные порывы, оскорбленные «безжизненной жизнью», — примета героя новой драмы, каждого отдельного человека, втянутого во внеличный конфликт с действительностью. Стихийная приверженность к новой драме сближала Комиссаржевскую с Чеховым. Жажда любви *безмерной* — традиционная черта романтического героя. Новый романтизм Комиссаржевской влек ее к сильным героям Ибсена, от Чехова — отдалял. Сферой притяжения и отталкивания искусства Комиссаржевской и Чехова явилась концепция трагического, возникшая в новой драме.

Известно, что Комиссаржевская мечтала сыграть Жанну д’Арк. Но костюм классической трагедии, по острому слову Кугеля, «не только не прибавлял ей росту, а укорачивал его»[[72]](#footnote-73). Ни Дездемона, ни Джульетта, ни Офелия не принесли Комиссаржевской успеха и удовлетворения. Она была актрисой сугубо современного репертуара и, по свидетельству Н. Н. Ходотова, понимала, что роль шиллеровской Жанны д’Арк «не по ней»[[73]](#footnote-74). Потому с безрассудным воодушевлением ухватилась было за третьеразрядную пьесу Н. П. Анненковой-Бернар «Дочь народа», адаптирующую сюжет об орлеанской деве к языку современной модернистской драмы. «Отрешитесь от Шиллера — его Иоанна д’Арк — плод его гениальной фантазии, а эта настоящая, какой она была…» — уверяла Комиссаржевская режиссера Александринского театра Е. Карпова[[74]](#footnote-75). «Если бы эта вещь была слабей во сто раз, чем она есть, она будет пробным камнем для меня, потому что это я скажу или не скажу, свое слово — не свое, а исповедую свою веру открыто…» — сбивчиво, но решительно убеждала Комиссаржевская Ходотова[[75]](#footnote-76), но пьесу Анненковой-Бернар так никогда и не сыграла.

Косный мир, окружающий героиню Комиссаржевской, чудится ей Молохом, пожирающим жизни, и для сражения с чудовищем маленькой частной женщине нужен громадный внутренний масштаб. Человечество для Комиссаржевской — собрание личностей, и ей представляется, что она, воительница Духа, подобная Жанне д’Арк, способна научить их любви и свободе, повести за собою человечество в «третье царство». Так понятая {30} Жанна д’Арк естественно оставалась в сфере мечтаний актрисы, как некий прообраз ее современных женщин, возникший не без влияния ибсенистских и ницшеанских увлечений актрисы. Ведь центром этики героического существования у людей начала века становится проблема личности.

Герой бессилен решать судьбы мира, и путь к преодолению «нынешнего общества и нынешних людей» видится на дороге индивидуальных волевых усилий, в бесстрашном героизме идейного одиночества — движущей силой становящейся действительности признается воля. Герои Ибсена, которыми Комиссаржевская увлечена гораздо более, чем чеховскими, сражаются за свободный ум и волю, противостоят хаосу мира, «жизни, воздвигнутой над бездной», и «мертвой» жизни современного общества, мечтают о революции человеческого духа, цель их — «третье царство», царство Духа. Герой с трагическим миросозерцанием способен преодолеть страх времени и смерти, развить собственную личность до пределов всеобъемлющей, тогда ему становится доступным сознание могущества и радости мировой жизни. Побороть рок и стать творцами новой жизни могут люди нового сознания, потому герои Ибсена «одушевлены идеей о своем особенном жизненном призвании»[[76]](#footnote-77), следуют долгу и необходимости «быть самим собой». Стремление к свободе — категорический императив новой морали, заявленный Ницше. «Условия для трагедии налицо в нашей культуре: песчаные обрывы исторического материка размываются напором хаоса: мы должны или погибнуть, или научиться ходить по волнам. Мы должны строить ковчег нашей души — воспитать в себе героя: средство для воспитания — восстание личности против безличия», — резюмировал А. Белый[[77]](#footnote-78).

Ибсен, властитель дум и сердец рубежного поколения, для Комиссаржевской «выразитель тех предчувствий “нового человека”, в веяниях которого встречал XIX век новое столетие»[[78]](#footnote-79), — считал Ю. Соболев и даже определял Комиссаржевскую как актрису Ибсена. Последнее спорно. Недаром все же венцом сценических творений Комиссаржевской чудится Жанна д’Арк, а не Ребекка Вест, к примеру. Индивидуализм у Комиссаржевской несет героическое начало, и Жанна увлекала актрису прежде всего как героический, а не трагический образ. У Ибсена иначе: «будущее мучается в корчах современности; самой же цели пути {31} нет у Ибсена». Его герои пробуют шагнуть «в новое небо, на новую землю», но — Сольнес, «взойдя на башню… не знает, что сказать Богу»[[79]](#footnote-80). Призывая к свободе и движению к «вечным пределам жизни», Комиссаржевская также предвидела поражение, но оно приходило к ее героине извне. Современный человек — неудачник, но гибнет за то, за что стоит погибать, такое понимание вещей проступает из сложной смеси патетики, минора и лирического бесстрашия Комиссаржевской. У ее героини не было трагической вины.

Пафос призвания, самоосуществления личности стал пафосом героического у актрисы, ее страстной проповедью. А. А. Мгебров писал даже об иступленном культе, «почти божественном поклонении человеческой личности через себя и в себе самой»[[80]](#footnote-81) у Комиссаржевской. Самый лирический, субъективный метод искусства актрисы, выявлявший и строивший на сцене образ ее личности, служил этой идее.

Интерес Комиссаржевской к М. Горькому, влюбленность в Песню о Буревестнике, имеет тот же источник — увлечение борьбою за свободу личности, признание в Горьком мотивов Ницше, адаптированных к революционной ситуации 1905 года. Комиссаржевская с азартом берется за «Дачников» и «Детей солнца», став хозяйкой собственного дела — директрисой Драматического театра в Пассаже (1904 – 1906 гг.). Угадав острую злободневность знаньевцев, она отдала им свою сцену (в годы революции). Но не связала с ними артистической судьбы: быт («Авдотьина жизнь» и «№ 13» С. А. Найденова) и отсутствие ролей, отвечающих типу драматической героини Комиссаржевской делали их пьесы маловажными лично для нее. Наконец, утверждение свободы личности было связано у Комиссаржевской с феминистскими проблемами, чему ярким примером Нора, Фанни Тернер, Марикка. Варвара же («Дачники» М. Горького), яркая индивидуалистка в исполнении Комиссаржевской, — «слишком несложная протестантка», поскольку у Горького предусмотрен сугубо «идейный», а не «женский» протест, и Комиссаржевской «не то тесно, не то немного скучно, ее собственному богатому содержанию негде проявиться»[[81]](#footnote-82).

Права личности: жить и чувствовать так, как «я это понимаю», — своего рода героические мотивы Комиссаржевской. Героическое у Комиссаржевской — ее патетика, порыв к безусловно прекрасной цели — не означало, что ее героиня обладает {32} героической цельностью. «У Комиссаржевской был “надтреснутый голос”, — вспоминал В. В. Розанов. — Мечты души ее были гораздо выше действительности; зрение хватало дальше, чем сила крыльев. Она вся была трепетание, порыв, но не успех… Так и полюбили в ней все этот трепет, порыв и страдание; полюбили бессилие… Оплакиваемое нами всеми в себе…»[[82]](#footnote-83) В таланте новой актрисы, отмечал А. Р. Кугель, слишком много «нервной силы и болезненности», лица законченно-цельные и волевые ей не удавались, и мятежные монологи она заканчивала «минорной гаммой обрывистых, бессильно падавших фраз: “Пощады измученной душе!”»[[83]](#footnote-84)

Внутренняя сила и темперамент борьбы не рассеивал трагических теней на лице героини Комиссаржевской: она была обречена. «Немощная плоть, движимая сильным духом»[[84]](#footnote-85), она была бессильна: ничто не менялось в мире. Душа, «бьющаяся в тисках», — образ трагической ситуации, в которой оказывались женщины Комиссаржевской. Ее Нора «оставляет после себя бесконечную тоску»[[85]](#footnote-86). Она испытывает не гордый протест, но глубокое горе, ей слишком дорого прошлое, и она «напрягает все силы неуверенной души»[[86]](#footnote-87) для разрыва. Она не может не уйти прочь, не может остаться, но покидает старую жизнь во имя свободы недостижимой и впереди у нее гибель.

Новая драма разрушила жанр классической трагедии, предложила новую трактовку трагического как эстетической и театральной категории и допустила в качестве трагической героини тип персонажа, разрывающий каноны классического амплуа. Актриса с данными инженю, актриса сугубо современного репертуара, с точки зрения трагика Сальвини «не чувствующая трагедии», Комиссаржевская могла претендовать на так преображенную трагическую роль. Но Комиссаржевской этого было мало. Опыт новой драмы давал возможность на новом уровне выйти к подлинно трагическому искусству, пример тому — крэговские трактовки Шекспира и Мих. Чехов — Гамлет. Но этот путь — через новую драму к классической трагедии — был не по силам Комиссаржевской, не прошедшей через опыт режиссерского театра.

{33} Драматургия сценического образа у Комиссаржевской: «жертвенное приближение героини под удар рока»[[87]](#footnote-88) — мелодраматична с позиций традиционного понимания трагического, но глубоко современна, с точки зрения новой драмы, не чеховской, но западного ее крыла. Комиссаржевская романтизировала конфликт новой драмы. Она преображала чеховские будничные страдания не будничной тоской. Новые «трагедии рока», представленные в модернистской драме Г. фон Гофмансталя, Ст. Пшибышевского, А. Шницлера гораздо более отвечали дарованию Комиссаржевской, чем пьесы Чехова.

«Женский аспект» проблемы свободы личности у Комиссаржевской провоцировал мелодраматические моменты в стиле ее исполнения. Трагический подъем духа Марикки разрешался мелодраматическим жестом: глядя вслед новобрачным, Марикка Комиссаржевской закусывала платок, чтоб заглушить стоны. Без мелодраматического трудно представить Рози и Клерхен, пожалуй, и Нору Комиссаржевской, встречающую бездны жизни за вскрытой дверцей почтового ящика. Черты мелодрамы как жанра преломлялись в самой экспрессии столкновения героического порыва героини Комиссаржевской с неумолимою Судьбой. Героиня актрисы встречалась не с безжизненной повседневностью, гасящей силы, не с фатумом жизни в ее хаотичности, в ее новой алогической сложности, запечатленной Чеховым, но с самой надличной силой, с роком. Экзистенциальное ощущение рока служило источником как мелодраматических эффектов, так и обобщающей силы ее искусства, стихийного символизма ее образов.

## V

Амплуа, на которое по традиционным театральным канонам годилась Комиссаржевская, — инженю-комик, инженю-драматик. Девочкой Рози из «Боя бабочек» Г. Зудермана актриса впервые вышла на Александринскую сцену (1896 г.). По прихоти случая, «Бой бабочек» стал последним спектаклем в жизни Комиссаржевской. Юность вышла знаком ее участи (Комиссаржевской не суждена была старость) и послужила образом ее новаторского творчества. Казалось, Комиссаржевскую, как и Сольнеса, навещала ее Гильда. «Но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее», — определил А. Блок короткий пламень судьбы Комиссаржевской[[88]](#footnote-89).

{34} Понятно, немецкие девочки Рози («Бой бабочек» Г. Зудермана) и Клерхен («Гибель Содома» Г. Зудермана) были только вступлением в сквозную тему творчества Комиссаржевской, но вступлением характерным. Бесконечно милые, ребячливые, грациозно-лукавые подростки Комиссаржевской пробовали жить и веселиться, находясь словно на самом краю воронки, в темный провал которой вот‑вот сорвется человечество. Зудерман помещал своих милых мещаночек в мелодраматические ситуации, и Комиссаржевская отнюдь не чуждалась мелодраматизма. Но суть ее исполнения была в другом. Девочки в немецких платьях позволяли Комиссаржевской быть свободной от быта и заговорить о современной душе обобщенно. Кугель вспоминал: «Помню ее первый дебют в “Бое бабочек” на Александринской сцене. Я тогда выразился, что у артистки мало “натуры”. Слово, точно, не очень удачное. <…> Я бы должен был, пожалуй, сказать, что мало “быта” или “быта натуры”. … в Комиссаржевской было что-то надбытовое… была какая-то своя личная песня…» Дальше, размышляя, о чем же «пела» свою песню Комиссаржевская, Кугель вдруг сравнил: «… как у Метерлинка в его миниатюрных трагедиях судьбы, кто-то стучится, — а кто — неизвестно, кто-то входит, — а кто — неопределимо, кто-то скребет, кто-то жалобно стонет, и в общем создается смутное предчувствие чего-то неотвратимого»[[89]](#footnote-90). Это, подобное метерлинковскому, предчувствие «новой тревоги, нового страха, нового страдания» и возникло впервые в «Бое бабочек», будто невзначай, но решительно отделив новую актрису от традиционной сцены.

Неожиданное освещение амплуа инженю у Комиссаржевской было маленькой сценической революцией. Н. Н. Долгов вспомнил о реакции театральной молодежи на дебют Комиссаржевской в Александринском театре: «Какие права на амплуа инженю-драматик у дебютантки, которая не понимает даже того, что грация инженю должна неуловимо переходить в кокетство?! Мы почти что негодовали: что могло создавать успех этой артистке? Но прошел еще акт, и какое-то сомненье стало закрадываться в нашу душу. … Мы угадывали, что то, что кажется нам ошибкой, делается сознательно, что артистка ставит себе какие-то иные цели, на пути к которым нет места ни кокетству, ни грации пошиба водевильных резвушек. Новый талант поманил своей загадкой»[[90]](#footnote-91).

{35} Сентиментальная простушка, Рози в пьесе, после первых жестоких опытов жизни счастливо идет замуж: по любви, а жених, кстати, миллионер. Удачливую Рози Комиссаржевская умела представить почти трагической фигуркой, обреченной, подсказывала зрителю, что бой этой бабочки заранее проигран. Ребячливая Рози у Комиссаржевской бессознательно пророчит, словно слышит гул метафизического потока жизни. Не случайно «в полудетские мечтания о любви вкрадывается мысль о смерти: “А потом умру!” “Иногда мне так хотелось бы умереть!”» Странные эти речи, заметил И. И. Забрежнев, «подобно вспышкам света освещают внутреннюю непрестанную работу сознания Рози… И какие бы наивности ни пришлось, по воле автора, болтать Рози, внимательный зритель не забудет того поэтического толкования этой роли, которое дано г‑жою Комиссаржевскою несколькими искусными намеками»[[91]](#footnote-92).

«Молодость, падение и смерть — вот три наиболее существенных элемента, из которых слагается их [героинь Комиссаржевской. — *Е. К*.] внутренняя жизнь»[[92]](#footnote-93), — писал Ю. Беляев о раннем творчестве артистки. Смерть в изображении актрисы — исход встречи юной женской души с миром, но имеет и более широкий смысл: это функция рока, речь идет о Смерти как общей, а не конкретной судьбе. Образы быстро гаснущих жизней у Комиссаржевской — эскизы будущей символистской концепции человека, сталкивающегося с надличной силой.

«Детский сад», по насмешливому слову Кугеля[[93]](#footnote-94), устроенный на Александринской сцене Комиссаржевской, позднее был оценен как поворотный пункт следования актрисы в область новых форм. Усвоив закон традиционного амплуа, она преодолевала его своей индивидуальностью и разрушала. Токи новых значений и новых мотивов разрывали оболочку старого театрального образа. Будучи инженю, Комиссаржевская, в сущности, никогда не была только ею.

Скоро Комиссаржевскую берутся называть актрисою «своего амплуа», имея в виду творческую свободу ее обращения с театральными канонами и очевидную новизну типа ее героини. Амплуа инженю-драматик послужило подножием ее новаторского образа, черты вечно детского прорастали в ее вечно женственном. Юность была личной темой актрисы и возрастом нового века. Тема юности звучала у Комиссаржевской не только в житейском {36} плане, как возраст конкретной человеческой жизни, но в ее общем смысле — как юность человечества и наступившего трагического века, отсюда образы «обетованной весны» и «певучей юности», высокого максимализма духа, устремленного за «пределы человеческой *здешней* жизни»[[94]](#footnote-95). Пафос Комиссаржевской был направлен не на разрешение личной судьбы героини, но концентрировался в усилии предугадать общий удел поколения, перешагнувшего черту нового века. Драмы ее героинь обретали характер надличных событий, выражали тревогу объективного порядка, трагические предчувствия грядущих катастроф. Актриса, создающая образы такого уровня, безусловно принадлежала новой сцене.

Комиссаржевская поражала «страшной близостью жизни, страшным совпадением тех, что смотрели и слушали, и той, которая играла»[[95]](#footnote-96), — и вместе с тем, зритель видел в ее героине нечто большее, нежели конкретную личность: «больную душу безвременья», «несчастную душу современности». Такой собирательный образ «страдающей и ищущей исхода души», возникавший из глубоких сценических переживаний актрисы, напоминал о мировой душе из пьесы Треплева, героя чеховской «Чайки». Там внутреннее зерно созданий актрисы представало предельно абстрагированным, и все же не случайно для Нины Заречной — Комиссаржевской «странная» пьеса Треплева стала существенным звеном в постройке роли Нины. Заречная отражала судьбу Комиссаржевской — и человеческую, и творческую, — а монолог мировой души фокусировал внутренний потенциал ее творчества. Ю. П. Рыбакова права: с памятью об этом монологе Комиссаржевская «вступала в каждую новую роль». «Казалось, она так и не сняла этих странных белых одежд», так и «не вышла из роли единой мировой души»[[96]](#footnote-97).

Первое свидетельство тому — описания Ларисы Огудаловой — Комиссаржевской, на трактовку которой в 1900‑е годы ощутимо влияет героиня пьесы Кости Треплева.

Современники сошлись во мнении, что у Комиссаржевской героиня совсем не та, что у Островского, она играет Ларису «собственного сочинения, а никак не Островского». «Сочинялся» же образ не по логике типа и реальных отношений героев пьесы, но по плану «женской души со всем вечным, что в ней есть», сообщала актриса[[97]](#footnote-98). Не было в ее Ларисе ни цыганских черт, {37} ни жестокого отпечатка жизненной борьбы, ничего, пожалуй, житейского. Лариса у Комиссаржевской была идеальна: «духовно-светлое, прозрачное, надломленное существо»[[98]](#footnote-99). В белом платье, с пучком белых цветов у пояса, скорбно сдвинутыми бровями и вечно вопрошающим взглядом, она появлялась в «ореоле страдания»[[99]](#footnote-100), и ее драма менее всего была связана с проблемой приданого. Паратов, оказавшийся в фокусе ее страсти, был достаточно случаен, придуман, воображен ею, — драма была в самой Ларисе, в притязаниях ее высокой души. «Я вспомнил сказку о голубом цветке с изумительной ясностью, когда смотрел Комиссаржевскую в “Бесприданнице”», — писал современник[[100]](#footnote-101) о романтической природе образа у Комиссаржевской.

Освобождая образ от бытовой плоти, актриса (анализировал Ф. А. Степун) поднимала внутренний мир Ларисы на такую «мистическую высоту, с которой нет совершенно никакой разницы между Паратовым и Карандышевым, ибо с нее вообще не видно ни того, ни другого»[[101]](#footnote-102). Первую же реплику: «Я сейчас все на Волгу смотрела», — артистка, как описывает критик, нагружает глубиною смысла: это уже не фраза Ларисы Дмитриевны, для которой, при всей ее душевной глубине, «идеал мужчины» — Паратов, «это почти стон мировой души, тоскующей о Божьем лоне»[[102]](#footnote-103). Лариса «выходит… какой-то белой чайкою, которая, не долетев до берега, разбивается о прибрежные скалы…»[[103]](#footnote-104). Она «несчастна от рождения»[[104]](#footnote-105), «обречена неумолимым роком»[[105]](#footnote-106). Так в романтической транскрипции драмы Островского прорастали зерна символизма. Какая-то Дева Радужных Ворот или Прекрасная Дама кивала из-под белого зонта Ларисы Дмитриевны.

Вероятно, именно Мейерхольд оценил тип героини Комиссаржевской как театральное открытие, вошедшее в систему нового театра. В таблице актерских амплуа, составленной Мейерхольдом, такой тип, неизвестный старому театру и возникший, {38} думается, благодаря Комиссаржевской, присутствует: «неприкаянная (инодушная)», концентрирующая интригу «выведением ее в иной, внеличный план»[[106]](#footnote-107). Режиссер поместил среди ролей этого плана Гедду Габлер и Нину Заречную. Обеих играла Комиссаржевская, Гедду — в постановке Мейерхольда.

## VI

Оригинальные принципы создания сценических образов у Комиссаржевской видны в сравнении ее искусства с мастерством прославленной хозяйки Александринского театра. Удобнее всего их сопоставить на той роли, которую играли обе актрисы и обе числили среди своих коронных.

В 1910 году, в день 35‑летнего юбилея сценической деятельности М. Г. Савина представила первый акт из «Дикарки» — показала, как следует играть Варю. А чуть ранее, в 1908 году праздновался пятнадцатилетний юбилей Комиссаржевской: она тоже играла Дикарку.

Дикарка, дочь землевладельца, выросшая на природе, без докучливого внимания гувернанток, любит одеваться в сарафан, играть в горелки и ворошить сено на сеновале. Цыганский темперамент Дикарки — Савиной ввергает ее в шальную игру: она с охотою соглашается кружить голову Ашметьеву и понимает, что поразить пожилого селадона можно только «оригинальностью приемов»: «следует преувеличить даже деревенскую простоту обращения». Варя полна кипучих жизненных сил и увлекается сама объектом собственных чар. Но савинская Дикарка знает, чего хочет и что ей нужно от жизни. Инстинкт трезвой натуры, крепко стоящей на земле, направляет ее женский выбор. Скоро сознав ошибку с Ашметьевым, она «тотчас же поняла, что Мальков именно такой муж, какой ей надобен»: ей «умной бабой быть пора, детей няньчить да учить их уму-разуму»[[107]](#footnote-108).

Если Савина строгим и логически выверенным рисунком характера крепила драматургию роли, то Комиссаржевская взрывала классическое понимание роли как таковой. Рамки старых амплуа и ролей размывались потоками жизни, которая вышла на сцену благодаря психологическому импрессионизму образов новой сцены. Комиссаржевская привнесла на подмостки импульсивную, нервную ткань современного психологического театра, и {39} нарушила регулярность, системную упорядоченность роли, принятую в искусстве классического реализма.

Образ в системе нового искусства потерял прежнее единство. Взаимосвязь психологических проявлений, закономерность в поступках героини не была обязательна у Комиссаржевской. Переживания современной одинокой души могли приоткрываться лишь в летучие мгновения, случайно, и только эти единичные настроения были реальны, — единство человеческого лица распадалось, все знания о нем были относительны. Савиной необходим был «сюжет», интрига, в последовательном движении которой развивался характер ее героини. Комиссаржевской сюжетная канва была не важна, актриса фиксировала настроения, давала картины состояний, часто пренебрегая последовательностью в их смене.

В отличие от савинской Дикарки, разумевшей, что ей может дать жизнь, Варя Комиссаржевской была загадочной в видимом беспорядке ее поступков. То она ждала несбыточного: взаимного грандиозного чувства — от Ашметьева, к такому чувству никак не способного. То внезапно оказывалась счастливой с другим. Вместо савинских выверенных обоснований поступкам, у Комиссаржевской — порывистость: отворачивается от Ашметьева «с такою же порывистостью, с какою бросилась раньше в его объятия и, ни с чем не желая считаться, стремительно убегает к Малькову»[[108]](#footnote-109). Поверить, что пара ее Дикарке — Мальков, идеал которого «щей горшок да сам большой», — весьма нелегко. Комиссаржевская не объясняла вполне скорый союз своей Вари с Мальковым, похоже, мотивировка ее не занимала. Возможно, Варя Комиссаржевской выдумывала себе и Малькова, как прежде Ашметьева. Но актриса вовсе не играла драму иллюзий, — переживала страстную жажду разделенной любви и не брала в расчет реальных персонажей пьесы. Характерно наблюдение А. С. Суворина: героиня Комиссаржевской была «какая-то неуловимая», в течение роли — «блестки, появляющиеся, как огонь, и вдруг исчезающие»[[109]](#footnote-110). Несистематичность, порою неопределенность психологических мотивировок, «рваный» рисунок роли — способ создания Комиссаржевской собственной драматургии роли поверх текста пьесы.

«Всякое действие Савиной на сцене было причинносообразно», — отметил А. Р. Кугель[[110]](#footnote-111), переживания ее героинь конкретны {40} и отчетливы, мотивировки ясны, логический рисунок роли нигде не рвется. Иначе у Комиссаржевской: определенности рисунка она предпочитает намеки и настроения, а настроения «г‑жи Комиссаржевской прерывистые, неустойчивые, зыбкие»[[111]](#footnote-112).

О фрагментарности сценического рисунка свидетельствует и отзыв Кугеля об Элине («У врат царства» К. Гамсуна): «Разве можно вести роль на таких контрастах — чрезмерно подчеркнутой ревности в первых актах, и чрезмерно подчеркнутой злобы и мстительности и отвращения в двух последних? Тут образуется психологический, так сказать, провал… Обе части — разрозненные и несклеенные — своего исполнения г‑жа Комиссаржевская вела в отдельности сильно и ярко»[[112]](#footnote-113).

Очевидна мера условности в изображении психологии героинь Комиссаржевской. Яркий пример — Мари из «Крика жизни» А. Шницлера. Дочь отравляла старика-отца из любви к незнакомцу-драгуну. Поднося яд, Мари — Комиссаржевская «полна брезгливости и отвращения… подает стакан издали, — описывал критик. — В глазах ужас… но вы чувствуете, что она никогда не раскается»[[113]](#footnote-114). Комиссаржевская не то чтобы прощала своей героине преступление, а вернее, убийство отца не становилось предметом для психологического исследования характера героини — Мари Комиссаржевской не убивала отца, ее жест был символичен, она преступала закон своего прежнего полусуществования, с таким же успехом она могла бы убить сказочного дракона, сторожившего выход из ее темницы. Такова существенная театральная условность образа у Комиссаржевской, которая и позволяет ей стать актрисой новой драмы.

Неоромантическая тенденция, крепнущая с годами в творчестве Комиссаржевской, обусловила специфическую мотивировку ее образов. Мотивировка черпалась не из характера героини, а как бы из некой мировой ситуации, которую актриса смутно ощущала и поэтически претворяла на сцене. Герой новой драмы, неврастеник, — своего рода медиум, мировые импульсы взрывают его сознание, владеют эмоциональной жизнью. Чуткий слух на шаги приближающегося рока — мучительный дар героинь Комиссаржевской, — многое объяснял в их страстях, раннем отчаянии, соблазне самоистребления. Вот эта «передача рокового, — по тонкому замечанию Вл. Чернявского, — и {41} создавала… психологическую связность всего творчества Комиссаржевской»[[114]](#footnote-115). Роли строились по плану нарастания скорбных переживаний. Такой общий ход развития сценических образов предполагал импульсивное, взрывное движение эмоций в кругу предназначенной ситуации. Ведь несчастья Ларисы, Фанни, Норы — не от Паратова, Деннера или Гельмера, партнеры-мужчины тут только статисты судьбы, ее незримая сила управляет всем ходом сценической жизни героинь Комиссаржевской.

По наблюдению критика, игра Комиссаржевской «в значительной мере *игра моментов*, и в большинстве случаев общее впечатление от передачи ею той или иной роли различается на дивные моменты, а не живет в воспоминании неуклонным и непрерывно текучим образом»[[115]](#footnote-116). Дело тут, думается, не в разрушении целостности сценического образа, и не только в фрагментарности рисунка, но в отсутствии характера как психологически единичного.

Комиссаржевская играла, очевидно, не типы и не характеры. Уже говорилось, что материалом и целью ее субъективного творчества была она сама, сценический образ ее личности, «я» в разных положениях и переживаниях. Значит, играла не лица, а психологические состояния, настроения, впечатления, которые, однако, не поддавались последовательному психологическому анализу, так как не были целиком и впрямую связаны с сюжетом пьесы, не были чувствами только персонажа, скорее это были эмоциональные состояния, намеки и образы чувств, возбужденные жизнью и пьесой в душе актрисы. Они были ценны сами по себе и мало зависели от «психологии» конкретного характера. В Дикарке — играла образ первого пробуждения сильного женского чувства, то есть переживала не столько эмоции в характере героини, сколько самое чувство первой и жестокой любви — от собственного лица.

Тальников определил так: Комиссаржевская давала обобщенный образ жизни чувства, правду психологическую и эмоциональную в системе образов-чувств[[116]](#footnote-117). Следует уточнить, что образы-чувства Комиссаржевской тяготели к символам. В ее сценических переживаниях было ощутимо «присутствие бесконечного», характерное для символистской лирики. Современник находил у Комиссаржевской «элементы сверхзначимости душевных {42} эмоций, как в музыке имеются надтоны. … Обаяние этой игры создается потусторонними психическими ощущениями, особой знаменательностью, которую артистка придает своим душевным переживаниям»[[117]](#footnote-118). Имеет смысл говорить не об искусстве подтекста, но о надтексте у Комиссаржевской.

В свидетельствах современников, где речь идет о яростном душевном самообнажении актрисы, сосуществующем с надбытностью, нет противоречия, как не было противоречия между индивидуализмом и «соборностью» у русских символистов.

Из героического обособления путь лежит к хоровой соборности духовной свободы, к расширению индивидуального «я» до его мировой беспредельности, писал Вяч. Иванов и далее: «сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. <…> всю кровь и весь сок наших переживаний сила вещей делает достоянием и опытом вселенским. <…> В глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить как движущее начало жизни»[[118]](#footnote-119). Современный герой — сверхиндивидуалист, человек не личного, а вселенского воления.

Дыхание «бесконечного в душе» сверхиндивидуалистки Комиссаржевской вырастало на почве страстных и раскованных переживаний, не стесненных логикой характера. Высвобождение стихийных творческих сил выводило актрису на путь создания образов с мощным обобщающим началом и приближало ее к творчеству символистского толка.

Ф. А. Степун, теоретически поставивший проблему творческого метода и сценического образа актрисы, сделал это, сопоставив Комиссаржевскую с Ермоловой, артистку новой сцены с представительницей классического искусства. Ермолова творит закономерный эстетический космос, сценически осиливает жизненные страдания формою художественного творчества. Мир ее искусства — мир форм, в которых переживания существенно определились и получили законченность, актриса переливает в роль всю себя без остатка, исчерпывает себя в ней, классические образы искусства живут всегда собственной жизнью, а не заимствованною жизнью своих творцов[[119]](#footnote-120).

Существенно иное — игра Комиссаржевской. Степун отмечает бесконечную сложность и гипноз игры актрисы, ее проникновение в загадочную глубь жизненных стихий: вызывая «целые {43} миры новых переживаний, она и сама оказывается как бы захлестнутой ими, да и нас оставляет совершенно беспомощными в смысле какой-либо власти над ними. <…> В игре Комиссаржевской само искусство только тот “утлый челн”, все назначение которого лишь в том, чтобы вынести зрителя в открытое море мятежной жизни артистки…» Ее «жестокий талант… как бы сжигает пластически-телесную оболочку рисуемой художником души. <…> образ, раскрепощенный от форм художественного воплощения, перестает быть художественным образом, переживанием данного автора, данного героя и, таким образом, теряет всю свою видимую реальность»[[120]](#footnote-121). Здесь видит Степун условия возникновения символических образов. Комиссаржевская проникла своим исполнением в «какие-то последние недра рисуемого ею художественного образа», стремилась «дать образ безобразному», «невоплотимой глубине души». Лирическая актриса, «одна и та же в любой роли» — тип, искомый символистским театром, ведь мистическая жизнь образа есть мистическая жизнь вообще, как таковая: может быть, мистическое переживание вообще не знает субъекта, или субъект один Бог[[121]](#footnote-122).

Иррегулярная жизнь подсознания становилась почвой для возникновения символического уровня сценических созданий Комиссаржевской, образы рождались из потока бессознательного, а «связь между образом и переживанием… и образует символ»[[122]](#footnote-123). «Символизм — это метод выражения переживаний в образах, — определял А. Белый. — <…> Образы это — эмблематическая роспись переживаний… Переживание зацветает образами»[[123]](#footnote-124). Это похоже на то, что сценически осуществляла Комиссаржевская: не характеры, но образы переживаний, состояний, чувств души хаотичной и глубокой, внимающей звукам «мирового оркестра».

Связь с символизмом определила музыкальную технику Комиссаржевской в постройке сценических образов. Актриса, разбивая классические формы искусства и проникая в мистическую глубину жизни, вооружается языком музыки, отметил тот же Степун. «Музыка идеально выражает символ, — фиксировал А. Белый кардинальную позицию символистов. — Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки»[[124]](#footnote-125). В поэзии символистов слово важно как {44} звуковой комплекс, воздействие осуществляется не столько смыслом слов, сколько эмоционально окрашенными звуками, как бы «музыкой стиха»[[125]](#footnote-126). Сходное мы наблюдаем в созданиях Комиссаржевской, в надтекстах ее ролей.

«Слова не имеют значения для пафоса актера. Вся тайна в силе души и в чарах голоса. Хотите, я уйду в соседнюю комнату и “с душой” прочитаю вам таблицу умножения? Не слыша слов, вы разделите мое волнение. Но это будет только таблица умножения…» — говорила Комиссаржевская[[126]](#footnote-127). Актриса искала для своих переживаний сценические формы, аналогичные музыкальным. «Ее ритмическое исполнение» давало «сладкое ощущение мелодии», Комиссаржевская «пела нам… свои создания», — писал Ю. Беляев[[127]](#footnote-128).

До Комиссаржевской, свидетельствовал Кугель, на сцене царствовала «натуральность тона», то есть подчинение ритма речи бытовой характерности. Комиссаржевская подчинила бытовое и характерное закону музыкального выражения, внесла музыкальный «интервал» как музыкально-обязательную условность[[128]](#footnote-129).

И больше того. Роль музыки у Комиссаржевской в создании сценических образов была конструктивной. В постройке роли актриса использовала приемы музыкальной композиции, драматическую опору образа находила в системе лирических лейтмотивов, организованных в музыкальную структуру. Об этом писал С. Дурылин: Комиссаржевская на приеме музыкально-композиционном строила сложные образы, строила их «на внутреннем ритме, на музыкальном рисунке, на его (образа) мелодической скрепе»[[129]](#footnote-130). Об этом говорил и Мейерхольд: «Она была в высшем смысле музыкальна, то есть не только сама хорошо пела, но и роли строила музыкально»[[130]](#footnote-131). Показательно, к примеру, и то, что В. Веригина, партнерша Комиссаржевской по театру на Офицерской, описывала роль Норы как некую мелодию, рисунок голосоведения: «несмотря на реалистическую интонацию, речь Норы звучала как некое пение в миноре»[[131]](#footnote-132) {45} (существенно, конечно, что «Кукольный дом» был возобновлен и отредактирован Мейерхольдом).

Как и настроения, музыка, их создающая, у Комиссаржевской нечто иное, чем у коллег из Художественного театра. В чеховских спектаклях Станиславского — музыка жизни в ритмах чеховской поэзии, конкретно связанная и с жизнью, и с тканью авторской речи. У Комиссаржевской, по замечанию А. Р. Кугеля, надбытовая «личная» песня, которая, к тому же, не то чтобы лирическая исповедь женской души, а звучит как «отголосок какого-то надвигающегося нового гимна»[[132]](#footnote-133). Так, музыка у Комиссаржевской — способ выразить невыразимое словом, путь к театральному обобщению, к передаче надиндивидуальных волнений.

Не случайно, как уже говорилось, выдающимся моментом роли Нины Заречной в исполнении Комиссаржевской стал монолог мировой души. М. М. Читау оставила его описание: «Она начинала монолог с низкой ноты своего чудесного голоса и, постепенно повышая его и приковывая слух к его чарующим переливам, затем постепенно понижала и как бы гасила звук и завершала последние слова периода: “Все жизни, свершив печальный круг, угасли” — окончательным замиранием голоса. Все зиждилось на оттенках, на модуляциях ее прекрасного органа»[[133]](#footnote-134). Читау нашла, что Комиссаржевская виртуозно применила старые приемы декламации. Это значит — актриса почувствовала связь традиционного приема с новыми театральными формами, где художественно организованная речь, создающая образы переживаний, вытеснит скороговорку, крик и плач актера старой школы.

Финальный монолог Сони («Дядя Ваня») о небе в алмазах у Комиссаржевской звучал вариацией пьесы-монолога Треплева. По свидетельству З. Прибытковой, романс С. Рахманинова «Мы отдохнем» на слова монолога Сони вбирает опыт исполнения Комиссаржевской: «Я не могу отрешиться от мысли, что Рахманинов видел и слышал Веру Федоровну в этой роли»[[134]](#footnote-135).

Впечатления современника о Ларисе еще раз свидетельствуют о музыкальном ходе к обобщению у Комиссаржевской: «Она играет и, стало быть, я увижу ее нервное лицо… услышу ее единственный, может быть, в мире голос — эхо души глубокой и страстной. Не все ли равно, в каком она будет парике, {46} в каком костюме и даже в какой, подаваемой из суфлерской будки, психологии? <…> В последнем акте она будет петь цыганский романс. Я зажмурю глаза и унесусь воображением куда-то далеко-далеко от Островского, от Волги, от цыганского романса. В какую-то волшебную страну, где нет ни слов, ни драматических положений, ни содержания. Где говорят о чем-то неведомом, недостижимом, непереводимом на язык речи, где грустные глаза, где жест, поза и тембр голоса заключают в себе так много смысла, весь смысл вещей»[[135]](#footnote-136). У Ф. А. Степуна: «… все ее слова “не о том”. <…> Слова реплик… перестают быть словами; это не слова: это голоса, звуки, музыка… но вот минута, и музыки как музыки уже нет, есть только восторг, порыв и парение»[[136]](#footnote-137).

Казалось, образы Комиссаржевской рождались из «духа музыки». «Она воздвигала храм музыки на месте драмы», — писал Кугель[[137]](#footnote-138). О том же сказано у А. Блока: она «голосом своим вторила мировому оркестру. … он [голос. — *Е. К*.] звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов»[[138]](#footnote-139).

Ориентация актрисы на символистский тип творчества была очевидной для современников, обращение к символистской драме было естественным для нее шагом. Но такая драма требовала целостного художественного решения, была сценически невозможна, не понятна без режиссуры. Язык символистского спектакля, с которого начинался Условный театр, оказался для Комиссаржевской трудным, противоречил ее артистической органике. Так символистская тенденция ее творчества не получила завершения.

## VII

Летом 1902 года Комиссаржевская оставила императорскую сцену. 15 сентября 1904 года был открыт Драматический театр (в помещении Пассажа), дирекцию которого она возглавила. Комиссаржевская мечтала о новом театре, который подобно МХТ в Москве оказался бы в авангарде художественной жизни столицы. Вместе с тем, ей нужен был свой театр в полном смысле этого слова, театр для себя, для полного осуществления {47} своего дарования. К. Л. Рудницкий убедительно разоблачил иллюзорность надежд Комиссаржевской: ее театр, театр одной актрисы, окруженной случайным фоном, по существу новым стать не мог[[139]](#footnote-140).

Действительно, взгляд на задачу режиссера Комиссаржевская выказывает вполне консервативный, она ограничивает его функции ролью культурного советчика: ее устроило бы, чтобы он «давал… артистам свободно разобраться в пьесе и ролях, а затем умело синтезировал бы в художественное целое их откровения и анализ»[[140]](#footnote-141). Заметной разницы между А. А. Саниным, В. Э. Мейерхольдом и александринцем Е. П. Карповым она в ту пору не видит, призывая их поочередно на сцену своего театра. Режиссура Н. А. Попова, И. А. Тихомирова, Н. Н. Арбатова, А. П. Петровского, ставивших спектакли в театре Пассажа с ориентацией на «картины жизни» МХТ, оказалась целиком подражательной. Театр Комиссаржевской, горячо откликнувшийся на политическую злобу дня, вывел на сцену «Дачников» и «Детей солнца» М. Горького, но театральных открытий по существу не совершил и был решительно далек от новаторства.

Рудницкий, исследуя русскую режиссуру 1898 – 1907 годов, о театре в Пассаже выяснил следующее: спектакли здесь носили гастрольный характер, с концертным исполнением главной роли Комиссаржевской, этому способствовал случайный состав труппы и сущностная независимость творчества Комиссаржевской от партнеров и фона; достижения театра в итоге оказались скромными: громкая удача пьес М. Горького была успехом автора, не театра, резонанс выступления Комиссаржевской в роли ибсеновской Гильды — был данью уважения публики, и чеховскую «Чайку» в Пассаже сыграли «почти как мелодраму». Так, серьезным соперником Александринской сцене, новым театром, двигающимся в фарватере МХТ, театр в Пассаже не стал.

С точки зрения Рудницкого, только падение интереса к театру в Пассаже побудило актрису круто повернуть руль и призвать на корабль нового капитана[[141]](#footnote-142). Видимо, так оно и было, Комиссаржевская в своем решении пригласить в свой театр Вс. Мейерхольда руководствовалась не готовностью принять режиссуру, а трезвым пониманием изменившейся расстановки сил: спектакли гастрольного типа не могли конкурировать с постановками режиссерского театра. Время Марикки, Магды и {48} Ларисы уходило. Прорывы к символистским обобщениям, эти постоянные, но летучие мгновения в игре актрисы, были зачатками новой сценической образности, но еще не были новым театром. Ограниченность возможностей единичного актерского творчества отчетливо обнаружилась в попытках Комиссаржевской играть символистскую драму: «Снег» Ст. Пшибышевского ей пришлось снять с афиши после первого представления. Соглашаясь с необходимостью режиссуры для постановки нового репертуара, Комиссаржевская все же искала новый театр с тем, чтобы он осуществился во имя ее дарования, дал бы ее таланту современную оправу — художественно организовал бы окружение актрисы. В сущности, такая «новая сцена» ограничилась бы прежней функцией фона для актрисы-звезды. У Мейерхольда, конечно, были иные цели. Он ставил себе задачу выработать закон условной постановки и закрепить открытие новой театральной эстетики. Дарование Комиссаржевской не могло быть в обстоятельствах становления Условного театра целью и сущностью экспериментов Мейерхольда. Скорее Комиссаржевская, чей исполнительский стиль уже целиком сложился, могла быть ему помехой, актеры молодые, с неустановившейся системою приемов, или актеры «Товарищества новой драмы» устраивали его больше. Здесь, в изначальной разнонаправленности устремлений режиссера и первой актрисы театра на Офицерской крылась основная причина будущей драмы.

Сознавая разницу творческих установок Комиссаржевской и Мейерхольда, следует, однако, оценить и закономерность их встречи. Тяготением Комиссаржевской к символистской эстетике был обусловлен энтузиазм ее отношения к Мейерхольду. Первый исполнитель Кости Треплева во МХТ и замечательно исполнившая роль Мировой души в треплевской пьесе первая Нина Заречная — Комиссаржевская были героями единого сюжета театральной истории, нет неожиданности в том, что пути этих двоих пересеклись. Симптоматично, что Комиссаржевская, вслед за Мейерхольдом понимая «Вишневый сад» как мистическую драму, считала: «Художественный театр игнорировал мистическую сторону этой вещи»[[142]](#footnote-143). Чехова она читала так, как будто он и есть Костя Треплев. Слава Мейерхольда, сценически разрешившего М. Метерлинка (в студии на Поварской), побудила актрису видеть в нем своего единомышленника.

Они и стали единомышленниками на позициях репертуарной ориентации театра на Офицерской. Характерны совпадения {49} в выборе афиши обоих до встречи в одном театре. В Херсоне в 1902 году Мейерхольд поставил «Золотое руно» Ст. Пшибышевского, в Товариществе новой драмы в 1903 году — «Забаву» А. Шницлера, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, «Снег» Пшибышевского. Все это пьесы, в которых тогда же играла Комиссаржевская. «Золотое руно» и «Снег» — первые попытки актрисы выступить в драме символистского толка (февраль 1904 года, гастроли в Москве). Эту пробу публика встретила недоуменным шиканьем. Ни актриса, ни ее партнеры не понимали, как играть такую драму, важно, однако, что Комиссаржевской хотелось ее играть. А Мейерхольду — ставить: работа над «Снегом», по указанию Н. Д. Волкова, «фактически заставила Мейерхольда, хотя может быть и бессознательно, практиковать уже условный метод»[[143]](#footnote-144).

Комиссаржевская с готовностью вступала в ряды ратоборцев за метафизические дали символистского театра, бессознательной выразительницей которого оказалась до прихода на сцену символистов. И все же, история театра на Офицерской — история побед Мейерхольда, но поражений — Комиссаржевской.

Первая неудача постигла актрису на премьере театра на Офицерской в символически стилизованной «Гедде Габлер» Г. Ибсена. По замечанию Н. Д. Волкова, Мейерхольд инсценировал не текст пьесы, а впечатления от текста[[144]](#footnote-145). Он освободил пьесу от бытовых покровов и героев сценически разрешил как отвлеченные и обобщенные фигуры. Драма Гедды разыгрывалась в ирреальной обстановке: в «жилище ее духа»[[145]](#footnote-146) («какой-то сон в красках»[[146]](#footnote-147)) — погружение Гедды в обстановку, уже достигнутую ею «в своих мечтах» универсализировало смысл пьесы путем остранения[[147]](#footnote-148). Трагическая страсть Гедды к недостижимой красоте предстала как метафизическая проблема существования, мировая тоска Гедды выразила противоречия духовного опыта современного поколения.

«Это не была Гедда Габлер, — определил Ю. Беляев, едва ли не единственный, кто нашел интересной игру Комиссаржевской в этой роли, — но как бы дух ее, символ ее»[[148]](#footnote-149). Комиссаржевская {50} давала «неподвижное воплощение черты вечного недовольства Гедды»[[149]](#footnote-150), маску Гедды. Актрисе, видимо, мало удалось искусство стилизованной маски, поскольку писали не о ее обновленной игре, а об «окаменелости»: Комиссаржевская двигалась по сцене «с неподвижным лицом мумии и с неестественно накрашенными глазницами»[[150]](#footnote-151). «… Редуцированная Комиссаржевская, состоящая из стильного платья, рыжего парика, зеленых глаз, неведомого меха и пластических поз. <…> А когда не было поз и меха, был… предательский тон “Бесприданницы”, так резавший ухо в царстве гобеленов и зеленых сюртуков»[[151]](#footnote-152), — с удовлетворением отмечал Влад. Азов промашки Комиссаржевской, полагая, что «новый стиль» постановки — вредное измышление режиссера и актрисы.

Дело же было, очевидно, в трудностях вхождения Комиссаржевской в становящийся мир условной театральной системы. Мейерхольд требовал от актеров подчинить темперамент форме, несущей мысль. Под формой роли понимал, в первую очередь, ритм речи, свободной от психологических оттенков, и ритм движения, организованного в стиле скульптурной пластики. Комиссаржевская же страсти и состояния своих героинь привыкла передавать так, как они выражаются в жизни. Ее искусство возводило к обобщениям конкретные переживания определенного лица, но Комиссаржевская обобщала именно отдельную судьбу, создавала Роль, а не претворяла в одной роли общий замысел спектакля. Способность творчески загораться от сценического рисунка целого, созданного режиссером, переживать самое форму и обнажать игру — этот новый театральный язык ей был чужим. И у Гедды — Комиссаржевской только «серия более или менее красивых барельефов»[[152]](#footnote-153).

Неуспех Гедды у Комиссаржевской — еще и неудача выбора роли: в актрисе не было ничего от «инфернальности» этой ибсеновской героини, и «сила Гедды у нее заменялась резкостью… зло переходило в злобу»[[153]](#footnote-154). Даже рост ее казался критику помехой: в Гедде ему хотелось бы видеть фигуру высокой и длинноногой женщины[[154]](#footnote-155). Демоническая краска сверхчеловеческого {51} в Гедде не шла к Комиссаржевской. А вот другие аспекты роли: выход личных мотивов на уровень внеличных, жажда невозможного и максимализм требований к миру и человеку, — отвечали центральным темам Комиссаржевской. Потому актриса все же могла претендовать на то, чтоб ввести Гедду в круг своих ибсеновских ролей. Все это, видимо, и учел Мейерхольд, отвечая желанию актрисы играть Гедду Габлер. Режиссер отнес Гедду к новому амплуа «инодушных (инозримых) героинь». Как отмечалось выше, такое амплуа отражало театральную сущность образов Комиссаржевской.

Ю. Беляев предупредил нас о том, что не следует преувеличивать степень поражения Комиссаржевской в спектакле, и указал на преимущественные причины неприятия публикой новой роли актрисы: «В партере не узнавали больше “прежней” Комиссаржевской, и потому иные ушли из театра неудовлетворенными. … Ничего, чему обыкновенно аплодировала публика, не было в этой холодной и зеленой женщине. <…> Хотя бы одна улыбка, или одна оборвавшаяся интонация — и я уверен, что публика превознесла бы свою прежнюю любимицу». К тому же то, что увидел зритель на представлении «Гедды Габлер», было первым опытом условной постановки в Петербурге. Общее неприятие, громкое неудовольствие публики и критики было неизбежно. Беляев же обозначил и столь важную нам связь между «прежней» и «новой» Комиссаржевской: «я увидел ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы. <…> Теперь она играет то, что должна играть, и так, как это можно было ожидать»; «… именно этот идеалистический театр нужен ее исключительному дарованию»[[155]](#footnote-156).

Но метод стилизации с трудом осваивался актрисой. Вопрос («как эволюцию живописи декоративной сгармонизировать с актерским творчеством?»), сформулированный Мейерхольдом после премьеры «Гедды Габлер», по мнению Рудницкого, освещает проблему поражения первого спектакля театра на Офицерской. Постановка была осуществлена на плоскости, и актриса «должна была, — писал Рудницкий, — стать частью красивой картины и потому нигде не могла обнаружить своего лирического дара»[[156]](#footnote-157). Однако тот же подход живописного созвучия драме в сценографическом решении (панно и узкий просцениум) был повторен в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, где Комиссаржевская имела колоссальный успех.

{52} Значит, проблема заключалась не в том, что в условиях декоративного панно играть трехмерному актеру будто бы невозможно, а в самой Комиссаржевской.

Символически стилизовать Гедду было много труднее, чем сыграть Беатрису, уже стилизованную драматургом. Самый текст Ибсена, связанный с бытовой реальностью, провоцировал Комиссаржевскую на «тона» «Бесприданницы». Метерлинк такие тона исключал, потому исполнение Комиссаржевской Беатрисы в условной постановке оказалось более стильным и выдержанным. Решающим в успехе, думается, было то, что роль Беатрисы замечательно подходила Комиссаржевской, это, конечно, была ее роль. Мадонна и Беатриса в их двуединстве становились своего рода эмблемой позднего искусства Комиссаржевской, вобравшей сквозные темы ее творчества. Девочка-монахиня устремлялась на «крик жизни», богоматерь замещала ее в монастыре и благословляла, мадонна и грешница были похожи на сестер. Миракль для безбожников XX века посылал утешение, «цельный и властный сон» измученному залу. «Мое сердце в этой роли, и я чувствую себя так, словно все время играю ее», — говорила актриса[[157]](#footnote-158).

Мейерхольд оценил эту связь роли и актрисы и в спектакле стилизовал самое Комиссаржевскую, ее сценическую героиню, ее актерскую манеру, заразительную нервность, способность к экзальтации, взрывы ее вдохновения и темперамента. Любопытно, что у очень многих зрителей даже складывалось впечатление, будто в Беатрисе они «встретились с былой Комиссаржевской»: она «явилась во всей лучезарности своего прежнего таланта»[[158]](#footnote-159). Несмотря на то, что роль была выдержана в условном рисунке, и Мадонну Комиссаржевская играла картинно, скульптурно, неподвижно, никто не сетовал на связанность ее таланта режиссерскими веригами. Зритель узнавал Комиссаржевскую в стилизованной маске, ведь сама сценическая личность актрисы была основой образа Мадонны-Беатрисы и объектом режиссерской стилизации.

К тому же Мейерхольд дал здесь большую, чем в Гедде, свободу голосу и пластике Комиссаржевской. В третьем акте, где Беатриса-нищенка возвращается в монастырь, чтобы умереть, темперамент актрисы был отпущен на полную волю. Жестокая реальность человеческого страдания, ужас «грешного {53} тела земной» Беатрисы на фоне барельефа бледно-голубых монахинь, похожих на «благочестивый примитив», «чудесный узор на сером камне ветхого собора» — трагический контраст, который Мейерхольду не хотелось полностью упрятать в примиряющие тона «чуда». Последняя сцена была проведена актрисой с «потрясающим реализмом», — сообщал критик[[159]](#footnote-160). Конечно, речь все же не о том традиционном реализме исполнения, «полного психологической жизни и индивидуальности лица», который отмечался у актеров МХТ в стилизованной постановке «Драмы жизни» по К. Гамсуну[[160]](#footnote-161). Комиссаржевская в III акте «Сестры Беатрисы» играла «“душу всякого человека”… лицом к лицу со своим божеством, с источником своей жизни», то есть играла то, что требовалось в символической драме Метерлинка[[161]](#footnote-162). Обобщение не исключало в роли Беатрисы экспрессии выражения, аккордов страсти и отчаяния, реализма психологической сущности того, что происходит на сцене. «Сестра Беатриса» давала выход страстной исповеди Комиссаржевской, а значит, естественно раскрепощала стихийный символизм актрисы, лирический по природе.

Если финальные крики Гедды казались слишком тяжелыми, слишком натуральными, то выкрики Беатрисы были музыкальны. У Беатрисы — Комиссаржевской, как того и хотелось Мейерхольду, «… не настоящие крики оскорбленного и замученного человека, а мелодичная песня об этих криках»[[162]](#footnote-163). Веригина описала «музыкальный вопль» Комиссаржевской — Беатрисы: «Ах! Ангелы небесные!» Выше по звуку: «Где они?» Еще выше: «Что они делают?!»[[163]](#footnote-164) Комплекс противоречивых чувств героини передавался ритмичным сочетанием слов и едва уловимыми оттенками звука. Мадонну отличала от Беатрисы пластика и окраска голоса: «Его звук был подобен чистому звуку неведомого, прекрасного инструмента, от него исходило великое успокоение»[[164]](#footnote-165). Условный рисунок речи, очищенной от житейского, выводящий драматическое слово в область музыки, был Комиссаржевской сущностно близок.

{54} По свидетельству О. Мандельштама, игра Комиссаржевской была на три четверти словесной, сопровождаемой необходимыми скупыми движениями[[165]](#footnote-166). И все же Мейерхольд отмечал у Комиссаржевской очень ценимое им в актерах качество: «У нее был дар естественной координации телесного аппарата: на понижениях тона никли руки — вообще говоря, редкое свойство»[[166]](#footnote-167). Речь идет о задатках техники, которую Мейерхольд стремился воспитать в актере: способность связывать эмоцию, движение и слово. С. Дурылин подтверждал: Комиссаржевской было свойственно «ритмическое единство голоса, взора и движения»[[167]](#footnote-168). «Слушает она или говорит, она не теряет удивительной власти над собой, над каждым жестом. Каждый нерв, каждый мускул ее тела, казалось, отвечали на произнесенную мысль…» — писал американский критик[[168]](#footnote-169).

Комиссаржевская знала силу жеста и движения на сцене, умела концентрировать в них большой смысл. Еще И. И. Забрежнев в этюде девяностых годов писал об изысканной и тщательной обработке деталей как приеме, неотъемлемо свойственном Комиссаржевской. Целый ряд моментов в ее исполнении запечатлевается в зрительской памяти «совершенно скульптурно» — знаменитая сцена опьянения в «Бое бабочек», неожиданное посещение Сашей Лебедевой Иванова, нервная беготня Саши, когда Иванов отказывается от ее руки, появление Нины в последнем действии «Чайки» и другие[[169]](#footnote-170). «Живая скульптура» — Дикарка Комиссаржевской[[170]](#footnote-171). Критик писал о финале «Бесприданницы»: «смерть — реальная, правдивая, но в то же время полная сценической красоты»[[171]](#footnote-172).

В «Глоссах Доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда» Мейерхольд, полемизируя с оппонентом условного театра, опирается на опыт Комиссаржевской: «Актер (же), умирающий на сцене (и потом воскресающий, чтобы раскланяться с публикой), очень недалек от оскорбительной пошлости. — Сказано “умирающий”, но не сказано — как умирающий. Натурально? О, такая смерть, конечно, на сцене оскорбительная пошлость! Но если актер сумеет умереть “по-театральному”, {55} так, как никто в жизни никогда не умирал. О, тогда смерть на сцене — замечательное явление. Кто видел, как умирала В. Ф. Комиссаржевская в “Сестре Беатрисе”, тот поймет, о чем я говорю»[[172]](#footnote-173).

Комиссаржевская, считал Мейерхольд, во время общего увлечения натурализмом давала на сцене моменты условной игры: режиссер с восхищением вспоминал о пляске тарантеллы Комиссаржевской в «Норе» Г. Ибсена. Она не воспроизводила реальный танец со всеми его па, по существу, танца не было: «Экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги, — скорее бегство, чем пляска»[[173]](#footnote-174). Тарантелла у Комиссаржевской была символична, вбирала широкое содержание и будила фантазию зрителя. Веригина вспоминала: «Все замирали в изумлении перед этой пляской жизни и смерти, перед танцем духа. Тела Комиссаржевской как бы не существовало. Зрители не видели никаких изгибов, поворотов. Движение вперед и назад мелкими па тарантеллы, левая рука держала над головой тамбурин, который звучал, содрогаясь от редких нервных ударов правой кисти. Голова была слегка наклонена вперед. Как будто Нора во что-то вглядывалась. <…> Ступни быстро прочерчивали движение по площадке, и казалось, что из-под них непрерывно вспыхивали искры, а в широко открытых глазах был ужас и какой-то мрачный восторг»[[174]](#footnote-175).

Приемы театральности, театральной правды в актерской манере Комиссаржевской Мейерхольд и отшлифовал, и сконцентрировал в «Сестре Беатрисе»: «Игра г‑жи Комиссаржевской рельефно выступила именно благодаря условиям, созданным г. Мейерхольдом», — признавала З. Венгерова[[175]](#footnote-176). Триумф актрисы был обеспечен и тем, что в пьесе, по существу, была одна роль: Мадонны-Беатрисы, все остальное составляло хор вокруг героини. Тут Мейерхольд удовлетворил представления актрисы о том, каким должен быть ее театр: спектакль «строился как своего рода “пьедестал” для Беатрисы»[[176]](#footnote-177). Мейерхольд естественно подчинил спектакль Комиссаржевской, «ее актерской {56} теме и ее неизбежному ощущению своего сценического первенства. <…> Рассчитанные <…> ритмы речи и паузы, скульптурная чеканка жестов, скульптурная вылепленность мизансцен создавали вкупе тот фон — звуковой и пластический, — на котором великолепно выступала Комиссаржевская с ее почти экстатическим напряжением, свободной подвижностью, широким и внутренне непринужденным движением», — писал Рудницкий[[177]](#footnote-178).

Третья роль Комиссаржевской в «новом стиле», — в «Вечной сказке» Ст. Пшибышевского, — дочь мудреца Сонка (что-то вроде Девы Радужных Ворот), увлекающая героя пьесы Короля в царство духа. Это была удача, но ничего принципиально нового не добавила к тому, что уже прозвучало в Беатрисе.

А потом на сцене театра на Офицерской был сыгран «Балаганчик» А. Блока. «Успех “Балаганчика” обозначал для Комиссаржевской катастрофу», — точно определил Ю. Соболев[[178]](#footnote-179). Актриса воочию убедилась, что режиссерский спектакль, даже не располагая выдающимися актерскими дарованиями, может быть не менее интересным, чем игра великой актрисы. В «Балаганчике» не было места для Комиссаржевской, но он превзошел «Сестру Беатрису». Потом была новая победа театра: «Жизнь человека» Л. Андреева, но и она случилась без участия Комиссаржевской. Получалось, шедевры Мейерхольда, определявшие лицо театра на Офицерской, в услугах его первой актрисы не нуждались. Постановки, где главную роль играла Комиссаржевская: «Трагедия любви» Г. Гейберга, «Комедия любви» Г. Ибсена, — оказались проходными, успеха не имели. Роли Карен и Свангильды не вплели «новые лавры в венок ее славы». Не поправил дела успех «Свадьбы Зобеиды» Г. фон Гофмансталя, Комиссаржевская не любила роль Зобеиды.

Между тем, о театре на Офицерской стали говорить как о театре Мейерхольда, а не Комиссаржевской. Понятно, что у актрисы «неизбежно должно было создаваться впечатление, — пишет Н. Д. Волков, — что ее артистическое дарование не достаточно сильно выявляется в постановках Мейерхольда, что режиссер не уделяет ей должного внимания…»[[179]](#footnote-180). На самочувствие актрисы, безусловно, влияла беспрецедентная журнально-газетная травля театра на Офицерской, пристрастные и несправедливые оценки критики, не щадящие ни Мейерхольда, ни ее самое. Пресса внушала, что «упадок ее таланта» — исключительно следствие режиссерского насилия.

{57} Разрыв с Мейерхольдом предрешила сокрушительная неудача Комиссаржевской в роли Мелисанды, которую она так горячо мечтала сыграть. Эта роль особенно отчетливо обнаружила разницу между тем, что требовалось от актера Условного театра и что могла дать Комиссаржевская.

Метерлинка Мейерхольд стилизовал в духе средневекового примитива, оттенил связь его драм с эстетикой театра марионеток, преображенной в символистской концепции Г. Крэга. Комиссаржевской же хотелось переживать на сцене сильные чувства, она не умела передавать то, что невыразимо на языке чувств. И оказалось, что Комиссаржевская сыграла свою роль в «Пелеасе и Мелисанде» всех хуже: критикою отмечался «вымученный, жантильный тон»[[180]](#footnote-181) актрисы. Ее партнерша, некая Таберио, в роли маленького Иньольда, по мнению Н. Репнина, подошла к Метерлинку гораздо ближе, создала образ «бессознательного и странного носителя мистической истины»[[181]](#footnote-182). Почему же актрисе, замечательно сыгравшей Беатрису, не удается новая метерлинковская роль?

Стоит вспомнить, что, по наблюдению П. Ярцева, и в «Сестре Беатрисе» «только одна Волохова в роли игуменьи показала то, чего хотел театр»[[182]](#footnote-183). В обзорной статье, посвященной московским гастролям театра на Офицерской, Ярцев констатировал: новый театр еще не овладел искусством актера. Похоже, что даже исполнение Беатрисы с точки зрения радикальных требований новой сцены было все же компромиссным.

Проблему актерской игры в «Сестре Беатрисе» Ярцев изложил так. Пьеса была разыграна как мистерия, и театр добивался наивности и условности такого представления: «Читка была полна глубоких пауз и внешних форм очищенного примитивного трагизма; <…> Все группы и движения — как и ритм, как и окраска звука, которых добивался театр, — характеризовались примитивностью и прозрачной, холодной, звенящей чистотой». Но театр, продолжал Ярцев, еще не имея нового актера, подделал новые звуки и краски — «большою работою и с большим искусством». В спектакле было много музыки и складывалось впечатление, что «Сестра Беатриса» идет как опера, как мелодрама. Этот старый род искусства сценического, по наблюдению критика, «близок рождающемуся новому, потому что, как и оно, — условен». Пока актер не владеет новым сценическим {58} искусством, он возвращается к старому мелодраматическому искусству, и новый театр звучит мелодрамою[[183]](#footnote-184).

Думается, здесь объяснение тому, отчего одна метерлинковская героиня, Беатриса, удалась Комиссаржевской, а другая, Мелисанда — нет. В новом метерлинковском спектакле актриса была лишена помощи мелодрамы, не имела поддержки в знакомой оперной условности. Сама роль Мелисанды была другая, совсем не равная Беатрисе., В ней не было места исповеди, лирическому душевному самообнажению, взрыву чувств, которыми была сильна Комиссаржевская: бесплотная, неуловимая Мелисанда с начала до конца спектакля оставалась «маленьким существом, облеченным в тайну». Ключ к этому чисто поэтическому образу — в сугубо условном сценическом рисунке. Но Комиссаржевская им не владела. Свидетельством тому, между прочим, сетования критики на возраст актрисы. Чтобы играть юную Мелисанду, сорокатрехлетней Комиссаржевской нужны были или характерность или приемы стилизации, которые предложил Мейерхольд, — ни того, ни другого она не умела. Неудача Мелисанды была неудачей именно Комиссаржевской, а не Мейерхольда, как казалось актрисе.

Творческий метод Комиссаржевской был укоренен в психологическом импрессионизме. Это, как говорилось выше, не исключало связей ее творчества с символизмом, но было преградой в ее попытках овладеть языком Условного театра.

Символизм связан с эстетикой импрессионизма, вырастал из него, как символистская драма из чеховской. Комиссаржевская творила на той грани, где впечатления жизни истончались и углублялись до символов. В бликах и настроениях реальных жизненных мгновений она улавливала мистические намеки и глубинные созерцания. Чтобы создать аромат символа ей нужна была плоть жизни, в импрессионистической образности она акцентировала то, что обещало символизм. Но ее настроения и надтекста были слишком связаны с миром реальных женских чувств и оказались мало уместными, едва не бытовыми, в разреженном воздухе метерлинковской драмы. Она, «только ходя по земле, кажется парящею в облаках»[[184]](#footnote-185), нездешних вершин достигает в реальных произведениях, рассуждал современник о переходном, трудно определимом стиле Комиссаржевской. Другой вспоминал: Комиссаржевская в «резко реальных драмах… производит {59} особенно чарующее впечатление по резкому контрасту ее с окружающей средой: между этих людей она производит впечатление видения из какого-то другого чудного мира…»[[185]](#footnote-186).

Актер в мейерхольдовском спектакле должен был отказаться от передачи иллюзии жизни и говорить «на языке театра», помнить, что театральное пространство и время имеют другие координаты, чем в действительности. Актеру надо было овладеть техникой театрального выражения, сделать форму языком своих переживаний. Комиссаржевской же нужна была иллюзия жизни, и она терялась в постановке на сукнах. Скульптурная пластика Неподвижного театра, стиль барельефа, плоского профиля и силуэта трудно давались ее «нервной организации», по замечанию Л. Я. Гуревич[[186]](#footnote-187).

Мейерхольд в спектаклях театра на Офицерской разрабатывал архитектоническую структуру целого, строил строгий линейный рисунок статуарных пластических мизансцен. Конструктивность его сценического мышления была противоположна принципам сценического импрессионизма. Жесткая организация сценического действия у Мейерхольда противоречила органике Комиссаржевской, отрицавшей, видимо, всякую линейность, архитектоническую соразмерность в композиции роли. Актер символистского театра подчинялся строгой пластической и звуковой партитуре, разработанной режиссером, тут не годилась импульсивная, фрагментарная ткань сценического рисунка Комиссаржевской.

«Балаганчик» открыл перспективы актеру новой сцены, ориентировал на искусство маски. Но в театре масок, марионеточного примитива Комиссаржевской нечего было делать. Тип ее героини еще будет интересен Мейерхольду в будущем (например, «Гроза» в Александринском театре, где мистическую Катерину сыграет Е. Н. Рощина-Инсарова), но покуда перестает его занимать. Мейерхольд увлечен разработкой театральных форм, раскрывающих трагическую марионеточность жизни. Комиссаржевская оказывается тормозом в его исканиях. В свою очередь актриса сознает, что ее театр больше не служит ее дарованию.

Отказ Комиссаржевской работать с Мейерхольдом был, по определению Волкова, восстанием актера: «Инцидент Мейерхольд — Комиссаржевская скрывал за собой ту борьбу, которую вел актерский театр с театром режиссера, с театром, где {60} отдельные личности должны были подчиняться определенному замыслу и служить целям того единого объекта театрального искусства, которым является согласованный во всех своих частях спектакль»[[187]](#footnote-188). Комиссаржевская надеялась единолично, актерской властью и силой решить проблему новой сцены. «Я пошла на разрыв с Мейерхольдом, но не с условным театром, с новыми сценическими методами, — утверждала актриса. — Я хочу, чтобы в моей игре на сцене был стиль, ритм, настроение данной пьесы»[[188]](#footnote-189).

Но в спектаклях Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского, во «Франческе да Римини» Г. Д’Аннунцио, «Юдифи» Ф. Геббеля, «Пире жизни» Ст. Пшибышевского Комиссаржевская не вышла к новым рубежам искусства. Кризис символизма и поворот современной сцены к старинной театральной технике оставлял актрисе мало перспектив на будущее. Традиционализм был внеположен сфере ее субъективного творчества, связанного с психологической драмой.

Реальное положение дел в театре Комиссаржевской оказывалось по уходе Мейерхольда все более далеким от подлинного новаторства. К примеру, «Строитель Сольнес» Г. Ибсена разыгрывался в условных декорациях В. И. Денисова, но в приемах «дореформенного» театра: «По-прежнему в первом акте г. Бравич и г‑жа Комиссаржевская ведут беседу в непринужденно-бытовом тоне», — отмечал Г. Чулков[[189]](#footnote-190). Театр Комиссаржевской перестал быть актуальным, и для Комиссаржевской «сезон 1908 – 1909 годов, — по замечанию Н. Д. Волкова, — был агонией самой идеи “своего театра”»[[190]](#footnote-191). Ее отречение от сцены было предрешено. Альдонса, по определению Ф. Сологуба, так и не превратилась в Дульсинею[[191]](#footnote-192), актриса так и не смогла стать новым театром. Об убийственной творческой драме Комиссаржевской догадывался Мейерхольд: «Она, в сущности, умерла вовсе не от оспы, а от того же, от чего умер и Гоголь, — от тоски. Организм, измученный тоской из-за несоразмерности силы призвания и реальных художественных задач, вобрал в себя инфекцию оспы»[[192]](#footnote-193).

Последняя творческая идея Комиссаржевской: создание новой театральной школы — была идеей театрального символизма, соборного искусства, как точно определил Ю. Балтрушайтис, {61} участвовавший в разработке планов школы. Это должна была быть своего рода духовная община, где братьям и сестрам в искусстве предстояло принять «некий обет, как бы отдать себя на некое строгое послушание. <…> Театр как соборное действие, с цельной духовной личностью актера, как центром тяготения всех строго согласованных и внутренне соподчиненных элементов сценического творчества — вот живая цель и общий дух последнего замысла Веры Федоровны»[[193]](#footnote-194). Как видно, Комиссаржевская мечтала о своеобразном продолжении темы и сценической модели «Сестры Беатрисы», подаренной актрисе режиссером Мейерхольдом.

## SummaryYelena Kukhta. Komissarzhevskaya

Creative work of Vera Komissarzhevskaya, the great Russian actress, is studied in the following aspects. The connection of the actress’s innovations with the aesthetics of impressionism, the relation of her art to the acting techniques of «psychological theatre» (Moscow Art Theatre). Vera Komissarzhevskaya, Anton Chekhov, Henrik Ibsen: the idea of the tragic in «new drama» and Vera Komissarzhevskaya’s character type realized in new «dramas of Fate» (Schicksalsdrama). Innovations in character type introduced by Vera Komissarzhevskaya and the symbolic nature of her theatre images: Komissarzhevskaya and symbolism, Komissarzhevskaya and Vsevolod Meyerhold.

# **{63}** Н. В. ПесочинскийАктер в театре В. Э. Мейерхольда

{65} Мейерхольд не оставил цельного законченного труда, в котором была бы изложена актерская система его театра.

Теперь, когда творческая биография режиссера подробно изучена, когда проанализированы многие его спектакли, отсутствие обобщающих актерскую систему рукописей может показаться парадоксальным. Ведь в течение всей режиссерской жизни Мейерхольд постоянно, много занимался театральной педагогикой, воспитанием своего актера, теоретическим осмыслением природы актерского творчества и его традициями из «подлинно театральных» эпох. Первый в России Театр-студия на Поварской (1905), Студия на Бородинской (1913 – 1917), в эти же годы — постановка спектаклей с участием выдающихся актеров разных школ: К. А. Варламова, М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, В. Ф. Комиссаржевской, Е. Н. Рощиной-Инсаровой, Ю. М. Юрьева… Затем — Курсы по обучению мастерству сценических постановок (1918 – 1919) и — после переезда в Москву — Вольная мастерская Вс. Мейерхольда, преобразованная в Театр Гитис — Театр Актера — Государственные высшие режиссерские мастерские, еще несколько раз менявшие названия, но непрерывно существовавшие при театре имени Мейерхольда с его открытия в 1923 году до закрытия в 1938. Заметно, что работа в студиях в каждый из периодов творчества опережала постановку спектаклей, обращенных к зрителям. Например, вначале были эксперименты на Поварской и, в частности, попытка создать актерский язык для драмы Метерлинка, а позже — символистские спектакли, «неподвижный» театр на сцене В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской (включая и постановку пьес Метерлинка). Овладение приемами игры «подлинно театральных» эпох в Студии на Бородинской предшествовало «Маскараду», а обращение к законам народного зрелища в Курмасцепе — «Театральному Октябрю» и Театру РСФСР-Первому, наконец, создание Вольной мастерской, занятия биомеханикой, ставшие основой «Великодушного рогоносца», подготовили основание Театра имени Вс. Мейерхольда.

Труппа театра имени Вс. Мейерхольда состояла почти исключительно из учеников его Мастерских: в 1921 – 22 годах там занимались Э. П. Гарин, З. Н. Райх, М. И. Бабанова, М. И. Жаров, В. Ф. Зайчиков, И. В. Ильинский, Д. Н. Орлов, М. Ф. Суханова, Н. И. Боголюбов, Н. И. Серебряникова, Л. Н. Свердлин {66} (здесь названы лишь исполнители важнейших ролей в мейерхольдовских постановках) и другие в будущем известные актеры, режиссеры, художники театра.

В архиве Театра Мейерхольда и Мастерских сохранились многочисленные стенограммы лекций, уроков и учебных репетиций, проведенных Мастером (характерно, кстати, что этот титул, которым Мейерхольда называли в театре, вбирал в себя смысл слова Учитель).

Исходная позиция его актерского метода — новая эстетическая система театра, создаваемая режиссурой XX века, и прежде всего — самим Мейерхольдом. Режиссер шел к конструктивистскому пониманию сущности спектакля. Условными средствами, возможностями художественной формы на сцене в театральном действии создается своя реальность. Что же представляет собой искусство актера в этой реальности? Исследователь эстетики театрального конструктивизма Г. В. Титова считает: «Жить на сцене в строго эстетическом смысле означает не изображать жизнь, не добиваться с помощью подчас изощренного мастерства ее подобия, а истинно *жить*, но по законам сценического времени в сценическом пространстве»[[194]](#footnote-195). Можно подчеркнуть: в сугубо условном времени и пространстве, абстрактном, остраненном, ассоциативном, относящемся к реальности как иносказание, метафора, символ. «Жизнеподобное существование на сцене может быть стократ более условным, чем принципиально условная игра»[[195]](#footnote-196), — продолжает свою мысль Г. В. Титова.

Актерское искусство подвергалось переосмыслению на всех уровнях — образности, действия, места и связей в спектакле как художественном целом.

О масштабе эксперимента, характерного для русского театра в сезон 1921/22 года, когда были открыты мейерхольдовские Мастерские, П. А. Марков писал: «Театрально-сценически следовало разложить современный театр, понять его по-новому и снова восстановить в заново рожденный и утвержденный организм»[[196]](#footnote-197).

Таковы и задачи мейерхольдовской актерской школы, решенные ею по-своему.

Актерское искусство в театре Мейерхольда можно, естественно, изучать, основываясь на самых значительных ролях, {67} или — по спектаклям, по годам, периодам. Чуткий к времени художник, каким был Мейерхольд, развивает свой метод. Нам, однако, пока не известны главные закономерности, которые определяли творчество мейерхольдовских актеров. В данной работе предпринята попытка выявить главные особенности актерской системы театра Мейерхольда, основываясь на сформулированных самим режиссером принципах, как бы сводя их, высказанные в разное время и в разной форме, в ту последовательность, которую они внутренне предполагают.

## Актер и эстетика театра Мейерхольда

Режиссура Мейерхольда предполагала соответствие актерского искусства сложному синтезу образных средств искусства XX века, его полноправие в полифонической театральной структуре.

Конструктивистское мышление подразумевало создание собственно театрального действия.

В то же время, основывающаяся на многовековых традициях мирового театра, прежде всего — скоморохов, комедии дель арте, шекспировского, средневекового дальневосточного, актерская система театра Мейерхольда имеет общее значение, открывает многие закономерности, вообще присущие актерскому творчеству в разных эстетических системах. Полемически направленная против подчинения актера второстепенной роли иллюстратора реалистической литературы, актерская система театра Мейерхольда должна была сделать его продолжателем многих утерянных на русской сцене школ и традиций.

«Что же может служить *моделью* театру? Типы, нравы, человеческие повадки, настроенье? Нет, всего этого мало, живые эти частности просятся в натурщики и, конечно, без пользы не пропадают, — писал в 1928 году Мейерхольду Б. Л. Пастернак после того, как посмотрел спектакли режиссера. — <…>Мне кажется, натурою, которой должен следовать в своем построении театр, может быть только *воображенье*, воображенье в целом, его неповторимая, вся напролет, сплошной особенностью бегущая мускулатура».

Пастернак признался, что не встречал этого в других театрах и нашел соответствие такому искусству в поэтическом богатстве Шекспира, где «все живое связано волной кругового, вихревого сходства. За его образностью и вечными уподобленьями, — {68} писал Б. Л. Пастернак, — я открыл то чутье сродства всего на свете, которое охватывает большого поэта в минуты наиболее порывисто из всех видов движения движущегося творчества. “Загреб золы из печки, дунул и создал ад”, — сказал Георге о Данте, и эти слова говорят как раз о том, что у меня сейчас в виду. <…>Я это встречал у Эсхила, у Данте, у Шекспира — впрочем, глупо перечислять, — ни один большой поэт без этого немыслим — но я не представлял себе, что метафора воплотима в театре»[[197]](#footnote-198).

Поэт Пастернак понял природу театра режиссера-поэта. Он угадал, что метафора есть генеральный принцип этого искусства, пронизывающий все его уровни — включая сценическое бытие человека-актера, пожалуй, труднее всего поддающееся метафоризации.

В истории актерского искусства первые эксперименты Мейерхольда занимают определенное место: после утверждения психологического метода МХТ как еще одного этапа реализма — негативная реакция на него. С начала студийной работы (1905, Студия на Поварской) до создания своей труппы (1921, Театр Актера) Мейерхольд глубоко обосновал в теории и подтвердил студийными экспериментами методы актерского творчества в полярно противоположных сферах условного театра: в символистском неподвижном театре (студия на Поварской; статья «К истории и технике Театра»; Театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской) и в площадном зрелище, театре маски (статья «Балаган»; студия на Бородинской). Между этими полюсами — опыт сочетания мейерхольдовской режиссуры с дорежиссерским актерским искусством, следующим традиции конца XIX века (Александринский театр), в попытке архаизировать ее, преодолеть — обращением к ее истокам.

Все эти разветвления эстетики условного театра имели для Мейерхольда, по существу, одну основу. Идеи гротеска, музыкальной природы театральной образности, маски, использования элементов языка средневекового азиатского театра, относительной независимости действия от литературного текста, эстетики площадного зрелища были одинаково актуальны и в 1906, и в 1917, и в 1922, и в 1934 годах, и в «Балаганчике», и в «Маскараде», и в «Великодушном рогоносце», и в «Даме с камелиями»…

Метафорическое актерское искусство основано на совсем иной технике игры, чем реалистическое, традиционное для русской {69} сцены в конце XIX – начале XX века, на других принципах композиции образа и существования его в спектакле. Мейерхольду предстоял труднейший путь постепенного создания условий для развития своего метода. До того, как появилась возможность воспитать труппу на основах техники условного театра, воплощение эстетики гротеска на уровне актерского искусства сталкивалось с серьезными препятствиями и не могло быть последовательным. В теории же все главное было определено.

Проблема философской основы мейерхольдовского искусства не исследована. Несмотря на исторически объяснимые вульгарно-материалистические лозунги, провозглашавшиеся режиссером в советское время, суть образности его спектаклей (не говоря о дореволюционных, — и «Великодушного рогоносца», и «Ревизора», и «Вступления», и «Свадьбы Кречинского»…) связана с романтической концепцией. Лирический герой спектаклей Мейерхольда всегда был так или иначе причастен к нематериальному миру (Пьеро, Катерина, Арбенин, Чацкий, Елена Гончарова, Гуго Нунбах, Маргерит, Герман…) Двойники, марионетки, мертвые души, фантомы населяли мир спектаклей Мейерхольда. Крайности смыкаются, и любовь Мастера к механическому, к пластическому движению всего на игровой площадке, не объясняемому никакой бытовой необходимостью или реальной силой, а иногда — и к полной статуарности, не вызывала ли она ощущения силы нематериальной, этим движением управляющей?.. Так ли материальны и конструктивизм и биомеханика?

Во всяком случае, в первые полтора десятилетия режиссуры Мейерхольд пытается порвать с материалистическим пониманием образа, прежде всего — актерского создания. «Пути преодоления материальности актерского тела были не самоцелью, а логическим продолжением поисков сценической правды в условиях изживающего себя натурализма»[[198]](#footnote-199), — считает исследователь педагогики Мейерхольда Ю. М. Красовский.

По мнению К. С. Станиславского, передача на сцене «сверхсознательного, возвышенного, благородного из жизни человеческого духа»[[199]](#footnote-200) являлась первоочередной в студийных экспериментах 1905 года.

Два Мастера ненадолго совпали в философском ощущении природы театрального образа.

{70} Тезис Шопенгауэра — «Произведение искусства может влиять только посредством фантазии. Поэтому оно должно постоянно будить ее»[[200]](#footnote-201) — спроецирован Мейерхольдом на конкретные вопросы актерского творчества. Статья «К истории и технике Театра», начатая Мейерхольдом летом 1906 года, суммирующая опыт Театра-студии на Поварской и вышедшая из печати после ухода режиссера из Театра В. Ф. Комиссаржевской, отражает не только один момент его студийных экспериментов. Здесь представлена цельная и конкретная программа преодоления реализма раннего МХТ в актерском искусстве.

В эстетической системе Театра Мейерхольда не было отдельных действующих лиц, персонажей, характеров. По сравнению с реалистическим театром актер ставился в принципиально иные условия: он создавал образ (именно этот термин, однокоренной «воображению», точен), входивший в пространственно-временную художественную среду.

Для актерского воплощения драмы Метерлинка Мейерхольд выдвинул такие главные принципы:

«Игра намеками, сознательное недоигрывание».

**«Простота,** уносящая от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой. Или же экстатическая радость».

«Мистический трепет сильнее темперамента старого театра».

«Переживание формы».

«Эпическое спокойствие».

«Трагизм с улыбкой на лице». «Внешне спокойно, почти **холодно,** без крика и плача, без тремолирующих нот, но зато глубоко».

Пластически «выразить недосказанное, выявить скрытое».

«Построение, строго подчиненное ритмическому движению линий и музыкальному созвучию колоритных пятен».

«Пластическая статуарность»[[201]](#footnote-202).

Прежде чем научить актера **создавать образ,** имеющий символическое значение, образ-иносказание, нужно было научить его свести к минимуму проявления житейского обыденного поведения, сдерживать бытовое движение, бытовую речь, бытовую мимику… Остановиться, замолчать и затем выполнять лишь те элементы действия, которые имеют образный смысл, которые продиктованы духом спектакля, входят составной частью в художественное пространство. Неподвижный театр {71} в искусстве актера был еще не осуществлением метафорического образа, а освобождением от жизненного персонажа-характера, нейтральным сценическим существованием актера, детали игры которого были (почти буквально) первыми шагами, первыми звуками, вызывавшими чисто художественные ассоциации.

По сравнению с более поздними этапами метода Мейерхольда, на Поварской, в первую очередь, режиссер добивался очищения актерского действия от случайных и нехудожественных элементов.

Он утверждал, что в студии на Поварской уже были найдены «способ выявлять внутренний диалог с помощью музыки пластического движения», «возможность на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних “логических”», «метод расположения на сцене фигур по барельефам и фрескам» «и многое другое», подчиненное задаче «выводить на сцену лишь главное», «квинтэссенцию жизни»[[202]](#footnote-203). Актер ставился в «строго заданный рисунок мизансцен и пластики, когда каждый жест, каждое движение несло образную символику, было исполнено значения»[[203]](#footnote-204).

Кроме того в Театре В. Ф. Комиссаржевской Мейерхольд задумал и начал воплощать свои концепции образа, ставшие, как показало дальнейшее творчество, для него постоянными. Театр маски, марионетки, балаган, стилизация использовались в собственном (авторском) современном видении. Синтез был свойствен этой эстетической системе изначально.

Спектакль «Сестра Беатриса» — в центре теоретической книги М. Волошина «Театр и сновидение». «Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон, — писал Волошин. — И мне все понравилось в этом сне… И эти сестры… Мне при виде их все время снились фрески Джиотто во Флорентийском соборе… Я был влюблен во сне в эту католическую богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье…»[[204]](#footnote-205). Поэт намекал на недостатки спектакля — на то, что было слишком реально и могло «разбудить» зрителя, лишив его потока собственных ассоциаций, доказывал, что созданный Мейерхольдом театр не ограничивается теми образами, которые показаны на сцене: они лишь дают тему для импровизаций воображения смотрящего. Волошин угадывал важнейший принцип условного театра, в котором {72} молчание — не только молчание, неподвижность — не только неподвижность, а марионетка — суть множества конкретных лиц. И в таком театре можно, конечно, увидеть лишь «бред», в котором, как сказано в рецензии на «Сестру Беатрису» газеты «Новое время», «Комиссаржевская дала несколько красивых нот, и только. Игры не было, как не было на сцене и прежней Комиссаржевской»[[205]](#footnote-206). М. Волошин, однако, приходил к простым выводам, имеющим общее значение при анализе театральной эстетики Мейерхольда. «Нашими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества… Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего. <…>

Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам. <…>

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны»[[206]](#footnote-207).

Мейерхольд искал такие художественные модели, которые могли вызвать у зрителя множество ассоциаций. Смысл сценического образа в действии не ограничивался прямым реальным значением.

В принципе, совершенно точен был критик Ю. Беляев, описавший внешнюю сторону того, что он увидел в «Балаганчике»: режиссеру удалось «обратить актеров в настоящих марионеток», среди которых он «сам исполнил роль Пьеро в картинно-игрушечных формах своей школы. Вокруг него двигались куклы и говорящие манекены»[[207]](#footnote-208). Рисунок этот отражался в эстетическом сознании зрителей в ином масштабе, колорите, звучании, настроении. А. И. Дейч вспоминал Пьеро — Вс. Мейерхольда лирически наивным и в то же время неожиданно родственным своему сопернику Арлекину — насмешливым, дерзким, саркастичным. Пьеро много раз в спектакле преображался, и это заставляло следить за ним от первого появления до последнего слова и жеста, писал А. Дейч. «Слова, ничем не “окрашенные”, сдавленные, отрывисто звучали, словно падали на дно глубокого колодца, а оттуда доносились еле слышным эхом, вызывая чувство неосознанной и затаенной печали. С сожалением вижу, что трудно, почти невозможно **описать** впечатление, рожденное этой необыкновенной читкой тревожных, простых и насквозь {73} лирических стихов. Самое удивительное, что при кажущемся однообразии исполнения Мейерхольда была в его Пьеро бесконечная смена настроений, калейдоскоп движений и жестов. <…> Мастерство Мейерхольда, обаяние созданного им образа буквально заколдовывали, словно гипнотизировали нас»[[208]](#footnote-209). Это сказано об образе-марионетке, об образе-маске, об истекающем «клюквенным соком» условном персонаже. Это было воплощением идеи «сверхмарионетки», о чем через полгода после выпуска «Балаганчика» заявит по-своему Э.‑Г. Крэг — марионетки как «символа человека», за «важностью лица» и «спокойствием тела» которой «угадывается что-то от гения»[[209]](#footnote-210)… (Вообще, программа реформирования актерского искусства, выраженная в статьях Крэга, написанных в 1907 – 1909 годах во Флоренции, «Артисты театра будущего», «Актер и сверхмарионетка» и «Заметка о масках», имеет глубокое соответствие экспериментам Мейерхольда, осуществленным в студиях и на сценах Москвы и Петербурга, начиная с 1905 года.)

Связав свой театр с образностью комедии дель арте, Мейерхольд начал поиски синтеза современного театра с искусством «подлинно театральных эпох». К тому времени, когда он возрождал образы мольеровского театра, мир Островского и Лермонтова, ему уже вполне ясен стал принцип игры эпохами, в которой была, думается, своя романтическая ирония. Стилизованные эпохи не были подлинными, режиссеру нужны были как бы условные маски ушедших времен, чтобы отстранить вечные образы. Он утверждал еще в 1907 году: «С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[210]](#footnote-211). Стилизация изначально не представляла для Мейерхольда ценности сама по себе. Являясь художественным языком, средством обобщения, она давала возможность создавать образы, волнующие вечно, лишь внешне (стилистически) изменчивые. Так, вечная маска духовного одиночества в творчестве Мейерхольда, родившись Треплевым, передалась Пьеро, Арбенину, Чацкому, Несчастливцеву, Елене Гончаровой, Герману… А варламовский {74} простак Сганарель — не обернулся разве Брюно, Счастливцевым, Фамусовым, Присыпкиным, Расплюевым, Ломовым?.. Так или иначе, марионетка, маска, стилизованный образ в театре Мейерхольда были обобщением глубоко волновавших его тем человеческой жизни, жизни человечества. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»[[211]](#footnote-212).

Статья 1912 года «Балаган» — глубокий, цельный, страстный и убедительный манифест условного площадного и трагического театра. (Склонный, в принципе, к теоретизированию, Мейерхольд впоследствии никогда не создал другого обоснования концепции своего театра, видимо, чувствуя, что уже решил эту задачу в «Балагане».) Главный герой и адресат статьи — **актер,** так как свободное импровизационное актерское искусство утверждается Мейерхольдом как суть театра.

В дальнейшем актеры Мейерхольда воплощали эстетические тенденции, заявленные в этой статье; здесь все главное уже написано о том, как будут играть и в «Маскараде», и в «Мистерии-буфф», в «Великодушном рогоносце», в «Лесе», «Мандате», «Бане», «33 обмороках»… «Публика ждет вымысла, игры, мастерства… Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники — то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака староитальянской комедии, то жонглера»[[212]](#footnote-213). Мейерхольд раскрыл свое (вполне в духе XX века, постсимволистское) понимание культа каботинажа, открытости игры, импровизации как вечной сути актерского искусства. Его идеалы актера — гистрионы, мимы, ателланы, шуты, жонглеры, менестрели. Его идеалы драматургов, создающих основу для искусства таких актеров, — Сервантес, Тирсо де Молина, Гоцци. Идеальный тип образа — вечно играющая новыми ракурсами маска.

Парадокс этого культа Старого театра, однако, в том, что осмысляются **эстетические системы театра** с позиции **режиссуры,** как единые целостные модели вкусов зрителя, творческого метода театра, техники актерского искусства, литературы для театра. Режиссер Мейерхольд в XX веке видит суть, метод, структуру, технику осуществления и теорию (скажем, ренессансного испанского театра) так, как до режиссерской эпохи осмыслить этот тип театра было невозможно. Кроме того, он демонстрирует {75} сравнительно-исторический искусствоведческий анализ, предвосхищает идеи театроведческой мысли, которые через два года после написания «Балагана» будут сформулированы Максом Германом, а еще через несколько лет — развиты в Петрограде в Институте истории искусств группой А. А. Гвоздева. Таким образом, концепция Мейерхольда — современна, и подтвержденная будущим театром (причем и в советскую эпоху, которая в 1912 году не приснилась бы теоретику и в страшном сне). Потом, в «Рогоносце», «Лесе», «Бубусе», «Ревизоре», «Бане», «Свадьбе Кречинского» наиболее очевидно, но и в других мейерхольдовских спектаклях, — заиграла родившаяся в мечтах Мейерхольда, вечно призрачная, не пожелавшая поступиться «свободой личного творчества» и отказаться от своей фантастической природы Кукла, которая «не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства»[[213]](#footnote-214). А пока надо было искать конкретные методы воплощения в современном театре этой эстетики.

В студии на Бородинской в 1914 – 17 гг. шли эксперименты наиболее прямого воплощения идей, высказанных в «Балагане».

В классе М. Ф. Гнесина «Музыкальное чтение в драме» закладывались основы внебытового, музыкального понимания студийцами эмоциональной природы и структуры театрального действия.

В. Н. Соловьев учил приемам комедии дель арте. Интересно, что этим творческим методом воплощались не только традиционные сценарии, но и пьесы Мариво и Сервантеса, и современные арлекинады. Студийцы знакомились с принципами игры ателланов, средневековых предшественников комедии дель арте, гофманианой как пониманием романтиками судеб комедии дель арте.

В. Э. Мейерхольд в своем классе шел дальше простой реконструкции актерских методов подлинно театральных эпох. На современный взгляд, его понимание содержательности движения, ритма, музыкальности в актерском действии, «возникновение игры не из основного сюжета, а из чередования четного-нечетного числа лиц на площадке и из различных jeux du théâtre», противопоставление радости лицедея эмоциям персонажа — своеобразный контрапункт в актерском действии, эксперименты {76} бессюжетной игры («сюжет не подсказан текстом, а в импровизации жестов и мимики, комбинациях мизансцен»[[214]](#footnote-215)) — это принадлежало целиком эстетике XX века. В этом же 1914 году Дж. Джойс начал писать «Улисса» (через несколько лет К. И. Чуковский сравнит представление Мейерхольда о человеческой психофизике — с джойсовским[[215]](#footnote-216)), а П. Пикассо уже написал, например, «Авиньонских девушек», «Девочку на шаре», скоро создаст вполне «мейерхольдовских» «Арлекина и Пьеро» (еще позже в 1930‑м году художник увидит «Ревизора», «Лес», «Рогоносца» на гастролях ГосТИМа в Париже).

Мейерхольд разрабатывал в студии на Бородинской новое понимание актерского искусства, включенного в эстетическую систему режиссерского спектакля (пространственное, музыкальное, ритмическое решение). «Актер, вступающий на площадку, преображает себя, становясь произведением искусства. Новый хозяин сцены — актер заявляет о своей радостной душе, о своей музыкальной речи и о гибком своем, как весы, теле»[[216]](#footnote-217).

Идея божественности творчества, по сути романтическая, впервые отнесена к актерской игре, наверное, именно Мейерхольдом. И возникает она у него неоднократно. Например, в «Глоссах доктора Дапертутто к “Отрицанию театра” Ю. Айхенвальда» читаем: «Театр станет чем-то большим, как только актер начнет придавать божественному материалу в себе ту новую форму, какой человеку от природы не дано, какую только актеру дано создать в себе, отшлифовать и показать»[[217]](#footnote-218). В студии на Бородинской Мастер рассматривал подлинно театральные эпохи как фундамент современного театра, не ограничиваясь задачей реконструкции утраченного. В эстетике театра он утверждал продолжение (не повторение) искусства итальянских масок, актеров традиционного японского или китайского площадного театра. Идея **полифонии** в театре, которую он формулирует в 1914 году[[218]](#footnote-219), — пример того, что мейерхольдовская концепция знаменовала новый этап условного театра.

Эстетической сутью своего театра Мейерхольд в статье «Балаган» провозгласил гротеск[[219]](#footnote-220). Ссылаясь на энциклопедическое определение, режиссер расширил его, уточнил. Главным в гротеске {77} Мейерхольд определил своеобразие отношения творца к миру, правду собственного «художественного каприза». Гротеск — «метод строго синтетический», «создает в “условном неправдоподобии” (по выражению Пушкина) всю полноту жизни». Мейерхольд утверждал гротеск не как прием, а как мировоззрение, поэтому все уровни его театра, и прежде всего актерского искусства, основаны на дисгармоничном ощущении реальности, интуитивном предсказании катастрофической судьбы XX века.

Любой принципиальный образ мейерхольдовского актера, как и спектакль в целом, «не знает *только* низкого или *только* высокого. Гротеск мешает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий и играя лишь своею своеобразностью». В соответствии с осознанными Мейерхольдом законами гротеска, его актеры должны были углублять быт «до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное», заставляли зрителя «двойственно относиться к происходящему на сцене», старались вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, контрастный, неожиданный. Раскрывая эту эстетику, Мейерхольд находит ей массу соответствий в мировом искусстве — у Пушкина, Гофмана, Тирсо де Молина, Блока, Ф. Сологуба, Э. По, в готической архитектуре, живописи Возрождения, Жака Калло… Все эти связи существенны, в частности, и для актерского искусства, призванного, поднявшись над реальностью, дать зрителю тот полный глубинных ассоциаций «сон», о котором писал М. Волошин.

Идея гротеска оставалась в центре мейерхольдовского метода. Она осуществлялась новыми и новыми путями. Когда он в начале 1920‑х годов набрал Мастерскую, которой было суждено стать, наконец, постоянной труппой Мастера, в первом же обращенном к молодым актерам документе было собственное, современное определение гротеска (наукообразное — в духе эпохи): «Гротеск — умышленная утрировка и перестройка (искажение) природы и соединение предметов не соединяемых ею или привычкой нашего повседневного опыта, при настойчивом подчеркивании материально обыденной чувственности формы, создаваемой этим путем. — Отсутствие такой настойчивости, переводя прием перестройки и комбинации в область внематериальной игры фантазии, обращает гротеск в химеру. — В области гротеска замена разрешения готовой композиции разрешением прямо противоположным или приложением известных и почитаемых приемов к изображению предметов, противоположных предмету, установившему эти приемы, — называется пародией.

{78} Театр, являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска. — Возникнув из гротеска обрядового маскарада, он неизбежно разрушается при какой угодно попытке удаления из него гротеска в качестве основания его бытия. — Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра, в том числе и необходимого ему человека, переделывая его из обывателя-личности в лицедея. — Переделка эта, имея целью приготовить чувственно материальный элемент внеприродной комбинации гротеска, отбрасывает из сценических способностей актера целый ряд их проявлений в пользу одной какой-либо определенной их группы, предназначенной для занятия лицедеем определенного театрального места и исправления им строго квалифицированной должности»[[220]](#footnote-221).

Эстетика театра Мейерхольда, определявшая и творчество актера, давала новую, современную трактовку многим великим идеям мировой культуры, и в этом была ее основательность.

Пытаясь обновить выразительные возможности актерского искусства, Мейерхольд отыскивал в театральных системах разных времен и народов исконные законы открытой театральности. «Много ведь есть условных театров — театр Шекспира, японский театр Кабуки, испанский уличный театр, условный театр ТИМ, — это все разные типы условного театра»[[221]](#footnote-222), — говорил режиссер. «Новый русский театр, очевидно, впитает в себя здоровые элементы театра Шекспира. <…> Чередование комического и драматического у Шекспира и испанских драматургов придает действию особое напряжение. Мы должны стягивать к театру все лучшие приемы подлинно театральных эпох»[[222]](#footnote-223).

Важнейшим истоком экспериментов Мейерхольда в преобразовании типа образа, создававшегося актерами его театра, были театрально-эстетические идеи А. С. Пушкина. Требованиями Пушкина, обращенными к драматическому писателю, Мейерхольд поверял свои постановочные принципы. Их же он ставил основами актерской системы своего театра. «Условное неправдоподобие», «занимательность действия», «маски преувеличения», «истина страстей», «правдоподобие чувствований в предполагаемых {79} обстоятельствах», «вольность суждений площади», «грубая откровенность народных страстей» были законами игры мейерхольдовских актеров. Знаменательно, что пушкинское требование «правдоподобия чувствований», которое в системе Станиславского трактовалось как правда чувствований, Мейерхольд понимал иначе. Ссылаясь на Пушкина, это условное правдоподобие театра он противопоставлял тому эмоциональному рисунку оды или элегии, где мы «можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах». «Манифест Пушкина — сплетение двух лейтмотивов: театр — условен, и театр — народен…»[[223]](#footnote-224)

Природа образов, к созданию которых стремились мейерхольдовские актеры, была связана с той «многозначимостью обобщенных символов», о которой писал С. М. Эйзенштейн и которая была свойственна традициям народного театра.

Мейерхольдовская концепция образа, создаваемого актером, включает такие основные принципы:

— «реализм наблюдений, деталей»;

— «условность композиции роли»;

— «сгущение реальных моментов»;

— «театральное решение натуралистического материала»;

— «сознательная и субъективная игра»[[224]](#footnote-225).

«Мейерхольда видели там, где видели скольжения и полеты. Однако никто не усмотрел того внутреннего лица этих движений и полетов, которое и составляет внутреннюю сущность мейерхольдовского гротеска и которое неуклонно росло от постановки к постановке, — писал в 1925 году Е. И. Габрилович. — Скажем здесь сразу, что этот внутренний путь, скрывавшийся за теми эксцентрическими мизансценами, которые почитались *сущностью* его театра, — был, несомненно, путь воссоздания в новых формах знаменательного в русском искусстве гротеска — гротеска аналитического и *страшного*. Каждая эксцентрическая мизансцена Мейерхольда — это факт анализа психических, моральных и эмоциональных функций героя»[[225]](#footnote-226).

Предметом искусства мейерхольдовских актеров, безусловно, был человек. И внешняя невероятность того, каким было видение человека на сцене театра Мейерхольда, свидетельствовало о новой театральной концепции, утвердившейся здесь. Эта концепция {80} решительно отличалась от методов других театров 1920 – 30‑х годов и многими современниками признавалась как новаторская. В 1926 году К. И. Чуковский писал Л. О. Арнштаму: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед. Если бы он не был режиссером, он был бы великим романистом, вроде Джемса Джойса. Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания. Конечно, есть в нем и тысяча других вещей (например, органическое чувство стиля), но то, о чем я говорю, главнейшее»[[226]](#footnote-227).

Действительно, главнейшим было для Мейерхольда передать *новые* знания о душе человека, от актера это требовало новых средств выражения.

Для описания игры мейерхольдовского актера, может быть, более всего подходит слово «невероятно». «Невероятно, чтобы человек кувыркался от ревности, невероятно, чтобы Аркашка прятался под юбку Улиты», — писали Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович о спектаклях мейерхольдовских актеров, конкретно — о «Великодушном рогоносце» и «Лесе». Авторы пытались сформулировать общий закон преображения характера мейерхольдовским актером. «Весь “Бубус”, весь “Мандат” есть непрерывный, родственный Гоголю и Достоевскому анализ срывов человеческой психики, анализ, происходящий именно тогда, когда персонаж поставлен в невероятное положение»[[227]](#footnote-228).

Но то, что невероятно в повседневности, может выражать суть происходящего на сцене.

Имена Гоголя и Достоевского не случайно возникли, когда речь шла об образах, созданных мейерхольдовскими актерами. Эту традицию изображения человека в искусстве, когда жизненно достоверный образ в обостренной, почти невероятной ситуации приобретает очертания фантастические, гиперболические, — продолжала актерская школа ТИМа.

Мейерхольдовский актер учился «строить психологический анализ при помощи невероятных положений»[[228]](#footnote-229). И Мейерхольд {81} намеренно обострял игровой язык, которым пользовались актеры его театра. Соединение в образах, созданных ими, реального и фантастичного, смешного и страшного, конкретного и общего продолжало традицию видения человека в русской литературе, идущую от Гоголя, Достоевского, Сухово-Кобылина до Булгакова, вероятно, впервые нашедшую в актерском искусстве такое непосредственное воплощение.

Соединение несоединимого было формообразующим в роли Хлестакова, «построенной на приемах гоголевского “бурлеска” (грубого физиологического комизма)». Фантастичнейший «в блестящем исполнении Гарина» Хлестаков — «наиреальнейшее воплощение грубого животного инстинкта, … насквозь физиологичен. Он включает в себя и хищничество Ихаревых, и элементарный эротизм поручика Пирогова, и жадные мечты Чичикова о хорошей жизни, и его “приобретательство”»[[229]](#footnote-230).

Мейерхольд серьезно работал на репетициях над реальными обоснованиями каждого из ликов хлестаковщины, образовавших вместе несоединимое в реальности единство. Хлестаков, «с точки зрения деловой», — «дрянь». Знает из французского языка несколько слов, спотыкается, говоря по-французски. Развязен. У него нет воспитания, он непристоен. «Надо всю пакость показать в сцене объяснения» (с Анной Андреевной и Марьей Антоновной). «Надо убить его, подчеркнуть ничтожество»[[230]](#footnote-231). Разрабатывались ультранатуральные качества образа. Принадлежащие быту черты сценически гиперболизировались, вовлекались в цельную фантасмагорическую концепцию. Когда в конце сцены вранья Хлестаков танцевал с Анной Андреевной, это был, по словам А. А. Гвоздева, «бал, на котором танцуют пьяные руки, ноги, пьяная голова под аккомпанемент пьяной речи, когда язык заплетается так же, как ноги среди складок ковра»[[231]](#footnote-232). И вдруг «после пьяного вальса — мягкий лирический финал: “И уж так уморишься, взбежишь на четвертый этаж…” (в кресле, в забытьи). Снятые очки в беспомощно повисшей руке сигнализируют конец самозванства. Выступает наружу подлинный Хлестаков с его Маврушкой, четвертым этажом и физическим изнеможением после испытания “толстобрюшкой”»[[232]](#footnote-233). Этот момент образа Хлестакова был бы невозможен при одно-плановом сатирическом решении. Неожиданно возникало тоскливое, {82} горькое, печальное звучание темы пустоты, бессмысленности Хлестакова.

Пластика, речь, общение, человеческие свойства, социальная принадлежность, физический облик, костюм, мимика, возраст — могли соединяться в непредвиденных сочетаниях. Образ Хлестакова, как, пожалуй, никакой другой, принадлежал миру, в котором не действуют логика обыденности и привычные связи вещей, — гоголевскому миру.

«Сомнамбулический Хлестаков Гарина не ходил, а плавал по сцене; украшенный нелепо болтающимся на груди бубликом, он прямо-таки блистал в чужих нарядах, в экстазе и полузабытьи нес свою хвастливую чепуху, противно рыгал, распинаясь о “цветах удовольствия”, смотрел вокруг невидящими глазами, и по всему было видно, что он просто ошарашен своим загадочным жизненным успехом и сопротивляться этому успеху, сохранять душевное равновесие не в силах»[[233]](#footnote-234), — писал С. Л. Цимбал.

Мейерхольд говорил об эстетической природе спектакля: «Мы увидели в Гоголе то фантастическое, что так характерно в другом замечательном творце подобного рода произведений, в Гофмане, ухитрившемся преподнести торговку яблоками, у которой под юбкой хвостик. Это не значит, что мы должны черта в юбке представлять. Это значит только, что Гоголь ухитрился дать план, свойственный человеку, мыслящему мир как действительный, но с примесью некоторой фантастики — не мистики, а фантастики»[[234]](#footnote-235).

Законы музыкального искусства организовали действие мейерхольдовского «Ревизора». Музыка, «даже когда ее нет, кажется, что она слышна и звучит то громко, то тихо, то быстро, то медленно — “слышна” в беззвучной пантомиме, в мизансценах, в ритме произносимого текста, интонациях, в построении диалогов… ощущаешь эту музыку то в отдельном голосе, то в ансамбле… то в хоре, либо в многоголосной фуге или в простом каноне, слышишь нечто вроде гармонии или контрапункта»[[235]](#footnote-236), — писал Э. И. Каплан (им проанализирована режиссура «Ревизора» с музыкальной точки зрения).

«Каждый актер должен быть музыкальным»[[236]](#footnote-237) — за лаконичным тезисом скрывается принципиальное требование к актеру и один из главных законов создававшейся Мейерхольдом актерской {83} системы. Законы музыкального искусства стали основой метода игры в мейерхольдовском спектакле, организованном по правилам симфонизма, где каждая роль, сродни мелодической теме, развивается и сплетается с другими в разных формах гармонии и контрапункта. Мейерхольд говорил А. К. Гладкову (и назвал это «очень точным определением»): «Актерская игра — это мелодия, мизансцена — это гармония… Я понял, что такое искусство мизансцены, когда научился гармонизовать мизансценами мелодическую ткань спектакля, то есть игру актеров»[[237]](#footnote-238).

Собственно говоря, музыкальная концепция театра была провозглашена Мейерхольдом изначально. Полемически описывая постановку «Вишневого сада» в Московском Художественном театре, Мейерхольд предлагал, например, свое понимание третьего акта пьесы. «Создается следующая гармония акта: стоны Раневской с ее предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова), с одной стороны, и балаганчик марионеток, с другой стороны (недаром Чехов заставляет Шарлотту плясать среди “обывателей” в костюме, излюбленном в театрах марионеток, — черный фрак и клетчатые панталоны). Если перевести на музыкальный язык, это одна из частей симфонии. Она содержит в себе: *основную* тоскующую *мелодию* с меняющимися настроениями в pianissimo и вспышками в forte (переживания Раневской) и *фон* — диссонирующий аккомпанемент — однотонное бряцание захолустного оркестра и пляска живых трупов (обыватели). Вот музыкальная гармония акта»[[238]](#footnote-239).

С самого начала режиссерского творчества (в 1900‑е годы) Мейерхольд провозглашал близость театральной образности и образности музыки, учил актеров опираться на принципы музыкального строения действия.

Знаменательно, что при фиксации спектаклей ТИМа использовались музыкальные обозначения. Вот, например, структура первого действия «Дамы с камелиями»:

1. Andante

Allegro gracioso

Grave

2. Capriccioso

Lento

Scherzando

Largo e mesto

{84} 3. Adagio

Coda (Strepitoso)[[239]](#footnote-240).

Так строился мейерхольдовский спектакль (недаром Мейерхольд заявил: «Свое музыкальное воспитание я считаю основой своей режиссерской работы»[[240]](#footnote-241)). Так строился каждый из образов спектакля. Музыкальное мышление актеров создавало почву для парадоксальных сочетаний, оттенявших наиболее важные качества сценических действующих лиц и столкновений. Это могло быть, по словам Мейерхольда, например, «парадоксальное построение двух планов»[[241]](#footnote-242). «Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это так же необходимо в театре, как и в музыке»[[242]](#footnote-243), — говорил Мейерхольд.

Актеры учились управлять интонациями, темпами, размером, характером своей игры. Даже прямой смысл музыкальных терминов вносил точность в эмоционально-смысловое построение ролей: аллегро — «весело», «живо», анданте — «шагом», адажио — «медленно», ларго — «широко», граве — «тяжело», крещендо — «нарастание», стаккато — «отрывисто», маэстозо — «величественно»… Мейерхольд свободно пользовался этими и многими другими терминами на репетициях. Понятия музыкальные становились и понятиями актерскими.

«Я мечтаю о спектакле, срепетированном под музыку, но сыгранном уже без музыки, — говорил Мейерхольд. — Без нее — и с нею, ибо спектакль, его ритмы будут организованы по ее законам и каждый исполнитель будет нести ее в себе»[[243]](#footnote-244).

Аналогично с музыкальными законами симфонизма «партии» ролей в мейерхольдовских спектаклях строились так, чтобы один актер подхватывал тему другого или противопоставлял ему свою. Актер должен был овладевать законами переходов, сочетаний и контрастов. «Нужно уметь играть модуляции, то есть переходы одной части в другую. Модуляция — это вливание, это промежуточная инстанция между одним и другим куском. Для того, чтобы уметь играть модуляции, нужно сосредоточить свое внимание в отношении прошлого, только что сыгранного, и в отношении будущего, которое я намереваюсь {85} играть»[[244]](#footnote-245), — говорил Мейерхольд в 1931 году. Диалог понимался как «музыкальная концепция», сочетание контрастных голосов, параллельная разработка двух тем, дающая новое качество звучания и смысла. Музыкальность означала лаконичность и насыщенность эмоционального выражения актеров.

Как написал С. С. Мокульский, «изучение приемов традиционных театров привело Мейерхольда также к особому виду музыкального оформления спектакля, к “комедии на музыке” (“Бубус”), которая связана как с “музыкальным чтением” (паракаталогэ) античной трагедии, так и со своеобразным речитативом китайского театра, развертывающимся на фоне оглушительных звуков туземного оркестра, состоящего преимущественно из духовых и ударных инструментов. Как там, так и здесь, музыка имеет не дивертисментный характер, она является не нейтральным по отношению к действию фоном, но организует словесный материал и сочетается с ним в особую сложную партитуру»[[245]](#footnote-246).

Вообще говоря, не было ни одного спектакля режиссера, где музыкальная организация строго не продумывалась и не «работала» бы на содержание постановки. В советские годы стремительная четкость «Великодушного рогоносца» и монтаж контрастных эпизодов и планов действия в «Лесе» имели истоком режиссерское музыкальное мышление. В «Бубусе» актер был не впервые поставлен в стройную партитуру музыкального построения действия. Мейерхольд считал, что импровизация актера должна учитывать четкие рамки структуры спектакля. А эти рамки, с другой стороны, давали основу, направление, тему актерской импровизации (подобно тому, как в джазовой музыке, складывавшейся тогда же в самостоятельное искусство, каждый из солистов имеет свой «квадрат» импровизации, которая ложится на заданные для всей композиции ритм, тему, мелодический рисунок и вырастает из них). Музыкальность построения «Бубуса» была программной особенностью спектакля. Этому был посвящен разработанный В. Я. Парнахом «Ориентировочный материал для критиков», в котором, в частности, говорилось: «В греческой трагедии хоры были связаны с “музыкальным чтением”, со сложными ходами музыки, и построение Эврипидовых, например, стихов подкреплялось архитектурой тонких композиторов той эпохи… В китайском театре {86} пьеса также шла “на музыке”, слова жили на фоне оглушительных ударов гонгов, барабанов, флейт, трещоток, безупречного ритма, соответствующего джаз-банду. Этим удовлетворялся жаждущий музыки слух и выделялась выразительность диалогов, пауз, речитативов и т. д.

Подкрепленная аккомпанементом Листа и Шопена постановка пьесы “Учитель Бубус” представляет стройное собрание речитативов, арий и пауз… Музыка служит здесь то выразительным, то условно-эмоциональным элементом (“цыганщина” Листа), то фоном для диалога, то вступлением для речитатива, то усилением “психологической паузы”, то поводом для гротескных вздохов “героинь” комедии, то аккомпанементом для пресловутого танца “Умирающий лебедь”, исполняемого “девушкой общества”, которую почтенная мать уполномочила соблазнить могущественного председателя торговой палаты. Интереснейшую роль играет аккомпанемент, когда чувствительность музыки противопоставляется мелкому “сволочизму” поступков героев и героинь. Почтенная Гертруда Баазе, доктор философии Honoris Causa, “под звуки Шопена” устраивает сцену обольщения Ван-Кампердаффа ее дочерьми»[[246]](#footnote-247).

Музыка «входила» в актерские образы, насыщала и организовывала их. П. А. Марков писал о работе И. В. Ильинского в «Великодушном рогоносце»: «Он как бы сочинял вариации на основную тему играемого образа. В конце концов, это было подлинно музыкальным построением»[[247]](#footnote-248). М. И. Бабанова вспоминала о своей работе над ролью Полиньки в «Доходном месте»: она вслушивалась в текст как партитуру музыкального произведения, и ритмический рисунок, перемены темпа и мелодия интонаций были основой всего решения роли[[248]](#footnote-249).

Музыкально игрался и знаменитый, приводимый всегда как пример глубокого психологизма в мейерхольдовском театре, финал спектакля «Последний решительный». Как вспоминал Н. И. Боголюбов, «пантомима… на доске — целая гамма физических действий. Борьба за каждую цифру была построена как музыкальное произведение. Различные ритмы выражали усилие воли Бушуева — его борьбу: жизнь или смерть?»[[249]](#footnote-250)

{87} У мейерхольдовских актеров вырабатывалось музыкальное мышление и музыкальный подход к действенным решениям, противопоставленные конкретно-психологическому и бытовому подходу. «Жизнь музыки — не жизнь повседневной действительности»[[250]](#footnote-251), — говорил режиссер. «Мы должны во всяком бытовом акте на сцене слышать музыку, и тогда это будет не бытовщиной, а натура предстанет в той красоте, которая является единственно необходимой на сцене, в живописи, в архитектуре, в музыке»[[251]](#footnote-252). Даже пушкинская формула — «истина страстей», которая так часто понималась и понимается как верность жизненным эмоциям, Мейерхольдом трактовалась музыкально: «“истина страстей” — ведь это музыкальный термин. Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения»[[252]](#footnote-253).

Мейерхольду хотелось, чтобы музыкальная выразительность игры его актеров достигла такой же органичности, как в опере, где начинается речитатив, и «речь спетая перестает казаться спетой. Это своеобразный переход от своеобразного говорка»[[253]](#footnote-254). Через несколько лет после «Бубуса», в 1929 году, Мейерхольд, выступая перед труппой Большого театра, с гордостью замечал: «Когда у меня на спектакле был Прокофьев, он говорил о том, что мечтает написать оперу для драматического театра, такую, чтобы очень музыкальный драматический актер произнес свой текст на том фоне, который я дам в оркестре, но чтобы публика не замечала, что речи поют, а чтобы это было немного пение, но в сущности — разговор»[[254]](#footnote-255).

В активе ТИМа был уже «Ревизор», спектакль, метод которого Мейерхольд определял как «музыкальный реализм», и игра актеров приближалась к названной задаче. А. А. Гвоздев назвал персонажей этой постановки жутким хором трагикомедии. По мнению критика, многое в предыдущих спектаклях театра подготовило такое звучание «Ревизора», и прежде всего — пантомимические импровизации В. Ф. Зайчикова в «Великодушном рогоносце», гости в третьем акте «Мандата», немые персонажи «Леса» в финале (в этой сцене, кстати, и сам Мейерхольд видел гоголевскую музыку действия: «Идет пир, {88} они жрут пирог, и в этом быту барахтаются их чувства. Тут должна быть полифония, потому что каждый инструмент должен играть бытовое. Тут идет пир, льется вино на скатерть, на пиджаки. Тут ругаются за то, что вино выливается за шею. Все это нужно. Это не трюкачество, а показ быта во всей широте. Кто нас этому научил? Гоголь научил»[[255]](#footnote-256)). В «Ревизоре» Гвоздев считал виртуозным музыкальное построение пантомимических фраз, речи, эпизодов и всего спектакля. Четкость игры актеров он объяснял симфонической структурой целого. «В этой музыкальной структуре скрыт весь секрет Мейерхольда, его **метод** разработки спектакля»[[256]](#footnote-257). Сам режиссер считал: «Мы стремились в этом произведении с помощью новых средств, путем биомеханики и т. д. подойти к реализму, и подойти к нему мы смогли только через стихию музыки»[[257]](#footnote-258).

Музыкальное решение образов в спектакле «Командарм 2» помогло достигнуть обобщенности трагедийного звучания. Образы и события пьесы, связанные с эпохой гражданской войны — всего десятилетней давности, могли бы найти в театре воплощение конкретное, историческое, психологическое. Однако эстетическая природа спектакля была иной. «Мы стараемся эту пьесу показать как произведение музыкальное. Мы должны, беря эту пьесу, иметь в виду, что здесь должна быть работа над поэзией, — обращался Мейерхольд к актерам, занятым в спектакле. — … Эту пьесу нужно разыгрывать как некую ораторию. Отсюда все интермедии. Все это будет в трактовке музыкального порядка, и это прозвучит как некоторая необходимость, как звенья в этом музыкальном настроении. Тогда эта пьеса будет вызывать ряд ассоциаций… заставит зазвучать на сцене трагедию»[[258]](#footnote-259). Именно такой результат был достигнут театром.

Постановка Мейерхольда, пластика действия, сценическая конструкция, участие хора бойцов, ритмическое звучание стиха Сельвинского рождали сценическую ораторию о гражданской войне. Действие спектакля было поэтически остраненным, возвышаясь до широкого трагедийного обобщения. «Героическое прошлое возникает на сцене мейерхольдовского театра как легенда. Оно становится мифом… Среди этих красноармейцев и командиров, показанных в сцене митинга, нет ни одного человека, который бы уцелел до наших дней, — писал Б. В. Алперс. — {89} Немыслимо представить, что кто-нибудь из них учится сейчас в академии или командует полком, дивизией, армией. Эти люди, исчезнувшие на полях сражений в 1918 – 1919 годах, легендарные герои легендарного времени»[[259]](#footnote-260). Персонажи трагедийного спектакля и соответствующие способы игры основывались на монументальности, лапидарности, ораториальности, которые были положены Мейерхольдом в основание режиссуры «Командарма 2».

«Энергичное лицо, сверкающие глаза и жесткий глуховатый голос» Н. Боголюбова в роли Чуба, как писал Б. В. Алперс, «прекрасно передают образ “бессмертного дорогого диктатора”, железного командарма. Во всем его облике дана легендарность этого водителя войск первых партизанских лет революции»[[260]](#footnote-261). Не менее принципиальной победой видится сейчас и лучший женский образ этого спектакля, решенный З. Райх в поэтике трагического мифа — «внутренне верными и скупыми чертами переданы ее мечтательность и предопределенность гибели, заложенной в этой женщине, бросившейся в роковую и для нее невозможную авантюру»[[261]](#footnote-262), — писал П. А. Марков. Актер Мейерхольда искал в своем искусстве поэтических соответствий реальности, а музыкальное мышление, музыкальное решение образов были самым прямым путем к этой цели.

Режиссер говорил: «Какие же приемы игры делаются для нас особо показательными, когда мы говорим об этой подлинной правде? Тут я только назову два имени, и вы поймете, о чем я говорю. Когда вы смотрите на одну из последних работ на экране Чарли Чаплина или Дугласа Фербенкса, вас поражает, что эти люди из тысячи фактов берут, так сказать, самое бросающееся нам в глаза — в природе, в обстановке, в быту»[[262]](#footnote-263).

Такое восприятие реальной основы характера в мейерхольдовском спектакле, соответствующее по выразительности и лаконизму кинематографической образности Чаплина, примечательно. В положении актерских Мастерских при Театре имени Мейерхольда говорилось: «Наблюдения жизни нужны нам не для того, чтобы мы их с фотографической точностью переносили {90} в нашу работу (в “игру”), а для того, чтобы использовать их в качестве материала»[[263]](#footnote-264).

Эстетические, жанровые законы видения человека в фильмах Чаплина были близки и интересны Мейерхольду. Как и Чаплин в ранних немых фильмах, он отказывался изображать человека в обычных жизненных ситуациях и проявлениях. Мейерхольд приветствовал «реализм, который так хорошо передается в игре Чаплина, который всегда реалист, но всегда остается условным: условный котелок, условные башмаки, условные усики не мешают ему проявлять те тончайшие наблюдения, которые он берет из жизни. Он сгущает реальные моменты. Каждый штрих определяет целый ряд явлений»[[264]](#footnote-265).

Эксцентризм, свойственный, в частности, творчеству Чаплина в немых фильмах, Мейерхольд использовал в своих спектаклях как одну из первоначальных стадий взрывания житейской, внешней правдоподобности образов, как способ преображения психологического материала в соответствии с неравнодушной, поэтически насыщенной и театрально оформленной его трактовкой. Смысл эксцентрического метода Чаплина Мейерхольд понимал так: «Никогда не входит в его картины нагишом растрепанная действительность. Чаплин придумал себе карикатурное обличье… Но неизмеримо карикатурнее та жизнь, которую он показывает. Своей карикатурой он как бы подчеркивает уродливость изображаемого им мира»[[265]](#footnote-266). Острота видения, эксцентризм, свойственные такому методу, были близки мейерхольдовскому актеру. Актер-эксцентрик, по словам П. А. Маркова, «смещал образы, а соединение несоединимого было одним из его излюбленных методов. Как бы раздирая человека на части, отрицая его единство, эксцентрики составляли новое целое из самого непредвиденного сочетания частей разъятого тела. То, что эксцентрический актер подглядел в человеке, он доводил до гиперболических очертаний, порою ужасающих своим уродством, порою смешащих своим комизмом»[[266]](#footnote-267).

Уродство многих героев и в мейерхольдовских спектаклях было комичным до отчаяния. В «Мандате» «Тяпкина образ {91} строила от того, что говорила басом, Райх ходила на таких кривых ногах, ну, прямо никто так не ходит, не ходил и не может ходить. Мартинсон хрюкал»[[267]](#footnote-268), — вспоминала актриса ТИМа М. Ф. Суханова в 1936 году. А. А. Гвоздев в рецензии на этот спектакль описал «дендизм» «влипшего барчука» Валериана Сметанича, изображенный С. Мартинсоном в его расхлябанности, «развинченных» позах, шагах и походке, — своего рода эксцентриада выявляла «до абсурда психологию человека, кругозор которого замкнут в восхищенном любовании модными брюками и джимми», — пантомима актера «как бы закрепляет собой всю психологию созданного им образа тупого денди-барчука»[[268]](#footnote-269). В. Н. Соловьев описывал еще один персонаж этого спектакля: «Зайчиков в несколько замедленном темпе создает сценически убедительный образ обитателя квартиры Гулячкиной, где законченная мягкость отдельных интонаций еще более подчеркивает звероподобность его поступков»[[269]](#footnote-270).

Эксцентризм, конечно, сказался в этих и других работах актеров ТИМа. Свойственные такому художественному мышлению задачи, вероятно, имел в виду Мейерхольд, говоря о «моментах сатирического характера», которые должны преподнести актеры, — «показать человека не таким, который “ест, пьет, любит, ходит, носит свой пиджак” и т. д., но показать человека, внутреннюю природу которого мы особенно хотели бы раскрыть во всей ее зловещей уродливости»[[270]](#footnote-271).

Эксцентрический подход к образу использовался в мейерхольдовских постановках, но неверно было бы переоценивать его роль среди методов актерского искусства, признанных в ТИМе, и тем более — в мейерхольдовской теории. Эксцентрическая манера отнюдь не являлась прерогативой актерской школы Мейерхольда. Законами эксцентризма определялись, например, спектакли МХАТ Второго — естественно, в своей эстетической системе, отличной от мейерхольдовской. И совсем другой эксцентризм был истоком ФЭКС… Сопоставление целей и образных средств мейерхольдовских актеров с «чистой» эксцентрикой драматического театра выявляет существенные различия.

{92} Эксцентризм в актерском искусстве Мейерхольд развивал по-своему, в соответствии с особенностями собственной системы, никогда им не ограничивался, писал и говорил о нем крайне мало. Показательно, что в беседе о творческом методе ТИМа в 1936 году режиссер, заметив, что «вообще эксцентрик — человек в акробатике, арлекинаде», больше об эксцентризме не упоминал, когда же речь зашла о принципиальных особенностях ТИМа, об его отличии от других театров, Мейерхольд говорил о подведении музыкальной базы под драматическое действие, о музыкальной концепции диалога, о поэзии, которая должна вытеснить прозу на сцене[[271]](#footnote-272).

Шутовское обличение персонажа у мейерхольдовского актера всегда открывало другой план образа. Эксцентризм этого не предполагал. В ТИМе шутовская (смеховая, игровая) трактовка персонажа оборачивалась воссозданием его в одной из контрастных сфер. Их было несколько:

— сатирическая (так трактовались, например, образы пьес Маяковского, политобозрений. Этим творческим методом постоянно пользовались Е. А. Тяпкина, С. А. Мартинсон, сатирические образы создавал и И. В. Ильинский);

— трагическая (наиболее характерные спектакли этого типа — «Смерть Тарелкина», «Мандат», «Ревизор», «Последний решительный». Актеры, которым особенно свойственен был такой путь, — Э. П. Гарин, В. Ф. Зайчиков, Н. И. Боголюбов);

— лирическая (например, в «Великодушном рогоносце», «Доходном месте», «Лесе», «33 обмороках». Самыми сильными лириками мейерхольдовской труппы были М. И. Бабанова, З. Н. Райх, И. В. Ильинский. Э. П. Гарин создал замечательные образы и в этой сфере).

Сатирическое актерское искусство было широко распространено в массовом агиттеатре первых революционных лет, спектаклях разных театров в начале 1920‑х годов. Мейерхольдовские актеры первыми сыграли многих «типичных» сатирических персонажей, впоследствии появлявшихся и на других сценах, и в кино. Эта область творчества актеров ТИМа изучена достаточно подробно. Действительно, сатирические, социально-обличительные образы появлялись в мейерхольдовских спектаклях от первой постановки «Мистерии-буфф» до последней показанной зрителям премьеры «33 обморока». Шутовское осмеяние буржуазии, ренегатов, мещан, демагогов в «Мистерии-буфф», {93} «Д. Е.», «Озере Люль» граничило с устрашающим обобщением.

С середины 1920‑х годов, однако, жанр сатиры в театре Мейерхольда усложнялся. И за внешней плакатностью персонажей «Учителя Бубуса» проглядывал внутренний план тревоги и отчаяния (впоследствии разработанный в «Мандате»). Если в «Клопе» Баян, сыгранный А. А. Темериным, был чисто сатирическим образом, то Присыпкин И. В. Ильинского открывался и лирической, и драматической стороной. Если в «Бане» Победоносиков М. М. Штрауха был смешон, нелеп и отвратителен, то Оптимистенко, сыгранный В. Ф. Зайчиковым, одновременно — и страшен, и узнаваем, и невероятен. Лучшие сатирические образы мейерхольдовского театра тяготели к эстетике гротеска.

Превращение шутовского изображения в трагическое — гротеск в актерском искусстве. В 1925 году, когда был поставлен «Мандат», Мейерхольд говорил: «Мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, — мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии — через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков»[[272]](#footnote-273). Мейерхольдовские актеры учились обращать сценические «трюки» серьезным драматическим планом.

Драматическое основание аналогичного художественного метода значительно. Оно представлено, например, и шекспировскими, и гоголевскими пьесами, эстетикой романтизма: «Драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию»[[273]](#footnote-274), — как писал В. Гюго.

Актерское искусство, воплотившее идеи гротеска, достигало художественной высоты в «Мандате». Шутовское начало образов граничило с отчаянием. П. А. Марков писал, что в третьем акте спектакля «потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку”. Плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом. Физиологическое явление Варьки неожиданно переходит в тоску и радость потерянного и ищущего человека… Несется по сцене Гулячкин со своими смятенными и сокрушительными словами»[[274]](#footnote-275). Э. П. Гарин писал, как образ строился на переходе из шутовской сферы в обличительную и затем — в трагедийную: «Появившись тихим маменькиным сынком, он приспосабливает все {94} события себе на потребу, доходит до апогея юродствующего, торжествующего мещанина, с тем чтобы, осекшись, через минуту обездоленно умолять: “Я вообще такой разносторонний человек…” Еще через минуту, почувствовав, что почва уходит у него из-под ног, он бросает в зрительный зал и вовсе трагикомическую фразу: “Чем же нам жить, мамаша, если нас даже арестовывать не хотят?.. Чем же нам жить?..”»[[275]](#footnote-276) Эмоциональный контрапункт роли возникал от точно сформулированного актером состояния: почва уходит из-под ног. Тут-то и происходило столкновение и слияние смеховой и трагической стихии. С. Л. Цимбал писал, что у Гулячкина — Гарина «застывшее в вечном недоумении лицо и глаза, испуганные и остановившиеся глаза человека, который смотрит на вас из какого-то другого, не знакомого вам мира. В его меланхолической отрешенности и смешном способе произносить слова в нос и всегда вопросительно, даже тогда, когда в них не содержится никакого вопроса, было одновременно что-то дурашливое и возвышенное, не характерное ни для кого и характерное для всех»[[276]](#footnote-277).

Еще один эстетический контраст в роли Гулячкина заметил А. Л. Грипич. Он вспоминал, что эта роль «представлялась в героическом плане» «сочетанием героического пафоса с низменным содержанием роли Гулячкина»[[277]](#footnote-278), что тоже выражало гротесковую природу постановки.

Так реализованы были в структуре актерского создания мейерхольдовские принципы театрального гротеска, заявленные в статье «Балаган»[[278]](#footnote-279). Гарин углублял быт до той грани, когда он переставал являть собой только натуральное. Актер выводил зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал: шутовское — трагическое, дурашливое — возвышенное, характерное для всех — не характерное ни для кого, героическое — низменное, юродство — смятение. Несомненно было и двойственное отношение к образу — насмешка над героем и признаки его трагического положения. Гарин смешивал противоположности, сознательно создавая остроту противоречий. В условном неправдоподобии рисовалась вся полнота жизни Гулячкиных, Благуши, нэповской страны.

В образе Гулячкина, созданном Гариным, воплощался и еще один важнейший принцип актерской школы ТИМа: «“Парадоксальность драматической структуры” (Аксенов), т. е. когда, например, {95} действующее лицо по своим сценическим функциям — трагическое, попадает в комедию» — это строки из конспекта С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда[[279]](#footnote-280). Понятие «парадоксальная композиция» встречается и в брошюре «Амплуа актера»: «Традиционно комическое положение излагают в трагической плоскости и наоборот, или перемещают общепринятые представления о критерии драматической перспективы… Наиболее примитивным применением парадоксальной композиции является простая пародия, откуда большая распространенность метода в комических построениях»[[280]](#footnote-281).

Гулячкин Гарина был в первых двух актах спектакля лицом субъективно трагическим, объективно действующим в комедийных обстоятельствах комически. Композиция спектакля совершала еще один парадоксальный поворот. И в третьем акте драматическая перспектива показывала нелепость Гулячкина и ему подобных в отсвете трагической безысходности.

Не только работа Э. П. Гарина была в «Мандате» подлинно гротесковой. Даже в небольшой роли Ивана Ивановича Широнкина В. Ф. Зайчиков находил контрапункт шутовского и трагического. Это был не человек, а «жилец» (по ремарке Н. Р. Эрдмана, по трактовке режиссера и актера), но актер не ограничивался лишь сатирическим обличением персонажа. «Если у Зайчикова на голове кастрюля — слушайте его, вы увидите именно в этот момент необыкновенный, гоголевский рассказ о бедном бухгалтере, обиженном и оскорбленном. Если у Зайчикова на галстуке лапша — наблюдайте за ним, вы увидите психологию влюбленного бухгалтера. Если Зайчиков вылезает из сундука, внимайте ему, — вы увидите бухгалтера, выросшего в обвинителя и потому пьяного от своей власти и своей грандиозности… Как Гоголь в литературе, Зайчиков на сцене впервые показал обывателю, что он “над собой смеется” и что смеяться тут нечему, а нужно плакать»[[281]](#footnote-282), — писали Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович.

Смешное в гротеске рождается игровой, условной, шутовской природой театрального зрелища и может органично сочетаться с мотивами трагическими, показывающими настоящую боль, тоску, безысходность, отчаяние персонажей, но **трагичное**, не оправданное психологически, **остраняется**, а значит, в конечном итоге не вызовет однозначного сочувствия зрителей.

{96} Примером другого, лирико-шутовского решения образов может служить мейерхольдовский «Лес».

«Лес» был о **театре**. О жизни как театре, позерстве, розыгрышах, шутках, свойственных повседневности; об актерах Счастливцеве и Несчастливцеве, взрывающих устои окружающего их лицемерия и лицедейства; о театре, на сцене которого демонстрировали свое искусство мейерхольдовские актеры. «Мотив торжества вольного комедиантства над обыденной подневольностью»[[282]](#footnote-283) (определение К. Л. Рудницкого) проникал во все содержательные уровни спектакля и организовывал его. Лирика, оборачивающаяся шутовством, и шутовство, поднимающееся к поэзии, становились эмоционально-образным стержнем игры актеров. Эстетика «Леса» восходила к традициям балаганного, площадного зрелища. Цельности характеров, законченности образов, психологического подхода, непрерывности актерского существования в постановке не было. Игра актеров становилась частью **содержания** спектакля. Местом действия была сцена ТИМа, а не усадьба помещицы Гурмыжской, временем действия — день спектакля, героями и участниками — актеры ТИМа и зрители, пришедшие на спектакль в этот вечер.

Не сатирическая гиперболизация конкретной психологии, а шутовство театральной игры создавало комизм образов. И **такой** комизм легко и органично отступал перед лирическими мотивами. А все основные эмоциональные акценты спектакля, даже конструктивно, были лирическими: встреча Счастливцева с Несчастливцевым, объяснение Петра с Аксюшей на гигантских шагах, финальный уход их. Лирическое начало было очень сильным в спектакле. Даже в чисто шутовских образах «злостность» персонажей (Гурмыжской, Улиты, Буланова, Восмибратова) эмоционально заслонялась обаянием, мастерством и радостью игры актеров Е. А. Тяпкиной, В. Ф. Ремизовой, И. А. Пырьева, Б. Е. Захавы.

В этой эстетической природе «Леса», кстати, — объяснение цветных париков и костюмов, вовсе не обличавших никакие пороки, а создававших карнавальную атмосферу постановки, как и монтаж спектакля, и названия эпизодов, и игра актеров с вещами, и пластические «экзерсисы», и музыкальные вставки, и многообразие жанров актерской игры: разные группы образов решались по-разному, например, гаерский комизм в изображении Гурмыжской, Улиты, Восмибратова был совсем иным, {97} чем тонкое смешение поэзии и иронии в ролях Счастливцева и Несчастливцева.

Масочность образов «Леса» была не сгущенным выражением их социальной зловредности, а помогала актерам, не создавая психологически цельных характеров, показывать в игре черты своих героев, а при надобности, — остранять образ, становиться собой, как бы надевая и снимая на глазах у зрителей приметы театрального лицедейства.

Сочетание шутовского и лирического решений было свойственно многим персонажам мейерхольдовских спектаклей, которые неосновательно считаются обличительными социальными масками. Это относится, например, к Ломову в «33 обмороках», сыгранному И. В. Ильинским так, что шутовское становилось формой лирического. «Он здесь был больше клоуном, чем нужно было. Может быть, этот клоун и был тот королевский шут, который чем больше забавляет окружающих, тем больше в нем страдания, который тем больше готов кувыркаться, показывать язык, бросать смешные словечки, чем больше он усиливает в себе это чувство унижения, страдания, обиды… Он одинок, беззащитен, труслив, этот Ломов. И всем поведением своим на людях он желает скрыть свои качества, загримироваться под какие-то другие, “нормальные” маски, чтобы ему не поверили, не заметили, кто он есть на деле… Но маски каждый раз падают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце»[[283]](#footnote-284).

В этом описании видится не только логика одной роли, но и принципиальный для актерской системы ТИМа парадоксальный подход к образу, когда лирика решается средствами эксцентриады, когда смеховое начало игры не обличает персонаж, а становится формой поэтического проникновения за внешний ряд психологии. Такой ход Ильинский применил и трактуя Брюно в «Великодушном рогоносце» (где воображение поэта «переворачивало» его отношение к жене, а актер Ильинский утрированно фарсовыми средствами парадоксально использованной эксцентриады создавал симпатичный и обаятельный образ Брюно), и когда играл Присыпкина (во втором действии «Клопа» в механизированном и стерильном будущем — чрезвычайно «аморального», но самого обаятельного персонажа. «Простодушный хищник был достоин жалости и потому, что поспешно уничтожал в себе следы человеческого, совершенно этого не осознавая… Мотив “простодушия” окрашивал трактовку {98} в драматические тона»[[284]](#footnote-285), — писал Ю. А. Смирнов-Несвицкий).

Стремление к условности, гиперболизму, эксцентрике, гротеску в творчестве актера было свойственно разным театральным течениям 1910 – 1920‑х годов. Жизненно достоверное изображение человеческого поведения в обыденных формах расходилось с художественным мышлением этих десятилетий.

Но ТИМ оставался, по существу, единственным театром гротескной образности и глубокой метафоричности, поэтически преображавшим материал действительности.

## Актер — образ

Структура ролей, создававшихся мейерхольдовскими актерами, не повторяла структуру реальной личности и не могла быть отражением личности самого актера. Жизненный материал осмыслялся, переоценивался и преображался. Связь актер — роль понималась сложно.

В самых ранних теоретических работах Мейерхольд утверждал концепцию театра, в котором персонаж-характер не занимает такого же — центрального — места, как в русской драматургии XIX века или как в психологических спектаклях МХТ. «Действие внешнее в новой драме, выявление характеров — становится ненужным»[[285]](#footnote-286), — писал он в 1907 году. Мейерхольд солидаризировался с Вячеславом Ивановым в концепции хорового начала символической драмы. Мейерхольд мечтал: «Будет день, когда кто-то поможет нам вернуть утрату Театра: хор снова явится на сцену»[[286]](#footnote-287). Режиссер тосковал о той драматической структуре, когда героя окружает группа хора. Так было у древних греков; у Шекспира же «чуть дрожал отзвук греческого хора» в сонме второстепенных персонажей. Мейерхольд с радостью заметил возрождение такой структуры в «Жизни Человека» Л. Н. Андреева: лица второстепенных персонажей закрыты масками и — «вдруг показалось, будто эта группа лиц с однородными масками дала отзвук утерянного хора»[[287]](#footnote-288). Как внимателен Мейерхольд к драме с размытой системой действующих {99} лиц, где они, собственно, перестают быть определенными лицами, объединяются в ассоциативно-поэтически построенную структуру.

Чеховская поэтика «группы лиц» также не могла не сказаться на ранней режиссуре Мейерхольда. «Грани индивидуальные, внутренняя логика именно данного лица — персонажа» для режиссера были менее важны, чем «трагическая противоречивость в образе “группы лиц”, чем “синтетический образ”»[[288]](#footnote-289). Мейерхольд призывает вернуться к понятию Маски древнегреческого театра — это «Маска отдельной трагической участи, в которой воплощалось всечеловеческое Я»[[289]](#footnote-290), вернуться к религиозно-общинному началу драмы.

Близка Мейерхольду мысль Вагнера — основываться на мифах, герои которых «*просты и легки для изображения на сцене*, они живут уже в воображении народа, который создал их, *и достаточно несколько определенных штрихов*, чтобы вызвать их; их чувствования — произвольные элементарные эмоции, искони волновавшие человеческое сердце; это все — души совсем юные, *примитивные*, носящие в себе принцип действия… Вот какие герои, какие повествования годятся для драматургов»[[290]](#footnote-291), — цитировал Мейерхольд Вагнера. Здесь и возникла проблема актерской методологии: сочетание образа-мифа и конкретной личности актера.

Мейерхольд утверждал приоритетность актерского творчества в театре. Задачу нового театра он формулировал так: «*Всеми средствами надо помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга, через душу режиссера*»[[291]](#footnote-292). Обратим внимание на то, что актер должен раскрыть **свою** душу, а не душу персонажа.

Вообще, понятия «персонаж», «характер», «герой», «образ» в ранних заметках Мейерхольда не встречаются. И в этом, конечно, радикальное различие с МХТ, где даже на репетициях символистских постановок говорили главным образом о «лицах», «характерах». Мейерхольд спорит: режиссер «натуралистического» театра не сумел «*синтезировать, стилизовать*, а только сфотографировал… Натуралистический театр создал актеров крайне гибких к перевоплощению <…> Для актеров создается задача — *потерять* стыд, вместо того чтобы развить эстетизм… У актера создается присущая фотографу-любителю {100} способность *наблюдать мелочи повседневности*»[[292]](#footnote-293). Но Мейерхольд ставит перед актером другие задачи, отвергая необходимость создавать определенные образы-характеры. Игра намеками, недосказанность, тайна, обращение к фантазии зрителя — все это поможет выявить внутренний, глубинный, скрытый смысл образа-мифа в «новом» театре. Это — другая концепция драмы и другая концепция режиссуры.

Выступая против конкретности и определенности образа, за открытость его композиции, режиссер, по существу, идет в сторону такого театра, зритель которого воспринимает не законченный тезис, а повод к ассоциациям, толчок воображению. На зрелых этапах педагогики Мейерхольда будет ясно, как это делалось в репетиционной работе. Но и в самых ранних теоретических заметках, основываясь на идеях А. Шопенгауэра, Вольтера, Р. Вагнера, Л. Н. Толстого, режиссер отвергает прямой смысл, прямые значения театрального образа.

П. П. Громов считал наиболее принципиальной формулировку сути ранней режиссуры Мейерхольда как «Театра Синтезов», противостоящего «Театру Типов», — определение, «непосредственно связанное с концепцией человеческого образа на сцене», предполагающее «обобщенный, цельный, синтетический подход к человеку»[[293]](#footnote-294). Исследователь подтверждал это не только книгой Мейерхольда 1913 года «О театре», но и спектаклем «Смерть Тентажиля», где «лирически освещаемые герои» были уже даны в соотношении с Роком.

В связи с постановкой «Дон Жуана» Мейерхольд находит общее понимание крайней условности театрального персонажа в разных театральных культурах. В традиционалистском спектакле он хочет следовать и древнейшим принципам театра «Но». Его восхищает та мера условности персонажа и размежевания актера с его персонажем, когда женская роль исполняется мужчиной, когда прислужник сцены куромбо помогает актерам во время игры и когда можно показать смерть персонажа, прикрывшись черным платком и убежав со сцены…

Сравнивая два типа кукольного театра — стремящийся копировать жизнь и обыгрывающий своеобразие кукол, — Мейерхольд определенно утверждает второй по причинам показательным: так как он дает свободу личному творчеству (заметим: личному, но когда первостепенно само лицедейство); не ломает природу куклы ради правдоподобия персонажа; потому что здесь создается «чудесный мир вымысла», а персонаж — выдуманный. {101} На подмостках куклы (читай: актера условного театра) «так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить»[[294]](#footnote-295).

Совершенно очевидно, что в такой системе театра персонаж и актер — это не одно и то же лицо, и их условное противопоставление — важный художественный эффект.

«Когда на сцену явился человек, зачем он слепо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера в куклу натуралистической школы?»[[295]](#footnote-296) — сокрушается Мейерхольд. Он видит утрату «основных законов театральности» в творчестве актера, который «никогда не “играет”, а только “живет” на сцене. Ему непонятно магическое слово театра — “игра”, потому что имитатор никогда не в состоянии подняться до импровизации…»[[296]](#footnote-297)

И в своей студийной работе, в студии на Бородинской — более всего, режиссер как раз ищет способы игрового существования актеров в противоположность указанному в МХТ фиксированию жизненных типов и жизненного поведения. В МХТ актеры должны были играть взаимоисключающие роли; творческая индивидуальность в идеале должна была вбирать все, что может вбирать реальная личность. Неожиданные повороты сюжета оправдывались психологически. Мейерхольд же скоро заметил: «Я стою теперь за индивидуализацию актеров, доходящую почти до односторонности»[[297]](#footnote-298). В его мышлении была художественная типологизация образов, и позже это выразилось в создании системы амплуа. Образ строился не как отражение личности во всей полноте, но как поэтическая вариация смысловых мотивов спектакля-целого. По мысли П. П. Громова, это могло отражать по-своему и нецельность реального человека: «Обычный человек душевно разорван, расщеплен на несоединимые крайности. Пьеро и Арлекин — “двойники”, “братья”, разные стороны одной личности»[[298]](#footnote-299).

Мейерхольд первым в русской режиссуре возрождал понятие маски, соотносящее реальное и игровое начала в сценическом образе. В статье 1912 г. «Балаган» развернута концепция образа-маски. Этот образ, конечно, не сливается с лицом актера («какое же искусство ходить по сцене самим собою!»). Образ-маска не упрощает, не схематизирует единичное реалистическое изображение, но обобщает и поднимает его на уровень подлинной {102} художественности, вымысла, игры, мастерства. Мейерхольд утверждает сложную композицию образа, в которой основная модель игрового типа подвижна, способна выявить «бесконечно большое количество различных видоизменений, оттенков», «очаровательную игру света и тени»[[299]](#footnote-300).

Сложный образ может не ограничиваться одной маской, он может быть композицией разных масок. Так, по словам Мейерхольда, был решен образ Дон Жуана на Александринской сцене. «Мы видим на нем то маску, воплощающую распущенность, безверие, цинизм и притворство кавалера двора Короля-Солнца, то маску автора-обличителя, то кошмарную маску, душившую самого автора, ту мучительную маску, которую пришлось ему носить и на придворных спектаклях, и перед коварной женой. И только в конце концов автор вручает своей марионетке маску, отразившую в себе черты El burlador de Sevilla, подсмотренные им у заезжих итальянцев»[[300]](#footnote-301) (Дон Жуана играл Ю. М. Юрьев).

Интересно, что через полтора десятилетия в одном из самых знаменитых спектаклей Мейерхольда уже в его собственном театре, с труппой, воспитанной по его системе, — «Ревизоре» — структура основного образа была точно такой же. Причем, описывая образ Хлестакова, сыгранный Э. Гариным, все критики отметили его синтетическую структуру.

Мейерхольд утверждал образ-маску как образ полифоничный, сочетавший вечные темы, вечные праобразы, прототипы с конкретными воплощениями их во времени.

Структура образов в ранних спектаклях Мейерхольда была связана с мировоззренческими и эстетическими аспектами его Театра: перенос места действия за границы обыденной реальности предопределил, естественно, своего рода остранение нарочито условных проекций человека. Например, в «Балаганчике» режиссер считал «самым эффектным-» моментом, когда полностью разрушалась иллюзия реальности действия и человеческого образа: «когда паяц опускает руки в пространство между просцениумом (край рампы, так сказать) и первым рядом, крича о клюквенном соке»[[301]](#footnote-302).

«Маски сделали все необычным и чудесным, — вспоминала участница одного из “Балаганчиков” В. Веригина. — Когда мы надели полумаски, когда зазвучала музыка, обаятельная, вводящая в “очарованный круг”, что-то случилось такое, что заставило {103} каждого **отрешиться от своей сущности»[[302]](#footnote-303)**. Выделенные мною слова совершенно определенно называют тип связи актер — образ, утверждаемый Мейерхольдом: очевидное расхождение реального, личного существа актера и условного сценического образа-маски.

В. Веригина описала В. Э. Мейерхольда — Пьеро. «Сухой оттенок голоса и почти **деревянные интонации** были чрезвычайно удачны и уместны… За **пустым звуком** его речей слышалась настоящая печаль <…> Мейерхольд **нелепо** взмахивал одним и другим рукавом, и в этом **движении паяца** выражалась радость внезапно озарившей его надежды… **Музыкальное существование** в образе рождало эти **условные** жесты…»[[303]](#footnote-304). В цитате мною выделены определения условной формы выражения тех же, в общем, чувств и наблюдений, которые в другой театральной системе могли быть представлены непосредственно и лично. А здесь — в странном музыкальном рисунке звучащая речь… «За словами следовал условный (на звуке) вздох и взмах рукавов…» (В. Веригина)[[304]](#footnote-305). «Изумителен был момент, когда Пьеро — Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, **как может упасть доска, вещь, безжизненное тело»,**— вспоминал А. Дейч [выделено мной. — *Н. П*.][[305]](#footnote-306). Поэтическая перестройка самого образа делала невозможной *идентификацию с ним личности актера*.

Идея образа-марионетки (для Театра Мейерхольда такое определение более уместно, чем «актер-марионетка») закономерно родилась в ранних спектаклях как наиболее очевидный путь абстрагирования образа, его дематериализации, развоплощения. Были испробованы разные варианты такого абстрагирования.

В «Жизни Человека», например, по словам рецензентов, «Человек и его жена казались танцующими китайскими тенями на ярко освещенном экране»; «Двигаются деревянные фигурки, сидят у колонн, как будто настоящие гости…»[[306]](#footnote-307) А в другом спектакле «вы точно перелистываете записанную на пергаменте повесть о Пелеасе и Мелисанде, которую трудолюбивый трувер разукрасил детски наивными рисунками в вычурных рамках из небывалых цветов и арабесок. Изображенные на этих рисунках фигурки, как бы застывшие в неумело {104} скомпонованных позах, готовы, кажется, заговорить… Вот они и в самом деле заговорили»[[307]](#footnote-308).

Выбор способа игры в такой режиссуре в тех актерских коллективах, где поначалу работал Мейерхольд, представлял проблему. Он сам это констатировал, например, в 1906 году по поводу репетиций «Смерти Тентажиля», намечая два возможных решения пьесы: «“Беклиновский пейзаж, позы Боттичелли” или “примитивы марионеток”. Но эти две редакции должны, по глубокому моему убеждению, играть две группы актеров: для беклиновского тона — вот эти, которые играли вчера, а *для спектакля примитивов* — *какие-то другие*. И вот этот последний спектакль будет идеален»[[308]](#footnote-309).

Задача воспитания труппы актеров, которые могут осуществить идею усложнения связи актер — образ, последовательно решалась в зрелые годы режиссуры и педагогики Мейерхольда. Общие же принципы структуры образа по существу были уже определены.

По мысли Мейерхольда, театральный персонаж не идентичен живущему человеку, одному, индивидуальному, неповторимому, сложному или простому, с точки зрения психологии. В игровом рисунке актер **создает** новую реальность, новый образ. При этом он может пользоваться и «лицедейскими» средствами, и подлинными, своими живыми человеческими чувствами. Но, соединившись по законам сцены, по-новому организованные, — все эти средства преобразятся. В силах актера не только имитация обыденной жизни, но и передача ее скрытого смысла путем образных ассоциаций, **воплощение метафоры.** Иногда в большей степени, иногда — в меньшей, но всегда обобщенный, обостренный, поэтически претворенный человеческий образ не являлся в спектаклях Мейерхольда (и в его театральных замыслах, и в его теории) категорией психологически единичного.

Игру актера определяет условная природа театра. От этого убеждения Мейерхольд не отказывался никогда. В мире его обостренно-условных режиссерских построений, которым натурой, по точному слову Пастернака, «служило воображение», не могли действовать персонажи, остающиеся только в рамках жизненной конкретности. Актер, вовлекаемый в метафорическую атмосферу спектакля, и свое сценическое создание, основывающееся на реальном жизненном материале, по законам вымысла должен был преобразить.

{105} Мейерхольд ставил перед своими актерами задачу выявить, акцентировать и объяснить скрытую под обыденными словами и поступками суть действий, представлений, чувств, свойств.

«Что же, в сущности, видел Мейерхольд в жизни, в людях? Воображение неизменно приводило его к архетипам (я назвал бы это именно так), — вспоминал М. А. Чехов через тридцать лет спектакли ТИМа. — Для него не было персонажа или характера и только… никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то искаженные олицетворения человеческого характера… Режиссируя, он действовал как беспощадный… психоаналитик»[[309]](#footnote-310).

Персонажи мейерхольдовских актеров принадлежали миру фантазии, миру сценических преувеличений, вымысла и воображения, отличались преобладанием образного начала над прямым изображением человека.

С. М. Эйзенштейн конспектировал лекцию Мейерхольда: «Игра ребенка: 1. Элемент подражательный (“под взрослых”) и 2. Фантазия. И дети делятся на “обезьянок” и “фантастов”, сочиняющих, творящих свое. Таковы и актеры — “подсматривающие” и творящие.

В гротеске “подсматривание” допустимо, ибо от подсмотренной до созданной фигуры невероятный путь»[[310]](#footnote-311).

Характерно, что С. М. Эйзенштейна и в середине 1930‑х годов, когда он был уже прославленным режиссером, продолжала волновать эта общая для советского искусства и, по его мнению, нерешенная проблема. Так, в 1935 году он писал: «Уже овладевая характером и образом человека, поступками и образом его действий, наше искусство, однако, во многом еще задерживается лишь на грани изобразительной. Изображающей. Но этим художественность произведения не устанавливается и не исчерпывается.

Художественность формы предполагает еще образность оформления того, что изобразительно отвечает представляемому явлению».

С. М. Эйзенштейн считал, что обогатить советское искусство могло бы, например, осмысление опыта актера в традиционном китайском театре. Это искусство — «как бы антипод чистому изображению», «тот градус образности, когда образ переплавляется в новую стадию значимого обозначения — в условность символа»[[311]](#footnote-312).

{106} Театральное видение человека в искусстве Мейерхольда не предполагало создание цельного характера, соответствующего или аналогичного реальному. Образ художественно выражал обобщенные свойства человека, в реальном поведении скрытые, а часто ему и противоположные. Этот метод соответствует портретной живописи XX века. Внутреннее преображает внешнее, невидимое становится видимым. Физическое правдоподобие менее важно, чем зримое решение концепции художника, пластическая, эмоциональная реализация его видения человека. Личность человека нашла новое выражение в произведениях П. Пикассо или А. Модильяни, М. Шагала, В. Ван-Гога или К. Петрова-Водкина, однако образность в них вырывается за пределы изобразительности.

«Актерское искусство, это я говорю с десятого года, актерское искусство считает крепкой базой только условный театр, потому что он хотел, чтобы на сцене было меньше всего того, что мешает выявлять свою природу»[[312]](#footnote-313), — утверждал Мейерхольд в 1928 году.

«Актерская игра» — Мейерхольд не находил нужным заменять это традиционное понятие на другие — сценическое существование, жизнь в образе и т. д. И в данном случае лексика для него была принципиальна, она отражала саму суть его понимания актерского творчества, язык которого — игра. Само искусство актера, создание персонажа — открыто, на глазах у зрителей — должно было стать содержательным моментом спектакля.

«В каждом актере, приступающем к работе над ролью, находятся как бы два человека: первый — он, актер, физически существующий, телесный, и второй — фактически еще не существующий, которого он, актер, собирается послать уже в готовом виде на сцену»[[313]](#footnote-314). Персонаж в мейерхольдовском театре не сливался с актером. Их было в одном лице как бы двое: актер и персонаж.

«Теперешний новый зритель (я говорю о пролетариате), — утверждал режиссер в 1922 году, — … должен (и, я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет сказать себя как содействующий и *как созидающий новую сущность*»[[314]](#footnote-315).

{107} Эстетическая природа условно-игрового театра предполагает открытый творческий контакт актеров и зрителей, определяющий и законы актерской игры. Актер, учитывающий это, не станет стремиться к отождествлению с персонажем, которого он играет.

«Актер живет на сцене двойным миром, в двух мирах — в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного я. Он является распорядителем, организатором, порой авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему все расположить для определенной цели»[[315]](#footnote-316), — в этих словах Мейерхольда, произнесенных в 1925 году, заявлен важный для него принцип нескрываемой условности актерского искусства. Режиссер относил к актерскому творчеству закон, несомненный для других искусств: «Всякое произведение искусства прежде всего ценно тем, что в этом произведении выступает лицо художника. Очень часто бывает, что материал богатый, а лица актера нет. Это не заслуга — такая объективность. Необходимо, чтобы индивидуальность сквозила»[[316]](#footnote-317).

Собственная индивидуальность актера ничуть не заслонялась сценическим персонажем. Можно сказать даже, что в мейерхольдовском театре героем спектаклей был **актер, играющий персонажа,** актер, создающий на глазах у зрителей сценический образ. И уж, во всяком случае, законом было, что актер в роли «не только входит в образ, но одновременно успевает показать и свое отношение к лицу, которое он изображает. Двойного отношения раньше не бывало… Новый актер улыбкой, глазком выплескивается иногда из этого образа, и публика начинает разглядывать не только лицо пьесы, но и того, кто его изображает, — говорил Мейерхольд. — У нас из 50 человек человека 4 или 5 начинают умело пользоваться этим приемом, и то не на всем протяжении роли, а на отдельных маленьких ее участках»[[317]](#footnote-318).

В отличие от К. С. Станиславского, который оставил в своей записной книжке «заповедь актеру»: «Не старайся хорошо играть для других, привыкни говорить ясно и быть видимым, и этим счеты со зрителем кончаются»[[318]](#footnote-319), — Мейерхольд полагал, {108} что «счеты со зрителем» должны быть не только в центре непрерывного внимания актера, но они должны организовывать, определять и менять его игру. «Каждый спектакль — уравнение с одним неизвестным *х*, где *х* — реагирующая публика. Всеволод Эмильевич чувствовал себя на сцене в особенном ударе, когда налицо была необходимость преодоления равнодушия зрительного зала, когда был момент необходимости покорения непокоряющегося. Тут-то и возникает импровизация, и этот новый момент возникает под давлением мыслительного аппарата»[[319]](#footnote-320), — записывал один из слушателей лекцию Мейерхольда.

Способность к действенному контакту со зрительным залом, чуткий учет его реакций и мгновенный отклик на них В. Э. Мейерхольд связывал с таким важнейшим элементом актерского творчества, как импровизация. В конспекте С. М. Эйзенштейна записано: «Творчество актера резко отличается от творчества драматурга и режиссера тем, что он творит на публике, и наличием в нем импровизационных возможностей под влиянием воздействия на него зрителей — в его творчестве не все предусмотрено (p. ex. неприятие публикой — необходимость тут же перебороть или сейчас же перепланировать и перекомпоновать, примениться, etc.).

Контакт с публикой внешне ощутим (дыхание, шумы etc). Публика этим “подает свою реплику”, которую актер должен принять и использовать»[[320]](#footnote-321).

В «Положении об актере, выпускаемом мастерскими при Театре имени Вс. Мейерхольда», сказано кратко: «Актер моментально реагирует посредством импровизации на все требования зрительного зала»[[321]](#footnote-322).

Импровизация в мейерхольдовском понимании связана с той «авторской» частью актерского существа А1, которая остается за пределами образа — «произведения» А2.

Условный характер перевоплощения актера в образ сказывался и в том, по словам Мейерхольда, что актер испытывает творческую радость даже в сценах страданий своего героя. Артистический подъем помогает выразительности актера, заставляет «светиться все его краски»[[322]](#footnote-323). Этот артистический {109} подъем не был скрыт от зрителя. В сатирических образах он не просто был заметен, но составлял важнейший элемент структуры образа. Обличительная сила творчества мейерхольдовских актеров основывалась на открытом противопоставлении творческой легкости и радости игры актера со свойствами персонажа.

Мейерхольд утверждал, что для актера не должно составлять трудности сыграть героя лирического, мечтательного, нежного, трепетного, если сам он чувствует себя энергичным и бодрым, или — мужественного и пылкого, когда сам актер настроен задумчиво и лирически. «Никогда не должно быть совпадения личного настроения актера с настроением изображаемого лица», — говорил Мейерхольд. В этом он видел «артистическую основу перевоплощения»[[323]](#footnote-324). Эмоциональный рисунок игры не был связан у мейерхольдовского актера впрямую с переживаниями *персонажа*, а оставался сферой *его* собственной игры, *его* оценки персонажа, *его* творческих намерений.

Мейерхольд еще в ранних студийных экспериментах пришел к выводу, что творческое волнение должно возникать «от сопричастности идее, а не в ходе психофизиологических чувствований»[[324]](#footnote-325).

Обнажение связи актер — образ на разных этапах театра Мейерхольда решало разные задачи. Но главная из них оставалась неизменной, решалась почти во всех постановках: не только изображать, но характеризовать и оценивать персонажей. Эстетическая дистанция между актером и его героем позволяла образно и определенно выявлять позицию актера, позицию театра в отношении сценического действия.

Наиболее простой была такая форма остранения образа, когда отношение к герою выявлялось в самом рисунке роли. Мейерхольд часто повторял: «Объективное представление всякой фигуры — не наша задача»[[325]](#footnote-326).

В 1924 году Мейерхольд написал экспликацию спектакля «Горе от ума» для Театра Революции (этот замысел остался {110} неосуществленным). Предполагалось довести образы до значительной степени концентрации характерных черт и при этом сделать максимально определенным «отношение актера к типу. Адвокат или прокурор? Молчалин не довольно резко подл. Нужно усилить краски, сделать его до конца трусом и подлым. Загорецкий? Нужно специально заняться дискредитированием этой сволочи»[[326]](#footnote-327).

Если в замысле «Горя от ума» усложнение связи «актер — образ», имевшее целью обличение персонажа, достигалось обострением его характеристики, то в спектакле «Д. Е.», готовившемся тогда же ТИМом, был использован другой прием: «Трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы»[[327]](#footnote-328). Публике была видна «кухня» трансформации. Э. П. Гарин зримо сменил десять ролей. Слитность актера и образа нарушалась решительно и очевидно.

Описывая мейерхольдовскую постановку «Смерти Тарелкина», Б. И. Ростоцкий отмечал «прием эксцентрического нарушения всякого, даже самого слабого намека на слияние актера с образом. Выход из роли, своеобразное “подмигивание” актера зрителю подчеркивалось рядом нарочито введенных моментов. Так, В. Ф. Зайчиков — Тарелкин, истомленный жаждой и тянущийся за жестяной кружкой с водой, тут же с хладнокровным видом вынимал из бокового кармана бутылку с вином и утолял жажду, тем самым демонстративно разрушая единство и цельность образа»[[328]](#footnote-329).

Актер имеет право «бросать, наконец, эти ремарки в зрительный зал, ремарки, которые являются отношением актера к трибуне-сцене или к показанной маске. Я считаю, что поэтому мы можем начать строить нашу драматургию совершенно новыми приемами»[[329]](#footnote-330), — говорил режиссер в 1930 году.

В 1920 – 1930‑е годы Мейерхольд уверенно ставил перед своими актерами задачу: «Актер, когда учит роль, он должен рассматривать, что он в этом образе должен защищать, быть адвокатом этого образа или быть его прокурором… Так что актер нашего театра в каждом изображаемом образе показывает {111} свое отношение к образу, им представляемому»[[330]](#footnote-331). Г. И. Гаузнер и Е. И. Габрилович писали о З. Н. Райх: «Она умеет ненавидеть свой персонаж, она никогда не ошибется и не обрадуется его радостью, и не опечалится его печалью»[[331]](#footnote-332). Это качество авторы статьи считали общим для многих актеров ТИМа. В. Н. Соловьев увидел в их искусстве прием переключения: «Актер, игравший данный сценический образ (Тарелкин, Бубус), как бы выходит из него, и перед зрителями остается актер такой-то (Зайчиков, Вельский), произносящий слова с целью надлежащего воздействия на зрительный зал»[[332]](#footnote-333). Б. В. Алперс говорил, по сути, о том же, когда, разделяя в искусстве мейерхольдовского актера создание образа и комментарий к нему, описывал характерные ситуации в «Великодушном рогоносце» и «Лесе». Герой И. В. Ильинского Брюно произносил патетический монолог, а актер потешался над ним, проделывая акробатические трюки; в моменты драматических переживаний Брюно актер рыгал и смешно закатывал глаза. В. Ф. Ремизова, показывая любовный восторг Улиты, фальшивила в пении и принимала непристойные позы[[333]](#footnote-334).

К середине 1920‑х годов резко выраженное отношение к образу стало постоянным компонентом актерского искусства ТИМа, получившим и теоретическое осмысление. Эта игра, по словам Гаузнера и Габриловича, — «комедийный показ того, как разложились радость, горесть, испуг, недоумение, нетерпение, гнев»[[334]](#footnote-335) героев.

Нарушение тождества актер — персонаж было традиционной чертой народного театра, развитой театром Мейерхольда в своей идейно-эстетической системе. Реплики a parte, подмигивание играющим товарищам, сообщение зрителям своих намерений, нравоучения, восклицания по адресу публики, пролог (приветствие зрителей) — были почерпнуты из традиций народного театра разных стран и эпох, где они, по словам С. С. Мокульского, «подчеркивали чисто театральный, игровой характер спектакля. С той же целью применялся также следующий прием: актер, только что разыгрывавший сцену смерти, немедленно вскакивал с веселой улыбкой и раскланивался с публикой, как бы прося аплодисментов за свою искусную игру»[[335]](#footnote-336).

{112} У актера и зрителя в театре Мейерхольда как бы устанавливался диалог помимо персонажа, о персонаже. «Четвертая стена» была бы противопоказана такому способу общения. Мейерхольд с 1900‑х годов стремился приближать действие к зрителям и по типу контакта, и пространственно. Эта идея выражалась даже в проекте нового здания ТИМа, где сцена (собственно — просцениум) была выдвинута в центр амфитеатра, и зрители могли бы выходить туда во время антракта. По плану Мейерхольда, вспоминал актер ТИМа М. М. Садовский, «проход актера от дверей своей уборной к месту появления на игровой площадке и какие-то секунды в ожидании реплики происходили на глазах зрителя… Этот проход должен был делать не актер N в гриме Отелло и не “живой” Отелло, а актер N, собирающийся играть Отелло»[[336]](#footnote-337).

Условность размежевания актера и играемого им персонажа, собственно — остранение, в мейерхольдовской теории подчеркивало и понятие «маска», подразумевавшее несоответствие лица актера и созданного им персонажа — «маски». «Масочность» определяла принципиальный, постоянный закон мейерхольдовского театра — подход актера к образу без отождествления с ним. Утверждалось своеобразное «антиперевоплощение» актера. «Маска есть только аллегорический знак, который определяет меня, актера-трибуна, актера-оратора, на определенный отрезок времени, но эту маску я в любой момент могу отбросить, чтобы сказать свое отношение к образу»[[337]](#footnote-338), — говорил Мейерхольд в 1930 году.

Мейерхольд опирался на богатые традиции театра маски. «Для того, чтобы следовать приемам самого Гольдони, актер должен был подсматривать действительную жизнь, как это делал сам Гольдони, между тем, чтобы участвовать в спектакле Гоцци, актерам приходится обо всем этом забывать, так как традиционные маски имеют традиционную игру… Маски Гоцци ходят по-особенному, и вот это хождение по-особенному есть способность, а эта способность внедрена в актера»[[338]](#footnote-339), — утверждал режиссер в 1919 году. Роль, сыгранная актером, — маска на его лице, а не его лицо. Мейерхольд видел в этом тезисе общий смысл, связанный с игровой природой подхода {113} актера к роли и с явным индивидуальным началом актерского творчества.

«В той “маске”, что нашел для себя Варламов, отразилась его индивидуальность, он сам со своими чертами плюс то, что он взял у Островского, здесь он нашел черты “купеческой маски” <…> То же, что нашел Варламов на Александринской сцене, нашла Садовская на сцене Малого театра и Блюменталь-Тамарина идет по такому же пути»[[339]](#footnote-340). Маска в терминологии Мейерхольда — обозначение игровой модели. Поэтому он не может называть иначе, чем масками даже созданные по системе перевоплощения роли актеров МХАТ. «В Художественном театре в системе Станиславского есть принцип этой мейнингенской иллюзорности: раз я попал на сцену, мне надлежит от начала до конца влезть в шкуру этой маски, — я нарочно и тут употребляю слово “маска”, — чтобы маска вклеилась в мою телесную оболочку, совершенно с ней растворилась»[[340]](#footnote-341), — настаивал Мейерхольд в 1930 году. Как видим, Мейерхольд понимал условность своей терминологии в применении к методу МХАТ (дальше он выразился еще яснее: «Маска перестала быть маской, стала плотью и кровью этого образа»). С точки зрения Мейерхольда, полное исчезновение лица актера за лицом персонажа не соответствует задачам искусства.

Подход к образу как к маске, не сливавшейся с лицом исполнителя, был наиболее общей формой отстранения актера от образа, принятого в театре Мейерхольда и воплощавшегося различными способами.

За века существования сценического искусства создалась определенная система игровых типов. Актер же мог насыщать их новым содержанием в современном спектакле, не отвергая традиционного языка театральной условности. Четкий игровой тип и множество вызываемых им поэтических ассоциативных планов — вот формула образа у мейерхольдовского актера. И Мейерхольд возрождает (после отказа от нее психологического театра) и переосмысляет типологию амплуа. «Амплуа — должность актера, занимаемая им при наличии данных, требуемых для наиболее полного и точного исполнения определенного класса ролей, имеющих установленные сценические функции», — говорится в брошюре «Амплуа актера» (1922)[[341]](#footnote-342).

{114} Предлагаемая классификация актеров неожиданна, если не обратить внимание на «сценические функции» каждого амплуа. Здесь и определены разные формы участия в драматическом действии. И в этом — давнее убеждение Мейерхольда: «Актер охвачен стихийным движением драматической борьбы»[[342]](#footnote-343). Именно этот принцип и разграничивает «сценические функции» у разных амплуа:

— преодоление драматических (или трагических, губительных, любовных) препятствий; или игра препятствиями в разных планах: самоотвержения, патетики, лирическом, этическом;

— умышленное (или неумышленное) задержание (или ускорение) развития действия;

— концентрация интриги выведением ее в иной личный (или неличный) план;

— игра губительными (или не губительными) препятствиями, созданными самим (или не самим) персонажем…

Открытие Мейерхольда — в самом принципе разделения актеров, положенном в основу таблицы: в природе разных актеров — **разные модели участия в действии!** В самом деле, у одного — преодоление трагических препятствий в плане патетики, у другого — преодоление любовных препятствий в плане лирическом, у третьего — игра препятствиями, у четвертого — умышленное задержание развития действия разбиванием сценической формы (выведением из плана)… Действительно, разница есть, содержательная, существенная. Соответствие персонажей актеру Мейерхольд рассматривал, исходя из специфической и основной категории театра — действия, решения разных действенных задач.

Упомянутые, например, сценические функции «разбивание сценической формы, выведение из плана» относятся к амплуа эксцентрика (клоуна, шута, дурака), в рамках которого были решены некоторые центральные роли спектаклей Мейерхольда. Закон несоответствия, лежащий в основе комического, преломлен в сфере актерского действия. Среди необходимых данных актера этого амплуа — «обладание манерой преувеличенной пародии (гротеск, химера)». Тип действия, таким образом, предполагает и определенную эстетику.

Система амплуа классифицировала способы подхода к стержневому, действенному содержанию ролей разных типов. Не психологические качества персонажа и не стилистические особенности пьесы должны быть исходными при назначении на роль и работе над ней, а — выявление театрального, динамического {115} стержня образа в переплетении действенных линий и узлов постановки. Качества героев мейерхольдовских спектаклей строго производны от их действенных функций.

Последовательно проводился в спектаклях режиссера принцип столкновения конкретного современного содержания образа с традиционно-игровым типом, дававшим в контрапункте богатство ассоциативных планов. Амплуа оставалось театральной формой, методом режиссерской организации спектакля и подхода актеров к ролям, вовсе не исчерпывая содержания самих образов.

Система амплуа предлагала актеру парадоксальный подход к образу, режиссеру — принцип парадоксального распределения ролей. Мейерхольд вполне серьезно говорил: «Когда я ставлю пьесу, самое убийственное — распределение ролей»[[343]](#footnote-344). Он так определял «эффект парадоксального положения»: актер назначается на роль, которая в силу его природных данных открывается совершенно по-новому, «он не может действовать, но мы его заставляем действовать, и получается парадоксальный эффект. <…> Гарин — простак — эксцентрик, и он в роли Чацкого (амплуа — влюбленный) и дает то, что надо, так как Чацкий одержим идеями, он — горе-влюбленный. Простак барахтается в этой роли — это и есть то, что надо»[[344]](#footnote-345). «Новая режиссура иногда — либо по договоренности, либо в конфликте с драматургом — путает все амплуа, чтобы получить новую сценическую формацию. Новый сценический эффект, раскрывающий новые стороны произведения»[[345]](#footnote-346). «Парадоксальное распределение ролей может дать эффект нового восприятия вещи. Изучая наш театр, вы увидите, что мы такого рода распределение ролей делаем. Мы давали Гарину играть Хлестакова, когда в других театрах эту роль обычно давали простаку-любовнику. Эксцентрикам не решались давать Хлестакова. Тому же актеру мы решились дать Чацкого… Роль Бориса [Годунова. — *Н. П*.] я даю Игорю Ильинскому. <…> И мне нет необходимости искать другие средства показать “Бориса Годунова”…»[[346]](#footnote-347) Высказывания Мейерхольда разных лет, практически до конца творческого пути, показывают, что система амплуа постоянно была частью метода его театра.

Актер призван порвать с традицией старых психологических трактовок, вглядеться в действенную функцию персонажей. {116} Парадоксальность возможных подходов к образам сказалась и в том, как разделены по амплуа в мейерхольдовской брошюре классические персонажи. К одному и тому же амплуа первого влюбленного здесь отнесены и Ромео, и Молчалин, и граф Альмавива. И если это можно считать абсурдным при психологическом подходе, то, с точки зрения участия в интриге, не свойственно ли всем им «активное преодоление любовных препятствий в плане лирическом»? В отличие от них «вторые влюбленные» («простецы», как сказано в таблице) — «преодолевают любовные препятствия в плане этическом» — это, в частности, — Треплев, Карандышев, Тихон (из «Грозы»), Царь Федор… Такая классификация, конечно, спорна, и ее, содержавшую уже режиссерскую трактовку образов, Мейерхольд, безусловно, не оставил бы постоянной (о чем свидетельствуют классические постановки режиссера, созданные после таблицы, в которой названы и их персонажи). Здесь, конечно, — примеры. А для Мейерхольда был важен сам принцип трактовки образа, основанной на выявлении типологического действенного стержня. Трактовка может измениться, а метод подхода к образу останется в силе. К амплуа неприкаянного или отщепенца (инодушного) и соответствующему женскому амплуа отнесены Онегин, Арбенин, Печорин, Паратов, Кречинский, принц Гарри, Протасов, Соленый, Гамлет, Иван Карамазов, Нина Заречная, Гедда Габлер, Настасья Филипповна, Ирина (в «Трех сестрах»), Маргерит Готье. Воплощение нескольких из этих персонажей в мейерхольдовских спектаклях как неприкаянных, отщепенцев («концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план») стало или могло стать концептуальным стержнем постановок. Знаменательны и другие трактовки классических персонажей, предложенные в этой таблице: опекуны (Панталоне) со сценической функцией «активное приложение лично установленных норм поведения к обстановке, созданной вне его воли»: Шейлок, Скупой рыцарь, Фамусов, Полоний, Лир. Первый проказник (затейник) — «игра не губительными препятствиями, им же самим созданными», — Хлестаков, Бенедикт, Глумов… Второй проказник — «игра препятствиями, не им созданными», — Епиходов, Аркашка, Лепорелло, Расплюев…

Перечень амплуа свидетельствует, насколько многообразно представлял себе Мейерхольд действенные типы сценических персонажей, выводя родословную каждого из театральной традиции. Состав игровых типов любого спектакля, как и звучание инструментов в оркестре, — величины постоянные.

{117} В самом театре Мейерхольда разделение актеров по амплуа давало направление их творчеству, подсказывало способ подхода к ролям из драматургии разных эпох, методов, жанров и стилей, давало соответствующие типы действенных решений.

В материалах 1921 года для распределения труппы Театра Актера по амплуа названы: проказник — Жаров, злодей — Терешкович, блюститель порядка — Темерин, клоуны — Зайчиков, Хрущов, Репнин, проказница — Бабанова, подруга — Суханова[[347]](#footnote-348). Будущие актеры ТИМа представляли разные амплуа еще когда были студентами лаборатории актерской техники Мастерских при театре Мейерхольда: Зайчиков — эксцентрик, хвастливый воин, Ильинский — второй проказник, Темерин — блюститель порядка, Терешкович — злодей, Бабанова — проказница, Суханова — подруга, Тяпкина — шутиха-эксцентрик…[[348]](#footnote-349) Так было определено амплуа 27 актеров. Направление творческих путей, заданное здесь, в целом не изменилось и когда бывшие студенты ГВЫРМ стали известными актерами.

Почти одновременно с брошюрой «Амплуа актера» вышел спектакль «Великодушный рогоносец», практически воплотивший и ее идеи. Брюно (второй влюбленный, простец) — И. Ильинский, Стелла (проказница) — М. Бабанова, Эстрюго (клоун) — В. Зайчиков, Граф (фат) — М. Терешкович — все они в стремительной театральной игре доказывали, что следование амплуа отнюдь не предполагает схематизации актерских созданий, а дает актерам ключ к ясному, действенному, поднятому над бытом, образному, музыкально организованному решению ролей в неожиданных смысловых поворотах глубокого трагифарса XX века, постановка которого посвящалась трехсотлетию Мольера, как бы возрождая через эпохи законы его Театра, не мешая проявиться индивидуальности молодых актеров.

В каждом из последующих спектаклей Мейерхольда актеры совершенствовали свои амплуа. Принцип же подхода к роли через амплуа сохранялся, подтверждался. В Аксюше («Лес») критики видели и традиционный игровой тип «влюбленной», и современные черты «сознательной прислуги», «комсомолки» или «фабричной», и эмоциональный, ассоциативный, полный поэтической игры образ, вносивший в спектакль обобщенную тему молодости, надежды на будущее, оптимизма. Такое амплуа Мейерхольд предназначал З. Райх. Кстати, с точки зрения системы амплуа более понятно «соперничество» Райх и Бабановой. Мейерхольд видел в них актрис разных амплуа: Райх — {118} влюбленная, Бабанова — проказница. Видимо, это было глубоко прозорливо. Даже в ролях, позволявших большее «преодоление любовных препятствий» (пользуясь языком таблицы), Бабанова «играла препятствиями», была по существу проказницей, а не лирической героиней. В. Юренева писала о ее Полиньке из «Доходного места», роли, которую задним числом многие хотели представить как психологическую героиню: «Внутри у нее точно маленький металлический механизм вместо души. Он заведует ее прыжочками по ступенькам, дробью капризных, злых каблучков, пустым голосом, машинальными интонациями. <…> Белая “ведьмочка” уже фокстротирует, поет шансонетки, разоряет глупых мужчин, требует, владычествует (“Озеро Люль”, “Кадриль с ангелами”, “Бубус”)»[[349]](#footnote-350). У Бабановой были блистательные данные проказниц. Она же стремилась к амплуа влюбленной.

Как Мейерхольд пользовался методом раскрытия образа через амплуа ясно, например, из стенограммы репетиций «Бориса Годунова». В конце репетиции с исполнителем роли Пимена Мейерхольд заметил: «Вот что я сегодня сделал. Исключительно занимался проявлением амплуа»[[350]](#footnote-351). На репетиции же сперва шла разработка бытовой стороны образа старичка. А затем — через традиционные игровые типы Тиресия, Велизария, заблудившегося нищего во французской мелодраме режиссер развивал ассоциации этого конкретного типа с его проявлениями и «двойниками» в культуре: упоминал Лопе де Вега, Сервантеса, Вс. Вишневского (писателей!), подробно рассказывал о своей встрече с Львом Толстым, вспомнил рассказ о том, как появился в Париже О. Уайльд после тюрьмы. Режиссер советовал в поиске верного звучания роли произносить монологи других ролей того же амплуа — Лира, Тиресия из «Антигоны», читать плутовской рассказ «Ласарильо с Тормеса», интермедии Сервантеса, смотреть живопись Брейгеля. «Какую надо подготовку для Пимена? Тень отца Гамлета? Отнюдь нет. Вот этот нерв Тени отца Гамлета. Этот нерв ужасного Оскара Уайльда, оборванного, без зубов. Я бы окружил себя всеми этими образами и все это грохнуть в Пимена, чтобы все в Пимене зазвучало»[[351]](#footnote-352). И по поводу монолога того же Пимена: «Мы должны по приему шекспировского театра рассматривать этот монолог Пимена как носителя определенного амплуа. {119} Но он, сохраняя манеру говорить, должен сделаться как бы вестником античной трагедии. Вы должны дать образ вестника. Это тоже амплуа»[[352]](#footnote-353). Образ не обязательно выявляется одним амплуа, он может быть синтезом двух, возможно, трех амплуа. Но так или иначе, при любой ассоциативной широте, в основе его лежит один традиционный игровой тип или несколько таких игровых типов.

Мейерхольд неизменно возвращал своих актеров к разработке традиционных театральных типов, амплуа. И создавал новые. «Каждый актер получил в разработку социальный тип или несколько социальных типов, видоизменение которых в обличье той или иной пьесы и показывает, выявляя их социальные признаки. Социальный подход нового актера ведет к созданию “социального” амплуа»[[353]](#footnote-354), — писали сотрудничавшие в ТИМе Е. Габрилович и Г. Гаузнер.

Мейерхольд предложил новую сущность понятия амплуа и метод, позволявший «взрывать» привычное содержание роли неожиданным, подчас парадоксальным театральным ее видением. У актера появлялась возможность находить в «серьезной» роли ироническое действие и, наоборот, в комедийном образе — драматическое. Важнее всего в подходе к роли через амплуа для Мейерхольда с его эстетической позицией было — поставить образ в театральную традицию, лишить одномерно-реалистического содержания, наполнить звучанием игровым, настроить воображение актеров на тональность художественных ассоциаций вечных превращений театральных масок.

Для работы Мейерхольда с актерами характерно было вскрывать ассоциативные метафорические планы образов. Конкретные психологические детали должны были приобрести театральное, образно насыщенное звучание, глубину, смысловое богатство. Этим интересны были, например, в 1930‑е годы репетиции с Г. И. Мичуриным, введенным на роль Несчастливцева.

«Вы должны у публики все время вызывать ассоциацию какой-то роли. То я вижу Велизария, то Отелло… Как Хлестаков становится искренним вралем, так Несчастливцев становится искренним трагиком», — говорил режиссер. Мейерхольд предлагал мотивы образа Несчастливцева, которые сообщали ему ассоциативность. «Он трагический актер, у него линия не комическая, он мыслящий актер, он философ»[[354]](#footnote-355). «У Несчастливцева {120} должны быть две линии: первое — то, что он попал в усадьбу и играет родственника Гурмыжской, а второе — это игра актера»[[355]](#footnote-356). Последнее замечание показательно — конкретный ряд роли вытесняется общими мотивами спектакля: театр Несчастливцева в балагане действительности, разыгранном актерами ТИМа.

На репетиции «Ревизора», впоследствии ожившего на сцене в фантасмагорических воплощениях общечеловеческих пороков, принимавших в разных сценах разное обличье, С. А. Мартинсон, готовивший роль Хлестакова, задавал режиссеру вполне «мхатовские» вопросы о своем герое: «Как он одет? Какова его профессия, психика, характер, воспитание? Воспитанный он человек или нет?»[[356]](#footnote-357) «В “Ревизоре” действуют “живые лица”», — признавал Мейерхольд. И уже совсем по-мхатовски звучало его требование к Э. П. Гарину: «Нужно, чтобы актер изучил Хлестакова в его биографических подробностях»[[357]](#footnote-358). Бытовые детали и мотивы психологии были первоначальным уровнем работы над ролью, затем увеличиваясь, уменьшаясь, переворачиваясь, монтируясь в эстетической «оптике» генеральной метафоры спектакля. Актер должен был «раздвинуть рамки будничного», «видеть в мире реального фантастику», ведь «за Хлестаковым стоит целая армия Хлестаковых с разными видоизменениями»[[358]](#footnote-359). Среди пятнадцати тезисов в докладе о «Ревизоре», произнесенном в 1927 году, названы конкретные принципы композиции роли:

«Анекдотическая и биографическая характеристика персонажей».

«Использование достигнутого в кино мастерами — Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин — и преодоление их приемами “шуток, свойственных театру” (lazzi). Новые приемы актерской игры».

«Речь. Вскрытие музыкальной структуры текста».

«Социальная характеристика среды… Стиль быта»[[359]](#footnote-360).

Выход за границы реального характера, ассоциативное умножение и остранение образа определяли масштаб актерских работ в театре Мейерхольда. Чрезвычайно характерно требование режиссера: «Делая роль Германа на базе пушкинской повести, нужно, чтобы в нем звучало мое современное отношение {121} к нему, а современный человек так смотрит на Германа, что в нем отражаются и Стендаль, и Байрон, и Лермонтов»[[360]](#footnote-361). Такова ассоциативно-полифоническая структура образа.

Идея недостаточности психологического подхода к роли, отказ от стремления к тождеству актер-персонаж вели Мейерхольда к собственному взгляду на проблему переживания актера. По мнению Мейерхольда, творческое переживание актера не идентично переживаниям персонажа. Так же, как психология актера во время исполнения роли не должна была становиться психологией персонажа, его эмоциональное состояние не адекватно, на некоторых участках, роли — противоположно чувствам персонажа. Темперамент актера оставался средством творчества, свойством игры, позволявшим, если нужно, — «поддержать», оправдать действия персонажа, если нужно — дискредитировать и высмеять их. Переживание, подчиненное в системе Станиславского главной цели — отождествлению актера и персонажа, у Мейерхольда служило эмоциональному насыщению театральных подходов к роли, реализации актерских намерений.

Актеры Мейерхольда «проживали» театральные игровые *воплощения* своих героев в разных эстетических и жанровых планах, их восприятие, видение и оценку. «Плакатные образы просвечивают радостью, страданием, смехом»[[361]](#footnote-362), — написал П. А. Марков о третьем акте «Мандата». Но едва ли будет верным эти радость, страдание и смех приписывать персонажам. Это — свойства игры актеров, так сказать, переживание отношения к образу. Образ Расплюева — И. В. Ильинского И. И. Юзовский охарактеризовал так: «Чем он смешнее, тем он больше заслуживает сочувствия»[[362]](#footnote-363). Здесь тоже несомненна противоположность внутреннего мира персонажа (актером не проживаемого) и эмоционально выраженного отношения актера к образу. Парадоксальность эмоционально выраженной трактовки действий персонажа, не совпадающей с его собственными «мыслями и чувствами», проходила через работы мейерхольдовских актеров. Сложной была эмоциональная природа ролей М. И. Бабановой. Например, лирическое звучание нелепого — «Остраненный, китаизированный образ Марьи Антоновны, в виде девочки-подростка, местами очень острый и в конце {122} чем-то трогательно напоминающий образ Офелии»[[363]](#footnote-364), — писал П. Н. Зайцев. Эмоциональный ряд игры актеров расходился с «переживаниями» персонажей, что создавало содержательный эффект. Самые характерные примеры: Э. П. Гарин — Гулячкин, Хлестаков; И. В. Ильинский — Счастливцев, Присыпкин, Ломов.

Театральные подходы, основанные на гротескной концепции связи актер — образ, вели к тому языку актерского искусства, на котором можно было сыграть человеческий образ, характерный для искусства XX века, для Джойса, Пикассо, Мейерхольда — развоплощенный.

Одним из наиболее сложных воплощений того типа образа, который создала мейерхольдовская актерская школа, стал Хлестаков — Э. П. Гарин в постановке 1926 года.

В фантастическом образном поле действующие лица «Ревизора» теряли черты цельных и постоянных человеческих личностей. Все было хлестаковщина, все были ее лики, ее воплощения. Обман был всесилен совершать любые превращения. Образ Хлестакова в этом спектакле не мог замыкаться границами индивидуальности, даже с как угодно преувеличенными, гиперболизированными свойствами. Он был «произведением» возбуждаемой страхом беспредельной фантазии — своей, чиновников, всеобщей.

Гоголь писал о Хлестакове: «Редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он». Неопределенность, непостоянность, неуловимость, нереальность Хлестакова составляли природу игры Э. П. Гарина. По словам П. Н. Зайцева, «Хлестаков в театре Мейерхольда немножко и то, и другое, и третье, и, однако же, он никто, он немногим реальнее голоса Ревизора во 2‑й сцене. Вот он был, и — фьють… нет его, он исчез… “на минуточку, к дяде, за благословением”»[[364]](#footnote-365). Ловкие превращения Хлестакова — Гарина в мейерхольдовском спектакле передавали и глубокий гоголевский смысл образа, и в то же время отражали особенности мейерхольдовского театрального мышления: личность, характер, персонаж — это еще не сценический образ актера Мейерхольда. Образ создается монтажом, парадоксальным столкновением разных уровней, проявлений, воплощений реального «человеческого материала».

Один план образа Хлестакова переходил в другой, «которого зритель никак не ожидал» (слова Мейерхольда о гротеске). {123} Хлестаковщина была многолика. Б. В. Алперс увидел в гаринском герое то кочующего по провинции шулера-картежника, то петербургского чиновника, волочащегося за женой начальника, то блестящего гвардейца, то петербургского мечтателя, чопорного и томного поэта, то действительно — ревизора, преждевременно солидного молодого человека, удачливого карьериста. «А еще — он вицмундирный аппарат для получения взяток, с каменным жестким лицом. Из этих отдельных самостоятельных образов, сменяющих друг друга в спектакле, напластовывающихся друг на друга, театр стремится создать синтетический облик дореволюционной чиновной хлестаковщины: из прошлой эпохи выглядывает на аудиторию этот многоликий фантом»[[365]](#footnote-366).

Не терявший связи с реальностью, образ ломал рамки бытовой вероятности, переходил в иное качество. Замыслом здесь, по словам Б. В. Алперса, было «показать на сцене сложное понятие в его разнообразных конкретных проявлениях»[[366]](#footnote-367). Образ Хлестакова был полифоничен, тема хлестаковщины звучала, развивалась, варьировалась в разных тональностях и регистрах. Реальное оборачивалось невозможным, смешное — жутким, красивое — низменным и физиологичным.

«В нем пробуждается художник, творящий в полусне собственное величие, — писал С. Л. Цимбал. — Он уже не говорит, а почти поет или, наоборот, загадочно шепчет, приглушает собственную речь, чтобы не разбудить себя и не прервать сновидение. Он становится поэтом, и предмет его поэзии — он сам; он вдохновенно перевоплощается в образ, созданный ошалевшими от страха чиновниками, импровизирует, словно в трансе, и превращается, наконец, в то, чем он и является на самом деле, в некий мираж, оптический обман, мнимость»[[367]](#footnote-368). Мнимость, ничто — по законам гротескной игры — основывались на натуральнейших действиях, которые в фантасмагорических обстоятельствах, именно в силу своей натуральности, выглядели дико, сообщая ирреальное звучание образу.

Мейерхольдовский Хлестаков существовал в спектакле, решенном по законам «музыкального реализма», — это предопределило эстетическую природу образа. Он сплетался из разных **человеко-тем**, разных **ликов** явления, разных его воплощений (в самом прямом смысле слова), разных **ипостасей**. Э. П. Гарин — Хлестаков в важное лицо превращался. Хлестаковщина {124} (невероятность, ложь, превращение пустоты в явь) была в ТИМе не просто психологическим сдвигом одного персонажа, но воплощением российской реальности. Невероятное сбывалось, и в этом виделась хлестаковщина на уровне генеральной метафоры спектакля. В ТИМе невероятность оборачивалась реальностью, и Хлестаков — Гарин явился образом мира фантастического и абсурдного, ирреального, по его законам живущим, — театральный многоликий, многосоставной символ абсурда в человеческом облике.

Усложнение композиции актерского образа в 1920‑е и 1930‑е годы оказало влияние на методологию разных театров и многих великих актеров, став одной из перспектив режиссуры.

Именно решение проблемы творческого преображения актера составило новаторство теории М. А. Чехова. Он описал несколько этапов разного соотношения образа фантазии и существа актера в процессе рождения роли. «Мы никогда не выражаем себя прямо — всегда опосредованно. Чтобы выразить себя на сцене, мы прибегаем к маске. Подлинные актеры лишь те из нас, кто умеет создавать маску, а затем носить ее и пользоваться ею, — считал М. А. Чехов. — <…> В тот миг, когда вы отвергнете необходимость носить сценическую маску или пренебрежете ею, вы тотчас же утратите связь с искусством»[[368]](#footnote-369). И далее: «Работая над ролью, мы должны выявить это отношение нашего потаенного “я” к персонажу, которого мы собираемся играть. Тогда проснется скрытый в нас художник, создатель наших ролей»[[369]](#footnote-370).

Не обращаясь к анализу других сторон метода М. А. Чехова, отметим общность его идей с В. Э. Мейерхольдом о нетождественности театрального образа и реальной личности. Не случайно В. Э. Мейерхольд неоднократно приглашал М. А. Чехова в свою труппу.

Хрестоматийно, что в спектакле Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот», по словам П. А. Маркова, «миросозерцание актера выражалось через *ироническое отношение* к образу (игра отношения); актер как бы отрывался от образа, ставил себя *вне* изображаемого лица и смотрел на него со стороны, не только не сливаясь и не отождествляясь с ним, но открыто насмехаясь над его слабостями»[[370]](#footnote-371). Вахтангов учил актера испытывать в процессе игры творческую радость рождения образа.

{125} Близки мейерхольдовским идеям были позиции С. М. Михоэлса. «Я строго разделяю и отделяю образ от себя», — писал актер в 1934 году. «Я сегодня все время выдвигаю на первый план себя — как автора, себя — как творца». С. М. Михоэлс стремился, по его словам, быть хозяином образа и при публике его оценивать. Чисто техническим приемом стало «почти привычное чувство, что образ живет на сцене всегда рядом со мною… Мне важно чувствовать, что я сам словно могу отойти в сторону и посмотреть: что он там делает, как он живет, этот образ»[[371]](#footnote-372). Михоэлс афористично выразил актерскую самостоятельность по отношению к образу: Лир — король, «а я хоть и не король, но я — выше Лира»[[372]](#footnote-373).

Найденные в разных театральных системах формы выхода актера из образа, отстранения его от персонажей подтверждают объективный характер поисков Мейерхольда в этой области.

В существующей литературе высказывалось мнение о близости мейерхольдовского остранения знаменитому впоследствии брехтовскому приему. По мнению М. Хувер, например, Брехт надеялся, что политическая роль театра «может быть исполнена в первую очередь с помощью разумной демонстрации. В этом он разделял убеждение Мейерхольда, что актер должен показывать персонажа, а не быть им». Американская исследовательница писала, что Мейерхольд «отказывался считать искусством попытки актера быть персонажем и, предвещая брехтовскую идею очуждения, требовал, чтобы актер персонажа показывал по законам актерского искусства. Но в отличие от Брехта, заменявшего разумом чувство, Мейерхольд соединил чувство и разум»[[373]](#footnote-374). Последнее замечание представляется существенным. Брехтовское остранение и аналогичный прием мейерхольдовского театра приводили к разным художественным результатам, так как были включены в разные художественные системы. Теория эпического театра Брехта далека от мейерхольдовского искусства гротеска.

Разработка Мейерхольдом различных форм остранения образа в искусстве актера была значительной реформой, совершенной им в сценической практике и теории. «Мейерхольдовский актер оставался вне роли одной частью своего существа, обеспечивая ее изображение по законам перспективы, чего будет требовать Брехт, — пишет современная исследовательница {126} М. Хувер. — Так же, как Брехт, и в отличие от Таирова, игнорировавшего зрителей, Мейерхольд особенно настаивал, чтобы публика тоже не забывала о том, что видит изображение». По мнению М. Хувер, «утверждение, что театральное искусство зависит от взаимодействия актера и зрительного зала, стало основополагающим для большинства последователей Мейерхольда, Антонена Арто, Брехта или Брука, фундаментом, лучших произведений современного театра»[[374]](#footnote-375).

## Биомеханика

Познание природы актерского искусства, выработка сознательных подходов к актерской технике — важнейшие аспекты творчества Мейерхольда.

Впервые возглавив учебно-экспериментальную работу, Мейерхольд формулировал задачу Студии на Поварской именно как воспитание актеров нового, не традиционного типа: «… Не работать с актерами над воплощением репертуара, а еще только подготовить их к этой работе рядом бесед, рядом опытов, подготовить их лишь к восприятию аромата нового метода… Школа должна стоять самостоятельно, в ней не должны учить тому, как принято теперь играть… Ученикам выход из этой школы один — или в новый театр, лишь ими создаваемый, или никуда»[[375]](#footnote-376).

До 1920‑х годов у Мейерхольда не было постоянной труппы, коллектива учеников, кроме, пожалуй, студии на Бородинской, где работа продолжалась немногим более двух лет. И в студии МХТ на Поварской, и в театре В. Ф. Комиссаржевской, и, естественно, в Александринском театре самостоятельности у Мейерхольда не было, его творческая программа входила в противоречие с основной ориентацией коллективов и их руководства.

Поэтому «базисные», фундаментальные идеи режиссера, его точка зрения на суть театрального искусства не могли в этот период найти цельного практического воплощения. Эти идеи, точки зрения были провозглашены, пожалуй, как манифест будущих практических экспериментов.

В то же время ранние педагогические эксперименты, теоретические работы становились предпосылками для последовательной разработки проблем Театра в собственном театре, со {127} своими постоянными студийцами, что осуществилось лишь в 1920‑е годы. Студия на Бородинской как бы ставила вопросы перед Мастерскими при театре имени Мейерхольда. А. Грипич свидетельствует, что упражнения и этюды, впервые выработанные в студии на Бородинской «сделались “классическими” и позднее вошли в преподавание биомеханики»[[376]](#footnote-377).

Во всех своих исканиях, в частности и в осмыслении основ актерского творчества, Мейерхольд являлся собирателем и продолжателем традиций. Никакие идеи он не провозглашал как собственные, оригинальные, порывающие с традициями и историей театра. И в этом он был участником общего процесса театральных исканий 1900 – 1910‑х годов. Здесь он был рядом со многими драматургами, теоретиками, режиссерами самых разных ориентации — от В. Брюсова и В. Иванова до Н. Евреинова и А. Таирова. Рядом с живописцами, музыкантами, так или иначе соприкасавшимися с театром. Пожалуй, единственным исключением из общего процесса приобщения к законам предшествовавших девятнадцатому веку театральных эпох был Московский Художественный театр.

Одна из программных задач Мейерхольда в области познания и совершенствования актерской творческой техники — воспитать актера, способного воплотить драматургию древнюю и новейшую. «Условный театр предлагает такую упрощенную технику, которая даст возможность ставить Метерлинка рядом с Ведекиндом, Андреева рядом с Сологубом, Блока рядом с Пшибышевским, Ибсена рядом с Ремизовым»[[377]](#footnote-378).

Первые студийные эксперименты Мейерхольда, его концепция Условного театра связаны, как он сам считал, с возрождением античного театра, который «игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений», «ждет возрождения пляски — и зрителя вовлекает в активное участие в действии»[[378]](#footnote-379). В студии на Бородинской ученики сразу «ввергались» в мир сложного и разнородного репертуара. Кроме традиционных сюжетов комедии дель арте здесь репетировали драмы Кальдерона, Блока. Студийцы были заняты в «Маскараде» на сцене Александринского театра, причем две главные роли играли студийки: Н. Г. Коваленская — Нину, Е. И. Тиме — баронессу Штраль.

Идея сознательности актерского творчества, основополагающая для всей системы мейерхольдовского театра, появилась {128} рано. По свидетельству участницы студии на Бородинской А. Смирновой, Мейерхольд «заставлял нас сознательно выполнять поставленные перед нами задачи. Мы должны были знать и уметь ответить на вопросы: “Чего я добиваясь, как поступаю и как действую для этого? Чего я добиваюсь от партнера, что ему причиняю, что получаю от него, как реагирую?”»[[379]](#footnote-380)

Одно из оснований актерского творчества — открытая игровая природа — была изначально важна для Мейерхольда. Культ каботинажа царил в студии на Бородинской. Способ игры, искомый здесь, предполагал, что «всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением a parte напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”»[[380]](#footnote-381). Значит, техника игры не предполагает замкнутость созданного образа. Сама игра становится моментом содержания («Лес» выявит это до предела). Самые простые средства такой техники — «придуманный жест, только для театра годный, условное движение, только в театре мыслимое, нарочитость театральной читки»[[381]](#footnote-382). «Актер, с одной стороны, сроднившийся с вечно царящим музыкальным фоном, с другой стороны, научившийся верно владеть своим телом в пространстве и верно его помещать по закону Гульельмо, постигает прелести сценического ритма и хочет игры, как в детской, — писал Мейерхольд. — Радость становится той сферой, без которой не может жить актер даже тогда, когда ему приходится на сцене умирать»[[382]](#footnote-383).

В том, как Мейерхольд определял первичные элементы театра — маска, жест, движение, интрига[[383]](#footnote-384), — безусловно первостепенное внимание к действию, пластическому действию как основе актерского искусства. Соотношение слова и движения в творческом процессе актерской игры изначально было понято Мейерхольдом определенно, выражено резко: «Слова в театре лишь узоры на канве движений»[[384]](#footnote-385). Впоследствии взаимосвязи этих уровней творчества будут подробно разработаны в биомеханическом учении в советскую эпоху.

Но уже в Студии на Поварской Мейерхольд работал с актерами над созданием пластики роли, которая вне сюжета, не {129} иллюстрирует речь, а дает свой план содержания. Появлялась «пластика, не соответствующая словам», своего рода контрапункт сценического действия. Притом движения соединялись в цельный рисунок. «Пластика и слова подчинены — каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии»[[385]](#footnote-386), как в стихе логическое ударение может не совпадать со стихотворным.

Актерское искусство в студии на Поварской понималось не как воспроизведение реального человеческого существования, но — как создание совсем новой материи — жизни образа в условиях сцены, спектакля. «В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине», артисты изучили «условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты»[[386]](#footnote-387), — писал В. Брюсов. Неподвижный театр был первой стадией создания пластического языка, подчиняющегося логике образности, а не логике прямого отражения жизни.

Торможение бытовой пластики, неподвижность, первый этап театрального выявления действия связаны были с глубокими сущностными основами драмы. Для воплощения древнегреческих трагедий, в которых «нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется “сюжетом”», «нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение — иллюстратор), и потому она, эта техника Неподвижного театра, предпочитает скованность жеста и экономию движений жесту общего места»[[387]](#footnote-388). Внутренний диалог зритель услышит в паузах, в молчаниях, в музыке пластических движений.

Техника неподвижного театра была подсказана самой древней театральной традицией. «Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: “Эвмениды”, “Антигона”, “Электра”, “Эдип в Колоне”, “Прометей”, “Хоэфоры” — трагедии неподвижные»[[388]](#footnote-389), — писал режиссер. Мейерхольд опирался на идею Метерлинка, что его трагедии «требуют крайней неподвижности, почти марионеточности (tragédie pour theâtre marionette)»[[389]](#footnote-390).

В творчестве Шаляпина Мейерхольд обращал внимание на своеобразный пластический рисунок, гармонически сочетающийся {130} с партитурой, — синтез пластической ритмики и ритмики музыкальной. Например, «ритмичны не только *движения* и *жесты* Мефистофеля — вождя хоровода, но даже в напряженной *неподвижности* (словно окаменелости) исступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркестровым движением»[[390]](#footnote-391). Именно такую творческую технику Мейерхольд воспитывал у своих учеников в 1920 – 30‑е годы с помощью биомеханической педагогики, связавшей движение, эмоции, речь. Но и раньше, в студии на Бородинской, велись сходные опыты.

Вполне смыкается с самым азартным этапом будущей биомеханики утверждение Мейерхольда, относящееся к 1907 году: в театральной школе необходимо заставить актеров тренировать тело, и «*физический спорт* должен быть основным предметом, если мечтать о постановках “Антигоны” и “Юлия Цезаря” — пьес, по музыке своей принадлежащих *иному* театру»[[391]](#footnote-392). Лишь актеры театра, знающего «прелести пластики», приблизятся к трагедии.

Мейерхольд связывал с пластическим решением образа и сложность его смысла, «игру намеками», «сознательное недоигрывание». Именно этого достигла, по мнению режиссера, пляска тарантеллы В. Ф. Комиссаржевской в «Норе»: «Экспрессия позы и только. Движение ногами лишь нервно-ритмическое. Если смотреть только на ноги — скорее бегство, чем пляска»[[392]](#footnote-393).

Пространственная среда спектакля и актеры должны быть объединены в образном единстве. «Прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному»[[393]](#footnote-394) — два измерения в актерской пластике, пластическая статуарность, ощущение бестелесности.

Создание пластического рисунка образа как его основы позднее станет одним из главных законов работы актера у Мейерхольда. В студии на Бородинской ученикам давалось задание в краткой пантомиме сыграть суть сложного сюжета, иногда — суть большой драмы. Известен случай, когда присутствовавший в студии итальянский драматург, теоретик футуристского театра Ф.‑Т. Маринетти неожиданно предложил студийцам, только что сыгравшим свой сюжет («Клеопатру»!), сымпровизировать пантомиму по «Отелло». И они оказались готовы сделать это. Участник эксперимента, исполнивший «роль» Яго, А. Л. Грипич, через много лет даже описал эту пантомиму, {131} случай этот был описан и в журнале «Любовь к трем апельсинам»[[394]](#footnote-395).

Класс, который вел на Бородинской сам Мейерхольд, не случайно назывался «Движение на сцене», хотя ясно, что изучались в нем и другие уровни актерского искусства. Овладение пластической стороной профессии было признано первоочередным. «Начинал Мейерхольд с техники сценического движения, жеста, владения предметами на сцене. Упражнения переходили в этюды, из этюдов возникали пантомимы. Так, из упражнения “Стрельба из лука” возник этюд “Охота”, а затем пантомима, в которой тренировались все “поколения” студии»[[395]](#footnote-396). Эта система подготовки актера — стопроцентная «биомеханика», реализованная в 1914 году, хотя и провозглашенная позже.

Пластический рисунок, резко противопоставленный жизненному, подчеркивавший условную природу образа, мог видеться как «марионеточность». Этот, в сущности, простой прием, вызвавший полемику, ставший внешним, формальным поводом для прекращения совместного творчества Комиссаржевской и Мейерхольда, имел глубокую историю, для Мейерхольда важную, включающую и старый японский театр, и эстетику Гофмана и Метерлинка. Прием этот, крайнее выявление условности образа, передавал у мейерхольдовских актеров, например, «глубочайшую иронию автора»[[396]](#footnote-397), наиболее остраненное отражение мира действительного. Он предполагал особую сознательную организацию движения актера.

Глубинному осмыслению Мейерхольда и его единомышленников уже в ранних студийных экспериментах подверглись законы сценической речи. Если условно представить себе традицию, которая была продолжена, то это традиция трагедии. Привычный в театре конца XIX века бытовой разговор преодолевался.

Хотя реализация этих принципов была еще впереди, осознавались они четко: речь на сцене должна подвергаться такому же образному пересозданию, созданию заново, как и движение. В. Брюсов сокрушался, что хотя «диалог звучал все время на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы», артисты «в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни»[[397]](#footnote-398).

{132} И все же в 1905 году в студии на Поварской в определенной мере было достигнуто музыкальное построение речи, оригинальная словесно-звуковая ткань, не совпадающая с жизненным разговором. Как вспоминала В. П. Веригина, «Игрена, Беланжера, Тентажиль передавали свои чувства холодным звуком, но в нем ощущалось затаенное волнение, и вся эмоция ложилась на паузу, которая являлась следствием наивысшего напряжения чувств. Там, где в натуралистическом исполнении был бы выкрик, он заменялся неожиданным интенсивным молчанием»[[398]](#footnote-399).

Законы построения речи в студии на Поварской предусматривали полный отказ от бытового разговора и создание музыкально организованной словесной ткани. Отвергнуты «вибрирование (tremolo)», «плачущие актерские голоса», «напряженность», «мрачный тон», «расплывчатость», «подвывающие концы слов», «крик», «плач», «скороговорка». Как и в пластике — остановка, преодоление реального, бытового начала. Вместо этого — очень скупая, ограничивающая актера партитура: «*холодная чеканка слов*», «звук всегда должен иметь *опору*, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли…»[[399]](#footnote-400). Партия актера — не речь человека, а тема в мире звуков спектакля.

Гибкость, модуляцию мелодики речи Мейерхольд запретил и исполнителям постановки «Виновны — не виновны» в Териоках в 1912 г. За металличностью и внешней холодностью — заданной окраской звука — скрывалось затаенное волнение[[400]](#footnote-401).

В 1913 году был использован опыт М. Ф. Гнесина — музыкальное чтение. «Хор говорил определенными музыкальными интонациями на мелодию, сочиненную композитором. Слова отдельных действующих лиц были заключены в музыкальный размер, некоторые строфы имели мелодию с сопровождением музыки. Трудность музыкального чтения заключается в том, что нельзя сбиваться на пение, что малейшая фальшь при таком произнесении текста заметна в хоре. Под каждой строчкой подписывали ноты и музыкальные паузы»[[401]](#footnote-402).

В студии на Бородинской велись всесторонние занятия по развитию театральной, образной, сценической речи. Метрика, ритмика, построение и гармония стиха изучались в специальном классе, который вел К. А. Вогак. «Музыкальное чтение в драме» преподавали М. Ф. Гнесин и С. М. Бонди. «На анализе стихотворных {133} ритмов изучались музыкальные законы речи. Условные интонации чтения стихов записывались нотными знаками»[[402]](#footnote-403). Семантическое в речи преодолевалось музыкальным.

В классе М. Ф. Гнесина студии на Бородинской драматический актер развивал *музыкальное* мышление, что позволяло ему гораздо образнее строить речь и свое существование в спектакле согласовывать с ритмами, темами постановки, находя место своей роли в симфоническом целом. Актер постигал сложные ритмы, учился записывать речь нотными знаками, узнавал «отношение длительности долей и выражения»[[403]](#footnote-404). «Канвой движения всегда является музыка или реально существующая в театре, или предполагаемая, как бы подпеваемая действующим актером»[[404]](#footnote-405), — считал Мейерхольд.

Одним из важнейших свойств актера, всеми средствами развивавшихся в студиях и театре Мейерхольда, была музыкальность. «Музыкальный элемент пронизал собою и актерское мастерство и сделал его *музыкальным по преимуществу*. Особенно велики в этой области достижения театров Московского Камерного и имени Мейерхольда»[[405]](#footnote-406), — замечал позже далекий от театрально-критических полемик историк В. Всеволодский-Гернгросс.

Взаимоотношения музыки и драматического действия строились сложно. А. В. Смирнова вспоминала, что Мейерхольд учил студийцев на Бородинской «работать на музыке», а не «под музыку», что сам Мейерхольд, показывая актрисе сцену, исполнял ее «на музыке, но не в такт, а в совершенно самостоятельном, параллельном ритмическом рисунке человеческого тела»[[406]](#footnote-407).

Более того, Мейерхольд изначально отрицал иллюстративную роль музыки и предполагал контрапункт звучащей музыки и того **музыкального**, что должно быть заключено в актерском действии[[407]](#footnote-408).

Важнейшую роль в образной организации творчества приобретал ритм.

Провозглашенная Мейерхольдом техника, «построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения {134} пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание»[[408]](#footnote-409).

Сразу же было решено, что актер должен овладевать художественным ритмом, скорее противопоставляющим образ реальности, чем повторяющим ее — чему соответствие можно найти в музыке. «Сценический ритм, вся сущность его — антипод сущности действительной, повседневной жизни»[[409]](#footnote-410).

Однако в этой сфере творчества еще предстояло искать твердые основания. Мейерхольду приходилось признать: «В то время как в пластических движениях была относительная устойчивость (очевидно, для этого актеры располагали какими-то средствами), в ритме и интонациях актеров замечалась крайняя неустойчивость». «Вопрос о необходимости найти средство так или иначе закреплять найденный ритм и найденные интонации актерских читок остался неразрешенным»[[410]](#footnote-411).

Один шаг должен был еще сделать Мейерхольд в теории, **связав** эти уровни актерского существования, и выдвинуть в 1920‑е гг. закон биомеханики: ритмичные пластические движения будут помогать воображению, возникновению эмоции и соответствующей интонации, если актер верно осознал задачу. Пока же, в 1912 году, биомеханики нет, нет и решения этой проблемы. В 1920‑е годы были подробно разработаны вопросы **координации** эмоции, мысли, пластики, речи. Но самый подход к пониманию, координации был осознан и провозглашен после экспериментов в студии на Поварской. «Подойти к бытовой роли через молчаливое проглядывание текста и подойти к роли небытовой, овладев сначала ритмом языка и ритмом движения, — одинаково верный прием»[[411]](#footnote-412). Второй, «небытовой» вариант сработал уже в «Смерти Тентажиля», и он же совершенно очевиден в пантомимах студии на Бородинской. «Не давали темпераменту прорываться до тех пор, пока не овладевали формой»[[412]](#footnote-413).

«Самочувствие актера в роли шло от найденной им для данной роли формы»[[413]](#footnote-414), — писал ученик Мейерхольда А. Грипич.

Студийцы 1913 года запомнили требование режиссера: «Не нужно ничего чувствовать, а играть, только играть», и они понимали, что «Мейерхольд вовсе не проповедовал холодность. {135} Он все время говорил об азарте и радости, которую актер должен испытывать во время игры»[[414]](#footnote-415).

Чуть позже сформулирована главная для биомеханики задача обратной связи и координации этих элементов. «Позы, движения и жесты возникают из слова с его выразительными свойствами, и, наоборот, слова являются завершителями пластических построений»[[415]](#footnote-416).

И — еще более определенно, уже почти в терминологии начала 1920‑х гг., но с другим выводом: «Пример: “вскочил разгневанный”. Можно и не вскочить (нарушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки)»[[416]](#footnote-417). Это написано в 1912 году. Последующие эксперименты убедили Мейерхольда в том, что воспитание актера призвано разработать причинно-следственную связь, координацию, когда «вскочить» обязательно повлечет «разгневаться» и наоборот.

Именно такое, окончательное и не менявшееся позже, в эпоху биомеханики, убеждение было высказано Мейерхольдом в 1915 году в журнале «Любовь к трем апельсинам» в ответ Ю. Айхенвальду. Айхенвальд полагал: «Артисту принадлежит многое и после текста, — я понимаю, но это многое относится лишь к области интонаций и мимики, простирается на внешнюю сферу жеста, тела, не идет в глубину психологии». Мейерхольд отвечал: «Именно идет в глубину психологии, и потому-то и идет, что кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. Ах, этот человек плачет, бедный? — спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? Быть может, смеется себе в жилет, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера, в жесте актера»[[417]](#footnote-418).

В ранние периоды творчества Мейерхольд ставил и проблему переживания актера. Участие непосредственных эмоций в творчестве он, естественно, предполагал. «Внешний покой при вулканическом переживании», «Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания»[[418]](#footnote-419). Это тезисы периода студии {136} на Поварской. Как и в дальнейшем, режиссер не уравнивал эмоциональный мир актера и переживания персонажа. Они могли быть в самых разных сочетаниях. Во всяком случае, никогда «проявлению темперамента не мешал расчет актера»[[419]](#footnote-420), считал режиссер. Более того, отсутствие непосредственного выражения переживания могло иметь «усиливающий» эффект. Например, в ритмизированном, неподвижном мире «Сестры Беатрисы» «напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая, почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний»[[420]](#footnote-421).

С другой стороны, Мейерхольд изначально уверен, что в образе не может быть эмоций, не опосредованных художественно, формально. Пушкинскую формулу «истина страстей» он толковал в этом смысле как «музыкальный термин». «Найти музыку страстей в пушкинских драмах, не значит ли это — подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения»[[421]](#footnote-422). А «правдоподобие чувствований» в «предполагаемых обстоятельствах» Мейерхольд противопоставляет **настоящим** чувствам в **настоящих** обстоятельствах, свойственных оде или элегии[[422]](#footnote-423). Эта крайность показательна для дальнейшего развития театра Мейерхольда, особенно начала 1920‑х годов.

И все же: «задача для актеров — следя за красивою формою, не забывать о том, что страсти должны под этой лощеною формою бушевать»[[423]](#footnote-424), — сказано в беседе с участниками будущего «Маскарада». Впоследствии эта проблема будет подробно разработана в теории Мейерхольда. Эмоциональная сфера будет прежде всего связана с той частью образа, которая вне персонажа, «от актера» — авторская позиция, сочувствующая или остраняющаяся.

Главный же принцип не изменится с первых студийных опытов. Мейерхольд требовал «по-театральному уметь зажить на сцене». «“*По-театральному зажить на сцене*” и называлось *театральной игрой* в отличие от натуралистической имитации переживаний»[[424]](#footnote-425).

Мейерхольд стремился пробудить в актерском творчестве мистериальное начало. По-своему это проявилось и в идее марионеточности, {137} когда человеческий образ на сцене представал объектом, послушным невидимым силам. Это, конечно, требовало от актера такого технического совершенства, полного господства над своим «материалом» — физическим и духовным, чтобы зритель был уверен: все, что **происходит** с образом, не связано с усилиями исполнителя, сопротивлением его возможностей художественной задаче.

С ранней мейерхольдовской концепцией актерской техники глубоко соотносятся идеи Э. Г. Крэга, высказанные, в частности, в статье 1907 года «Актер и сверхмарионетка». Тут то же отношение к случайной эмоции как началу не столько созидающему, сколько разрушающему образ. Крэг не доверяет полному слиянию актера и персонажа. Он выдвигает идею «символического жеста», предполагающую, что актер будет не копировать, воплощать или представлять, а творить изначально самостоятельный образ. Он мечтает об актере, «который бы так натренировал все свое тело от головы до пят, чтобы оно откликалось на работу его сознания без малейшего участия эмоций», достиг бы «такого совершенного автоматизма, при котором его тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания»[[425]](#footnote-426).

Совпадает с мейерхольдовским и представление об актере как о художнике-творце и в то же время материале своего творчества, которое будет разработано Мейерхольдом в биомеханике (A1 и А2). Технически совершенный творец — мечта Крэга и реальный участник экспериментов Мейерхольда, актер, который работал в Студиях на Поварской, на Бородинской, в Мастерских при ТИМе. «Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти», — писал Крэг. Биомеханические актеры (или сверхмарионетки) должны были выйти на сцену. В их игре — «что-то большее, чем развязное выставление напоказ человеком своей души и тела». «Их главное божество — дух движения»[[426]](#footnote-427).

Многолетние теоретические искания В. Э. Мейерхольда в области актерского искусства, психологии, физиологии, природы сценического творчества, воспитания актера, техники работы над ролями, профессионального тренажа привели в советское {138} время к созданию цельной концепции основ актерской игры, условно обозначавшейся термином «биомеханика». Один из вариантов схемы, определяющей сферу биомеханики, в рукописи 1922 года, правленной и визированной Мейерхольдом, выглядит так:

«человек — движение,

человек — слово,

человек — слово — движение,

человек — человек,

человек — одежда,

человек — предмет в его руках,

человек — элементы среды,

человек — пространство,

человек — время,

человек — коллектив (масса)»[[427]](#footnote-428).

С 1921 года Мейерхольд начал непрерывную режиссерскую, педагогическую и теоретическую деятельность в постоянном актерском коллективе (ставшем впоследствии труппой ТИМа). Биомеханика сразу предстала подробно разработанной, не менявшейся в своих основных положениях ни в 1920‑е, ни в 1930‑е годы. Поэтому правомерно рассматривать высказывания Мейерхольда и другие материалы, связанные с биомеханикой, относящиеся к разным годам, в их единстве и взаимодополнении.

Биомеханическая концепция охватывала многие этапы, формы и элементы творческого процесса актера. Творческий процесс, согласно этой концепции, готовится сознательно. Актер должен научиться управлять аппаратом своих выразительных средств, а не зависеть от его случайного состояния. Этот тезис биомеханики был для Мейерхольда тем несомненнее, что основывался на традициях сценического искусства многих эпох и народов. Режиссер обращался к творчеству русских актеров, к принципам восточного театра, к искусству своих театральных современников в разных странах, используя их опыт и наблюдения. «Гордон Крэг, говоря о сверхмарионетке, совсем не говорит того, что надо выбросить живого человека и заменить его куклой. Он говорит, что актеру нужно добиться такой техники, чтобы уподобить себя марионетке… — разъяснял Мейерхольд. — Гордон Крэг говорит, что на одном переживании, на одной игре нутром далеко не уедешь. Нужно позаботиться о том, чтобы приобрести технические средства, выработать в себе технические {139} приемы, которые давали бы возможность передать все, что вы задумали»[[428]](#footnote-429).

Биомеханика была методом сознательного построения актерского образа на основе технического овладения элементами сценической игры.

Виртуозное преодоление преград, заключенных в материале, согласно биомеханическому представлению о технике актера, — цель, вполне подвластная методам сознательного творчества. Чем глубже и сложнее задания, поставленные перед актером, — и психологические, и философские в том числе, — тем точнее, рассчитаннее должны быть способы работы, разные в разных случаях. Их комплекс и создавала биомеханика, позволяя актеру овладеть своими творческими возможностями.

«Я могу на сцене так войти в роль, что буду страдать, плакать настоящими слезами, но если в то же время мои выразительные средства не будут соответствовать замыслу, то мои переживания не будут достигать никакого результата, — говорил Мейерхольд в 1921 году студентам ГВЫТМ. — Можно разрыдаться, даже умереть на сцене, но публика ничего не почувствует, если я не буду знать способа передать публике то, что я хочу»[[429]](#footnote-430).

Биомеханическая техника, впервые испытанная в спектакле «Великодушный рогоносец», создавала впечатление виртуозности игры. Об этом в 1928 году Мейерхольду писал Б. Л. Пастернак: «На “Рогоносце” меня поразили две вещи. Ваше отношение к виртуозности и Ваше отношение к матерьялу. Я видел, как Вы накапливаете виртуозность, как ею запасаетесь, точнее — в каких видах ее у себя заводите. Вы ей отвели именно ту роль, которой она заслуживает в большом, захватывающем искусстве. Она заняла у Вас место ручного огнетушителя или тормоза Вестингауза, доведенных до совершенства, всегда находящихся под рукой и в нужную минуту незаметных… Вы не впали в ходовую типическую ошибку дурно понятого мастерства. Вы не стали пленником переродившейся виртуозности… Ваш поезд действительно подхватывает и уносит, а не стоит на мертвой вестингаузовой точке отупелого формального навыка. Когда я увидел, как Ильинский и Зайчиков сносят у Вас до основания привычную нам интонировку и потом из ее обломков, которые по своей бесформенности должны были бы смешить, мнут и лепят беглые формы выражения, которые {140} начинают потрясать и становятся особым языком данной вещи, я вспомнил об этой редкой и молниеносной вершине искусства, с которой можно говорить о совершенном *безразличии матерьяла*»[[430]](#footnote-431).

Сознательность сценического творчества, контроль актера над своими действиями, физическими и психическими, — до, во время и после совершения их — Мейерхольд считал необходимым условием театральной игры по законам биомеханики. Он говорил: «Вся биомеханическая система, весь процесс наших движений диктуется основным принципом — мыслью, мозгом человека, мыслительным аппаратом. Это основная установка биомеханической системы. Поэтому мы проверяем каждое движение на сцене той мыслью, которую данная сцена вызывает. Это — первый параграф нашей биомеханической системы»[[431]](#footnote-432). Задача, встающая перед актером в каждый момент сценического существования: акцентировка определенных черт персонажа, сочувствие ему, обличение его и т. д. — осознана актером и руководит им. Мысль — отправная точка, первый этап творческого процесса мейерхольдовского актера. «Не только движения, не только слова, но и мозг… Мозг должен стоять на первом месте, потому что мозг — это то, что является инициатором задания самому себе, мозг — это то, что ориентирует, что дает ряд движений, акцент и т. д.»[[432]](#footnote-433), — говорил режиссер.

Контроль сознания за точностью сценического действия остается, в соответствии с мейерхольдовской школой, опорой в актерской игре и при подготовке роли, и во время исполнения ее. Биомеханическая техника актера предполагает прежде всего его способность «каждую минуту анализировать свои движения (в лаборатории при предварительной работе он тяжелодум), а затем, на основании своего анализа, он с каждой минутой, с каждой репетицией делается легче, его мыслительный аппарат делается все подвижнее»[[433]](#footnote-434).

Биомеханика выдвигает определенное, подробно разработанное психофизиологическое понимание актерского творчества. Актерский замысел, согласно этой концепции, осознан и решается {141} в первую очередь пластически. Сперва — движение, пусть незаметное. Только после него родятся слова, возникнет необходимая эмоциональная наполненность, становится возможным сценическое общение.

«Система Мейерхольда — актеры не должны заучивать роль, а запоминать по “memoria loci” — запоминание с местом, с положением своего тела в определенном пространстве и времени, — говорится в записях С. М. Эйзенштейна, сделанных на мейерхольдовском уроке биомеханики. — От движения к слову. Эмоция из рефлексов (вся система Мейерхольда) — сперва ведет и укрепляет пантомимическое исполнение пьесы, затем возникают слова, и они звучат “трепетнее”»[[434]](#footnote-435).

**Мысль — движение — эмоция — слово.** Так можно схематически представить творческий процесс биомеханического актера. Мейерхольд понимает движение не как результат или цель актерского действия, но как главную фазу процесса сценической реализации замысла, пренебречь которой невозможно, ведь только в движении, вместе с движением может органично рождаться у актера точная эмоция и внутренне обеспеченное слово.

«Произношения слова недостаточно, требуется еще передать эмоциональный отсвет, рефлекс, вызываемый словом. Но ведь этот рефлекс — движение»[[435]](#footnote-436), — писал исследователь системы Мейерхольда.

«Два совершенно одинаковых по своему дарованию актера: один, который умеет овладевать движением и знает все секреты в этом отношении, а другой этого не знает. Кто лучше произнесет слово? Конечно, тот, кто овладел движением»[[436]](#footnote-437), — был убежден Мейерхольд. Внимательно наблюдая за актером, хорошо произносящим монолог, продолжал режиссер свою мысль, можно увидеть, что он непременно движется, хотя иногда — почти незаметно.

Только в пластическом действии возникает и эмоция актера. Вот лаконичная формулировка С. М. Эйзенштейна: «Пульсация волнений (кривая) есть результат пространственно-пластического размещения… Возбудимость — результат хорошо пользуемого и тренированного материала. Обратное понятие — темперамент — “я заволнуюсь, и все придет”»[[437]](#footnote-438). По Мейерхольду, {142} последовательность творческого процесса другая: все сделаю технически — тогда и заволнуюсь. «Техническое совершенствование актерского материала может дать новые комбинации и возможности сценического выявления, которые, влияя на психику, создают вместе новую отправную точку для прогресса»[[438]](#footnote-439).

Биомеханика предполагает определенную последовательность и взаимосвязь элементов творческого процесса. «Я вышел и сел на табурет, потом у меня начинается мимика, жесты. Это есть продолжение движения»[[439]](#footnote-440) — последовательность показательна. Пластические моменты роли неотрывны один от другого, они взаимосвязаны, продолжают один другой, задают характер последующих элементов игры. Движение в биомеханическом понимании невозможно выделить из процесса сценического существования: вот пластика, вот монолог, вот общение — нет, движение подсказывает, готовит фразу, реакцию, оценку, реплику. Движение понимается в психофизическом смысле.

Мейерхольд находил соответствие этому принципу в психологической концепции У. Джемса. Современный американский исследователь М. Гордон передает ее суть так: «Джемс пришел к выводу, что эмоциональное состояние, его временные фазы непосредственно связаны с физическим положением тела; по сути дела, организм на раздражение отвечает эмоцией, которая лишь после того осознается. <…> Джемс не стремился создать жесткую теорию или систему, полагая, что хотя определенные типы мышечной деятельности вызывают соответствующие эмоциональные состояния, состояния эти — разные для разных тел, а потому бесконечно разнообразны и классификации не поддаются»[[440]](#footnote-441).

Известный во многих пересказах пример психофизической цепи актерского творчества Мейерхольд формулировал так: «Я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит, испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать? Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать [их] в себе не до того момента как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся {143} верные чувства испугавшегося человека»[[441]](#footnote-442). Мейерхольд, однако, не считал, что эмоция страха в этой ситуации появится автоматически, не исключал участия воображения актера в возникновении необходимого состояния. Пластический импульс делает «**придуманное»** состояние **ощутимым:** человек, побежавший в испуге, «все время оглядывается, не всадят ли ему нож в спину. Если вы это себе представите, всегда будет верная эмоция»[[442]](#footnote-443).

Пользуясь теорией ассоциированных моторных рефлексов В. М. Бехтерева, экспериментами И. П. Павлова в области условных рефлексов, в ТИМе надеялись разработать у актеров как можно более подвижные рефлекторные связи во всей цепи действенного процесса: мысли с движением, а движения — с эмоцией и словом. Биомеханический актер должен был выразительно и точно выявлять замысел в движении, эмоции, слове. «Могут быть хорошо натренированы и тело и нервная система в отдельности, но дефект в координации этих двух систем неизбежно даст перебой в работе актера»[[443]](#footnote-444). Это — фрагмент лекции В. Э. Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики». Здесь вполне определенно выражена взаимосвязь «сознательного» и «бессознательного» в творчестве актера, без перекосов в любую из сторон.

Все проявления сценической игры вызываются динамическим импульсом актера, осознавшего задание. Этот импульс может реализоваться по-разному: в крупных движениях, видимых пластических действиях, жестах, продолжающих движение всего тела, подлинных эмоциях, наконец, в словах. Между всеми этими фазами творческого процесса существует подвижная связь, делающая их практически нераздельными. Эта связь должна быть учтена в режиссуре спектакля, в воспитании актера, в определении способа игры в каждом спектакле.

Особое место в биомеханической системе заняли идеи предыгры. Характерную цепь **мысль — движение — эмоция**— **слово** она предлагала на новом уровне. В предыгре максимально зримо выявлялись этапы актерского действия. «Нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это подползание к самому главному моменту, — говорил Мейерхольд. — Предыгра… сама в себе чрезвычайно значительна. Чаще всего она именно трамплин, то напряженное, что разрешается игрой. {144} Игра — кода, а предыгра — то актуальное, что накопляется, растет и ждет своего разрешения»[[444]](#footnote-445). (В кино рапидная съемка создает такой эффект.)

Хотя осуществление предыгры в практике Театра Мейерхольда, судя по декларациям режиссера, связано лишь с одним спектаклем — «Учитель Бубус» (1925), несомненно, что идеи предыгры воплощают принципиальный смысл биомеханической школы. «Здесь актер показывает как бы сердцевину сценического положения, проникает, так сказать, в корни реплики»[[445]](#footnote-446), — писал С. С. Мокульский. В наше время К. Л. Рудницкий формулировал не менее серьезные цели предыгры: «средствами пантомимы и мимики продемонстрировать душевные движения персонажа, как бы курсивом обозначить прежде, чем персонаж произнесет свою реплику»[[446]](#footnote-447).

Предыгра, по мнению Мейерхольда, входит в задачи исполнителей любого спектакля. В «Бубусе» же это был промежуточный этап развития биомеханической техники актера: «Мы еще не сможем построить предыгру в одну секунду, нам нужны еще три, пять секунд, потому что еще не наступила пора»[[447]](#footnote-448), — говорил режиссер.

Мейерхольд требовал от актера значительной внутренней наполненности, в равной степени не принимая бессмысленное движение и внутренне необоснованное произнесение текста. Его актер становился подлинно **действующим**. Это слово, обозначающее профессию, было значимо вдвойне, усиленное прилагательным «биомеханический».

Биомеханическая система выдвигала движение как такую сферу, где реально развиваются возможности точного, выразительного, целесообразного актерского действия. «Если вы будете начинать за столом работу чисто актерскую или актерско-режиссерскую, то вы можете попасть впросак, — утверждал Мейерхольд. — Вы можете добиться изумительных интонаций речевых, и они все пропадут даром. Вы выйдете на сцену, и вы увидите, что ни черта не выходит, потому что каждый момент движения уже дает, оказывается, что-то другое»[[448]](#footnote-449).

{145} Словесную ткань образов и всей пьесы в целом режиссер вообще считал далеко не основной, вторичной по отношению к другим проявлениям драматического действия. Соответственно, словесный рисунок ролей не мог быть и не был сам по себе значим в репетиционном процессе. Более того, Мейерхольд считал: «Для того чтобы узнать, в достаточной ли мере театральна пьеса, достаточно, если можно так выразиться, вытрусить из нее все слова. Если оставшийся скелет пьесы, то есть сценарий, дает возможность сыграть эту пьесу без всякого для нее ущерба, то это указывает, что пьеса театральна»[[449]](#footnote-450). Смысл конструктивистского театрального текста невербальный.

Овладение действенной тканью роли составляло суть биомеханической техники актерских работ во всех постановках Театра имени Мейерхольда.

В соответствии с идеями биомеханики, упражнения и этюды, разработанные в ТИМе, чтобы воспитывать актеров и поддерживать их творческую форму, развивали прежде всего координацию, выразительность и целесообразность сценического движения актера. Однако при этом разрабатывалось не что иное, как рефлекторная связь мысли и движения, эмоции и движения, слова и движения. Актер готовился к действенному осуществлению замысла.

Как и пластическая партитура роли, речевая партитура также должна была создаваться сознательно, с учетом объективных законов. В ГосТИМе, мастерских и научно-исследовательской лаборатории театра изучали сценическую речь именно так — чтобы учить актера сознательно владеть ее выразительностью. «Некоторые думают, что искренность — это есть принадлежность мхатовской системы, а у нас искренность — не полагается, — говорил Мейерхольд. — При всем этом речь может быть произнесена искренно и неискренно. У каждой фразы есть своя мелодия и свой тембр. Можно подобрать такую мелодию, что она будет абсолютно не соответствовать тому, какое содержание вложено в эту фразу. Когда вы подберете неправильную мелодию — фраза звучит неискренно, то есть просто неправильно… Когда верна мелодия? Веселая фраза стремится в высоту, трагическая же фраза имеет тяготение мелодии вниз. В отношении тембра — веселая фраза стремится к подъему, она очень прозрачна, очень светла, фраза же с трагическим содержанием — как будто на инструмент надевается сурдина, придается большая заглушенность и притом мелодия {146} тяготеет вниз, она завуалируется… Есть выразительные средства, которые могут быть, как в музыке, терминологически точно установлены. Надо установить со стороны содержания — мажор это или минор. Потом сюда входят еще такие вещи: например, стаккато. Эти определения имеют тоже свое содержание. Стаккативное раскрывает одну сущность содержания, легативное — другую»[[450]](#footnote-451). Речь актеров изучалась лабораторией в совокупности многих измерений ее выразительности, тренировалась способность актеров управлять ею. Цезура, акцент, остановка, скорость, высота, динамические оттенки, плавный (легато) и прерывистый (стаккато) способы произношения — это объективные приметы мелодического рисунка речи. «По направлению мелодии и по моментам ее поворотов, учитывая, разумеется, все другие компоненты речи, можно судить о внутреннем мире актера (мысль и эмоция рождают мелодию)… Там расширяется мелодический рисунок, где эмоции героев достигают высокого напряжения, где спектакль начинает звучать трагедийно»[[451]](#footnote-452), — отмечали сотрудники научно-исследовательской лаборатории ГосТИМа, фиксировавшие партитуры актерской игры в спектаклях Мейерхольда. Важнейшей особенностью биомеханического воспитания актера было развитие у актера музыкального слуха, чуткого к мелодическому и ритмическому звучанию спектакля. «Удовольствие от игры в конечном счете получается от способности актера распоряжаться всеми своими движениями или словесным материалом — в этой прелестной терции, в этой секунде, когда он на минуту в игре своей останавливается, когда задумывается — все это в терции, задумывается, зная, что он будет делать, что будет говорить, то обязательно проведет все это через свой мыслительный аппарат, — говорил Мейерхольд. — Эта способность в одну тернию заставить работать свой мыслительный аппарат и составляет природу актера»[[452]](#footnote-453).

Перед биомеханическим актером ставилась цель как ритмически, так и метрически переводить музыку на язык движений, строить партитуру движения, совпадающую с партитурой {147} музыкальной[[453]](#footnote-454). «Актер должен быть в высшей степени ритмичным», — записано в Положении об актере ГЭКТЕМАС[[454]](#footnote-455).

Такое сценическое движение Мейерхольд видел в традиционном китайском и японском театре, «где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице, или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, — эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы. В нем, в этом движении, столько танцевального, сколько в танце ритмического… Изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, — для него [актера китайского театра. — *Н. П*.] это есть один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку этот ритм может уложиться в метрический сосуд»[[455]](#footnote-456).

Ритм — основа всякого движения, залог его выразительности и целесообразности. Чем точнее ритмически организована пластическая партия роли, тем яснее ее внутренняя содержательная (и психологическая в том числе) сторона. Первостепенно для биомеханики развитие у актера чувства ритма — ритма движения, слов, действий, сцен, ритма образа, ритма спектакля, ритма взаимодействия, диалога…

Мейерхольд стремился, чтобы его актеры могли сделать ритм содержательным компонентом спектакля, подобно тому, как этого достигают в традиционном восточном искусстве.

Игра японских актеров «рассчитана, как танец; она зачастую и переходит в танец. И кульминационные пункты игры приходятся всегда на тот момент, когда игра переходит в танец… Драматическое нарастание дается вплетением ритма в ткань игры, сначала еле заметным, затем переходящим в бурный танец»[[456]](#footnote-457). Пластико-ритмическая структура роли была и в мейерхольдовских постановках контуром, необходимым условием для творчества актеров. Мейерхольд так говорил об этом: «Сейчас придется весь центр тяжести спектакля перенести на актерскую игру. Уже в “Смерти Тарелкина” актер был поставлен как бы в безостановочное пространство… Весь {148} спектакль “Смерть Тарелкина” строился на ритмической основе, данной режиссером как канва. По ней актеры вышили узор своей игры импровизационно. Ритмическая основа сделалась поводом к импровизации актера»[[457]](#footnote-458). Ритмическая основа драматического действия не становилась самоцелью режиссуры или актера, какое бы большое внимание ни уделялось ей в работе над спектаклем.

Движение и ритм давали возможность художественно организовать творческий процесс создания образа, подготовить органичное проявление темперамента, «влить» роль в динамическую систему всего спектакля.

В традиционном восточном театре занятия актера сопровождались ритмичным стуком палочки. В мусульманской школе, когда ученик заучивал текст, он покачивался. «Запоминание основывалось на том, что устанавливался ритм текста, и этот ритм воспринимался лучше, чем если бы покачивания не было. Следовательно, — делал вывод Мейерхольд, — когда актер работает над какой-нибудь ролью, то, приучив себя в студийной обстановке работать на фоне музыки, он привыкает всегда прислушиваться ко времени, хотя бы музыки уже и не было»[[458]](#footnote-459). Внутреннюю ритмичность любого действия и фразы Мейерхольд учитывал и в воспитании актера, стремясь к театру действенному. «Музыкально-автоматически чувствовать длительность паузы, а не путем отсчета»[[459]](#footnote-460) — закон биомеханического творческого процесса.

Каждый момент сценического существования актера режиссер включал в динамическую пространственно-временную систему всего спектакля. Любая мизансцена воспринималась не просто как пластическая группировка персонажей, а как взаимодействие времени и пространства.

Критика отмечала музыкальность режиссуры Мейерхольда и музыкальность актеров ТИМа. Здесь появился «актер, играющий на темпе, на его микроскопически увеличенных повышениях и понижениях»[[460]](#footnote-461). Тем, кто изучал игру биомеханических актеров, было видно, как «действенная задача в одних случаях может развиваться в сменяющемся музыкальном движении, {149} а в других — несколько задач могут быть разыграны в одном движении»[[461]](#footnote-462). Постепенно решались задачи, выдвинутые Мейерхольдом перед студийцами: чтобы актер, «войдя на сценическую площадку, не разрушил, а включился бы и составил продолжение этого музыкального движения»[[462]](#footnote-463). «Мы должны знать, почему тут пауза, а тут люфтпауза, и мы должны знать, почему эта люфтпауза не должна превращаться в длительное фермато»[[463]](#footnote-464). Ритмические изменения влекли за собой изменения содержательные.

«Самое главное, что если спектакль построен хорошо, то он построен на законах музыкальных, у рядового спектакля есть, так сказать, своя партитура, которая вовлекает зрителя в музыкальную атмосферу спектакля и помогает ему разобраться в отдельных частях… Зритель необходимо должен вовлечься в ритмическое содержание спектакля»[[464]](#footnote-465), — считал Мейерхольд.

Одно из проявлений музыкальности театра, к которой стремился Мейерхольд, — легкость игры актера — следствие совершенства овладения им своими выразительными возможностями. Как пример такого совершенства Мейерхольд описывал своим ученикам игру А. П. Ленского, который в «трагедии давал необычайную легкость, его трагедия была очень легка, это не значит, что он был легкомысленным и скользил по поверхности, а дело в том, что он умел самые сложные ситуации передавать, не напрягаясь, передавая все нюансы, даже в медленном темпе он продолжал оставаться в постоянном движении, не теряя темпа. И всю глубину он давал в движении и легкости. Не переставая быть серьезным, трагическим и глубоким, он был таким легким»[[465]](#footnote-466). Почти теми же словами критики говорили о мейерхольдовских актерах, прошедших школу биомеханики.

«О Бабановой хочется рассказать, как она стремительно съезжает по скату, растягивается, поворачивается к двери, начинает ногой “играть” с дверью, затем повертывается лицом {150} к публике и оказывается сидящей на полу в детски наивной, ясной и радостной позе. Но все это происходит в одно мгновение, и слова бессильны передать темп и ритм музыкального скерцо, иначе выхода Бабановой на сцену»[[466]](#footnote-467).

«Бабанова (Теа) мастерит свою роль, доводя легкость своей игры до *прозрачности*. Ее интонации столь же прозрачны, как ее совсем “невесомые движения”»[[467]](#footnote-468).

Цель биомеханического воспитания актера была подчинена, в конечном счете, идейным и художественным задачам Театра Мейерхольда.

Все это было бы справедливо считать развитием всех уровней техники актера. Биомеханические этюды оказывали воздействие на координацию элементов сознательного творчества актера. Примером для режиссера была школа музыкального исполнительства, ведь о лучших музыкантах можно сказать: «Когда он стал виртуозом, он стал и мыслителем. Когда он берет какой-нибудь трудный пассаж, вы чувствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию показать Вам, как он смотрит на мир»[[468]](#footnote-469).

Биомеханическое мастерство, по мысли Мейерхольда, служит идее роли, а значит — «тело должно быть **одухотворено**»[[469]](#footnote-470).

П. А. Марков писал в 1925 году о биомеханике: «Вспомним хотя бы принципы рефлекторной возбудимости актера, наиболее резко определенные Мейерхольдом и пришедшие на смену традиционному делению на “представление” и “переживание”; принципы необходимости организации психофизического материала актера, целесообразного построения движения, минимальной затраты сил при максимальном воздействии на зрителя, принцип ритмического оформления игры и т. д. Замечательно, что эти осознанные за последний период законы во многом были осуществлены в творчестве великих актеров, например, Ермоловой, Давыдова, Мочалова, и, по существу, являются раскрытием традиции искусства русского актера. Для актеров нового поколения отлито в четкие формулы то, {151} что бессознательно — а в иных случаях и сознательно — выполнялось мастерами прошлого»[[470]](#footnote-471).

Таково значение мейерхольдовской биомеханики, нацеленной, по словам П. А. Маркова, на «освобождение актера», на отыскание объективных основ его творчества.

\* \* \*

Создание актерской школы — наиболее сложный уровень развития любого театрального метода.

Осмысляя природу актерского искусства, его скрытые возможности, разрабатывая способы воспитания и игры актера в театре полифонической гротескной режиссуры, Мейерхольд систематизировал опыт многих эпох сценического искусства — европейского площадного театра разных стран, театра эпохи Возрождения, романтизма, китайского и японского традиционных театров, русского актерского искусства, чтобы на этой основе создать методологию актера, способного адекватно отразить дисгармоничные и трагические черты архетипа человека. Многие из принципов этой актерской системы оказались общезначимы, восприняты другими школами и направлениями (рефлексология актерского искусства, остранение, предыгра, парадоксальный подход к амплуа, музыкальная структура образа, содержательность пластического и ритмического языка и другие). «Искусство нашего времени не явилось ни тезой, как думают некоторые, ни антитезой, как думают все, а синтезом»[[471]](#footnote-472), — утверждалось в теоретическом сборнике Театра имени Вс. Мейерхольда.

Теория Мейерхольда была кардинально новаторской и опережала возможность ее полного понимания и воплощения на практике. Ученик Мастера С. М. Эйзенштейн свидетельствовал, что даже в мейерхольдовской труппе он видел актеров, «работающих с ним годы и не умеющих с его гениального показа перенять “сюжет” играемого и слепо топчущих всю изумительность техники его достижения или воплощения этого куска содержания», что «биомеханика навсегда застыла в полугимнастических пределах», и все же «одного анализа мейерхольдовского отрывка игры — интуитивного насквозь — достаточно, чтобы навести на теоретические следы к безграничным горизонтам замечательнейшей методики»[[472]](#footnote-473).

## **{152}** SummaryNikolai Pesochinsky. The Actor in Vsevolod Meyerhold’s Theatre

The article on Meyerhold’s theatre method of acting is based on shorthand records of the director’s classes in his theatre workshop, which have never been published, the records of his rehearsals, Meyerhold’s speeches, his disciples’ memoirs, «The Love of Three Oranges» (the magazine published by Meyerhold). critical reviews of the 1910 – 1930 s. The development of Meyerhold’s school of acting is shown from as early as the first symbolistic experiments of the Studio Theatre in Povarskaya Street (1905) and Komissarzhevskaya’s Theatre (1906 – 1907) up to Meyerhold’s teaching at his theatre workshop (1921 to 1938).

The three main parts of the article are: **Acting in Meyerhold’s Theatre Aesthetics; Structure of Theatre Character; Biomechanics**. Grotesque, musical and metaphoric nature, constructivist action are shown to be the essentials of Meyerhold’s Acting school. The character in Meyerhold’s theatre is part of the «Theatre of Syntheses» but not of the realistic «Theatre of Types». Its structure is based on «the mask principle», estrangement, paradoxical combination of traditional character type (emploi) with elements of authentic life, polyphony of associations. As for the essence of acting art and the acting techniques used in his theatre, Meyerhold’s main ideas were conscious acting, psychophysiological coordination of **thought — movement — emotions — speech**, a special understanding of rhythm and space, rules of musical thinking, the principle of «pre-acting».

# **{153}** С. Г. СбоеваАктер в театре А. Я. Таирова

## **{155}** 1

А. Я. Таиров входил в искусство во время смены театральных эпох, когда проводником современного мировоззрения в системе театра становилась режиссура. Одна из главных особенностей этого процесса, ориентированного на организацию новой целостности спектакля, состояла в сознательном, гораздо более разнообразном и тесном, чем прежде, общении с другими искусствами. Создатели театральных систем XX века активно применяли как отдельные приемы, так и коренные структурообразующие принципы литературы, музыки, живописи, пластики, позднее — кинематографа. В центре внимания оказался вопрос о необходимости сохранить и переосмыслить родовые признаки театра.

Литературно-теоретическое наследие Таирова открывается размышлениями об общих закономерностях эволюции театрального искусства[[473]](#footnote-474). Переход к новой целостности, выдвижение профессии режиссера, лидерство режиссуры молодой актер Театра В. Ф. Комиссаржевской Таиров считал оправданными и своевременными. Тем не менее был обеспокоен положением современной сцены: его тревожила направленность перехода к новому. Делая первые шаги в режиссуре, Таиров утверждал, что театр уклоняется от разработки собственной, органически присущей ему образности и тем самым изменяет своей природе, предает своего творца — актера. Это явление, по его мнению, объяснялось тем, что новаторские поиски К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда выходят из берегов исконно театрального русла. Театр в формах прямых жизненных соответствий (МХТ), равно как и в формах, свойственных прежде всего изобразительному искусству (неподвижный театр Мейерхольда), был одинаково чужд Таирову, ибо не раскрывал многообразия возможностей актера. Этой позиции он придерживался и впоследствии: при организации Московского Камерного театра, в театральном манифесте «Записки режиссера», в высказываниях и статьях 1920 – 40‑х годов, по мере знакомства {156} с западноевропейской культурой выходя за рамки полемики с конкретными театральными деятелями.

Выявить подлинно театральные элементы из комплекса разного рода искусств во всех видах театра, чтобы затем воссоединить их в «синтетическом спектакле» — новом виде сценического представления, таком же самостоятельном, как драматический спектакль, опера, балет или пантомима, — такова была цель, которой задался Таиров, организуя Камерный театр. Центром всех режиссерских построений он сделал актера и выразил свое видение театра в ясной формулировке: «Синтетический театр — это театр, сливающий *органически* все разновидности сценического искусства так, что в одном и том же спектакле все искусственно разъединенные теперь элементы слова, пения, пантомимы, пляса и даже цирка, гармонически сплетаясь между собой, являют в результате единое *монолитное* театральное произведение. Такой театр по самому существу своему не может мириться с отдельными актерами драмы, балета, оперы и др., нет, его творцом может стать лишь новый *мастер* — *актер*, с одинаковой свободой и легкостью владеющий всеми возможностями своего многогранного искусства»[[474]](#footnote-475).

Само определение «синтетического театра» говорит о том, что главная и самая сложная из задач, которые предстояло решить Таирову, заключалась в целенаправленной подготовке труппы. В начале века актерские навыки не соответствовали планам и замыслам реформаторов сцены. Помимо постановочных от режиссера требовались педагогические способности. Каждая режиссерская система предлагала собственную методологию воспитания актера и труппы. Но и на общем фоне задача, которую брался осилить Таиров, не теряла своей масштабности, смущала чрезмерной смелостью, казалась (и продолжает казаться) невыполнимой многим.

Собирание труппы Камерного театра начиналось двумя путями: привлекались актеры со стороны, создавалась своя школа-студия. Состав труппы неоднократно переукомплектовывался. Значимость школы с годами резко возрастала. В театральном манифесте «Записки режиссера» (написан в 1915 – 20‑м годах) руководитель МКТ закреплял пройденное, обобщая собственный опыт в выводе: «Работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, {157} а режиссер — своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит — нет и театра»[[475]](#footnote-476).

В литературе о Таирове утвердилось ошибочное мнение, переходящее из одной книги в другую, что школа при Камерном театре была образована в 1918 году. Но первые сведения о ней пресса зафиксировала уже в 1915. Камерный театр родился 12 (25) декабря 1914 года — шла первая мировая война, — а 6 сентября 1915 «Театральная газета» сообщила: «При Камерном театре открылась бесплатная школа драматического искусства»[[476]](#footnote-477). Через год Таиров провел следующий набор в студию[[477]](#footnote-478).

Самостоятельного значения школа при МКТ в то время еще не имела. Студия 1915 – 16 годов характеризовалась слитностью постановочных и учебных задач. Обучение вновь вступивших (как в труппу, так и в школу) непосредственно зависело от процесса работы над очередными спектаклями, особенностями этого процесса определялось. Потому и строгого разделения на актеров и студийцев не было. Сначала воспитать труппу, отыскать близких по устремлениям художников, композиторов и балетмейстеров, проверить их в совместной работе и лишь затем поделиться открытиями со зрителем — такой возможности у Камерного, как и у других театров, созданных перед Октябрем, не существовало. В то же время публичность экспериментов активизировала творчество, коллектив не замыкался в себе.

Большую часть труппы в ту пору составляла молодежь, специальной подготовки не имевшая. Ведущие актеры получили театральное образование у разных педагогов: в школе МХТ — А. Г. Коонен, Н. И. Комаровская, Е. В. Позоева, Е. А. Уварова, В. А. Соколов, Н. М. Церетелли; Малого театра — С. С. Ценин; у Мейерхольда — В. А. Подгорный, С. М. Вермель. Некоторые овладели сценическими навыками на практике: М. М. Петипа, А. А. Чабров (настоящая фамилия Подгаецкий), Н. Э. Коллэн. Под непосредственным влиянием Таирова до открытия Камерного театра формировался один И. И. Аркадии (Общедоступный и Первый передвижной драматический театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской). Вступив в Камерный театр, все первоначально учились. Наиболее опытные и способные к педагогике, продолжая совершенствовать {158} свое мастерство под руководством Таирова, вскоре сами оказались учителями молодежи.

12 февраля 1917 года Камерный театр, как известно, был закрыт — его экспериментальные поиски противоречили коммерческим планам арендаторов особняка на Тверском бульваре. Но маленькая группа художников, стоявших у истоков МКТ, пополненная новыми людьми, сохранила единство, чтобы продолжать начатое дело. Таиров, Коонен, Церетелли и Анри Фортер (заведующий музыкальной частью) организовали общество «Камерный театр». С помощью преданных друзей и зрителей, ставших его акционерами, 9 октября 1917 года спектаклем «Саломея» Московский Камерный театр открылся для зрителей во второй раз: на крошечной, технически не оснащенной сцене Российского Театрального общества Таиров продолжил движение с той точки, на которой несколько месяцев назад его театр вынужденно остановился.

И когда через две недели плохую или хорошую, но устоявшуюся жизнь всех и каждого перевернула Октябрьская революция, работа по воспитанию актера и формированию труппы в Камерном театре не прервалась и последовательности в действиях его сотрудников не убавилось. Это вовсе не означало, как долгое время хотели думать, что таировцы «не заметили» социальных преобразований новой власти — такое было абсолютно невозможно. Несправедливо и общепринятое мнение о том, что таировцы не участвовали в глобальном преображении страны, напротив, стремясь к обновлению жизни и искусства, отыскивая и исследуя те качества человека, на которые можно положиться, они включились в этот процесс еще до революций. Реформа театра представлялась им необходимой, очень важной составляющей всеобщих перемен, так как делала ставку на развитие творческого потенциала человека, напрямую связывалась с мировоззрением и духовной жизнью людей в будущем обществе.

О том, что в Камерном театре понимали размах происходящего и не отворачивались от реальности, говорит крутой поворот во взглядах Таирова на зрителя. Театр, само имя которого фиксировало камерность, избранность аудитории, продолжая экспериментировать, сразу после Октября переориентировался с так называемого «своего» зрителя-интеллектуала на широкий круг новых зрителей. Задачи общества «Камерный театр» пополнились популяризацией театра, знакомством с его идеями как можно большего числа людей. Коллектив нашел поддержку у наркома просвещения А. В. Луначарского и вернулся в свое здание на Тверском.

{159} В октябре 1917, как обычно, «был объявлен набор в школу и начались занятия с молодежью»[[478]](#footnote-479). Пополнение труппы 1917 – 20‑го годов оказалось более перспективным, чем предыдущее. Н. Э. Коллэн, Н. И. Комаровская, М. М. Петипа и А А. Чабров работали под руководством Таирова интенсивно, но недолго (Коллэн впоследствии вернулась в МКТ). Сменившие их Х. Ф. Бояджиева, Л. М. Мансур, Н. И. Быков, Ю. Н. Васильев, Н. В. Малой, А. А. Румнев, Н. А. Соколов, В. А. Сумароков являлись членами коллектива длительное время (постоянно или с перерывами). Значительный вклад внесло и более короткое пребывание в театре Б. А. Фердинандова и К. В. Эггерта, К. Г. Сварожича и П. И. Щирского.

Подготовка актеров по-прежнему складывалась из учебных уроков и специальных занятий, сопутствовавших репетициям спектаклей. Первые усложнялись и разнообразились, их число возрастало — педагоги накапливали опыт. Все большее внимание уделялось пластике. Единственными актерами, объединенными настоящей школой, в совершенстве владеющими своим материалом и понимающими значение этого материала для сценического творчества, Таиров считал актеров балета. И стремясь к тому, чтобы его труппа обладала их преимуществом — виртуозным, в одно русло направленным мастерством, — постоянно сотрудничал с хореографами-новаторами. В 1917 году режиссер пригласил в театр реформатора балетной сцены М. М. Мордкина, который занимался пластикой со студийцами и актерами, был постановщиком танцев в «Саломее» и «Ящике с игрушками». Следующие два сезона движение, пластику и танец в МКТ преподавал К. Я. Голейзовский, здесь формировалось дарование Н. А. Глан.

Во время сезона 1918/19 года Таиров открыл Мастерскую-студию. Деятельность этой актерской мастерской (1918 – 22) составила переходный, важнейший этап школы Камерного театра. Именно в ту пору был заложен надежный фундамент для воспитания «синтетического актера». Курс обучения рассчитывался на два года. Учениками были студийцы и только что вступившие в труппу молодые актеры, в большинстве своем уже закончившие драматические, музыкальные или балетные школы и желавшие разнообразить мастерство, осуществить к тому времени теоретически обоснованную в главных позициях реформу Таирова. Регулярность и целенаправленность занятий с актерским составом незамедлительно сказалась на творческой жизни МКТ. В сезоне 1919/20 года, переломном {160} для работы Мастерской, были созданы «Адриенна Лекуврер» и «Принцесса Брамбилла» — «один из самых трогательных и лиричных и один из самых зажигательных и озорных спектаклей Камерного театра, на годы вперед сформировавшие его художественную программу»[[479]](#footnote-480).

Готовясь к открытию шестого сезона, Таиров собирал воедино накопленное за прошедшие годы, чтобы сделать решающий шаг. «Принцессе Брамбилле» — каприччио Камерного театра по Э.‑Т.‑А. Гофману — он придавал исключительное значение. В интервью для «Вестника театра» режиссер объявил: «Это будет первой попыткой синтетического творчества спектакля, органически включающего в себя все виды сценического искусства»[[480]](#footnote-481). Считая избранный путь революционным, он обнародовал на страницах журнала «Театрального Октября» основной принцип строительства своего театра: речь шла о синтезе разрозненных видовых признаков и выразительных средств сценического искусства в творчестве актера. Отстаивались содержательность и принципиальность употребленных понятий «творчество» и «органика» — качеств, обязательных для достижения цели.

Успех всего дела зависел не только, а иногда и не столько от масштаба таланта того или иного члена коллектива, сколько от полноты выявления и верного развития этого таланта в каждом отдельном случае, от соответствия режиссерскому мироощущению и методу. Конечно же, данные А. Г. Коонен были исключительны. Но и она, лишь пройдя вместе со всеми таировскую школу, стала самой собой — великой трагической актрисой. «Камерный театр не может существовать без Коонен — она его одушевляет. Но и Коонен немыслима вне Камерного театра, это он научил ее пластической песне Адриенны, исступленности Саломеи, внешней разорванности Федры»[[481]](#footnote-482), — писал П. А. Марков. Камерный театр дал Коонен как своего режиссера, так и партнеров-единомышленников, без которых эту уникальную актрису скорее всего ждала судьба В. Ф. Комиссаржевской. Однако о роли партнеров по сцене в ее творчестве (ими в немалой степени определялась мера воплощения ее дара), о взаимовлияниях А. Г. Коонен и Н. М. Церетелли, Коонен и В. А. Соколова, Коонен и труппы ни Марков, ни другие советские исследователи почти не говорили.

{161} Конкретные принципы работы над спектаклями выдвигались, совершенствовались, менялись со временем. Но источником жизненной силы Камерного театра и после 1923 года, когда Мастерская-студия была преобразована в Экспериментальные театральные мастерские при МКТ, оставалась прочная связь школы и театра, младшего и старшего поколений. Ученичество — непременное условие рождения и долголетия новаторских систем в сценическом искусстве XX века — в зрелую пору этого театра охватывало все его подразделения; связи учебных классов, мастерских и сценических подмостков были здесь разветвленными и взаимообусловленными.

Актера руководитель Камерного театра провозгласил «хозяином сцены», полновластным носителем театрального искусства. В актере, труппе он видел решающую силу, способную воссоединить «первоэлементы театральности»: слово, пение, танцевальное и пантомимическое движение, «эмоциональный жест», сценический трюк… Создателей «Принцессы Брамбиллы» объединило выдвинутое режиссером (для каждого непременное) условие: все компоненты спектакля должны разрабатываться в ходе репетиций, ибо со всеми ними взаимодействует искусство актера. Художника Г. Б. Якулова, композитора Анри Фортера, балетмейстеров К. Я. Голейзовского и А. М. Шаломытову он обязал руководствоваться задачами и возможностями труппы, сплоченной общим режиссерским замыслом и планом подготовительных работ.

В лекции о «Принцессе Брамбилле», прочитанной коллективу МКТ 31 мая 1920 года (после премьеры), Таиров анализировал все составляющие спектакля и в каждом своем утверждении, чего бы оно ни касалось, — установки, костюма, музыки, освещения, театрального трюка… — исходил из одного критерия — актерского мастерства, интересовался одним вопросом: кто (что) окажется в фокусе внимания зрителя в очередной момент действия? Он сознательно выстраивал систему приоритетов, в полемике заострял главное на конкретном этапе пути, вырабатывая методологию своего театра, стремился воздействовать на зрителя прежде всего через игру актеров. Если зритель видит: это сделано актером (при поддержке всех выразительных средств сцены) — и увлекается, разделяя его радость творчества, — значит он находится в Камерном театре. Если вынесенное на подмостки по-своему прекрасно, но существует помимо актера, создано театральным техником, электриком, художником, композитором, писателем и не связано со сферой творчества актера, не раскрывает драматических состояний и эмоциональной жизни человека на сцене, то нарушена {162} сама природа театра; в таировском понимании, это уже — не спектакль, а панорама, иллюзия, выставочный зал, концерт или литературное чтение.

Для развития верных взаимоотношений театрального (в первую очередь актерского) и пластического искусств Таиров организовал при МКТ специальные художественно-монтировочные мастерские. Произошло это в том же 1919 году. Их возглавил постоянный помощник Таирова режиссер Л. Л. Лукьянов. Здесь проводилась вся лабораторная работа по оформлению спектакля. Основой мастерских стала макетная.

Задачи и принципы монтировочных мастерских и актерской студии во многом совпадали. Исходной была принята позиция: эскиз художника играет в монтаже сценической установки (ее цель в конечном счете — максимально содействовать актерам, стремящимся как можно полнее выявить свою творческую волю) такую же роль, как текст писателя в актерской партитуре спектакля. Художники, увлеченные поисками Таирова, подолгу сотрудничали с Камерным театром; другие, воплотив собственный замысел, зачастую сильно откорректированный Таировым и Лукьяновым, не могли скрыть разочарования и покидали этот коллектив навсегда.

Для зрелого МКТ встречи с такими художниками-гастролерами не были характерны, и это закономерно. Камерный театр воспитал крупных мастеров: К. К. Медунецкого, В. А. и Г. А. Стенбергов, В. Ф. Рындина, вместе с Таировым осуществлявших взаимодействие сценической установки и актерской игры в новом виде представления. Один из ведущих актеров труппы А. А. Румнев имел веские основания считать, что отличительной чертой Таирова, режиссера-постановщика и педагога, «было умение привлечь в театр талантливых молодых художников, которые не только соответствовали его планам, но еще развивали и дополняли их»[[482]](#footnote-483).

Деятельность макетной мастерской первоначально концентрировалась на поисках обобщенных пластических форм для мистерии и арлекинады. Транспонирование пространственных планов и расстановка нужных режиссеру акцентов, геометрия групповых построений и движение красочных пятен, организация игры света и ее соотношений с музыкальной партитурой выверялись на макете, который рождался одновременно с репетиционной работой в процессе строительства драматургии спектакля.

{163} В период подготовки «Принцессы Брамбиллы» Камерный театр осуществил и другие связанные со зрелищной стороной постановки начинания. Опробованные в каприччио по Гофману, они оказались перспективными для всего театра Таирова. Одно из таких начинаний касалось театрального костюма — «видимой личины его [актерского. — *С. С*.] сценического образа»[[483]](#footnote-484). Костюмы для «Брамбиллы» создавались совместно с театральными портными: по эскизам Якулова их осуществляли А. Виницкая и А. А. Талдыкин. Этим своеобразным художникам предоставлялась большая свобода в поисках объема и динамики, они делали костюм удобным актеру и максимально выразительным в движении.

В процессе такой работы режиссер утвердился в мысли: костюм должен иметь основную устойчивую часть (собственную формулу) и дополнительную подвижную (конкретную разработку). Путь Камерного театра показывает, что и в этой области Таиров творчески развивал находки сезона 1919/20 года: «Характерным признаком театрального костюма становилось то, что он не рисовался, но конструировался, так же как и декоративная установка — делалась не по эскизам, а по макету»[[484]](#footnote-485). Во всей полноте и блеске новый принцип заявил о себе два года спустя в сценической версии оперетты Шарля Лекока «Жирофле-Жирофля».

Показателен сам критерий, который Таиров считал наиважнейшим (но, разумеется, не единственным) при создании подлинно театрального костюма. Костюм помогал решать проблему актерского движения на сцене, должен был обеспечить актеру максимум возможностей «отражать в жесте ощущения»[[485]](#footnote-486). В этом — одна из общих точек Камерного театра с театрами балета и пантомимы. Драматург Л. В. Никулин утверждал: «Как будет играть тело актера, так будет создан костюм. И вот почему так поражают в этом театре необычайно выпуклые жесты, этот каскад движений, переходов, присущий каждой созданной пластической роли»[[486]](#footnote-487). В исследовании, посвященном актерскому искусству, разговор о художественно-монтировочных мастерских потому и необходим, что эксперименты над {164} макетом установки и костюма проводились Таировым «с целью дать ритмически и пластически необходимую базу для проявления актером своего искусства»[[487]](#footnote-488).

Во время того же шестого сезона в ведение МКТ перешла Студия кукольного театра, существовавшая ранее при ТЕО Наркомпроса. Это еще более расширило возможности коллектива: в ней опробовались новые функции света и динамических декораций, выполнялись аксессуары — вещи для сцены, которые тоже должны были стать особенными, театральными. Но главное, на чем в лекции о «Брамбилле» настаивал Таиров, — Студия была уже не самостоятельным организмом с собственной творческой ориентацией, а еще одной вспомогательной мастерской, чьи разработки опять-таки можно было «использовать во славу живого театра, во славу живого актера».

Мастерской кукольного театра заведовал В. А. Соколов — актер, педагог и режиссер МКТ. В ней работали художники П. Я. Павлинов и В. А. Фаворский. Совместно с руководителем монтировочных мастерских Лукьяновым они создали различные системы марионеток и механизмы для их управления. Новая мастерская взаимодействовала с актерской. В докладной записке дирекции МКТ отмечалось: «Ученики школы Камерного театра обучаются двигать марионетками, извлекая отсюда четкое знание схемы пантомимического движения… упражняются над труднейшей частью актерского мастерства: над предельно выразительной и образной речью и дикцией, доведенной в разговоре за куклу до гротеска в комическом или трагическом уклоне. Эта сторона воспитания молодых актеров признана Камерным театром обязательной»[[488]](#footnote-489).

Театр все делал сам, своими силами. Финальная сцена спектакля, воспроизведенная Румневым, позволяет судить о том, во что выливался многогранный труд коллектива на театральных подмостках. «Множество танцев, пантомимических интермедий, карнавальных сцен, трагикомических дуэлей и шуточных процессий, прослаивавших основное действие, завершалось фантастическим финалом, в котором актеры, превратившись в акробатов, танцовщиков, жонглеров, карликов, великанов и даже страусов, плясали, кувыркались, бегали на ходулях, жонглировали горящими факелами и летали по воздуху. Все было мобилизовано Таировым для этой сценической {165} кульминации, демонстрировавшей мастерство актера во всем его разнообразии»[[489]](#footnote-490). Руководитель Камерного театра копил «первоэлементы театральности», чтобы в будущем во всей полноте воплотить собственное понимание театрального синтетизма — реализовать комплекс творческих возможностей «выразительного человека» (термин С. М. Волконского), в том числе, его способность играть всякие, даже самые неожиданные роли.

Для эксперимента Таирову необходима была полная свобода воли и творческой фантазии. Именно этой потребностью он руководствовался, отказываясь использовать традиционную литературную структуру пьесы или инсценировки для первого «синтетического спектакля». Полнокровная, созданная не участвующим в процессе рождения постановки чужим человеком — писателем и тем не менее направляющая поиски театрального коллектива драматическая форма в ту пору не то чтобы не интересовала Таирова, она воспринималась помехой, заведомой опасностью для спектакля, основой которого должно было стать самостоятельно выстроенное режиссером на принципе равноправия литературной, музыкальной и пластической драматургии действие. Свой программный опыт Таиров осуществил по сказке в прозе. В лекции о «Принцессе Брамбилле» он подчеркивал: Мы «создаем не инсценировку Гофмана, а свое новое, самостоятельное сценическое произведение, одним из материалов для создания которого является и “Принцесса Брамбилла”. Поэтому, когда мы создали наш спектакль, мы написали не “каприччио Гофмана”, а “каприччио Камерного театра”».

Спектакль убеждал в верности заявленного подзаголовка. «Брамбилла» вобрала в себя и достоинства, и недостатки истинного каприччио: свободным потоком театральной фантазии разлилась по подмосткам, вынесла на суд зрителей причудливую и далеко не всегда оправданную смесь различных видов и жанров сценического искусства, непредсказуемых режиссерских ходов и всевозможных актерских умений. «Шло кружение, пение, сверкание, мелькание каких-то десятков людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-шпаг, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях», — пытался перечислять А. М. Эфрос. Синтетизм каприччио, осуществившись, должен был стать всеобъемлющим, тотальным. Но такая цель не была (и вряд ли могла быть) {166} достигнута. Режиссеру не сразу удалось решить и более конкретные задачи: уравновесить сцены, в которых господствовали различные театральные начала и жанровые признаки; да и в одной картине музыкальная драматургия нередко оказывалась сильнее литературной, пластика актера часто брала верх над словом. Эксперимент давал повод для разных точек зрения: одни рецензенты причисляли постановку к музыкальному театру и называли красивым балетом или советовали Таирову заняться оперной режиссурой, другие, не без оснований, намекали на эклектику.

И все же «Брамбиллу» следует считать произведением новаторским: эстетическую принадлежность спектакля к сфере собственно и только театральной образности нельзя было оспорить, успехи и неудачи «Брамбиллы» определялись бурлящей, многоликой и разноцветной стихией актерской игры. «Это было одно из блистательнейших зрелищ, какие когда-либо доводилось видеть»[[490]](#footnote-491), по оценке А. М. Эфроса. Именно «каприччио Камерного театра» заставило критиков, стоящих на непримиримых позициях, отвечать на один и тот же прежде не актуальный вопрос: к какой разновидности зрелищного искусства такой спектакль относить — к балету, пантомиме, цирку, оперетте, драматическому театру или к какому-то иному, новому виду представления?

Таировский театр желал говорить не о житейских делах, а о проблемах бытия; отвергал сиюминутное, частное и искал вечное, сущностное в человеке, человечестве и мире. Режиссер-педагог делил с актером и превращал в содержательную категорию своего театра радость преображения, помогал актеру обрести особое душевное самочувствие: свободу, бескомпромиссную страстность, фантазию, юмор, — и воплотить его в такие образы, чтобы идущий со сцены творческий импульс через мир театра воздействовал на мир жизни, смог поддержать и одухотворить людей. Руководитель труппы работал на перспективу: в процессе подготовки каприччио он создал такую атмосферу повседневного сотрудничества, в которой творческая инициатива актеров превращалась в жизненную потребность. Это было достижением и чрезвычайно важным.

Возможность включить актера и зрителя в искомую атмосферу творчества открылась Таирову в самом сдвиге жизни с ее прежних основ, во всеобщем порыве к обновлению, которое в ту пору понималось по-разному. Именно в трагические {167} годы революции, на исходе гражданской войны и свободный, радостный звон актерских бубенцов, и призывный голос мифостроителя в искусстве Камерного театра зазвучали современно. По мысли П. А. Маркова, Таиров шел к «познанию театрального искусства как мощного проявления человеческого творческого начала»[[491]](#footnote-492). Его деятельности, считал К. Н. Державин, было присуще «настойчивое стремление оправдать формы искусства какой-то жизненно-творческой энергией»[[492]](#footnote-493). И Н. Я. Берковский был убежден: «Трагическая она или комедийная, но Таиров в своих спектаклях приводит в активность жизненную силу актера, позволяет ему проявлять жизненную инициативу, темперамент и воодушевление, стесненные, укороченные в драмах “среднего жанра”»[[493]](#footnote-494). Здесь крылись причины жизнестойкости Камерного театра, здесь намечались параллели между «синтетическим спектаклем» и мейерхольдовским «Великодушным рогоносцем», вахтанговской «Принцессой Турандот». Этот мировоззренческий посыл Таирова объясняет оптимизм искусства его театра, снимает с таировских актеров до сих пор встречающиеся обвинения в самодовлеющем эстетизме. И помогает понять, почему высокое искусство не захлебнулось в ярости революции, не утонуло в потоке просвещения масс, и шире — почему добро и красота человеческие не были похоронены вместе с жертвами братоубийственной войны.

Лишь поняв мироощущение Таирова-художника, всю жизнь посвятившего утверждению и развитию творческого потенциала человека, можно рассматривать актерскую систему Камерного театра, пытаться выявить ее специфику. Руководитель МКТ, без сомнения, считал роль обязательной, но не определяющей частью актерского создания — образа. Опираясь на методологию, разработанную петербургским театроведом Ю. М. Барбоем, и пользуясь его терминологией[[494]](#footnote-495), необходимо сразу зафиксировать: Таиров строил «образ» как систему, в состав которой входили две вполне самостоятельные, сложные и подвижные структуры — «роль» и «актер». И утверждал первостепенную значимость взаимоотношений между ними, сочиненных самим театром по принципу: сюжетный смысл «роли» {168} не превалирует над содержательностью процесса творчества «актера». Для Таирова способный беспрестанно преображаться на сцене актер значил много больше, чем роль, — такое соотношение вытекало из концепции «синтетического спектакля», являя собой действенный способ «театрализации театра». И в теоретических выступлениях, и в спектаклях создатель нового вида представления настаивал: сцена существует не для имитатора, пусть воспроизводящего во всех подробностях и глубинах самое жизнь человеческого духа, а для художника, творящего перед зрителем и вместе со зрителем произведение искусства и самого себя. Никакие испытания не могли поколебать его уверенности в том, что «в моменты самых трагических катаклизмов на сцене в душе потрясенного и всецело захваченного зрителя должна все же трепетать улыбка — улыбка, возникающая… от наслаждения творимым на его глазах, всегда радующим искусством»[[495]](#footnote-496).

## 2

В основу композиции «Принцессы Брамбиллы» легла многоступенчатая, но пока еще достаточно простая и потому удобная для выяснения таировских ориентиров логика связей между литературными персонажами, разного рода театральными масками и актерами. «Герои меняли лики и личины, чтобы, пройдя через все перипетии, отвлечься от бесплодных фантазий и заново полюбить милую, прекрасную реальность»[[496]](#footnote-497) — так определяла суть действия спектакля не участвовавшая в нем Коонен. И героями этими, что очень важно, были персонажи каприччио Камерного театра и создатели Камерного театра.

Князь Бастинелло ди Пистойа вовлекал швею Гиацинту Соарди и актера Джилио Фава в игру, уверяя, что на самом деле они — принцесса и принц. Начиналась бешеная погоня за призраками. Руководил ею шарлатан Челионати — переодетый князь. Он выступал в роли дирижера фантасмагории, распорядителя театра марионеток — участников игры. Шарлатан был всемогущ, и действие, развиваясь по заготовленному плану, стремительно неслось к концу. Джилио находил свою принцессу, а Гиацинта — принца. Но как раз в этот момент маски с их лиц спадали — влюбленные узнавали друг в друге воплощение собственной мечты.

{169} Таировым настойчиво акцентировался гофмановский мотив: князь Бастинелло не случайно избирал на роли главных действующих лиц Гиацинту и Джилио. Он угадывал в них близких себе творческих людей и надевал шутовскую маску Арлекина — жестокого беса средневековой мистерии (священнодейства) — для того, чтобы разрушить иллюзорные представления героев о мире и о самих себе, чтобы помочь их подлинному дару воплотиться.

Погоня героев за мечтой трактовалась Таировым как карнавальная игра — об этом писали все рецензенты. «Карнавал был фоном, атмосферой, нервом спектакля “Принцесса Брамбилла”… <…> Он делал немыслимое возможным, невероятное зримым»[[497]](#footnote-498), — считал один из создателей каприччио Румнев. Его пульс — ритм тарантеллы — бился быстро, напряженно и громко. То там, то здесь появлялись невиданные маски. Красивые и уродливые, смешные и страшные, они «похожи были на игральные карты, брошенные на стол, разрисованные по-иному, с иными фигурами, чем карты, взятые из зауряд-колоды»[[498]](#footnote-499). Сравнение Н. Я. Берковского показательно: актерская игра была такой же азартной, как карточная. Режиссер предлагал партнерам неожиданные ходы, внезапно менял ситуации. Маски рассказывали фантастические истории, материализовали кошмарные сны, оживляли прекрасные романтические легенды. Сколько их было? Казалось, бесконечное множество. И не только они, но и весь маскарад в целом мгновенно менял свой лик: хохочущий, восхваляющий жизнь карнавал вдруг обнаруживал свои языческие корни в празднике смерти (розыгрыш похорон Джилио), обнажал «нечто зловещее, жуткое — страх под смехом»[[499]](#footnote-500); в водовороте веселья и праздника скрывалась пронзительная лирика. Сталкивались, сплетались в причудливом рисунке и внезапно исчезали, подобно маскам, и противоречивые темы каприччио.

Чтобы обрести свое настоящее лицо, Гиацинта и Джилио примеряли несколько масок. Швея получала прекрасную возможность воплотить собственное представление о самой себе (Женская маска в платье, сшитом Гиацинтой), затем становилась принцессой и находила долгожданного принца. И только после этих превращений всем, а главное, ей самой открывалась истина: в действительности она была талантливой актрисой, {170} свое место находила не во дворце, а на сцене. «По замыслу Таирова, можно было в Джилио наметить пять различных последовательных образов. Сначала это знаменитый трагический актер, исполнитель “белых мавров” аббата Кьяри; потом Джилио — мечтатель о принце, желающий сделаться им; затем воображающий себя принцем; ставший принцем и, наконец, — Джилио, ставший настоящим актером»[[500]](#footnote-501).

Таиров стремился зафиксировать и по-своему оправдать многочисленные превращения героев, ему важно было выявить каждую маску, и потому он поддерживал режиссерскими средствами не всегда удачную актерскую трансформацию А. Л. Миклашевской и Б. А. Фердинандова. Но не для этого он применил в «Брамбилле» особый, чисто театральный ход: ввел в действие несколько масок итальянской комедии во главе с Арлекином, они сопровождали маски карнавала и внедрялись в игру швеи и ее возлюбленного. «Эта группа отражает взаимоотношения последних в сцене на сцене. Отражение тем более естественно, что происходит на фоне карнавала, который допускает внешнее преображение»[[501]](#footnote-502), — пояснял И. М. Клейнер. Маски комедии дель арте служили режиссеру своеобразным мостом, который, соединяя коллизии карнавала с главной сюжетной линией гофмановского каприччио, простирался гораздо дальше и связывал московскую сцену с самым театральным, в понимании Таирова, театром — итальянской импровизационной арлекинадой.

Одни сценки, разыгрываемые Арлекином (Ю. Н. Васильев), Коломбиной (ученица Студии А. А. Батаева), Панталоне (А. Б. Оленин), Пляшущим Арлекином (ученик Студии А. А. Румнев), карнавальными плясуньями, певцами, маврами и арапчатами, использовались в качестве разнообразнейших вариаций, которые усиливали важную режиссеру гофмановскую тему, организовывали, а иногда и умножали «буйную разбросанность» (выражение П. А. Маркова) представления. Другие, близкие к арлекинадам классическим, выполняли сугубо театральную функцию и были элементом внутрисценической структуры: их участники возвращали на сцену очищенный от напластований веков язык творящего перед зрителем Актера, в контексте таировского действия сам по себе содержательный. От начала до конца пронизывая спектакль пантомимическими, танцевальными сценками и музыкально-поэтическими диалогами, итальянские маски соотносились режиссером {171} с героями Гофмана и актерами Камерного театра, а иногда и вступали с ними в непосредственные отношения.

Дух театральности царил на сцене. А олицетворял его — и это было программным для Таирова — Пляшущий Арлекин, который, по описанию первого исполнителя роли Румнева, «не произносил ни одного слова, но во всех массовых и пантомимных сценах был обязательной фигурой и как бы “заводиловкой”», становясь «то лирическим, то саркастически насмешливым, то озорным в зависимости от сценической ситуации»[[502]](#footnote-503).

«Мимодрама» — так называл молодой Таиров, режиссер Свободного театра, свой спектакль «Покрывало Пьеретты» и, нередко, пластическую речь актера в целом. Уходя от понятия «пантомима», он хотел подчеркнуть, что имеет в виду не драму без слов, где слово заменяется жестом, и не особый вид зрелища только, но говорит о сценическом действии, разыгранном исключительно на языке актерской пластики в самых разнообразных ее проявлениях.

Позже, вернувшись к понятию «пантомима», он сохранил за ним тот же широкий смысл. Интерес Таирова к этой сфере актерской выразительности никогда не ослабевал. И причиной тому были соображения принципиальные: как он признался накануне открытия Камерного театра, не существовало для него «лучшего масштаба при определении умения актера, чем его игра в пантомиме, и львиную долю успеха пантомимного опыта следует всегда приписывать театру»[[503]](#footnote-504). В пантомиме (мимодраме) сосредоточивалось для режиссера то, что сочинено самим театром и актером. Ведь ее роли нельзя разучить дома, а потом собраться и вместе разыграть — до встречи актеров на репетиции их попросту не существует, есть только фабульный остов, которому очень далеко до полнокровного сценического действия. «Не связанный чужим словом, не скованный чужой мыслью, не закрепощенный навязанной психологией, актер в пантомиме стоит перед нами как подлинный художник — творец. Творчество его первично, оно не является отзвуком чужого творчества, оно вполне самостоятельно и самоценно»[[504]](#footnote-505), — такая постановка вопроса и определила лидирующее положение Пляшущего Арлекина (предка итальянской маски). В сценическом каприччио режиссер реализовал возможность соотнести лицо от театра с главными героями Гофмана.

{172} Этот же ракурс таировского зрения позволяет понять, почему большим успехом у зрителей пользовалась не сопоставимая по времени с другими интермедиями «Брамбиллы» пятнадцатиминутная пантомима, вмонтированная во второй — центральный — акт. Незамысловатая по сюжету сценка, подробно описанная Румневым, вырастала из двух трюков — расчленения и оживления Арлекина — и была завершена Таировым раньше, чем Фортер написал для нее музыку, которая лишь закрепила ритм актерского жеста и мимики. Пантомима выполнялась без каких бы то ни было технических ухищрений, держалась на виртуозном, казавшемся фантастическим мастерстве исполнителей (Арлекин — Васильев, затем Румнев; Коломбина — Миклашевская), где актер прежде всего интересен зрителю как высокого класса профессионал. Пантомима развивала тему Пляшущего Арлекина, приковывала внимание к происходящей из самого духа игры главной силе старого и нового театра — к творцу и мастеру Актеру-Арлекину — и потому занимала в каприччио центральное место, предвещала кульминацию спектакля.

Кроме того, судя по реакции публики, подтвердилось еще одно давнее и небесспорное наблюдение режиссера, связанное уже с восприятием сценического искусства: «Давая свободу творчеству актера, пантомима в то же время дает огромную радость и зрителю. <…> Драма, пробуждая сотворчество зрителей, все же толкает их по определенному руслу и дает сравнительно мало возможностей для индивидуального творчества каждого отдельного зрителя. 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 зрителя в пантомиме больше и полнее, и зритель в пантомиме несомненно активнее, чем в драме»[[505]](#footnote-506).

Программную пантомиму «Брамбиллы» показывал ярмарочный театр, на сцене МКТ сооружались еще одни подмостки, начиналось главное преображение швеи Гиацинты — принцессы Брамбиллы: героиня спектакля и актриса Миклашевская успешно испытывали себя в образе Коломбины. Маски карнавала превращались в зрителей, среди них был и Джилио — Фердинандов, радость сотворчества предшествовала его окончательному обновлению. Художественное воплощение получало {173} кредо Таирова: «Пантомима возвращает актеру его королевскую мантию и приобщает зрителя к неразгаданным радостям творчества»[[506]](#footnote-507).

Режиссер возвращал современникам память Театра. Язвительная насмешка создателей каприччио над «белыми маврами» и подобными им героями знаменитого театра «La Scala», заявленная в предыдущих картинах, сменялась откровенным интересом к принципам народного балагана и маскотворчеству. Эта тема разрабатывалась всем ходом действия: актеры и зрители определяли свое отношение к различным сценическим традициям и убеждались в жизнеспособности исконной театральности; Гиацинте и Джилио удавалось, говоря словами Гофмана, «узреть жизнь, самих себя, все сущее вокруг». Став настоящими актерами, герои и авторы каприччио избирали для себя бессмертные маски Коломбины и Арлекина, рожденные творческой фантазией.

Новый, набирающий силу актер существовал в первом опыте творчества «синтетического спектакля» рядом с ожившим носителем традиции, знаком, родовым признаком искусства театра — для Таирова сам этот факт имел первостепенную значимость. Одновременное присутствие на сцене маски комедии дель арте, обеспечившей актера статусом самостоятельного субъекта художественного творчества, и стремящегося овладеть всем комплексом навыков древней профессии, переполненного жизненной энергией молодого актера оказывалось чрезвычайно важным. Воплощая прогнозы немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана о целостно организованном спектакле на основе традиций дель арте[[507]](#footnote-508), режиссер Таиров выстроил собственный сюжет каприччио. Содержательным стал сам процесс творчества — обретение человеком самого себя. Театр — сказка, греза, легенда, в которой действуют маги и лицедеи, — должен был открыть актерам и зрителям чудесное в человеке — то, о чем мечтают, чего не находят, о чем забывают живущие в мире и что реально существует в них самих. «Блеск неожиданности не подкрадывался издалека, а бил в глаза… — вспоминал В. А. Каверин, один из участников группы молодых петроградских литераторов “Серапионовы братья”. — Камерный театр не предлагал “узнать и поразиться сходству”. Он предлагал обратное: познакомиться с неизвестным. Не познать неведомое, {174} а познакомить с ним, как с чудаком, который, может быть, станет твоим лучшим другом»[[508]](#footnote-509).

Этот мотив «Принцессы Брамбиллы» — знакомство зрителей с часто неведомой, но всегда существующей в них самих преобразующей силой, непосредственное включение человека в творческий процесс — долгое время оставался ведущим в Камерном театре. «Зритель должен ясно помнить, — писал А. В. Луначарский, — что перед ним актеры, которые показывают ему свое актерское искусство, показывают его в прозрачных масках того или другого действующего лица»[[509]](#footnote-510). Та же мысль, повторенная в работах разных лет, звучала и во вступительной статье к монографии И. М. Клейнера: «Действие идет вовсе не между Саломеей и Иоканааном, между Ромео и Джульеттой, оно идет между Коонен и Церетелли, которым соответственный сюжет дает возможность показать свою человеческую виртуозность, свое мастерство в овладении всем, чем природа одарила человеческий организм»[[510]](#footnote-511).

Луначарский точно определил специфику актерского искусства МКТ. Таиров действительно рассматривал литературный или музыкальный первоисточник не как основу, а как материал для спектакля, ту канву, которая, говоря словами Луначарского, была ему, «конечно же, не безразлична, но во всяком случае, не в ней [состояла. — *С. С*.] суть»[[511]](#footnote-512). Суть всегда заключалась в актере. Таиров был убежден, что настоящий актер постоянно виден зрителю, что вознамерившись слиться со своим героем, желая спрятаться за персонажем, актер превращается в лжеца. «Да, таировский актер сильно уклонился от подражания жизни… должен был показывать самого себя как некоторого сценического сверхчеловека»[[512]](#footnote-513).

Но верно сформулировав задачи, решать которые Таиров предлагал труппе, Луначарский не однажды упускал из виду (сказалась погруженность в эстетику традиционного театра XIX века) чрезвычайно важное обстоятельство: действие, идущее «между актерами» «сквозь персонажей» и демонстрирующее «человеческую виртуозность», «мастерство в овладении всем, чем природа одарила человеческий организм», было в Камерном {175} театре не формальным, а глубоко содержательным и очень современным, хотя редко (и здесь театр ждали неудачи) переходило в злободневное.

Кроме того, из рассуждений А. В. Луначарского выпало общее и для советских, и для зарубежных рецензентов впечатление от игры таировской труппы. Всех поражала именно несхожесть образов, созданных одними и теми же актерами: Сакунтала, Пьеретта, Саломея, Адриенна, Федра, Жирофле-Жирофля А. Г. Коонен; Фамира, Иоканаан, Арлекин, Ипполит, Мараскин Н. М. Церетелли; Мишокэ, Кьяри, Болеро, Тихон, Дофин В. А. Соколова… Актера, играющего из спектакля в спектакль самого себя (каким его знали в жизни или на сцене), а значит, одинаково, Таиров называл «бедой театра».

«Принцесса Брамбилла» была первой программной и бескомпромиссной попыткой Камерного театра реализовать новый подход к театральному искусству, представляла собой «кладовую» всевозможных приемов и способов сценического синтеза, из которых в будущем предполагалось выбрать определяющие. И хотя войти в историю советского театра суждено было не каприччио МКТ по Гофману, а поставленному еще в 1918 году на летних гастролях в Смоленске и показанному московскому зрителю в ноябре 1919 спектаклю «Адриенна Лекуврер», материалы архивов свидетельствуют, что основное внимание в знаменательном для жизни театра 1919 году Таиров уделял не «Адриенне», а «Брамбилле». Он завершал первый спектакль, готовя труппу к решающему испытанию во втором, и, не будь этого, вряд ли его творческий коллектив, прежде всего актерский, сумел бы справиться с выдвинутыми в «Адриенне» задачами.

«Адриенна Лекуврер» создавалась Таировым для Коонен и стала для актрисы последней недостающей ступенью на пути к трагедии. Критика же впервые заговорила о главных исполнителях мелодрамы Скриба и Легуве как о крупных актерах, именно это произведение признала новым по структуре для таировской труппы спектаклем актеров-индивидуальностей, где рядом с Коонен находились достойные партнеры. Успех сверх-театральной «Адриенны» объяснялся прежде всего «сдержанной красотой и благородной сухостью Церетелли в роли Мориса Саксонского… превосходной игрой Коонен в роли Адриенны и Соколова в роли Мишонэ»[[513]](#footnote-514). Тогда как удачи «Брамбиллы» были связаны с актерским ансамблем (на три четверти состоящим из учащейся молодежи) не в меньшей мере, чем {176} с восхитившей многих игрой П. И. Щирского — Челионати, В. А. Соколова — аббата Кьяри, И. И. Аркадина — портного Бескапи. Для «синтетического театра» достигнутое труппой и студиями в «Принцессе Брамбилле», по мнению смотревших вперед рецензентов, не уступало открытиям «Адриенны Лекуврер».

## 3

В сезоне 1919/20 года в Камерном театре была заложена прочная основа для развития избранного направления. В актерском составе произошли важные перемены. К седьмому сезону труппа театра сложилась. В нее входили проверенные, опытные актеры: А. Г. Коонен, В. А. Соколов, Н. М. Церетелли, С. С. Ценин, И. И. Аркадии, Е. А. Уварова, Е. В. Позоева, Б. А. Фердинандов, К. Г. Сварожич и молодые сотрудники, прошедшие Студию театра: А. А. Румнев, А. Л. Миклашевская, Х. Ф. Бояджиева (Ценина), Ю. Н. Васильев, Н. И. Быков, Н. А. Соколов, М. Н. Штейн, Н. М. Горина, Н. В. Малой, Д. А. Сумароков, Е. Г. Спендиарова… В последовавший за данным сезоном длительный период работы Камерного театра приглашения актеров со стороны были единичны, пополнения из своей школы — многочисленны и определяющи. После выпуска каприччио по Гофману интенсивность жизни таировцев не ослабела. На многие вопросы уже был дан ответ, остро заявила о себе необходимость от тотального синтетизма перейти к равновесному единению и глубинному синтезу основных признаков различных видов театра в искусстве актера.

Началась подготовка к открытию высшей школы театрального искусства при Камерном театре — Экспериментальных театральных мастерских (Эктемас). Разросся состав педагогов Мастерской-студии, расширился круг предметов, все более разнообразились предшествующие репетициям спектаклей занятия с актерами. Руководитель театра, режиссер и педагог Таиров не брался за решение всех внутритеатральных проблем, не взваливал на свои плечи заведомо непосильную ношу. Он направлял творческий процесс, собирал в коллектив талантливых людей, целенаправленно руководил совместной работой. И на протяжении всей жизни Камерного театра воспитывал актеров, готовил педагогов: в школе МКТ в разные годы преподавали Коонен, В. А. Соколов, Аркадии, Фердинандов, Сварожич, Эггерт, Церетелли, Румнев, Фенин и другие, более молодые. Церетелли и Сварожич параллельно с занятиями в Камерном театре имели свои актерские классы в Государственном училище {177} имени А. В. Луначарского (В. Н. Ганшин и Ю. О. Хмельницкий, пришедшие в МКТ в середине 1920‑х годов, — их ученики)[[514]](#footnote-515). Л. А. Фенин, в 1922 вступивший в труппу Таирова, в 1930‑е преподавал в школе Театра имени В. Э. Мейерхольда[[515]](#footnote-516).

Таиров вовлек в работу своего коллектива крупных философов, многих ведущих теоретиков и историков искусства. С лекциями перед труппой, а в эмиграции со статьями о МКТ выступал Ф. А. Степун. С середины ноября 1922 года в Камерном театре читался обширный курс лекций. Первоначально в его программу входили: Современная театральная ситуация (А. Я. Таиров), Драматургия экспрессионизма в Германии (П. А. Марков), Театр как искусство (Г. Г. Шпет), Музыка сценической речи (Л. Л. Сабанеев), Камерный театр и его позиция (С. С. Игнатов), Итальянский театр (А. К. Дживелегов). Одновременно Игнатов вел работу в семинаре «Театр как искусство актера», посвященном «разработке вопросов истории и теории театра, связанных с современным положением театра и борьбой различных направлений»[[516]](#footnote-517). И вот что показательно: занятия посещались сотрудниками и зрителями Камерного театра, поднимали уровень культуры причастных к нему людей.

Через месяц после премьеры «Федры» — 12 марта 1922 года — открылся второй зал Камерного театра, получивший знаменательное для времени название «Эксцентрион». Предназначенный для представлений малых сценических форм, созданных силами актеров и студийцев, он занимал небольшое помещение в здании театра, в котором через год с небольшим разместились Экспериментальные театральные мастерские. В декабре того же года вышел первый номер временника Камерного театра «Мастерство театра».

Теоретические и практические курсы в плане студийных работ не просто уравновешивались, но и взаимодействовали друг с другом: знания в области эволюции театрального костюма закреплялись в манерах поведения актеров на сцене; изучение истории грима сопровождалось практическими занятиями; сольфеджио, история стилей музыки входили в единый цикл дисциплин с вокальным и хоровым пением; теория музыкального, пластического, словесного ритма получала подтверждение на уроках ритмической гимнастики, ритмики речи и пения; со временем в учебный план вводились и другие постоянно усложняющиеся, {178} параллельные цепочки предметов. Общие усилия педагогов направлялись на объединение всевозможных актерских умений в новом, общем для всей труппы комплексе способов и средств выражения.

Особенностью высшей школы при МКТ должна была стать последовательно проводимая Таировым театрализация всех предметов. Комплексный метод обучения объединял музыкальные занятия с уроками речи и пластики, показывал вступающему в профессию молодому человеку их роль в непосредственной сценической работе. Строго отобранные теоретические курсы призваны были объяснить студенту природу и стилистику сценического существования и потому, как уже говорилось, постигались отчасти практически. Помимо основательного знакомства с произведениями изобразительных искусств и музыкальной культуры разных эпох, студийцы, «прослушав, скажем, курс по истории французского театра такого-то века, играли отрывки из репертуара того времени в соответствующей театральной манере», впитавшей особенности уже знакомых произведений. Автор этого способа изучения театральной истории П. А. Марков, сотрудничавший с Таировым в 1921 – 24‑м годах, вплоть до перехода во МХАТ, и через много лет продолжал считать, что «на актерском и режиссерском факультетах такой практический способ освоения истории театра чрезвычайно полезен»[[517]](#footnote-518). Сохранилась программа курса Маркова по истории русского театра. Она и сегодня представляет интерес. Например, один из разделов курса был озаглавлен «Проблема французского классицизма на русской почве. Не усвоение, а переработка элементов французского классицизма в своеобразный русский классицизм». На практических занятиях студийцы уже играли фрагменты из трагедий Корнеля и Расина. Теперь Марков проводил драматургический и сценический анализ русских классицистских трагедий, выявляя своеобразие отечественных произведений. Закреплялось усвоенное в разыгрывании отрывков из русских пьес. Завершала этот раздел постановка проблемы классицизма в современности[[518]](#footnote-519).

## 4

Интерес Таирова к актерскому образу комедии дель арте в 1920‑е годы не угасал. Это естественно и логично: именно эпоха Возрождения выдвинула на первый план проблемы {179} «театрализации театра», проявила, как убедительно показывает Ю. М. Барбой, способность актера быть «не поставщиком материала для роли», но «кроить роль» по своей артистической индивидуальности. Актер стал мерой всех вещей на сцене — это первостепенной важности для театрального искусства событие не могло не запечатлеться в памяти современников и потомков: одна из основных итальянских масок — Арлекин, — преодолевая века, до сих пор олицетворяет актерское творчество и мастерство, самый театр.

Актер Станиславского желал достичь «предельной правды и типичности», «не пренебрегал целиком одними чертами и не преувеличивал других»[[519]](#footnote-520), силился слиться со своим персонажем и ролью. Реальный, во всей своей сложности, современник, объединенный с другими обыденным, со многими случайностями, потоком жизни, был его идеалом. У таировского актера со дня открытия Камерного театра наметились другие цели. Его отличие — высочайший уровень обобщенности образа, на котором человек рассматривается представителем человечества, непременное эстетическое «превращение» философски осмысляемой реальности, выделенность нескольких определяющих свойств персонажа, куда как большая степень самостоятельности по отношению к роли, не говоря уже о ее прототипах, чем в МХТ и МХАТе. Его идеал — театральная модель творческого человека вообще, а не жизнь души отдельно взятого, конкретным временем взращенного индивидуума — своего рода Арлекин, в трагедии Протагонист, располагающий знанием прошлого и устремленный в будущее XX века. В произведениях Камерного театра торжествует своеобразный возрожденческий эгоцентризм: мир здесь держится на творческом Я, публичное актерское искусство явлено как его лучшее воплощение.

Это творческое Я на таировской сцене реализовалось и в той части актерского целого — «образа», которая есть собственно «актер», и в очень большой мере — во взаимоотношениях «актера» и «роли». А поскольку театр выступал равноправным соавтором драматурга или композитора, актерская инициатива распространялась также на третью составляющую «образа» — «роль», была направлена, явно и последовательно, на ее укрупнение, объективирование. Таиров искал сценических обобщений, по существу отличных и от вахтанговских, и от мейерхольдовских, качественно не совпадавших с достигнутыми {180} М. А. Чеховым. В его спектаклях «больше было вневременности, чем исторического времени, сколько-нибудь строго датированного»[[520]](#footnote-521), больше всеземных просторов, нежели конкретных географических пространств. Актерский образ, к которому стремился этот режиссер, не умещался в рамки человеческого характера или типа, не определялся и высшим уровнем обобщения отдельной, пусть самой неординарной, личности или судьбы целого поколения или значительного явления сегодняшней жизни. Таиров не переплетал вечное с современным, он открывал вечное в современном; не сравнивал людей разных эпох, а с шокирующей некоторых решимостью собирал созидательные силы разделенных веками поколений в крупнейших актерских созданиях, желал обнаружить неизвестные современнику возможности и способности человека.

Назвав свой театр «театром эмоционально-насыщенных форм», руководитель МКТ, по определению Н. Я. Берковского, «хотел освободиться от формы, в которую укладывалась душевная жизнь современников», выводил актеров к тому «перводвигателю и к тому первовеществу, из которого созидаются человеческие лица», — к чрезвычайно широко понимаемой «страсти». «Неопределенная эмоциональность», которую не одобрял П. А. Марков, первоначально была необходима Таирову, чтобы «пересоздать состав человечества», дать зрителям возможность увидеть «лица, нисколько не сходные с общеизвестными на сегодняшний день»[[521]](#footnote-522). Сказанное Берковским безупречно. Но не полно без разъяснения: своей биологической ипостасью эта страсть не ограничивалась. Высшую страсть и важнейшее предназначение человека Таиров видел в воплощении творческого потенциала — гаранта жизненной силы людей.

Режиссура, в первой четверти XX века увлеченная комедией дель арте, не просто усложняла, но сознательно меняла структуру ее актерского целого. Итальянский актер выбирал и всю жизнь играл одну роль, раз и навсегда определив свои отношения с ней. Плотью роли была актерская если не импровизация, то инициатива, имевшая, по наблюдению Ю. М. Барбоя, единственное ограничение: набор признаков той или иной маски (обстоятельства фабулы рассматриваются производным от свойств масок). Постепенно наборы масочных признаков лишались своего постоянства: число признаков стремительно росло, старые объединялись с новыми по-разному в разных странах. Значительно расширилось поле театральной и уже {181} литературной фантазии. Теперь трудно было утверждать, театр ли опережает литературу или литература — театр. Становясь на ноги, режиссура вернулась к процессам трехвековой давности и превратила этот размеренный ход в скачок, создала множество небывалых, порой парадоксальных вариантов таких наборов. Стремясь увеличить драматическую активность, режиссеры динамизировали все элементы и связи «образа», обнажали потенциальные противоречия между ними.

Театр вновь вознамерился размежеваться с литературой, на деле доказывая свою самостоятельность: и наборы признаков маски больше не ограничивали актеров, режиссер взял на себя авторские функции драматурга, прежде чем разыграть, свободно строил сценическое действие. Чтобы «театрализация театра» не вела к анархии, чтобы действие не обернулось чередой бессвязных номеров, режиссеры и крупнейшие актеры множили и усиливали природный сценический драматизм. Сторонники «условного театра» Вахтангов, Мейерхольд и Таиров не позволяли подсистемам «образа» совмещаться, разводили «актера» с «ролью» на разные расстояния, по-своему фиксировали «роль» и отношения «актера» с ней. Именно на этом пути складывалась новая структура сценического действия, которая — это показывает в книге «Структура действия и современный спектакль» Ю. М. Барбой — не опровергла, а подтвердила закон театра прежних эпох: чем больше «актера», тем больше «роли».

Так, в эгоцентристской «Принцессе Брамбилле» Таирова мера самостоятельности актера была демонстративно огромна. А место уже сильно объективированной роли, без сомнения, невелико. Зато целое любого актерского образа усложнялось: вся труппа и отдельные актеры имели по несколько ролей, от начала до конца пронизавшая действие карнавальная игра держалась на смене масок, оправдывала многочисленные (в том числе и жанровые) трансформации и преображения участников спектакля. Действенная энергия системы «образ» перераспределялась: неистраченная на сближение «актера» с «персонажем» и «ролью» ее часть была использована для организации отношений между «актером» и «ролью» (вернее, «ролями»). Взаимоотношения эти задавались уже при распределении ролей. Таиров предпочитал крайние подходы и здесь, при выборе актера на роль: один полюс — по возможности большее соответствие артистической индивидуальности и психофизических данных актера характеристикам роли, другой — резкое их несовпадение (по Мейерхольду, парадоксальное назначение актера на роль).

{182} В «Брамбилле» к исполнителю ключевой роли Пляшущего Арлекина, в то время ученику Мастерской-студии МКТ, А. А. Румневу вскоре перешла ведущая партия Арлекина. Студиец, потом актер, по творческой природе своей прежде всего мим, Румнев, кроме всего прочего, стал в этом спектакле для Таирова и «масштабом» профессионализма Камерного театра, и «мерой» самостоятельности сценического творчества. В арлекинаде 1922 года «Жирофле-Жирофля» среди амплуа, которые актеры «примеряли на себя» и которыми манипулировали («играли в образ и образом», по меткому замечанию К. Н. Державина), были неожиданные для оперетты либо демонстративно не совпадающие с человеческими и артистическими индивидуальностями. Пример солистки труппы А. Г. Коонен, сразу после Федры вновь испытавшей амплуа инженю-кокет, — лучшее тому подтверждение.

Фундаментальное свойство комедии дель арте — уникальная способность актера здесь, сейчас, на глазах у зрителей импровизировать от лица персонажа — в последние годы поставлено под сомнение итальянскими учеными. Такая «импровизационность» раскрывается ими как виртуозное включение заранее отысканного в литературе либо придуманного и отрепетированного актером мотива поведения героя, перехода одной драматической ситуации в другую, необычного сценического трюка в традиционную фабулу. Но и при таком толковании комедии дель арте сохраняется ее отличительная черта: сращенность актера и избранной им маски-роли. Маска «кроится по мерке» артистической индивидуальности актера, одновременно вбирая в себя объективные общечеловеческие черты. Человеческая индивидуальность актера при этом остается в тени, ее энергия не активизируется.

Камерный же театр отличала чрезвычайно развитая, для таировского метода сущностная способность актера оправдывать формы искусства жизненной силой, человеческой инициативой и творческой энергией. Сам широчайший спектр несхожих, часто полярных ролей актера и всей труппы свидетельствовал о новых возможностях профессии. Здесь при создании образа Арлекина или Протагониста, героя эпизода, хорового начала актер стремился представительствовать от идеально обобщенного лица — творящего человека, — в открытую объявляя о своей воле к созданию сложного сценического образа, принципиально не исчерпывающегося ни маской, ни ролью. А значит, в любой, даже самой маленькой роли одарялся Таировым ощущением собственной значительности. Эпохой Возрождения внесенное понятие «радостная душа» — «такое человеческое {183} свойство, которое отличает актера от неактера не по признаку профессиональному… тут именно свойство личности человека, внутренне обеспечивающее актуализацию в театре его артистической индивидуальности»[[522]](#footnote-523), — стало одной из главных категорий искусства таировской труппы, желавшей быть самостоятельно жизнеспособным, из индивидуальностей состоящим целостным творческим организмом. Эта эстетическая позиция отстаивалась в открытой полемике, выражала мировоззрение коллектива; исследователи были правы — мировоззрение, близкое романтическому, но не на уровне следования художественному стилю конкретной исторической эпохи, а на уровне жизненной философии, по существу связанной с возрожденческой. Помимо всего прочего, именно эта позиция предопределила, не могла не предопределить тот конфликт, в котором уже с 1924 года — очень рано — находился Камерный театр с официальными установками советской власти на выполнение социальных заказов, как раз личностные свободы и опровергавшими.

Перепутать, где актер, а где герой, в Камерном театре было нельзя, сращенность исполнителя с ролью не допускалась. За основу роли в «Принцессе Брамбилле», например, бралась традиционная или сочиненная театром, знакомая любому неискушенному зрителю или еще невиданная, но легко доступная для понимания маска. Можно сказать, что в МКТ и амплуа нередко сводилось к маске, в «Жирофле-Жирофля» — к набору ярких штрихов, нескольких приемов «опереточного отца», «героя-любовника», «злодея», «кокетки». С ролевой напрямую соотносилась актерская маска старого или новейшего зрелищного искусства: у В. А. Соколова — «клоуна», у Н. М. Церетелли — «светского денди» урбанистической фильмы, у Л. А. Фенина — «простака», у А. Г. Коонен — «проказницы» (определение Мейерхольда), — и в каждом случае одновременно эксцентрика. Актерская маска обретала относительную независимость, обыгрывалась ее создателем различными и всегда непростыми способами, вплоть до откровенного противопоставления маски и личности актера. Важно, что ролевые и актерские маски испытывались режиссером в непредсказуемых и разных сочетаниях, не закреплялись за одними и теми же актерами, с довольно большой степенью свободы «гуляли» по труппе Камерного театра. Эффект неожиданности, вызванный совершенным актерским преображением, был действенной величиной театра Таирова: подобно яркой искре, меняющей {184} привычные очертания предметов и фигур, он озарял актера, рискнувшего «примерить» незнакомую маску, войти в новые отношения с ней.

В маски актера и роли входили особенности той или иной артистической индивидуальности (но не личности актера). И все же не ими такие маски определялись. Главные их характеристики при переходе роли от одного актера к другому сохранялись как примета зрелищного искусства и в основе своей величина постоянная, как некий фиксированный элемент — промежуточное звено между «актером» и «ролью» на пути к «образу». Зато связи признаков всякой маски и всемерно акцентированных свойств каждого актера были подвижными и для режиссера в высшей степени содержательными. Содержательным мог становиться и сам язык творящего на сцене человека. Обе последние величины имели прямое отношение к личности актера.

Таировский актер, принципиально отличаясь от мейерхольдовского, имел точки соприкосновения с ним. И тот, и другой любил и умел «играть с тем сценическим образом, который он сам же создавал перед аудиторией»[[523]](#footnote-524). Но Б. В. Алперс, утверждавший, что в начале 1920‑х годов это всегда превращало актера ТИМа в «актера-агитатора», «актера-трибуна», а актера МКТ вырывало из революционной действительности и замыкало «в эстетических границах театра как искусства», заблуждался. Вернее, давая точнейшие описания игры, был крайне тенденциозен в выводах.

Герой «Великодушного рогоносца» Брюно, каким его увидел Алперс, «стоял перед публикой с бледным застывшим лицом и на одной интонации, в однообразной картинной декламаторской манере, с одним и тем же широким жестом руки произносил свои пышные монологи». Персонаж Фернана Кроммелинка выступал в ролевой маске, рисовался И. В. Ильинским — в ТИМе «простаком» — в определенной, легко узнаваемой ложноклассической манере. И Мейерхольд, и Таиров задействовали память Театра. Но исследователь продолжает описание: «А над этим Брюно потешался актер, в патетических местах его речей проделывая акробатические трюки, а в моменты его драматических переживаний рыгая и смешно закатывая глаза»[[524]](#footnote-525). Монологи героя отличались пышностью, речи — патетичностью, переживания имели драматические моменты. {185} Поведение же актера обусловливалось свойствами другой маски — сценического «простака», — его действия и повадки были парадоксальным образом соотнесены с поступками и манерами «героя-любовника» и оттого еще более смешны. Мейерхольдовский актер с наслаждением глумился над Брюно — «Отелло, который сам себе и Яго» (формула К. Л. Рудницкого), «раздевал» поэта, непомерностью своей претензии на чужую душу превратившего себя в обывателя. А заодно, оставаясь в границах собственной маски и беззастенчиво прибегая к взятым из современной жизни способам, потешался над приведенным к стандарту старой сцены «любовником-ревнивцем», бесцеремонно снижая его манеры, акробатическими трюками и театральными шутками провоцируя в зале взрывы хохота.

Ядро постановочного замысла «Великодушного рогоносца» формировалось в процессе глубинной разработки теории гротеска. Мейерхольд синтезировал общеэстетические, искусству в целом принадлежащие категории (высокое — низкое, прекрасное — уродливое, трагическое — комическое) в ходе строительства действия драматического и нужного эффекта достигал в столкновении противоположностей. Болезненную ситуацию предабсурдистской пьесы разыгрывали здоровые, молодые, жизнерадостные и очень энергичные люди. Вновь вошедший в моду «дзанни», ловкий и современный «простак» расправлялся с искусственно сконструированной формулой «ревнивца», намного превосходя «героя-любовника» в активности.

Подобное строение «образа» можно обнаружить и в актерских работах таировской «Жирофле-Жирофля». Характеризуя ансамбль спектакля, рецензенты демонстрировали удивительное единодушие, использовали одну и ту же ассоциацию. «Такое ощущение, что находишься на перекрестке в центре стремительного водоворота»[[525]](#footnote-526), — признавался Ю. В. Офросимов; «буйного водоворота, который кружит всех и вся, начиная от первого занавеса, ни на минуту не ослабевая и не выпуская свою добычу до самого конца»[[526]](#footnote-527), — уточнял Е. А. Зноско-Боровский. «Добычей» режиссера и актеров в этом спектакле стало все, связанное с опереттой: музыка, либретто, декорации, костюмы, зрители с их привычками и пристрастиями. «Добычей» в «Жирофле» были и амплуа, а их единоличными владельцами — {186} актеры, и это подтверждено многочисленными наблюдениями критиков, советских и зарубежных.

Ф. А. Степун, например, назвал опереточную инженю «заплаканным “пупсом”», а А. Г. Коонен — «играющей кошкой». Фиксируя стилистику и структуру образа, он писал: «В основе Жирофле-Жирофля Коонен лежит капризная, заплаканная, но улыбающаяся девочка: отсюда взгляд исподлобья, надутые губы и быстрое приседание. С этим первым мотивом образа сложно сплетен другой: во внезапных препинаниях сценических перебежек, в отливном движении тела, в манере спиною бросаться в объятья есть что-то от грации и стилистики звериной эротики»[[527]](#footnote-528).

Степун не сомневался: «Мараскин добродушен, глуп, влюблен и труслив». В. Битт утверждал, что зрители безошибочно узнавали в герое Церетелли «типичный образ глуповатенького фата — опереточного жениха»[[528]](#footnote-529). Но сам Н. М. Церетелли, по мнению Зноско-Боровского, был верхом «ядовитой и изящной остроты», и зрители, затаив дыхание, следили за драматическим танцем актера, «такого вездесущего в своей подвижности, такого ловкого в невероятных акробатических трюках, что кто-то восторженно сказал в кулуарах: “Это каучуковый человек”». А И. П. Соколов сравнил жонглирование Церетелли «своей стройной фигурой» и предметом с «игрой тросточкой и котелком гениального Чарли Чаплина»[[529]](#footnote-530).

Намеренно отчетливой в структуре «образа» была черта, разделяющая «актера» с «ролью». Явным оказывалось и промежуточное звено: примета зрелищного искусства, взаимоотношения двух масок — ролевой и актерской. «Герой-любовник» оперетты и его современный вариант — «светский денди» урбанистической фильмы — становились «добычей» «синтетического актера», служили Церетелли «своеобразным прибором» (определение К. Н. Державина), предназначавшимся для беспрестанного обыгрывания. Актер с блеском использовал открытую для него режиссером возможность демонстрировать свою точку зрения на подобные амплуа и реализовать собственную творческую энергию. Принадлежащие разным частям «образа» маски подвергались откровенному пародированию.

{187} Тонкое тело опереточного фата, затянутое в трико, казалось неправдоподобно длинным. Деталями костюма выбирались гиперболизированные части фрака. Реверы и фалды — громадные, резко очерченные, топорщившиеся — дополняли такие же «громадные манжеты поверх рукавов, бумажная горжетка на шее, бумажная браслетка на бравой ноге, цилиндр на клеенчатом черепе и хлыст в руке!»[[530]](#footnote-531) Первый «герой-любовник» классической оперетты был воспринят зрителями «легким как перышко» черно-белым кузнечиком. По сцене порхало, преодолевая силу земного тяготения, фантастическое существо — Мараскин, способный удержать равновесие только в движении. Все перепуталось в его голове, все неслось и крутилось перед ним, и сам он танцевал, пел и кружился, щелкал хлыстом, без конца перескакивая с места на место, без устали подбрасывая свое гибкое тело выше и выше. Создавалось впечатление, что утративший чувство реальности жених непременно сорвался бы с высоты и разбился бы оземь, остановись он на миг, прекрати проделывать безумные трюки.

Мараскин, представлявший в спектакле Таирова целое театральное амплуа, а значит и само это амплуа (переход на новый уровень обобщения), оказывались на грани между жизнью и смертью. Недаром герой ассоциировался у критиков с эквилибристом на проволоке, укротителем хищников в клетке, воздушным гимнастом под куполом цирка. Он не падал и не разбивался только потому, что на протяжении всех трех актов находился (буквально как ведомая марионетка) в руках прекрасного мастера своего дела Н. М. Церетелли — актера, соединившего «большие гимнастические (акробатические) способности, мимику и настоящий драматический талант»[[531]](#footnote-532). Зафиксированное несколькими сочными мазками амплуа всецело зависело от воли актера, подавалось в новом контексте и оттого так сильно преображалось, что пребывало уже у последней черты своего существования.

Обратное по смыслу, но знакомое по структурной логике превращение происходило и с актерской маской. Ею Церетелли отважился очертить художественные пределы собственного кинематографического имиджа: в светском красавце с отточенными до изящества манерами обнаружил сходство со сверхсовременным механизмом. По утверждению И. П. Соколова, «в Мараскине показал стиль какого-то индустриального дэндизма, {188} какую-то элегантность и эластичность шикарной динамо-машины»[[532]](#footnote-533).

Таков был пародирующий план, двухслойный, сотканный из более тонких и, несомненно, современных нитей, вместе с пародируемым составивший аттракционную ткань взаимоотношений «синтетического актера» с амплуа различных видов зрелищного искусства. В образе, созданном Церетелли, живое, самобытное в человеке накрепко переплеталось с механистическим, марионеточным, он «играл противоположностями».

И все же лучше всех стилистику и возможности игры в образ и образом в «Жирофле-Жирофля» раскрыли В. А. Соколов и Е. А. Уварова — создатели ролей супружеской четы Болеро и Авроры. Оставшийся в Германии во время гастролей Камерного театра 1925 года Владимир Александрович Соколов неизвестен своим соотечественникам, его имя давно выпало из истории русского театра. И потому разговор о нем должен быть более подробным.

Соколов был человеком исключительно театральным. Он закончил школу актрисы Московского Художественного театра С. В. Халютиной, преподавал в ней, поставил с учениками «Незнакомку» Блока, в 1913 сыграл на сцене МХТ свои первые маленькие роли. В 1914 году вступил в труппу Камерного театра. В 1916 был призван на военную службу. Воевал. Через три года вернулся к Таирову и проработал с ним до 1925. Соколов владел многими театральными профессиями. На сцене Камерного театра осуществил постановки «Карнавал жизни» (1916, в соавторстве с Г. А. Авловым) и «Вавилонский адвокат» (1924) — спектакль, разыгранный молодежью театра. Был режиссером нескольких работ актерской и кукольной студий, главная из них — «Укрощение строптивой» с П. И. Щирским в роли Петруччо (1921). Соколов руководил Мастерской кукольного театра, был одним из первых актеров-кукольников в советской Москве, инсценировал «Синьора Формику» Гофмана, писал и переводил с других языков теоретические статьи о театре марионеток, стал одним из ведущих педагогов актерской студии МКТ. С 1919 года вошел в число лидеров таировской труппы. Особое пристрастие питал к шуткам, свойственным театру, к цирковым трюкам, эксцентрике, забытым или неиспробованным возможностям сценической игры. «Глубокий след в актерском творчестве Соколова оставила встреча в Москве с японской театральной труппой Ханако, к которой он {189} на некоторое время присоединяется, и дружба с танцовщицей Айседорой Дункан»[[533]](#footnote-534).

В первой половине 1920‑х годов В. А. Соколов был одним из самых замечательных актеров советского театра. Пресса тех лет показывает: этому «меткому и остроумному»[[534]](#footnote-535) актеру были подвластны жанрово-полярные образы. «В нем наш театр имеет сильнейшее свое комическое дарование»[[535]](#footnote-536), — утверждал рецензент еженедельника «Театр». «Вот поистине настоящий комик-буфф, именно *буфф*, а не то, что у нас понимается и подается под этими словами. Куда Ярону и Монахову!»[[536]](#footnote-537) — считал О. С. Литовский. Рядом с этими оценками образа Болеро соседствовали абсолютно иные характеристики возможностей Соколова. В этапных спектаклях на пути Камерного театра к трагедии «Адриенна Лекуврер» и «Гроза» актер достиг трагического звучания образов Мишонэ и Тихона. Неуклюжий увалень, долгие годы бледневший перед матерью, добродушный человек с разбуженным Катериной сознанием, презревший собственную меланхолию, Тихон у Соколова совершенно неожиданно для зрителей обнаруживал столько боли за людей, с такой энергией и страстью восставал против беспредела домостроя и порядка всего общества, что был воспринят «гуманистом с редкой широтой размаха»[[537]](#footnote-538).

Однако самых выдающихся успехов актер добивался в сочетаниях смешного и страшного; комического, драматического и трагического. В спектакле «Святая Иоанна» критику из Ковно запомнилась игра многих актеров. И тем не менее он настаивал: «Соперничали двое, А. Коонен и В. Соколов»[[538]](#footnote-539) — Иоанна и «издевательски задуманный и великолепно осуществленный Соколовым»[[539]](#footnote-540) дофин, оказавшийся «несомненно злее и острее, чем у Шоу»[[540]](#footnote-541). «К области гофмановской фантасмагорий»[[541]](#footnote-542) {190} критики относили рельефно выделенную актером фигуру аббата Кьяри. Играя Паскуале Капуцци («Синьор Формика»), Соколов не ограничивался «контурами психологического шаржа», «достигал в комическом столь жутких эффектов»[[542]](#footnote-543), что и эта его работа была признана глубоко драматической и подлинно гофмановской. «Напрасно упрекать Соколова в патологичности, извращенности, “чеховщине”. Ничем другим гофмановский синьор Паскуале в 1922 году быть не может»[[543]](#footnote-544), — весьма неловко защищал актера рецензент журнала «Театр и студия». Подозрения в патологичности и извращенности игры неисчерпаемых в своей фантазии актеров — М. А. Чехова и Соколова — возникали у некоторых рецензентов из-за неоправданности сравнения с создателями образов прямых жизненных подобий.

Близость двух русских актеров подтвердилась впоследствии. Когда судьба свела Соколова и Чехова в Германии у режиссера Макса Рейнхардта, они оказались создателями одной и той же роли. М. А. Чехов свидетельствовал: Рейнхардт «предложил мне сыграть роль Skid’а в “Artisten”[[544]](#footnote-545), Skid — клоун (!). Роль трагикомическая. В Берлине Skid’а с большим успехом играл В. А. Соколов. Рейнхардт хотел, чтобы я играл в Вене»[[545]](#footnote-546).

О роли Среды, Вормса («Человек, который был Четвергом») С. А. Ауслендер писал: «Великолепен Владимир Соколов, который с виртуозной тонкостью и четкостью перевоплощается из старого параличного профессора в молодого актера, без конца снимает и одевает эти две маски, не нарушая, вместе с тем, единого образа. Вообще, этот маленький человек с иронически печальным лицом вырастает в крупную артистическую фигуру подлинного мастера»[[546]](#footnote-547).

Ироническая печаль на лице первоклассного комика-буфф, едкий и горький юмор неисчерпаемой по форме выражения словесной и пластической эквилибристики очень музыкального актера помогли убедить сотрудника Мейерхольда В. Н. Соловьева {191} в возможности существования «синтетического актера». Соловьев, у которого «стремление театра создать синтетического актера вызывало некоторое сомнение», все же признавал: «Единственное и счастливое исключение в этом отношении представлял собою В. Соколов», к тому же лучше других овладевший «техникой пользования театральной конструкцией»[[547]](#footnote-548).

В роли Болеро, по словам В. Г. Шершеневича, актер не пренебрегал трюками, которые «настолько свойственны оперетте, что их проделывал сотни раз любой опереточный провинциал»[[548]](#footnote-549). Но кроме опознавательных знаков амплуа «опереточного отца», «добычей» Соколова была «визитная карточка» другого вида зрелища — цирка. Одна, казалось бы, частная деталь — живой желтый хохолок, вздымавшийся в минуты тревоги на голове Болеро, — буквально приковала к себе внимание критиков, и не случайно. «Режиссерская концепция роли отца Жирофле-Жирофля — клоун, — констатировал А. В. Бобрищев-Пушкин, — рыжий клоунский парик с забавно подымающимся дыбом и качающимся при волнениях вихром, соответствующий грим и костюм, но какой это был милый клоун»[[549]](#footnote-550).

И не только милый, но прямо-таки необыкновенный. Недаром очень несхожие критики, описывающие этот образ, прибегали к обороту «оказалось, что…» и такое возможно. Оказалось, что с актерской маской можно играть так же, как с ролевой. Напоминая зрителям известные и знакомя их с самостоятельно сочиненными личинами одной и той же классической маски, можно лишить ее однозначности, выстраивая связи между этими личинами, обнаружить новые драматические противоречия системы «образ». Стоит актеру захотеть, и «клоун» превратится в марионетку в его руках, она заговорит, задвигается, оживет и, главное, вступит с персонажем оперетты и со своим творцом в те отношения, которые определит он сам — ведущий — знаток театра марионеток В. А. Соколов. Что это — крайнее воплощение программной мысли М. А. Чехова о контроле творческого Я («высшего сознания», по Чехову) за героем? Видимо, да. Но и новое воплощение. Ведь сочиненный и материализованный на Камерной сцене «клоун» никакого отношения к персонажу и роли Лекока не {192} имеет, его в помине нет и в московской версии либретто «Жирофле-Жирофля». «Клоун» — личное сочинение все того же В. А. Соколова и всего лишь часть произведения его искусства.

Способ существования Соколова на сцене дает возможность сравнить его не только с великим импровизатором М. А. Чеховым, но и с актером совсем иной школы — И. В. Ильинским, в 1924 году создавшим своего «клоуна» в мейерхольдовском «Лесе». Ролевая маска Ильинского «комик» Аркашка Счастливцев характеризован К. Л. Рудницким как «хитрый и проказливый посланец сегодняшней публики, самой аудиторией вытолкнутый на подмостки, чтобы там все перевернуть вверх дном, поставить прошлое “дыбом”». В сердцевине образа — столкновение сегодняшнего содержания роли (его несет представитель собравшихся в ТИМе жителей послереволюционной Москвы) с тем, которое закреплено за традиционно-игровым типом — «клоуном». Когда маска Ильинского — «клоун» — входит в действенные отношения с Аркашкой — «комиком» Островского, — и рождается знаменитый «проказник».

Но это не все, что выясняет исследователь. В последнем по времени описании «Леса» Рудницкий особенно отчетливо утверждает: «Между Аркашкой и зрителями мгновенно устанавливались короткие отношения взаимной солидарности: для публики этот озорной, беспутный комик был “свой”, точно так же как его величественный спутник — Несчастливцев, как гонимые, но непокорные влюбленные Аксюша и Петр. А все остальные казались врагами, “чужими”, и глумиться над ними было одно удовольствие»[[550]](#footnote-551). Деление персонажей на «своих» и «чужих», на друзей и врагов — в 1924 году политически актуальное, разводящее людей на «новых» и «старых», — по Рудницкому, было в спектакле явным и последовательным (но, конечно же, его не исчерпывающим). И выполнялось настолько эмоционально заразительно, чтобы и в зале возбудить жажду поступка, чтобы не только «левому» критику В. И. Блюму, но и обычному зрителю захотелось вместе с актерами «раскрошить, расплясать, рассмеять этот старый, дохлый, но — черт побери! — все еще хватающий живое “быт” и его постылые хари!»[[551]](#footnote-552) На этот эффект прежде всего была рассчитана актерская маска Ильинского — современный Арлекин, превосходный «цирковой рыжий». Любимец народной аудитории гарантировал режиссеру понимание и доверие широкого зрителя.

{193} На противопоставление: люди «старой» и «новой» эпохи, — никогда не ориентировался Камерный театр, и в послеоктябрьские годы отстаивавший вечные, общечеловеческие ценности. Но, несмотря на это в момент революции наметившееся и до середины 1920‑х годов существовавшее, коренное различие в позициях Мейерхольда и Таирова, структурно образы Соколова и Ильинского близки: в их сердцевине взаимодействие маски представителя современного зрительного зала с традиционно-игровой маской.

В «Жирофле» оказалось, что с помощью вроде бы до конца исчерпавшего себя клоунского костюма и банальнейшего циркового трюка раскрываются самые характерные черты театрального персонажа и жизненного прототипа. Вот желтый с белым широчайший фрак, висевший — так ему в цирковой буффонаде и полагается — на плечах «клоуна» Соколова как на вешалке, полностью скрывающий хрупкую фигурку папаши Болеро, оставляя открытыми начинавшие было выразительно жестикулировать и тут же заставлявшие друг друга «замолчать» руки, да тонкие, согнутые в коленях, иксообразные ноги. Клоунский фрак настолько широк и свободен, что Болеро в нем легко прятаться. Невероятно пугливый, «опереточный отец» резко приседал, и его ноги исчезали под фраком-балахоном; голову и верхнюю часть туловища вдруг скрывал воротник, неожиданно превращавшийся из почти незаметного в огромный и пышный; руки словно втягивались внутрь, кисти защищали мгновенно выраставшие манжеты.

Болеро ухитрялся спрятаться весь целиком, он просто исчезал на глазах у зрителей. И именно в тот момент, когда «опереточный отец» оборачивался грудой накрахмаленной ткани и картона, оживал и начинал трепетать от страха хохолок «клоуна» Соколова. Болеро пытался выйти из положения по-другому: бросался на пол, распластывался и полз к ближайшему прибору станка, чтобы слиться с ним, либо скрывался в рюшах юбки своей жены Авроры. Но… опять вставший дыбом клоунский хохолок выдавал его. Ему удавалось скрыть свою плоть, но не душу, он умел прятать тело, но не чувства. И когда в танце Болеро — центральной сцене «клоуна» Соколова — эмоции стали совершенно неуправляемыми, оказалось, что в поле пересечения ролевой и актерской масок чувства вольны вырваться из телесной оболочки: им, способным вздыбить парик, ничего не стоит заставить плясать и упавший с ноги башмак. «Он танцует до изнеможения, так, что уже не может стоять на ногах. Он опускается на стул и продолжает танцевать сидя. Обессиленный, он падает на пол и лежа все-таки {194} танцует. Туловище сдается, тогда одна нога продолжает танцевать сама по себе. Отмирает нога, теряет башмак, и башмак танцует дальше. Владелец башмака пытается прибить его к полу, но это ему не удастся: одержимость танцем должна исчерпать себя до конца»[[552]](#footnote-553), — писал восторженный берлинский критик Зигфрид Якобсон.

Но разве это просто танец и только трюк? И кто этот ОН — владелец башмака, которого Якобсон не решился назвать по имени? Кто, как не сам первоклассный комик В. А. Соколов, увлеченно жонглирующий масками «опереточного отца» и «клоуна», свободно комбинирующий их варианты на протяжении всего действия? ОН — это Актер, способный играть масками разных видов зрелища, разными уровнями обобщений и самыми несопоставимыми смыслами в пределах единого образа. Это Актер, ключом к сложнейшему образу выбравший старый примитивный трюк. И доказавший, что живой клоунский хохолок, не перестающий почему-то смешить людей всякого возраста, может стать той веревочкой, за которую нужно только потянуть, и для театра, и для зрителя откроются неведомые возможности. Актер, завоевавший на берлинских гастролях 1923 года звание «гений гротеска»[[553]](#footnote-554).

Соколов «с треском вставлял свои цирковые трюки для усиления темпа происходящего»[[554]](#footnote-555), преображал опереточного папашу с помощью рыжего коверного, конечно же, не для того, чтобы пестро расписать опереточную роль. «Традиционную манеру комика-буфф Соколов прокартонил и отшлифовал эксцентризмом», его несомненный «рекорд “гротеска-буфф”»[[555]](#footnote-556) состоялся тогда, когда зритель ощутил с какого-то момента действия начинающую преобладать едкую иронию артиста над привыкшим бояться, прятаться и все-таки не сумевшим стать незаметным, пребывавшем в полной неопределенности «маленьким интеллигентом». В этом фантастически эрудированном интеллигентике с удивительно подвижным лицом, всегда выразительными, вдруг наполнявшимися вселенской болью глазами и концентрировался тот смысл, который имел самое непосредственное отношение к москвичам 1922 года.

{195} «Окрылять гротескную акробатику»[[556]](#footnote-557) клоуна Соколов взялся для того, чтобы и папаша Болеро, и сидящие в зале обрели хоть какую-то определенность, заговорили своим языком (а именно так поступал Соколов, частенько «выглядывая» из-за спины Болеро) и сумели увидеть повод для радости. «Откровенная жажда смеха, проповедь дерзкой юности, насмешка над старым, разоблачение напрасных страхов и не страшных опасностей», — вот что открылось П. А. Маркову в таировской версии французской оперетты. Спектакль «Жирофле-Жирофля», по его словам, «утверждал радость жизни»[[557]](#footnote-558). Актерская игра вселяла уверенность: чувствовать и мыслить человеку нельзя запретить. Гражданская война кончилась, Россия вновь училась жить в гражданском мире. Для передовой интеллигенции, которая само обновление страны под сомнение не ставила, 1922 год был годом надежд…

## 5

Символом художественно-мировоззренческих устремлений Таирова в жанре трагедии суждено было стать «Федре», увидевшей свет рампы раньше, чем «Жирофле-Жирофля». Показательно, что, делая решающий шаг в воплощении по-новому понятого сценического синтетизма, режиссер выбрал совершенную, классическую «Федру» Жана Расина. Для создания высокохудожественного «синтетического спектакля»-трагедии ему потребовалась соответствующая литературная основа.

При этом руководитель МКТ по-прежнему был убежден, что для его коллектива пьесы в готовом виде не существует, даже в случае с канонизированной формой классицистской трагедии, казалось бы, не поддающейся изменениям. «Самое важное в том, как подошел театр к спектаклю, была атака в лоб. <…> И когда в лилово-сине-голубом свете на своих котурнах, двигаясь с великолепной уверенностью по наклонным ступеням и площадкам, пошли друг к другу, в широком ритме жестов и движений и в мелодике размеренной речи, одинокие фигуры трагедии, ведомые сурово-скорбной Федрой — Коонен, — школьный Расин зажил обновленной жизнью»[[558]](#footnote-559).

Таиров вовлек текст французского драматурга в общий процесс организации собственного замысла. Он заказал В. Я. Брюсову {196} свободный перевод расиновского шедевра и вместе с поэтом работал над новой формой стиха, по ходу репетиций стремясь достичь равновесия словесной, музыкальной и пластической выразительности в игре актеров. Постановщик осуществил родовой — непременный для рождения режиссерской целостности — синтез, не сопоставляя, не соподчиняя самостоятельные компоненты спектакля, но сращивая их, один наделяя свойствами другого. Испытанный подход дал на этот раз неожиданный для самих создателей результат. Музыка как таковая (партитуру для «Федры» писал композитор А. Н. Александров) — обязательная составляющая прежних таировских постановок — не зазвучала в спектакле. Таиров обошелся без организующей актерскую речь и пластику музыкальной канвы, лишил своих учеников надежного поводыря, которым прежде сознательно и не всегда успешно пользовался. Музыкальные ритмы более не подменяли собой — это часто бывало в таких спектаклях, как «Фамира Кифарэд», «Принцесса Брамбилла», «Ромео и Джульетта», — ритмы собственно сценические. И это вовсе не означало, что музыка покинула таировский театр. Один из ведущих специалистов своего времени в области театральной музыки Л. Л. Сабанеев свидетельствовал: «Театральная линия Камерного театра сейчас постепенно, но уверенно *удаляется от музыки*. Музыка была нужна в период ритмической организации сцены, именно как звучащая партитура эмоций и ритма. Но сейчас в этом уже нет надобности. Театр научается создавать свои четкие *сценические* ритмы, свои жестовые и речевые эмоции. Звуковое пояснение становится менее нужным»[[559]](#footnote-560).

Музыка брюсовского стиха «Федры» выявлялась в голосоведении актеров, варьировалась в смене чрезвычайно сильных чувств, которыми они наделяли своих героев. Музыка усиливалась пластикой объемов и плоскостей не заслонявших — так случилось в спектакле «Ромео и Джульетта», — но наилучшим образом подававших актеров сценографических форм, преображаясь в цветовой и световой партитурах, усложнялась в смене красок и линий гримов, костюмов, аксессуаров, аранжировалась в ракурсах поз, в ритмике жестов и переходов. Именно в «Федре» обнаружилось принципиально важное движение в эстетических взглядах Таирова, подтвердившее, что цель Камерного театра — не собрание, а синтез признаков и средств смежных искусств и разновидностей театра.

{197} Откуда-то из правой кулисы по ломаной диагонали очень медленно шла Федра Коонен. Квинтэссенцию страдания, вызов судьбе, борьбу разнонаправленных сил запечатлевал в России и Франции названный «ожившей фреской» актерский образ.

«Человеческое тело, наполненное трагическими переживаниями, как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли»[[560]](#footnote-561), — считал Таиров. Эту силу-угрозу, вне человека стоящую, историческую, мировую, разросшуюся в сценографическом образе — необычном оркестре — до колоссальных размеров, фиксировала пластика актрисы. «Грубо изваянный, камню подобный шлем пригнетал голову»[[561]](#footnote-562), давил, прижимал к земле. Рождалось первое движение Федры — сверху вниз, на сгиб.

Но героине подлинной трагедии чуждо смирение, противостояние — суть протагониста, и Федра продолжала свой путь вперед, на зрителя. Невысокие золотые котурны помогали оформить вторую линию пластики: превращали походку женщины в поступь воительницы. Федра приподнималась над землей, готовая преодолеть земное тяготение. Она наступала, казалось, способна была изменить существующее положение вещей и обрести свободу. Об этом говорило противоположно направленное первому движение — снизу вверх, на выпрямление.

Борьбу сил, вызвавших эти движения, вмещало в себя стройное, обвитое тяжелым пурпурным плащом женское тело — тело, объятое пламенем, раненое. Плащ играл роль вестника неизбежного страшного конца; силы, которые несла в себе Федра, была равновелики, ни одна не могла победить другую. И потому «ее удел не небо и не земля, но… котурны на земле»[[562]](#footnote-563).

«Скрестив руки около шеи, как бы стремясь удержать стоны, рвущиеся из груди», смятенная и все же устремленная вперед Федра неожиданно и мгновенно сламывалась, «встречая первый луч солнца»[[563]](#footnote-564), и бессильно падала на руки Эноны. Луч солнца не мог поддержать ее. Напротив, он был доказательством вины, пронзал тело подобно мечу, сжигал как огонь, — колени подкашивались, плащ, кровавым следом распростертый по земле, говорил о ее судьбе. Тема спектакля заявлялась в первой пантомиме Коонен с такой ясностью и силой, что перед зрителем словно представала вся трагедия. Каждое движение актрисы выглядело поступком, каждая {198} пластическая фраза вырастала в событие. «Это появление стоит целого спектакля», — утверждал в названной рецензии С. А. Марголин.

Борьба встречных движений, организующая пластику Федры Коонен, выдерживалась в выходах и уходах, в перемещениях по сцене других действующих лиц: герои вступали на разновысотную площадку сверху и снизу, шли навстречу друг другу и расходились в противоположные стороны. «Отсюда *прямые линии*, если это диалог, и *треугольник*, если столкновение»[[564]](#footnote-565). Отсюда и математическая точность мизансценического рисунка, рельефного и четкого, более свойственного не драматическому, а балетному театру.

Действенность сочетаний динамики и статики была стержнем большинства актерских работ: «каждый вестник, герольд или страж в своих устремленных к бегу, но застывших позах»[[565]](#footnote-566), в медленных ритмах строгих, изящных и вдруг резко, некрасиво обрывавшихся движений способствовал разрастанию конфликта, его движению во времени. По этому же принципу строилась и ставшая знаменитой сцена-рассказ Терамена о гибели Ипполита. И. И. Аркадии решал огромный монолог на контрасте: речь, передающая ритмы несущейся колесницы, и пластика — полная неподвижность словно вросшей в землю фигуры актера.

Активизируя связи между главными героями, Таиров в полной мере учел своеобразие партнерства ведущих актеров труппы тех лет А. Г. Коонен — Н. М. Церетелли — К. В. Эггерта, драматизм творческих отношений солистов обратил в действенную величину.

Н. М. Церетелли «отлично чувствовал себя в высокой трагедии»[[566]](#footnote-567), — справедливо отмечал Марков. Но трагическим актером он все-таки не был. Природа актерских дарований Коонен и Церетелли была разная. Луч солнца — последняя нота сценической увертюры, исполненной Коонен, — предвещал появление Ипполита, концентрировал в себе этот образ. В суровой и тяжкой трагедии прекрасная вариация Церетелли воспринималась Марковым именно так: «каким-то сверкающим лучом». Ровный внутренний свет исходил от героя, пребывавшего в согласии с собой и окружающим миром. Гармония, выражавшаяся в стройной фигуре, в юношеской грации летящих, устремленных ввысь движений, в нежном и строгом овале {199} лица, не могла не манить Федру как самое желанное и, она изначально знала, невозможное для нее.

Дуэты Федры и Ипполита решались на движении самостоятельных, параллельно развивавшихся лейтмотивов, не имевших точек соприкосновения тем — по композиционным законам больших музыкальных форм. Контрастность заявляла о себе постоянно, подчеркивалась всевозможными театральными средствами. Она ощущалась уже в костюмах. Фигура Федры утяжелялась, в одежде были использованы локальные цвета и обнаружены встречные движения. Весь в целом костюм выступал препятствием, рассчитывался на преодоление героиней, его носящей. Платье Ипполита подтверждало стройность тела, акцентировало грацию шага и строгость манеры поведения, не стесняло естественной пластики движений.

Откровенно, бесстрашно выражала Коонен эмоциональную жизнь своей героини. Решительность Федры была запечатлена в «резком, мучительно-сосредоточенном, с горькими губами, почти мужском профиле»[[567]](#footnote-568), запоминались ее «несмиряющиеся глаза»[[568]](#footnote-569). Противоречащие одно другому, разорванные движения; резкие перемены поз, мгновенно убеждающих, как будто единственно возможных и предельно емких содержательно; жесты, производящие впечатление неожиданных открытий; множество ракурсов, беспрестанно меняющих выражение лица-маски, — все это говорило о сложнейшей внутренней жизни Федры, о борении глубоких и мощных страстей, о максимальном эмоциональном напряжении актрисы.

Ипполиту было свойственно «внутреннее благородство и отвращение ко лжи», его, по мнению Маркова, отличала «строгая застенчивость», он нес в себе «поэтическую влюбленность» в Арикию спокойно, без усилий. И как не могло смутить Фамиру Кифарэда поражение в поединке с музами, так не разрушали душевной гармонии Ипполита страшные обвинения Федры. Игра с предметом (меч и копье) еще более растягивала широкие, словно перетекающие из одного в другой жесты. Движения Ипполита — плавные, лаконичные, предполагавшие продолжение — лились как единая красивая мелодия, в которой неожиданная нота или новая тема оказались бы фальшью.

Пластическую драматургию дуэтов Коонен — Церетелли укрепляло и усиливало голосоведение, как считал С. С. Мокульский, не «имевшее ничего общего с традиционными приемами {200} театральной декламации»[[569]](#footnote-570). Рецензенты 1920‑х годов не обнаруживали в Камерном театре единства речевой манеры. Но наиболее последовательные из них аргументированно, на примерах показав, что таировские актеры говорят стилистически по-разному, приходили к выводу: это не разрушало цельности впечатления от спектакля.

«Если взять “Федру” и сравнить речь Коонен и Церетелли, то получится странная картина, — отмечал Ф. А. Степун. — Коонен выговаривает все “о” как “а”, Церетелли же скорее все “а” как “о”. Коонен отбрасывает концы слов прочь от себя, а Церетелли их часто проглатывает. Исходя изо рта Коонен, все гласные круглятся, а исходя изо рта Церетелли, произносящего их со всосанными щеками, как-то перетягиваются в талии. Но все же эти различия отнюдь не мешают созвучности декламационных приемов Коонен и Церетелли»[[570]](#footnote-571). Полновесные, возникшие на выдохе и посланные во вне «а» Федры — Коонен противостояли полым, рожденным при вдохе и оставленным при себе «о» Ипполита — Церетелли. Открытость Федры внешнему миру и сосредоточенность Ипполита на собственном Я прослеживалась и здесь, углубляя философское сопоставление «человек» — «мир». Строй речи актеров оказывался действенной величиной, сообщал зрителю о чувствах героев не меньше, чем сюжет тех слов и фраз, которыми они обменивались. Гласные боролись, выстраивались в своеобразные вокальные партии, и это роднило «Федру» Таирова с оперным представлением.

Ведущая актриса Камерного театра обладала уникальными голосовыми данными. Преодолев лирическую струю своего дарования, ощутив трагическую вину живущего в XX веке человека, Коонен, по словам Маркова, «забыла напевность речи; не песней льется она, — звучит криком и болью». Для Коонен «рифмованный попарно шестистопный ямб — искусственный размер, холодный, как ампирная колоннада, которым Брюсов в местах наивысшего напряжения заменяет традиционный русский трагический метр: ямб пятистопный», — являлся необходимым «регулятором» (термин Таирова). Он организовал наиболее глубокие чувства — первозданные и стихийные. Коонен оживляла поэтический метр и ритм, преобразуя в ритм сценический. «Актриса разбивает этот стих, расплавливает его; ритмическими толчками исторгается он из ее груди, нисходит ступенями, {201} потому что речь ее вещает о невероятной муке, исповедуется в несказанном грехе. Перебои и интервалы сказа не менее разительны, чем вопли»[[571]](#footnote-572). При сравнении характеристики голоса, данной А. Я. Левинсоном, с описаниями поз и жестов актрисы нельзя не заметить сходства между пластической и звуковой линиями.

Той же особенностью отличалось голосоведение Церетелли: его можно назвать вокальной партией, как пластику — хореографической вариацией. «Дивный голос распоряжался музыкальными нюансами чудесно, словно актер говорит по нотам: правда то не речь, а мелопея», — писал о голосовых данных Церетелли Левинсон.

Большое значение в спектакле имела трактовка третьей роли — Тезея. Дуэт Федры и Ипполита не был бы столь органичным и действенным, если бы Тезея играл не Эггерт. Отличительными чертами этого актера были четкость пластического рисунка и редкого драматического диапазона голос. «Эггерт был актером кованой формы — во многом рациональный, лишенный яростного темперамента, он лепил образы скульптурно, четко, ясно, умея закончить движение необходимой завершающей точкой»[[572]](#footnote-573), — считал Марков. В роли Тезея каждая поза Эггерта впечатляла, по словам Левинсона, как «монумент, тяжкий и прочный», в пластике преобладали окончательные позы-итоги различных эмоциональных состояний.

Намеренно не многокрасочная роль, однако, не текла монотонно: «Эггерт искал мести, а потом каялся, жил мощно, бурно, героем театрального действа», — свидетельствовал Марголин. Основную нагрузку нес голос актера: речевая партитура — обостренно динамичная, во многом контрастная пластическому рисунку — фиксировала сложную эмоциональную жизнь Тезея и была согласована с голосоведением (сказом) Коонен. «Она очень характерно растягивает всегда клокочущие в ее речении гласные», — писал Степун о создательнице образа Федры. О голосе Эггерта дает возможность узнать сопоставление Левинсона: «С тех пор, как смолк на сцене французского театра орлиный клекот братьев Муне, пререкающихся в “Эдипе” с неистовым гневом гигантов, подобный образ царственной властности и стоической силы не был еще явлен Парижу».

Сгорающая женщина, несущая в себе «уничтожающий разрыв страсти» и «держащая себя так благородно, что в зрителях {202} просыпается не сострадание, а удивление»[[573]](#footnote-574), и властный, стоически сильный царь, познавший «трагическую багряницу заблудшего»[[574]](#footnote-575) человека, были признаны критикой разных стран образами подлинной трагедии. Сама возможность и неожиданная для многих значительность московской «Федры» справедливо объяснялись рецензентами зарубежных гастролей МКТ 1923 года конкретным временем ее появления на свет в русской культуре. Русская, она тем не менее «проникала в кровь» современников других национальностей благодаря трагедийной обобщенности и одухотворенному мастерству творящих актеров. Таиров сопоставлял такие понятия, как «хаос» — «гармония» — «материал» для будущего строительства, за осуществлением которого в России следил весь мир; «Запад» — «Восток»; «катастрофа» — новое «равновесие»; «человек» — «мир»; «падение» — «взлет». Эмигрировавший в Германию Ю. В. Офросимов видел основной смысл таировской «Федры» в понимании того, что в мировоззрении русского, немецкого, французского художника совпадает: «В эпоху мировой катастрофы исчезли национальные грани для восприятия истинно трагических образов; все они получают один общечеловеческий характер»[[575]](#footnote-576), все вызваны к жизни, чтобы сохранить общечеловеческие ценности.

В «Федре» 1922 года большинство русских и зарубежных критиков фиксировало «возврат к примитиву мифотворчества», благодаря которому возникает образ варварской Эллады, «связанный крепкими историческими нитями с Востоком»[[576]](#footnote-577), или «возврат к обрядовому характеру представления», «возвышенному ритуалу»[[577]](#footnote-578), языческому и христианскому. Это был спектакль, где каким-то парадоксальным образом русская сценическая традиция учитывала «величавость китайского театра»[[578]](#footnote-579) и сочеталась со схемой трагедии страстей, «восходящей в своей основе к античной формуле трех актеров, двигающих тему»[[579]](#footnote-580), где советским актерам, «чтобы так играть, нужна совершенно исключительная японская власть над телом и совершенно исключительная его покорность»[[580]](#footnote-581).

{203} Сочетание столь разнообразных качеств в одной труппе, в одной актрисе кажется невозможным, немыслимым. Может быть, авторы этих оценок ошибались или недостаточно хорошо знали традиции восточного театра, например? Но позже, в 1928 году, совершая поездку по Европе, посетив театры Берлина, Вены, Амстердама, Лондона, Парижа, Милана, Рима и Венеции, уже другому спектаклю Московского Камерного театра — «Любовь под вязами» — дали оценку ведущие театральные деятели Японии. В книге знаменитого японского актера Ишикавы Садандзи, фиксирующей их театральные впечатления, есть и такие строки: «Мы не можем описать того единодушного восхищения, которое мы испытали в этот вечер от игры Алисы Коонен, от этой тончайшей углубленной игры, преисполненной тщательной отделкой, от этой изображенной ею мрачной страсти, силы, общего облика. Вместе с Икэда (крупнейший драматург и театровед Японии)[[581]](#footnote-582) мы признаем, что это — первая артистка в Европе. Кидо (вице-директор театрального концерна Японии) же заверил, что при той силе очарования, которая исходит от нее, имели бы большую ценность ее гастроли и в Японии»[[582]](#footnote-583). Разделил это мнение и присутствовавший на спектакле Таирова актер театра Кабуки Каварадзаки: ему способ существования Коонен оказался ближе, чем игра других мастеров европейского театра.

Федра Коонен не была похожа на Федру Расина и Федру театра Комеди Франсез — это общеизвестно и общепризнанно. Привычная театроведческая терминология — классическая роль прочитана, воплощена, истолкована актрисой — для анализа Федры — Коонен не подходит. «Федра» сотворена Камерным театром для передачи собственных, нерасиновских идей в иных, неклассицистских художественных формах и в другой, режиссерской системе образности. Недаром как о «читающих и творящих» пишет об актерах Камерного театра мюнхенский рецензент Альфред Гюнтер. «Монизм» Коонен обнаруживался в том, что она, читая «Федру» Расина, созидала на театральных подмостках не осовремененную, а действительно современную, новую Федру (вместе с Брюсовым и Таировым), и, главное, в процессе рождения протагонистки как личность и высочайшего класса профессионал творила самое себя. И в трагедии {204} воплощение роли на сцене МКТ конечной целью имело открытие всего того, чем природа озарила человека.

В «Федре», как впоследствии и в «Любви под вязами», в окончательной редакции «Грозы», «Негре», «Оптимистической трагедии» и «Мадам Бовари», особенно ясна направленность работы со студийцем и актером в Камерном театре: Таиров создавал свой театр, чтобы, говоря словами А. Я. Левинсона, «стимулировать энергию, изучать и укреплять души» (и актеров, и зрителей), «искусство актера было для Таирова больше, чем профессия-мастерство», он воспитывал Протагониста, «Арлекина-короля, хозяина сцены и самого себя»[[583]](#footnote-584).

В спектаклях-трагедиях Камерного театра разделение «образа» на структуры «роль» и «актер» не столь очевидно, как в арлекинадах. Но оно сохраняло свою значимость и в них. Лишь на первый взгляд могло показаться, что Коонен, как и ее партнеры, не говорила от своего имени, исповедовалась лишь в грехах Федры, то есть общалась со зрительным залом только через роль. Это было не так, Способ существования А. Г. Коонен, Н. М. Церетелли, К. В. Эггерта и других строился на невероятном для первых поколений человечества мифологических героев знании: герои спектакля Камерного театра прорицали будущее, догадывались о том, что произойдет с людьми и землей через много веков — несли в себе черты людей современных поколений. Образы Федры, Ипполита, Тезея привлекали зрителей личностными позициями актеров; не были абстрактными аллегориями и не превращались режиссером в современников, резко выделяясь из ряда актерских созданий других театров тем уровнем обобщений, который во все времена связывает сегодняшнего героя трагедии с его предшественниками. И потому несколькими фигурами трагедии оказалось возможным воплотить понятие «человечество». Одинокие в своем и любом другом времени, герои были объединены с протагонистами различных эпох и народов. Федра и другие действовали «с потрясающим сознанием того, что сотни поколений и миллионы людей как бы незримо присутствуют при их грехах и при их искуплении…»[[584]](#footnote-585) — писал Луначарский после генеральной репетиции спектакля.

«Актер» и «роль» присутствовали в «образах» таировской версии «Федры». Связать их в едином живом организме так {205} же, как и в арлекинаде, было задачей зрителя. Общение актеров и зрителей при этом складывалось не сразу, принять предложенные Таировым «правила игры» удавалось не всем сидящим в зале и прежде всего потому, что не просто сильно, но в большей степени, чем сюжетно-литературное, содержательно было художественно-театральное начало, неожиданно активно задействовалась память Театра и необычно явна оказывалась творящая роль Федры актриса А. Г. Коонен.

Таиров пытался зафиксировать специфику актерских образов спектакля и определил ее словосочетанием «эмоциональная маска». Наиболее полное, для многих неожиданное воплощение такая маска получила в игре Коонен. Вступая в напряженное, ожидавшее преобразований пространство А. А. Веснина, взаимодействуя с воодушевленными решительностью Таирова партнерами, она держала в памяти фигуры Саломеи и Адриенны и, раскрывая собственное понимание Федры, достигала небывалого для себя ранее уровня обобщений. Возможным это становилось потому, что в сердцевине образа взаимодействовали две непосредственно с трагедией связанные маски. Ролевая, поднимая актрису до высот вечной протагонистки бессмертного жанра, акцентировала мощь страсти и благородство истинно свободного человека, утяжеляла собственную вину и заостряла протест трагической героини, не желающей мириться с волей самих Богов — неподвластной человеку силой. Актерская же, в прямом смысле этого понятия, была маской величавой и строгой Трагедии, воспринималась рецензентами ожившим символом Театра. У Федры — Коонен «сквозь русскую речь звучит аттическая медь», — писал Левинсон. А в качестве примера самого выразительного и смыслово значимого пластического обобщения приводил незабываемое лицо актрисы, запечатлевшее маску трагедии: «странно: очертания ее рта естественно и разительно похожи на устье трагической маски»[[585]](#footnote-586). «Черты лица [Коонен. — *С. С*.] совершенно изменены, стилизованы, рисунок носа подчеркнут картонным ребром, и самое лицо возвращается к античной маске, в то время как обувь восстанавливает котурны. Все другие действующие лица представлены в таком же заостренном, четком стиле»[[586]](#footnote-587), — подтверждал Г. Буасси.

Авторы лучших статей о «Федре» Таирова прибегали к философским терминам, отыскивали аналогии в музыкальной {206} культуре и изобразительном искусстве, опере и балете, нуждались в поэтических ассоциациях и нередко облекали свои рецензии в форму эссе. «Карнавалом любви и смерти» «говорящих танцоров, мимов с сильными голосами»[[587]](#footnote-588) назвал искусство таировских актеров Жан Кокто. Удивление и радость дрезденцев, в общечеловеческом контексте спектакля обнаруживших и идею героического пессимизма немецкой культуры, передал Альфред Гюнтер: «Колоссальной становится борьба людей с богами. С невидимыми призраками судьбы. Вину взвалил на себя человек. Но он несет свою вину и принимает свою судьбу достойно — дает ей, всей целиком, ворваться в его жизнь, позволяет себе нестись в безграничность, и кончается это только в смерти. Когда еще чужому театру удастся так очаровать нас, как Федре у русских. Неслыханное театральное событие открыло нам почти забытый мир»[[588]](#footnote-589).

Таиров не опровергал аксиомы: герой спектакля — величина объективная и непременная. И вместе с тем герой, которого выводил на сцену его актер, был настолько от личности этого актера зависим, нес в себе так много собственно актерского материала и так явно на историю театрального, а не жизненного прототипа опирался, что оказывался новым для зрителя, открывался ему в процессе происходящего здесь, сегодня, сейчас творчества. Расиновская же основа роли под воздействием индивидуальной актерской энергии и общей для новейшего театра (но впервые столь смело на классицистском образце продемонстрированной) режиссерской инициативы в системе образа утончалась, если не сказать, иногда была почти эфемерна. Сквозь классические роли на только им доступном, оживившем первородные силы трагедии театральном языке со зрителем говорили «синтетические актеры».

Для пояснения предположенного полезно сравнить два, казалось бы, подобных восприятия взаимоотношений актера с ролью. Автор первого М. А. Чехов считал: «Та или иная роль есть не больше как *костюм*, в котором являешься к невесте, но в костюме этом должен быть сам обладатель его, сам *жених*. Ведь противно же, когда в обществе, например, человек явно щеголяет новым смокингом и, кроме “смокинга”, ничего не выражает собой?! Так и на сцене — непереносимо, когда за ролью не видно ЧЕЛОВЕКА»[[589]](#footnote-590). Второе приводилось ранее и {207} принадлежит А. В. Луначарскому. Он рассматривал актеров Камерного театра художниками, которые раскрывают зрителю творческий потенциал человека на сцене, показывая свое искусство «в прозрачных масках [в других статьях — одеждах. — *С. С*.] того или иного действующего лица».

Роль — костюм, одежды, маска подлинного актера — в этом общее чеховского и таировского видения. Но есть и очень существенная разница. М. А. Чехова зрители видят «за ролью» Стриндберга ли, Шекспира ли как полноправного талантливейшего их соавтора и постоянно на сцене присутствующего руководителя собственным «живым “материалом”»[[590]](#footnote-591). Об этом пишет Чехову лучше многих постигший своеобразие актера Андрей Белый: «Этот Гамлет — не *Гамлет*, не слабый, безвольный, немного неврастеник, немного фантаст, а трезвый, умный, наблюдательный, активный Гамлет <…> сегодня я впервые понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел через Вас. Я не увидел Чехова, “огромного артиста”: я увидел Гамлета, а о Чехове забыл»[[591]](#footnote-592). «Роль» в созданном Чеховым «образе», как и в системах Станиславского или Вахтангова, «как бы посредине, она структурный “посредник” между артистом и зрительным залом»[[592]](#footnote-593). А роль Гамлета, по ощущению Андрея Белого, еще и «посредник» между сегодняшним днем и «далеким будущим».

А. Г. Коонен же или Н. М. Церетелли зрители видят «сквозь роль», творящие актеры — и непременный, и важнейший объект режиссерского внимания, все театральное в Камерном театре акцентировано, внутрисценическая часть действия здесь — главная. Она не просто не отрицается и не скрывается, не только выделяется. Для зрителей попросту не существует образа без тех взаимоотношений, в которые актер вступает с ролью. Роль теряет многие свои первоначальные черты и качества, лишается как нюансировки, так и отчетливости своих литературных очертаний и одновременно получает собственно театральное наполнение. Теперь ее отличительные признаки — высота уровня обобщений (декларативно не совпадающая с исходной), выпуклость нескольких определяющих характеристик, новая целостность и внутренняя однородность. Часть актерского Я и актерского материала, отданная «роли», как и у Чехова, не преподносится отдельно от нее, входит в нее, но при {208} этом «роль» не заслоняет собой «актера», который активно с ней взаимодействует. Структуры «роль» и «актер» расположены перед зрителем не друг за другом, они пребывают в одной плоскости, обе на первом плане. Находясь на спектакле Камерного театра, об актере — великой А. Г. Коонен или вступающем в профессию студийце — нельзя забыть. Сквозь прозрачные одежды и маски своего героя всегда видимый зрителю, актер в большей степени сам, чем через структурного «посредника», устанавливает контакт с залом. При таировском способе существования актера на сцене вероятность сочувствия зрителя иногда хорошо знакомому герою литературного произведения снижается, зато сильно возрастает возможность восхитить и встревожить публику актерским искусством, вовлекая человека из зрительного зала в творческий процесс, стимулировать его энергию, разбудить инициативу познания самого себя. Переоценка ценностей актерского искусства, пересмотр системы «образ» во многом определяют творческие поиски Камерного театра первого десятилетия жизни и, уже не так ярко выраженные, сохраняются впоследствии.

Приверженность традициям русского реалистического театра, логика психологического метода, а затем борьба с так называемым «формализмом» в искусстве ограничивала, сдерживала свободу суждений советских рецензентов и исследователей. Драматург М. Е. Долинов даже сочинил для характеристики Камерного театра особый термин «чехол театральности», скрывающий от публики, по его мнению, единственно истинные в театре процессы: перевоплощение актера в героя и переживание актером чувств персонажа[[593]](#footnote-594). «Горячей крови» жизни персонажей не хватало в творениях Коонен, Церетелли и других таировских актеров не одному Долинову, и критики не однажды писали о холоде, идущем со сцены Камерного театра в зал.

Пытаясь разобраться в существе этого явления, С. А. Марголин сравнивал Эрика XIV М. А. Чехова с Федрой А. Г. Коонен и писал: «Эрик трагичен всегда, у него трагическая душа и обреченное сердце [само по себе утверждение очень спорное. — *С. С*.]. Федра трагедийна лишь на котурнах. <…> Не рискуйте приглашать Коонен сойти с котурнов, даже пепла от этого ее внутреннего вулканизма вы не обнаружите там, где она играет», — прямо указывая на театральное происхождение всемирно известной по мифам и литературе героини и особый {209} для XX века способ существования актрисы. И тем не менее, «“Федра” заражала… — признавался Марголин. — Федра — Коонен нравится, влечет к себе, хочется подольше оставаться в созерцании ее великолепных чувств каждому зрителю Камерного театра». И тут же перебивал самого себя: «Но никого, — я готов поручиться в этом, — Коонен не заденет остротой изображаемой душевной боли до конца и никого не потрясет всецело. Ведь ее трагическая сущность — мираж, ракета бенгальских огней, чудесная ложь»[[594]](#footnote-595).

Сущность таировского спектакля трагическая, достигается она подъемом актерских образов на немыслимую (и ненужную) для других театров высоту обобщений — таков вывод Марголина. Этой же позиции придерживался и А. Я. Левинсон, убеждавший читателя в том, что котурны в Камерном театре — следует добавить, и актерские маски — «не археологическая побрякушка, а трагический прием, возвеличивающий действие до священнодейства, скандирующий это действо, словно гулкой поступью рока». И ничто иное, как этот уровень обобщений, отрывающий Федру от земли, по Марголину, лишает героиню не просто психологической достоверности, но и жизненной правды. Не противоречит ли автор статьи самому себе здесь и дальше, заявляя, что Коонен никого не потрясает всецело болью Федры и каждого влечет к себе «великолепными чувствами»? И что стоит за этими необычными чувствами?

Впечатляющи аргументы, которые приводит современный исследователь таировской «Федры» В. В. Иванов, доказывая интерес режиссера «к персонажам с погашенным сознанием, находящимся во власти аффекта», игры страстей. Но и он не может не отметить, что «как бы ни хотелось Таирову отстоять “языческую вольность”» «во имя плоти, во имя плодоносности жизни», уже в «Саломее» «бушевала стихия, ведущая к смерти и знающая об этом» [выделено мной. — *С. С*.]. Требуя голову Предтечи мира иного, Саломея — Коонен была готова искупить свою вину жизнью: в финале спектакля она шла навстречу воинам, по приказу Ирода окружавшим ее, чтобы раздавить щитами. В «Федре» же с первой минуты действия режиссером и актрисой акцентировалась «самоистребительная диалектика отпущенной на свободу страсти»[[595]](#footnote-596). Страсти особой, варварской и имеющей прямое отношение к современности — вырвавшимся на простор в 1917 году, вне культуры лежащим силам, {210} одновременно ведущим к небывалым разрушениям и пробуждающим те возможности человека, которые не поощрялись прежде и могли теперь найти разные сферы приложения.

Марголиным не четко проведена разделяющая «актрису» и «роль» черта: Коонен всех умела потрясти мощью, вновь говоря словами Левинсона, «самых глубоких, первозданных и стихийных человеческих чувств»[[596]](#footnote-597), интенсивностью поисков отклика на эти чувства, а значит всех способна была осчастливить редчайшей по органичности потребностью к воплощению в этом мире, к созиданию, к творчеству. Но душевную боль от сопереживаний страстям ее героини вряд ли кто-то испытывал в полной мере. Здесь обнаруживался отвергаемый В. В. Ивановым этический план спектакля. Подтверждая вывод Ф. А. Степуна: «Чуда и магизма полного перевоплощения в г‑же Коонен, как в актрисе, не было»[[597]](#footnote-598), — необходимо добавить: его не могло, не должно было быть. Именно дистанция между «актрисой» и «ролью» позволяла достичь того неведомого прежним исполнительницам роли благородства, которое более всего привлекало в Федре — Коонен, дистанция же давала возможность театру выразить свое отношение к вечному противоречию страстного желания человека воплотиться и разрушающей в первую очередь его самого слепой (биологической) страсти. При этом ни одну, даже самую по-человечески близкую себе роль — Эммы Бовари — Коонен не свела до своего Я: ограничить или поднять до себя роль — так вопрос в Камерном театре никогда не стоял. Несмотря на то, что Федра или Эмма в спектаклях МКТ были творением Коонен и Таирова не в меньшей степени, чем Расина или Флобера, актриса, по воспоминаниям современников, никогда не говорила о своей героине — «я», только — «она» — царица или французская горожанка.

## 6

«Именно она [“Гроза”. — *С. С*.] открыла дорогу нашим спектаклям о’ниловского цикла, “Машинали” и другим…»[[598]](#footnote-599), — считал Таиров. О своем решении включить эту русскую классическую пьесу в репертуар Камерного театра режиссер впервые объявил на зарубежных гастролях 1923 года. А в 1927 г. глава ленинградской театроведческой школы А. А. Гвоздев заметил, {211} что о’ниловские постановки Таирова «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» «вначале сближают зрителей с понятными и всем доступными образами, а затем истолковывают их в широко развернутом обобщении, раздвигая рамки, уводя от быта к художественному перевоплощению его». Новизну искусства таировцев с большими перерывами наблюдавший его рецензент обнаружил в последовательном по времени процессе «драматического продвижения» «от быта к мощной символике образа, от природы к искусству» внутри одного спектакля[[599]](#footnote-600). В том процессе, который усиливает напряженность действия, посвящая зрителей в механизм театрального обобщения конкретно-жизнеподобных образов. Мнение Гвоздева только подтвердило переход Камерного театра, пользуясь формулировками Таирова (вторая из них неточна), от метода «эмоционально-насыщенных форм» к «конкретному реализму».

Начался же этот переход сразу после первых зарубежных гастролей театра одновременно со становлением Эктемаса, был непростым и лучше всего прослеживается в трех сценических редакциях пьесы А. Н. Островского «Гроза». Прав был В. Ф. Ашмарин: «Гроза», кроме художественной, имела и другую, особую, ценность. Три ее варианта, показанные в Москве с перерывом в два года (1924, 1926, 1928), давали зрителю редкую возможность «усвоить характерные “камерные” методы театральной работы Таирова и его товарищей»[[600]](#footnote-601).

Экспериментальные театральные мастерские открылись 1 октября 1923 года — через двадцать дней после возвращения труппы с гастролей. В высшую школу приняли девятнадцать человек, с поступившими ранее в Мастерскую-студию Камерный театр имел теперь сто пять учеников. Курс рассчитывался на три года. В первые два учащиеся должны были получить широкую гуманитарную и общетеатральную подготовку, а затем, на заключительном этапе, суметь войти в практическую жизнь театра. В момент открытия Эктемас включал три отделения: актерское, режиссерское и «специальное драматургическое отделение для подготовки драматургов, которые в своем творчестве руководствовались бы чисто театральными, а не литературными требованиями»[[601]](#footnote-602).

{212} В том же 1923 году, испытывая естественную потребность быть понятым в важнейший для театра период перехода к «конкретному реализму», Таиров организовал новое издание — газету «7 дней МКТ», — двадцать номеров которой целенаправленно проводили идеи Камерного театра и Эктемаса, обозревали творческую жизнь коллектива, исследовали разнообразные проблемы советского и зарубежного искусства. Посредником между театром и его аудиторией стало и четвертое отделение Эктемаса — истории и теории театра, вечернее, — открывавшееся в октябре 1924. Несколько курсов лекций и семинаров этого отделения могли свободно посещать все желающие.

Поклонники причудливых каприччио Камерного театра, сторонники только что продемонстрированного в «Лесе» своевольного подхода Мейерхольда к классике и те поначалу были обескуражены замыслом соединить «Грозу» Островского и театр, сосредоточивший внимание на синтезе самоценных видов сценического искусства. Это соединение было рискованным, заранее можно было предсказать: многие возьмутся охранять авторское право создателя русского театрального репертуара даже в случае полной удачи вольной интерпретации именно этой классической из классических пьесы Островского.

Генеральная репетиция «Грозы» собрала в Камерном всю театральную Москву. Впечатление неотчетливости замысла, незаконченности, несделанности объединило первых зрителей спектакля и… его режиссера. Сразу после премьеры Таиров собрал труппу, чтобы прямо и спокойно сказать своим актерам: «Спектакль еще не получился… <…> Теперь абсолютно ясны все наши ошибки и недочеты. <…> Постановка “Грозы” намечает путь, по которому сейчас и будут идти наши поиски»[[602]](#footnote-603). А затем под почти всеобщие возгласы критики о провале, а иногда и о катастрофе Камерного театра, не теряя времени, но и не спеша, приступил к осуществлению второго варианта спектакля.

К весне 1925 глубокая драматургическая переработка текста Островского (а не просто сокращение его, как считали некоторые рецензенты) и, разумеется, самого спектакля была завершена. В новой редакции — без всякого преувеличения, с триумфом — Камерный театр показал «Грозу» той же весной на вторых зарубежных гастролях по Германии, Литве, Австрии.

Постановка 1924 года не удалась не потому, что была чрезмерно оригинальна, напротив, советская критика вменяла в вину Таирову или громко приветствовала прежде абсолютно {213} не свойственную этому режиссеру нерешительность в обращении с литературным материалом. На этот раз задавшийся целью прорастить национально-историческое «зерно» пьесы, руководитель МКТ выявлял специфику русской дореформенной действительности в характерности и жанровой окраске образов. Он круто поворачивал к «конкретному реализму», включал в арсенал своего театра выразительные средства и приемы, ранее его не интересовавшие. «Он как всегда обобщал, типизировал, почти приводил к схемам, и вместе с тем явно хотел оставаться в пределах старороссийского купеческого быта»[[603]](#footnote-604).

Первая таировская «Гроза» была спектаклем о российском прошлом, взятом не со стороны жизнеподобия, а, по словам Н. Я. Берковского, «со стороны своей эмоциональной логики, со стороны исторических, национальных стихий душевной жизни, вступивших в этой драме в схватку друг с другом», и решенном, по определению А. М. Эфроса, на «лаконизме формулы» обобщенного народного быта. Быта — социально окрашенного, губительного, ведущего к столкновению двух сил: здравого смысла и крайнего самоограничения, «разума и аскетизма, которые в своем сочетании приобретают на Руси очень часто уродливые формы»[[604]](#footnote-605). И тогда все живое и здоровое дремлет; господствует дикость, суеверие, самодурство.

Установка «Грозы» стала первой большой работой художников В. А. и Г. А. Стенбергов в соавторстве с К. К. Медунецким. «Некрашеные, выскобленные добела, крепко срубленные [стены. — *С. С.*]. О них хоть головой бейся — никто не услышит! Пол, который гудит покаянными поклонами, тяжелой поступью кованых сапогов и мерными ударами Феклушиного посоха. Лестница, отзывающаяся на каждый шаг тревожным и вкрадчивым звуком, словно предупреждающая об опасности, которая поджидает каждого, кто хочет выбраться отсюда наверх»[[605]](#footnote-606). Там, на самом верху — то ли полукупол недоступной церкви, то ли половинка холодной луны, повисшая над прочным срубом арки или моста, мост же — одновременно и «потолок над головой человека, низкие своды, сдавливающие его»[[606]](#footnote-607), и «символ переправы с одного берега жизни на другой»[[607]](#footnote-608). В целом неизменный во всех редакциях «Грозы» (уточнялись лишь отдельные детали), образ со временем эволюционирует {214} в восприятии критики от схематичного, умертвившего важнейшие «краски» Островского к художественно емкому, запечатлевшему сгущающуюся атмосферу всеобщей неволи, знакомому, современному.

В 1920‑е годы театру не интересен драматург — бытовик, даже осмысляющий и поэтизирующий этот быт, как Островский. И у Мейерхольда, и у Таирова, и у Станиславского внешний ряд жизни его героев художественно (у каждого по-своему) преобразован, у всех как никогда ранее в театре Островского открыто звучат социальные и театральные мотивы. При встрече с ролью Катерины на память Коонен приходят жизненные впечатления того же рода, что и Станиславскому при постановке «Горячего сердца» в 1926 году: «Ярославль, набережная, волжский простор, угрюмые неразговорчивые люди. А после — Плёс, необычайной красоты волжские обрывы, старая барыня, идущая по пыльной деревенской улице к обедне в атласном платье со шлейфом. Железная клеть на пристани. За замком молодой человек и девушка, выставленные “на позор”»[[608]](#footnote-609). Необычайной красоты волжский простор и молодость, любовь в железной клети — таков образный эквивалент конфликта или, говоря словами Таирова, столкновения «двух исконных начал русского строя, русской жизни — “понизовой вольницы” и “домостроя”»[[609]](#footnote-610).

Но потаена в этом быте и своеобразная театральность народного творчества: сказка — песня — поэзия. «В сказках лес, омут, баба-яга, ведьмы, домовые, волки, страшный черный кот. А с другой стороны — русский белый крест»[[610]](#footnote-611), — и эти образы возникают перед Коонен, когда она впервые задумывается о природе своей героини. С самого начала актриса нарушает «традиции религиозного канона в истолковании Катерины», устремляется «к стихии вечно-женственного, осложненного неподдельной поэтической одаренностью», — считает Л. П. Гроссман и, цитируя Н. А. Добролюбова, — «Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют или читают; у нее в душе иная музыка, иные видения. Для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду. Ее занимают деревья, странно нарисованные на образах, и она воображает себе целую страну садов, где все такие деревья, и все это цветет, благоухает, все полно райского пения», — {215} утверждает, что впервые на русской сцене у Катерины — Коонен «непосредственная поэтическая стихия господствует над мистицизмом и церковностью»[[611]](#footnote-612).

«Одна Коонен дала совсем новое толкование роли Катерины»[[612]](#footnote-613), другие актеры остались в пределах традиционного старороссийского купеческого быта. Именно этими пределами и была предрешена неудача первого варианта «Грозы». Таиров резко снизил отличающую искусство Камерного театра высоту обобщений и, несмотря на открытие Коонен, проиграл, не мог не проиграть. Мало сказать, что к существованию в рамках какого бы там ни было быта таировские актеры не были приучены. В Камерном театре они никогда не прибегали к жанровым краскам русского искусства. И теперь испытывали их, конечно же, не стремясь уподобиться коллегам из Малого или иного, так называемого «реалистического театра», осваивали, чтобы не исчерпать этими красками образ, а дополнить ими собственную, тщательно выверенную палитру. Сразу представить на суд зрителей усложненную структуру действия Таиров предусмотрительно не взялся. Невозмутимость режиссера, понимавшего, что драматическое напряжение его «Грозы» недостаточно, объяснялась просто: продолжение диалога с Островским он планировал.

Первая редакция «Грозы» рассеяла сомнения в том, что актеры Камерного театра чувствуют русскую речь, запомнилась веской обоснованностью трагической противоречивости Катерины. Укоряя Таирова за неопределеность подхода к пьесе, за отсутствие развивающей традиции постановок «Грозы» (добролюбовской, григорьевской, «символической») исполнительницы главной роли, А. Р. Кугель тем не менее фиксировал своеобразие Катерины — Коонен: «У Катерины нет крыльев, чтобы полететь, и нет смирения»[[613]](#footnote-614). Нет того, что было бы выше человеческих сил, но очень высоко оценены человеческие возможности: Катерина у Коонен — не богородица с иконы, не носительница русской идеи или героиня легенды, а исключительной высоты духа русская женщина. Ее удел, как и удел Федры, — «не небо и не земля». Вот лишь одна, восстановленная С. А. Николаевичем мизансцена, в которой открывалась гамма чувств Коонен в роли Островского, согласовалась особенная красота режиссерского стиля и самобытная театральность {216} драматурга: «Неподвижная фигура Коонен — Катерины на мосту, выпукло и страшно обрисованная белым, облепившим ее под ветром платком. И в том, как стояла она, устремив тоскующий взгляд к далекой звезде, готовая к неизбежному, принявшая его, с каким спокойствием вслушивалась в себя — и могла все бросить и остаться одна, и могла вернуться и сказать, что любит другого, — и во всем ее облике, кротком и решительном, и во всей этой сцене, краткой и безмолвной, с рассветно синеющим небом, со спящим мостом, была такая печаль и такая свобода, которых никак не “сконструируешь” и никакими “измами” не объяснишь…»[[614]](#footnote-615).

На втором этапе работы пьеса из «драмы быта» должна была превратиться в «трагедийный сценарий, разыгранный исконными театральными масками»[[615]](#footnote-616), которые в режиссерской структуре спектакля начинали обретать современный ракурс. Таиров в 1925 году сумел преодолеть давление традиций (и здесь роль Коонен чрезвычайно велика) уже в масштабах всего спектакля и прочел «Грозу» согласно мировоззрению своего театра. Он вернулся к «раскопкам» текста Островского и, изучая его пласт за пластом, в поисках вечной человеческой сущности добрался до основ литературного «здания», спрессовав одни и вовсе отбросив другие, верхние «этажи». Подход, проверенный в прошлые годы и давший блестящий результат в «Федре», поднимал соавтора Островского над национальной спецификой быта, местным колоритом, временной конкретностью и социально-исторической определенностью. Разыгравшаяся в городе Калинове драма с берегов Волги выходила на простор материков и океанов, из дореформенной России устремлялась в XX век — обретала масштабы трагедии. Для раскрытия стихий русской душевной жизни, которые теперь влекли Таирова, его театру нужен был широкий общечеловеческий контекст. Созданию такого контекста и уделил основное внимание режиссер во второй редакции «Грозы».

Он вновь осмыслял природную силу и рост человеческих страстей, искал источники вечной женственности, но теперь осложнял их мощными импульсами столь же стихийного и тоже вечного национально-самобытного начала: разливным потоком русской народной песни и вольными мотивами русской поэзии, шире — проявлениями творческой натуры на Руси. А еще — нежностью «к горькой и прекрасной старой России»[[616]](#footnote-617) — мотив {217} для советского театра середины 1920‑х годов, когда все связанное с прошлым было достойно лишь осмеяния, неожиданный.

«Исконная театральная маска», о которой писал О. М. Брик, не заслонила гораздо более «плотную», по сравнению с ролью Федры, роль Островского. Протагонистка А. Г. Коонен существовала не отдельно от Катерины и не в облике Катерины. Актриса не просто очистила роль от всего второстепенного для Таирова, не только зафиксировала главные смысловые полюсы пьесы, меж которых пульсирует жизнь героини. Изменив драматическую природу роли, Коонен вновь сумела связать ее с «исконной театральной маской» и включить в разработанную Таировым систему «образа» — вывела Катерину на простор трагедии.

В спектакле Камерного театра дремучая, близкая к первородной по естественности, потаенная и тем более неожиданно сильная страсть соединялась с привычной с детства покорностью, стыдом, с благородством и совестливостью; неудержимый порыв, высшее наслаждение сливались со строгим раздумьем, с предельной скорбью; вольность «слагательницы неписанных поэм и неоформленных фантазий»[[617]](#footnote-618) выразилась в фатальных мотивах: «Все должно произойти так, как оно происходит, это вечно»[[618]](#footnote-619). Художественное «превращение» быта, всеохватность и слитность контрастных стихий, высота уровня обобщений — отличительные черты искусства Таирова и воспитанных им актеров — перевели «Грозу» в трагедийный план, сблизили Островского с Софоклом и Шекспиром, породнили русскую пьесу, с одной стороны, с «Федрой» Ж. Расина, с другой — с «Любовью под вязами» Ю. О’Нила.

Уже в 1925 – 26 годах, когда Коонен «удалось найти то звучание роли, которое заставляло зрителя увидеть в героине Островского человека, чье сознание стихийно преодолевает толщу вековых предрассудков и суеверий»[[619]](#footnote-620), самые внимательные критики уловили мотивы, развитые Таировым в 1928. В окончательной редакции спектакля общечеловеческий контекст усилил актуальность противостояния «живой жизни» и распространяющейся на все ее сферы системы запретов домоСТРОЯ, обострил конфликт здравого смысла свободных в своем выборе людей и аскетизма властолюбцев, навязанного всем окружающим. 1859 и 1928 годы сблизились, в сегодняшнем {218} отозвалось непреходящее. Поле трагедии достигло нужного напряжения, когда вслед за Коонен в него вошли ее партнеры.

Атмосферу спектакля и особенности актерской игры зафиксировали рецензенты разных стран. Особый интерес представляют отклики западных критиков, знакомых с манифестом «Раскрепощенный театр»[[620]](#footnote-621) и исходивших из сложившегося на гастролях 1923 года предубеждения: Таиров — из тех режиссеров, которые не интерпретируют текст литературного произведения, а вновь его создают. В их числе был и итальянец Сильвио д’Амико. После просмотра «Грозы» он уточнил свое мнение и обстоятельно доказал, что руководитель МКТ сочинял собственную драматургию, по-новому осваивая то главное в первоисточнике, из-за чего остановил свой выбор именно на нем. Д’Амико свидетельствовал: «Таиров — “ниспровергатель” веризма XIX века и натурализма Станиславского — понимает эти направления в “Грозе” Островского. <…> Таиров не создатель, а скорее интерпретатор драмы. Интерпретатор особый — фатальный, со своими включениями в драму и ограничениями драмы». Он раскрывает тоску, жажду свободы, волнения душ и угрызения совести героев Островского, но «по сравнению с другими он выражает их на сцене прямее, методами большего непосредственного внушения и силы; он отбрасывает все, что кажется ему лишним и потому пагубным для определенной им дели высшей концентрации, отказывается от любого наглядного представления жизненного материала на сцене».

И все это, — утверждал д’Амико, — Таиров делает для того, чтобы зрители «почувствовали прорывающуюся из глубины духовность» актеров. Он добивается своего: располагает «актерами, духовно и физически формирующимися в его строгой и методичной школе, не пассивными инструментами, но соучаствующими в творческом процессе умными сотрудниками»[[621]](#footnote-622).

Наблюдения Сильвио д’Амико подтвердил и постоянный рецензент таировских спектаклей в Париже Габриель Буасси: «*Видишь только актеров*, профилируемых на окружающие объемы, освещенных прожекторами, которые стремятся прежде всего высветить лица. Малейшее движение, малейшая перемена в выражении лица приобретают странные очертания, и тогда как в 1923 г. игра, сценическая фантазия ошеломляли, отвлекая зрителя от чувств и от текста, сегодня чувства и текст {219} обретают намного большее значение. <…> Нужно было бы назвать всех, ибо каждый играет с полной самоотдачей, и самый незначительный статист отличается оригинальностью»[[622]](#footnote-623).

Углублявшееся понимание национальной народной драмы и непрерывное расширение ее границ за четыре года обеспечили спектаклю «драматическое продвижение» от конкретно-жизнеподобной к художественно обобщенной образности, о котором писал А. А. Гвоздев. В 1928 году — накануне «великого перелома» в стране — Камерным театром были обнаружены общие точки переломных эпох русской истории. И потому совершенно новое звучание получил финал «Грозы» Островского — Таирова.

Как будто смирившаяся с гнетом домоСТРОЯ, во всем ограничивающего, прошедшая искушение русским разгулом, всякую жертвенную любовь презирающим, купеческая жена Катерина через, по сути, случайное любовное чувство на миг воплощала свою природную одаренность, освобождалась от «пассивной тоски, с которой люди продолжают жить»[[623]](#footnote-624), и тогда вместо привычного безвольного разочарования ее переполняла трагическая страсть — отвращение к жизни, одолевала потребность самосохранения от всеобщего греха. Предстоящая жизнь в поклонении идолам, жизнь без музыки, песни, фантазий и мечты, жизнь домоСТРОЯ «в узости своих, самим себе учрежденных границ и в неумолимости своего догматизма»[[624]](#footnote-625), крайне примитивная, становилась отвратительна, а в последнем акте (размеренные глухие удары гонга, бесконечно повторяющиеся подобно ходу метронома — порядку раз и навек установленному) — была уже страшнее, чем смерть. Перед героиней Камерного театра не вставала проблема выбора.

И в стремительном прыжке Катерины в Волгу — эффектном, завораживающем — угадывался одной Коонен присущий жест-поступок, фиксировалось движение, выраставшее в событие общезначимое, души присутствовавших пробуждавшее. Актриса наделяла героиню той тайной свободой, отобрать которую было нельзя. В который уже раз и опять по-новому таировское искусство опровергало жизнь вне воли, вне творчества, а значит, по любой подлинной религии, во грехе. «В этой бедной влюбленной девушке с молящими руками, с широкими жестами, {220} особенно в последних сценах, мы видим Федру»[[625]](#footnote-626), — признавал француз Г. Буасси. «Коонен сообщала русской мещаночке величие античной героини»[[626]](#footnote-627), — свидетельствовал немецкий критик. Коонен в роли Катерины не утратила обретенную в «Федре» связь с образами античных трагиков и, по убеждению Л. П. Гроссмана и Буасси, была очень близка героиням Лескова, Достоевского, Блока, понятна своим соотечественникам и, как оказалось, современникам других национальностей.

## 7

«Проникновение в конкретную сегодняшнюю жизнь стало чрезвычайно характерным для Таирова»[[627]](#footnote-628) после первых зарубежных гастролей, — зафиксировал П. А. Марков. До середины 1920‑х годов искусство Камерного театра, главным образом, раскрывало данный человеку природой потенциал — ту первооснову, которая объединяла людей и гарантировала уникальность каждому, наделяла правом на самостоятельность. Но сберегалась эта первооснова только самыми одаренными и мужественными, далеко не всеми, общественный «порядок» все в большей степени заменял чувство великой связи людей — вот что приковывало внимание режиссера. Теперь он смотрел на жизнь человека и как на результат реально существующих противоречий между вечными ценностями и конкретно-историческими идеалами.

В ту пору Камерный театр еще не нашел своего драматурга среди соотечественников. Попытки организовать драматургическую мастерскую, а затем лабораторию значительных плодов не дали. Говорить впрямую о быстро ужесточавшейся советской действительности в общечеловеческом контексте в период, когда изоляция Страны Советов уже грозила стать тотальной, было крайне сложно. К современной драматургии большого масштаба (по широте постановки проблем корнями уходившей в классическую драму), связанной с развитием в новейшем времени древнего жанра — трагедией, — таировский коллектив приобщался через диалог с литературой Нового Света — Америки. Отчетливее всего эволюцию его творческого метода продемонстрировали спектакли о’ниловского {221} цикла «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр» (по пьесе «Все дети Господа Бога имеют крылья»).

С Юджином О’Нилом Таирова роднило главное — способ художественного мышления, обобщенность образов. При всей разнице социальных акцентов и концепций личности и массы в пьесах американца так же, как в спектаклях советского режиссера, конкретное, национальное, современное перерастало в общее, мировое, эпохальное. Построенные на подвижном соотнесении жизни слышимой и жизни зримой о’ниловские произведения позволили выдержать программное для Таирова равновесие литературной, музыкальной и пластической драматургии в творчестве актеров.

Работу над О’Нилом Камерный театр начал со стремления воплотить в театральных образах социальную модель западного мира. В «Косматой обезьяне» он раскрыл прежде всего массовую, коллективную характерность, запечатлел то, что объединяет людей и определяет перспективу того или иного класса: естественность труда, делающего человека красивым, и механическую повторяемость праздности, превращающую людей в манекены. Монументальные массовые сцены спектакля, соединившие различные средства актерской выразительности, — «кочегарка» и «Пятая авеню», «верхняя палуба» — вошли в число классических творений режиссуры и неоднократно описаны.

В «Любви под вязами» Таиров в последний раз попытался отстоять способность человека через очищающую любовь вернуться к самому себе как возможность победить существующий миропорядок. Он столкнул сугубо индивидуальное — любовь и небывало развившуюся на протяжении последнего столетия обезличивающую жажду власти, наживы, страсть собственника — исследовал конфликт, который, сколько бы ни акцентировали наши критики его буржуазную природу, имел отношение и к советской действительности.

«Эмоциональный до музыкальности» спектакль «Любовь под вязами» напомнил харьковскому рецензенту концерт для двух разных труб и скрипки с оркестром, где солирующие инструменты ведут три самостоятельные темы. Это не индивидуальные лейтмотивы главных героев Эбби, Ибена и Эфраима Каботов, в вариационное выражение обобщенных человеческих страстей. В первом акте «с хрипом, с харканьем звучит труба жадности», во втором «мощная труба похоти вступает в концерт спектакля, медью своей путая, усложняя партию первой», и, наконец, в третьем «в великом человеческом страдании рождаются звуки чистейшей скрипки человеческой любви». Партии {222} труб подхватывает, множит, оттеняет весь оркестр — таировский «кордетеатр»[[628]](#footnote-629).

Писавший о современности и урбанистичности установки спектакля В. И. Блюм был прав: вросшую в землю ферму О’Нила художники В. А. и Г. А. Стенберги превратили в образ современного мироздания, ставшего тесным для борющихся за его передел. «Формула жилища» (определение А. М. Эфроса) семьи Кабот давала представление о размерах власти собственности. Не только деревянный деревенский дом, но и сверхмодный коттедж, небоскреб, город, монополия присутствовали на сцене. Эфраим, Ибен и Эбби Каботы в той же мере претендовали на обладание живой душой, что и недвижимостью, младенец оказывался основным предметом торга.

Эбби у Коонен, как и Федра, была заворожена страстью к пасынку. Но стоя перед выбором: «убей для счастья» или по-христиански «не убий», — в вопросах Достоевского не запуталась. Падая в пропасть преступления, она «сохраняла остаток поэзии и духовности»[[629]](#footnote-630), сумела обрадоваться каре за совершенное детоубийство и потому испытала «восторг победительницы»[[630]](#footnote-631), была оправдана театром, критикой и зрителями.

«Подобно лунатикам, бесстрашно и безошибочно шагающим по отвесам крыши на головокружительной высоте, одержимая Эбби — Коонен с точностью выполняет свои страшные внутренние императивы над провалом смертельной катастрофы. Но стоит неосторожно окликнуть лунатика во время его гибельной и уверенной ночной прогулки, чтобы с линии своего непоколебимого хода он сорвался и разбился насмерть»[[631]](#footnote-632), — передавал состояние героини Л. П. Гроссман. Таким роковым окликом для семьи Кабот оказывалась вечеринка в честь рождения наследника — сцена, более всего поразившая и советских, и зарубежных критиков. Соседям-фермерам, скованным размерами веранды, низким и тяжелым потолком, не позволявшим выпрямиться во весь рост, не хватало места и воздуха, ни один из них не подозревал о возможной свободе духа, никто не знал подлинной любви. В гостях копилась, шипела и кричала злоба в адрес Ибена, укравшего чужую собственность — жену отца, в адрес Эфраима, не устерегшего свою жену от сына. Все уста разносили сплетню о тайне рождения ребенка, все глаза подмигивали, все головы кивали в сторону {223} Эфраима, а ноги, все вместе, в одном ритме, перетаптывали самое любовь Эбби и Ибена.

Скрипач-урод увеличивал темп, осоловевший аккордеонист все быстрее растягивал меха. В танце гостей происходил перелом, перепляс оборачивался кошмаром. Мелодия исчезала, музыка превращалась в элементарный набор назойливых звуков, которые усиливались какофонией скрипучих и визгливых голосов. Гости Кабота теряли индивидуальные черты, оказывались сборищем «чисто гротескных масок в стиле “фермы под вязами”»[[632]](#footnote-633), пугающих своим однообразием. ДОМ был нужен Эфраиму, Ибену, Эбби, другим мужчинам и женщинам, чтобы стать самими собой. И именно борьба за самоосуществление подавляла самые сильные ростки личности, оказывалась губительной для всех. ФЕРМА накладывала печать на людей как владыка их судеб.

Разоблачение продолжала пляска хозяина дома Эфраима, которого рецензенты не раз сравнивали со всемогущим Сатаной. Но библейского Сатану отличало бессмертие, а 75‑летний великан Эфраим был обречен. Первый план танца раскрывал «в своем сатанинском ритме всю жуть этой не желающей умирать плоти»[[633]](#footnote-634). Но существовал и второй план. Среди множества жестов, выплескивающих неуемную радость по поводу рождения наследника, все с большей отчетливостью выделялся ряд повторяющихся движений. Л. А. Фенин плясал с широко раскинутыми, балансировавшими в воздухе руками, подолгу держал равновесие, стоя на одной ноге. Его Эфраим явно боялся сделать следующий шаг и оступиться на полу собственного дома, где прожил жизнь.

Неистовостью пляса до поры маскировалась пластика рискующего жизнью канатоходца. Истинное состояние героя стихийно проявлялось в танце. И чем сильнее гости распаляли воображение Эфраима, тем очевиднее было предчувствие катастрофы. То, что старик принимал за высшее свое богатство — наследник, — ему не принадлежало. Его власть, вера в свою силу и свою правоту, его упорство кончались здесь, сейчас, на глазах у всех. Торжество, казалось бы, оборачивалось полным крахом. Но нет, умирал Кабот-собственник, рождался Кабот-человек, у которого, правда, уже не было воли к жизни. Ночью после крестильной вечеринки то же происходило с гордым, {224} жадным, страстным, но, по убеждению Романовского, внутренне хрупким и нежным Ибеном: «Церетелли целомудренно несет эту большую скрытую нежность сквозь всю трагедию». Только у сына, в отличие от отца, воля к жизни обнаруживалась именно теперь. «Мы вспоминали и Федру, и Раскольникова, и Никиту» [героя пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы». — *С. С*.][[634]](#footnote-635), — свидетельствовал парижский рецензент — русский князь С. М. Волконский.

В финале спектакля человеческое в человеке — любовь — торжествовало. Во имя нее Эбби и Ибен готовы были принять любое наказание. И когда приходил жандарм, чтобы вести мачеху с пасынком на каторгу или электрический стул, Эбби и Ибену открывался залитый солнцем простор: «усиливался золотистый цвет, доходя к моменту закрытия занавеса до почти непереносимой яркости»[[635]](#footnote-636). Свет, отражаясь от огромных полотнищ, натянутых на задние сцены и над ней, умножался. Он затоплял сценическое пространство, просачиваясь сквозь ребристую конструкцию Стенбергов. И тогда ФЕРМА теряла свою еще минуту назад незыблемую власть, вдруг становилась полупрозрачной, легкой и, наконец, растворялась в воздухе раннего утра. Герои запоминались зрителям готовыми к свободному полету.

В 1929 году увидел свет рампы последний спектакль о’ниловского цикла — «Негр», — прославивший таировский коллектив на весь мир благодаря самым крупным гастролям Камерного театра по Европе и Южной Америке 1930 года.

Искусственная среда обитания человека — Город из стали без зелени, дерева, природного камня, без клочка земли — как материальный знак трагедии человечества; преследование любви как самое веское доказательство распада межчеловеческих связей, как признак краха гуманизма открылись московскому театру за расовой проблематикой.

На залитой ровным и постоянным светом сцене зрители «Негра» не разглядели бы ничего, кроме нагромождения различных по величине серых плоскостей, цельных или ребристых. С начала и до конца спектакля они присутствовали на сцене, но только преображенными, слитыми в том или ином образе. Каждый раз по-новому — сверху, снизу, от задника, рампы, из-за кулис — освещенные, плоскости установки вступали {225} в сложное взаимодействие с актерами и вызывали ассоциации со знакомыми уголками густонаселенного квартала. Два коридора стен шли один снизу, другой сверху и обрывались на авансцене, натыкаясь на рампу. Что это было — тупик стремительно шагающего XX века? И именно здесь разворачивались события таировского действия.

Сценографическая динамика и звукошумовой ряд выявляли силу воздействия среды на людей, в этой среде выросших. На заслонявших кулисы серых плоскостях по обе стороны сцены иногда просматривались абрисы арок. Они напоминали овальные своды вокзалов, ежеминутно засасывавших и исторгавших сотни и тысячи людей. И тогда на память зрителям приходили прорезавшие друг друга туннели, похожие на колоссальных размеров мясорубку, где «проворачиваются человеческие массы, поглощаемые этими туннелями, в которых гибнет всякое проявление отдельных человеческих эмоций, чувств и т. д.»[[636]](#footnote-637).

Уровень обобщений, необходимый режиссеру, задавался в интермедии-монологе, написанной М. А. Светловым и ставшей эпиграфом «Негра»:

Мой бедный товарищ,
Я всюду следил за тобой —
Ты в Европу бежал,
Скрываясь от Нового Света.

Ничто не поможет.
Ты снова вернешься домой.
Никуда вам не скрыться
С этой закрепощенной планеты[[637]](#footnote-638).

Организованные профессором А. К. Метнером в музыкальную партитуру спектакля мелодии народных песен и негритянских блюзов (оригинальные или свободно аранжированные) пронизывали весь спектакль. Белый и черный певцы (Г. И. Захаров, Е. А. Зимов, Б. А. Евгенев, А. Д. Гризик) выходили на просцениум перед началом каждой картины. Чередуясь, вызывающе смелые и печальные песни — среди них были и «Мостовые Нью-Йорка», и «Старый черный Джо» — не просто предваряли действие, они открывали и «сопровождали его, давая тон всему ходу драмы»[[638]](#footnote-639). Солисты — тенор и баритон — скоро покидали сцену, но музыкальные темы продолжали развиваться: их отголоски нетрудно было уловить в интонациях {226} слов и мелодиях фраз, найти в пластических вариациях актеров, обнаружить в сложнейшей партитуре света.

Бойкий диксиленд соседствовал с тоскливым мотивом шарманки. Музыка звучала в строго определенные моменты, но создавала эффект «послевкусия» и выполняла функцию особого действующего лица. Это поддерживало иллюзию продолжавшейся мелодии, увеличивало музыкальность спектакля. Но лидировать музыкальной драматургии Таиров не позволял: он преодолевал «честолюбие музыки» за счет введения в спектакль «организованных театральных шумов» (определение Л. Л. Сабанеева) и благодаря по-новому ритмизованной и воссоединенной с пластикой речи. В третьей о’ниловской постановке актерская пластика имела очень большое значение, пантомима, не открывая и не заключая словесных монологов и диалогов, органично вплеталась в них. По словам критика из Рима Сильвио д’Амико, итальянцы «увидели изысканное совершенство мимической игры актеров, настолько же восхитительной в русском сценическом искусстве разве что в балетах Дягилева»[[639]](#footnote-640).

Место музыкально-пластической выразительности в целом актерского образа с переходом к «конкретному реализму» не изменилось, равновесие слова — движения — музыки выдерживалось режиссером и в последней о’ниловской постановке. Подобно «Принцессе Брамбилле» и «Федре» спектакль 1929 года «Негр» не однажды называли за рубежом пантомимой, фантастическим по мастерству танцем, современным драматическим балетом, акцентируя этими определениями не отсутствие речевой партитуры, а доступную прежде лишь хореографическому искусству развитость пластического ряда действия. «Живые маски мучеников актрисы (Коонен) и актера (Александров), положения их тел» (и только потом — как завершающие мизансцену ударения — диалоги, монологи, отдельные фразы, единственное слово) передавали «страдания плоти героев от душевных ран» и в то же время оказывались «превосходным выражением радости творчества». Характеризовавший протагонистов спектакля критик из Турина Евгенио Бертутти был убежден, что очарование и высший смысл таировского искусства — этого «царства музыки»[[640]](#footnote-641) — в слитности зрительских ощущений радость — страдание. Непременным условием такого {227} эффекта он считал обеспеченную режиссером в спектакле «Негр» одновременность и равноценность внимания зрителя к актеру и герою в Камерном театре.

Выводы Бертутти в 1930 году повторили критики других стран. «Драма становится симфонией сценического искусства, так как играют ее артисты Московского Камерного театра, — писал о “Негре” рецензент из Буэнос-Айреса. — Слова сведены до минимума и, где только возможно, заменяются театральной выразительностью, звуком, игрой света, движением. Но это не уменьшение ценности поэтических средств выражения, поскольку немногие фразы, которые остаются, неслыханно выигрывают по мощи»[[641]](#footnote-642).

Третий о’ниловский спектакль в высшей степени оправдал «слова Таирова о том, что тихая трагедия как-то особенно потрясает зрителя»[[642]](#footnote-643). Тишина превратилась в мощную действенную величину в кульминационной сцене венчания — тогда, когда наступила мгновенно и непредвиденно, войдя в контраст со звукошумовой партитурой предшествовавших эпизодов, внезапно оборвала речь актеров, чтобы обнажить природу взаимоотношений героев на языке пластики и явить энергию одного-единственного, трижды повторенного слова: «Такси!.. Такси!.. Такси…»

Сцена решалась в строгой цветовой гамме: серый, разной насыщенности тон установки, резкий контраст белого платья Эллы и черного костюма Джима, многократное повторение цветовых пятен в однотипных нарядах и гримах-масках белых и черных. В полном безмолвии, но словно по команде, участники массовки вытягивались в белую и черную стены длинного коридора, который шел от лестницы церкви, возвышавшейся на перекрестке авеню, вперед, на зрителя. Когда двери церкви открывались, за ними просматривалась анфилада под тупым углом расположенных створок точно таких же дверей. Они распахивались через равные промежутки времени и, тотчас же захлопываясь, вновь и вновь выбрасывали на улицу для всеобщего обозрения белую и черного.

Что видел в эту минуту на сцене зритель? Две шеренги людей с разного цвета кожей, по разные стороны стоявших, но удивительно схожих, единых — то ли свидетелей свадьбы, то ли обвинителей суда, перед глазами которых — церковная паперть, а за спинами — ребристые щиты, напоминавшие барьеры {228} скамей подсудимых. В центре, на верхней ступени лестницы — охваченных страхом молодоженов, в таком рисунке мизансцены выглядевших преступниками. Венчание это было или суд, кого и от чего заставляли отречься? Негра от белой, белую от черного? Общество от молодоженов или новоявленную супружескую чету от людей, общества, родины? Сценой «отреченного венчания» назвал эту картину автор «Книги о Камерном театре» К. Н. Державин и, соединив два противоположных понятия, выявил самую суть режиссерского замысла.

Элла была признана на последних зарубежных гастролях Камерного театра «работой великой создательницы образа Человека»[[643]](#footnote-644) А. Г. Коонен, равной по масштабу Пьеретте, Саломее, Федре, Катерине. По мнению Г. Буасси, в о’ниловской постановке актриса вновь показала «некоторые новые грани своего поистине необычайно разностороннего таланта». «Восхищаешься ее способностью к преображениям, — признавался французский критик, — поражаешься гибкостью ее силуэта, который то принимает поэтический абрис Офелии, то становится жестким, как сталь»[[644]](#footnote-645). Коонен в «Негре» играла с новым партнером — в 1926 году закончившим Эктемас И. Н. Александровым. Роль Джима — его первая большая работа — была одинаково высоко оценена соотечественниками и иностранцами. «Главный герой — негр Джим — показан основательно, огромный и грустный, подобный мрачным мелодиям своего народа, выражающим то ли печальный плач людей, то ли грусть животных. <…> Иван Александров чудесным образом выразил в своей славянской натуре стремительные порывы и угнетенность героя-негра. Увлеченный Эллой (кажущийся чудовищем, обнимающим луч Луны), робкий, молящий, несчастный»[[645]](#footnote-646), — таким увидел Джима итальянский рецензент. И совсем другое — не передача мироощущения, гаммы чувств и особенностей манер людей черной расы, а темперамент и художественная убедительность актера — восхитило обозревателя «Argentinisches Tageblatt», разглядевшего в Коонен таировский идеал актерского творчества. По его мнению, партнером Коонен Александров смог стать потому, что и в его игре «все до малейших деталей представлено страстно и по форме совершенно». «Его походка, его осанка, каждый жест и каждый тон {229} убедительно доказывают их художественную необходимость. Этой постановкой мы знакомимся с новым большим актерским дарованием ансамбля Таирова». Продемонстрированные Александровым «артистическая зрелость, мастерство в овладении сложной, чисто трагедийной структурой своего образа» стали лучшим доказательством «все возрастающей культуры Камерного театра»[[646]](#footnote-647)и для Мокульского.

Стальной город в произведении Таирова подчинял своей власти каждый дом, всякую комнату и любую душу. В галлюцинациях Эллы — Коонен последних картин отражалось объективное положение вещей: все в современном мире взаимообусловлено и мало разумно, — открывалась опасность сооруженного людьми мироздания для человека. Спектакль рождался из темноты и в темноту уходил. Ночь в сценической симфонии Камерного театра была реальным обстоятельством времени и символом постыдного, безнадежного бытия. Свет — искусственным, пронзительным и обличающим безвинных. Недоступность ровного, теплого солнечного света, способного нарушить равновесие собранного из стальных листов Города, общность неразрешимых и для американца, и для советского человека проблем «закрепощенной планеты», на которой невозможно уже самое простое семейное счастье, вводили «Негра» в круг произведений новейшего трагического искусства XX века.

## 8

«Яростный полемист» Таиров — именно таким его запомнили многие, — однако, «нуждался в последователях, защитниках»[[647]](#footnote-648), сотрудничал с историками и теоретиками театра. Развитие же событий в родной стране оставляло все меньше надежд на беспрепятственное продолжение дела его жизни, на глубокий анализ художественных произведений его театра и прочную обратную связь (зритель — художник). Эстетические открытия Таирова, «обогатившего всечеловечность русского искусства новым неоценимым достижением и передвинувшего не на одну пядь пограничные столбы России»[[648]](#footnote-649), раскрывались занятой идеологическими проблемами советской критикой не в полной мере, со второй половины 1920‑х годов сопровождались {230} непременными «но», все чаще замалчивались, чтобы к концу 1940‑х быть отвергнутыми «государственными людьми» и частью театральной общественности.

Общение с практиками и теоретиками искусства разных стран имело для Камерного театра жизненно важные перспективы. Ведь несмотря на правоту аргентинского рецензента, считавшего, что, когда в сезоне 1922/23 года новая образность была найдена Камерным театром, «она доказала свою жизненную силу и необходимость неопровержимым могуществом победы», признали это и активно поддержали новое течение искусства сцены не на родине, не в Москве, а в Германии и других странах Европы по ходу первого таировского турне. «Гастроли так ослепили и покорили, — продолжал свои наблюдения обозреватель из Буэнос-Айреса, — что благодаря им началось новое развитие европейской театральной культуры»[[649]](#footnote-650). Это многократно подтвержденное мнение разделял и П. А. Марков: «Таировские спектакли в Германии и Франции произвели ошеломляющее впечатление. Так и должно было случиться».

За всем режиссерским мастерством фигурировала упоительная раскованность страстей, не считающаяся с привычными театральными нормами и сметающая узаконенные западным театром правила. Нарушение классических традиций заключалось не только в неожиданном обращении со сценической площадкой, но и в неистовстве эмоций — так называл Таиров актерский темперамент, — в наличии у актера захватывающей радости творчества, позволявшей овладевать противоположными жанрами, даже в трагедии утверждая силу жизни. Вместо ожидаемого театра, свидетельствующего об упадке искусства, Западная Европа увидела смелую молодую труппу, увлеченную своими задачами, и сила наслаждения жизнью, возникшая на фоне музейной затхлости «Комеди Франсез» и пошловатой легкости театров Бульваров, казалась «варварской», говорившей о неисчерпаемом, дерзком мужестве молодого советского искусства. Не случайно книга Таирова «Записки режиссера» в немецком переводе называлась «Раскрепощенный театр». И далее: таировское творчество «во многом повлияло на западный прогрессивный театр»[[650]](#footnote-651).

Огромный, до сих пор не востребованный театроведением материал трех зарубежных гастролей Камерного театра (1923, {231} 1925, 1930 годов) проясняет и существенно дополняет наши представления о специфике таировской модели театра — рецензентам-иностранцам сразу в глаза бросалось то, чего не было на их национальной сцене и чем мировое искусство впоследствии в большой мере воспользовалось. А одна из основополагающих проблем этого театра и вообще вряд ли может быть разрешена на материале только советских рецензий, статей и исследований. Речь идет о структуре таировской труппы, которая зарубежным, прежде всего немецким критикам и ученым, виделась совсем не такой, какой ее запечатлело наше театроведение.

В качестве формулы, отражающей театральную жизнь Германии весны и лета 1923 года, А. В. Луначарский приводил заголовок одной из немецких статей — «Таиров без конца», потому что увлечение таировцами в этой стране «имело характер повальный» и о Камерном театре «в течение нескольких месяцев писали немолчно»[[651]](#footnote-652). Это, разумеется, не означало единодушного одобрения всего увиденного, не исключало сомнений и серьезных вопросов. Не все соглашались с той моделью театра, которую предлагали русские. Но каждый «отдавал должное их целеустремленной последовательности в работе над собой, над своим произведением, которое в большей части является и личным творением»[[652]](#footnote-653).

За границей чрезвычайно высоко ценили заботу русских реформаторов о воспитании целостного творческого коллектива, потребность формировать и развивать внутреннее родство постоянных членов труппы. Вместе с руководителем-режиссером, приобретая известность у зрителей, росли и менялись ученики-актеры — таким был закон роста главных московских театров. По мнению обозревателей разных стран, жизнь Камерного театра строилась по этому закону, хорошо известному Европе прежде всего по неоднократным гастролям «московских художественников».

«В великом и благородном Станиславском» приветствуя «вчерашнюю Россию», а в Камерном театре — «Россию новую»[[653]](#footnote-654), участник начинаний Андре Антуана и Орельена Мари Люнье-По, французский режиссер Фирмен Жемье, многие другие {232} деятели западноевропейского театра различали в эволюции русского сценического искусства 1920‑х годов как развитие полярных направлений, так и преемственость во взаимоотношениях режиссеров с актерами. И все-таки восприняли творческое единство сотрудников Камерного театра явлением в то время исключительным. «Гастроли Таирова показывают, какое плодотворное влияние может оказать на нашу страну такая передовая художественная сила, какой является Камерный театр. Немецкий актер впервые почувствовал с полной убедительностью, какую великую ценность представляет из себя истинно-творческий коллектив»[[654]](#footnote-655), — писал директор объединенных государственных театров Кельна Густав Хартунг.

В начале 1920‑х годов русский театр, в новейших своих свершениях за границей неизвестный, разжигающий воображение слухами и описаниями немногих посетивших Москву критиков, вызывал у театральных деятелей Европы особый и все возрастающий интерес. Театр им. Е. Б. Вахтангова Европа открыла для себя в 1928 году[[655]](#footnote-656). Театр им. В. Э. Мейерхольда выехал за границу лишь в 1930. И только трагедии и арлекинады А. Я. Таирова — 133 представления шести спектаклей Московского Камерного театра — Париж и Германия увидели действительно своевременно, в 1923 году. В этом — одна из основных причин того, что из всего многообразия театральной культуры новой России именно искусство Камерного театра было выделено, повлияло на развитие европейской сцены сильнее вахтанговского или мейерхольдовского. Эффективность следующих гастролей таировцев и отношение к другим советским коллективам в большой степени определила память о самой первой встрече с достижениями русского «условного театра».

В 1923 году критиков разных городов Германии и иных стран объединило желание рассказать о красивых московских актерах, по словам автора необычного отзыва — эссе «Люди Московского Камерного театра» — Вильгельма Виметаля, «одновременно скромных и самоуверенных», «не знающих тщеславия личности, а только службу своему большому делу», показавших «беспримерную совместную игру»[[656]](#footnote-657). Большое внимание {233} при этом уделено было эстетически определенной и целостной программе Таирова — основе устремленной на «театрализацию театра» совместной игры.

В труппе Таирова, разумеется, были актеры и актрисы разной величины. И материалы о Камерном театре сохранили противоречивые, порой противоположные оценки отдельных индивидуальностей. Но кроме таких оценок в наследии МКТ встречаются постоянно пополняющие и круто менявшие русло многолетней дискуссии о его искусстве полярные взгляды на соотношение «солистов» и «кордедрамы», несхожие видения структуры труппы.

Нельзя обойти того обстоятельства, что в первой половине 1920‑х годов точки зрения западных «арбитров» Таирова (некоторые статьи и фрагменты из рецензий зарубежных авторов перепечатывались в советских периодических изданиях), хотя и нечасто, но совпадали с выводами наших театроведов. Прежде всего это касается самой ранней монографии о Таирове, написанной И. П. Соколовым к десятилетию Камерного театра и обобщившей рассыпанные в откликах отечественной прессы наблюдения. Знающий жизнь МКТ изнутри, Соколов признавал и во главу угла ставил методологическое единство к новой цели ведомой режиссером труппы: «Ансамбль Камерного театра — исключительный. Не потому, что Алиса Коонен — “величайшая трагическая актриса мира после Элеоноры Дузе” (так называл ее известный немецкий критик левого направления Г. Ведеркопф[[657]](#footnote-658)) или Н. Церетелли — чудо актерской техники (совершенно невиданная амплитуда его воплощений — Фамира, Пьеро, Арлекин, Мараскин и Сайм) и не потому, что каждый актер обладает блестящей внешностью и великолепным голосом, а потому, что актеры Камерного театра имеют единство сценических приемов, единство актерской техники»[[658]](#footnote-659).

Но раньше И. П. Соколова попытку осмыслить актерский коллектив МКТ предпринял И. И. Бачелис. Раздел статьи «Актеры» он начал с резкого разграничения двух подходов: либо актеры — материал, из которого постановщик строит общее, либо актеры — «не материал просто, а материал *организованный*, не служащий объектом стройки, а осуществляющий ее». И убеждал читателя, что именно выбор — раз и навсегда сделанный, принципиальный — второго подхода к актеру определил {234} процесс работы Таирова над спектаклем. Но в этом процессе Бачелис пренебрег сотворчеством режиссера и актеров, решительно выделил две самостоятельные области: «область постановочную, где плановое начало, где композиция частей — все» является полем деятельности режиссера и «область индивидуальной разработки и передачи частей общего — ролей», всецело находящуюся в ведении актеров. Такое обособление, как очень скоро выяснилось, было веским доводом в пользу критиков, опровергавших новизну и органичность таировского целого (ансамбля, спектакля), укрепило позиции тех, кто ставил под сомнение саму возможность подготовки труппы «синтетических актеров».

Модель труппы МКТ, предложенная Бачелисом, включала в себя всех актеров Камерного театра, обозначала самоценные элементы, но связей между ними не обнаруживала. В Таирове Бачелис видел обладателя трех значительных актерских сил. Две из них персонифицировались — это А. Г. Коонен и В. А. Соколов. Третья была коллективной — все остальные актеры, независимо от масштаба дарований.

Коонен в статье представлена как «настоящая и большая актриса», характеризована умением «строить роль по линии; непрекращающегося подъема и нарастания», выделена способностью «перенести центр тяжести на последнее слово, на последнее движение или жест»[[659]](#footnote-660). Она, у Бачелиса в первую очередь несущая зрителю замыслы таировских произведений, существовала сама по себе, вне каких бы то ни было связей с партнерами.

В игре Соколова исследователя привлекали черты противоположные: «подлинное дарование и крупное мастерство» этого актера он обнаруживал «в его умении законченно очертить образ с первого же движения». Если Коонен «разгоняется», «начиная игру очень ровно и спокойно (“серо”, говорят в партере), она, нагнетая эмоцию, всегда к концу доводит ее до огромной, напряженной пульсации», то Соколов сразу заявляет о себе в полный голос. И это единственная линия, по которой сравниваются актеры.

Самые важные наблюдения Бачелиса о Соколове лежат в иной плоскости. Он — актер, «безукоризненно впаянный в ансамбль, в весь спектакль в целом». Он — реально существующий идеал Таирова — «актер большого диапазона, которого ищет Камерный театр», в «собранном виде» воплотивший {235} в своем искусстве то, что в «“разобранном”, расчлененном виде» представлено остальной частью труппы.

Из приведенных цитат ясно, что Бачелис судил о Коонен, Соколове, всех других членах труппы — «коллективном, собирательном актере», руководствуясь разными критериями. В Коонен видел силу самоценную, в полном объеме раскрывающую смысловую суть искусства МКТ. И, вряд ли случайно, говоря о передаче той или иной стилистики, о достигнутом театром уровне актерского мастерства, ни одну из творческих сил не ставил выше другой. Но если написанное о Коонен — благодарное признание (задачей добавить что-то новое о ней автор статьи явно не задавался), то в строках о Соколове и труппе есть спорная, но концепция. Можно допустить, что Н. М. Церетелли, И. И. Аркадии, А. А. Румнев, Е. А. Уварова или Л. А. Фенин были, по сравнению с А. Г. Коонен или В. А. Соколовым, «односторонни даже в своем разнообразном творчестве»[[660]](#footnote-661) (хотя и с этим очень многие зарубежные рецензенты не согласятся), но они — партнеры Коонен и Соколова — и сами являлись «солистами», в «кордедраму» Таирова часто входили исполняющие в других спектаклях видные, а иногда и крупные, ключевые роли актеры, ансамбль МКТ был величиной действенной. И если Камерный театр — театр режиссерский (с этим и Бачелис не спорил), то силы эти влияли на замыслы и задачи таировских постановок, обеспечивали Коонен и Соколову возможность полноценного творческого воплощения на сценических подмостках.

Это кажется очевидным. И все же в дальнейшем советское театроведение разводило Коонен с труппой, ослабляя тем самым драматизм общения между персонажами, искажая логику взаимоотношений протагонистки с партнерами. В. А. Соколов, как уже говорилось, на гастролях 1925 года принял предложение Макса Рейнхардта, не вернулся с труппой в Москву и на родине был забыт. Судить об актере Камерного театра по искусству А. Г. Коонен многие критики привыкали быстро. Уникальную актрису уже не просто выделяли — констатировали: «голос» режиссера сильнее всего звучит в ее образах, но настойчиво отделяли от столь же уникального ансамбля, все чаще подчеркивая, что она потому и великая, что умеет существовать как бы над проблемами Камерного театра и остается независимой. Творит по-своему, вне школы и методологии Таирова (но зачем-то только вместе с ним), либо несмотря на его {236} «фантазии», либо благодаря (пусть бессознательно) накопленному за годы работы со Станиславским — варианты допускались разные.

Прочно вошла в наше сознание мысль о Камерном театре как о театре одной актрисы — великой Алисы Коонен. И хотя, по заверениям многих, актриса эта якобы таировской теории театра не подчинялась либо ее преодолевала, Театр Таирова был приравнен к Театру Коонен. Как удалось до сих пор не замечать кричащего противоречия, зачем было за заслугу, за особую ценность Камерного театра выдавать то, что на самом деле не позволяло этот театр понять?

Раскрыть во всей полноте дар выдающегося трагика, который сам по себе целый театр, подарив премьеру (премьерше) наилучшим образом подающее его и только его окружение (фон) — не этой ли задачей задавались легендарные Шаховской и Гнедич? И ее же решением авторы большинства советских трудов о Камерном театре объясняли вклад Таирова в актерское искусство XX века. Нужно отдать им должное: реформатора сцены удалось на долгие годы лишить новой актерской школы, в которой, между прочим, А. Г. Коонен преподавала (о школе попросту перестали упоминать), и крепко привязать к старой театральной системе.

Со времени «великого перелома» несогласные с официальными «убеждениями» теряли право голоса. Но важно, что среди пишущих о МКТ несогласные были. Продолжал считать, что Коонен принимала методы Таирова и «в противоположность МХТ давала усеченный и конденсированный в великолепии пластики и красоты звука образ», существовала на сцене «вне всего многообразия психологии человека», сыгравший решающую роль в эволюции МХАТа середины 1920‑х П. А. Марков. Но и он, противореча самому себе, в статье 1939 года не избежал искуса упрочить положение актрисы ее причастностью к образцу для всеобщего подражания — психологическому методу и актерской системе К. С. Станиславского: «Коонен не отказалась окончательно если не от приемов МХТ, то от его понимания актера»[[661]](#footnote-662).

Не свел к только центростремительной схеме труппу Таирова К. Н. Державин в своей «Книге о Камерном театре, 1914 – 1934». В 1930 году вышла в свет, правда, лишь в сигнальном экземпляре, рукопись И. М. Клейнера «Московский Камерный театр». Книга не издана до сих пор. Настораживает, однако, другое: ее полный текст много лет хранится в ЦГАЛИ {237} и никем, по существу, не использован. А в отношении таировского актера книга эта, хотя и перенасыщенная фактами, и малоаналитическая, на редкость и вполне прямосказательна. Клейнер тщательно проследил закономерности роста школы и ансамбля МКТ, чтобы дать не совпадающие с принятой точкой зрения показания: «Так Камерный театр создал нового мастера-актера и новый сценический ансамбль».

Шло время, менялись возможности театроведения. И уже лучшие современные ученые, называвшие Таирова подлинным и крупным новатором, предпочитали (или продолжали по инерции?) видеть в его труппе нечто напрямую зависимое от «первой актрисы», второстепенное и именно потому в режиссерском театре выделяющееся. Не брались в расчет такие на поверхности лежащие факты, как ориентация всеми признанного методологически переломным для МКТ спектакля «Фамира Кифарэд» не на протагонистку, но на протагониста Церетелли, где Коонен выступала в хоре мэнад, играла — довольно редко — небольшую роль Нимфы; или как выбор на главную роль в первом опыте «синтетического спектакля» — «Принцессе Брамбилле» — не Коонен, а Миклашевской, как позиция режиссера, видевшего основную силу этого каприччио в «корде-драме». Забывалось, что среди тех спектаклей-арлекинад, в которых Коонен не участвовала — эту репертуарную линию Таиров вел упорно и последовательно, одновременно работая в двух жанрах вплоть до 1930 года, — были не только «сценические упражнения» для труппы, проходные или неудачные, но и неординарные: кроме этапной «Брамбиллы», «Король Арлекин», «День и ночь», «Багровый остров», «Опера нищих». Оставались нераскрытыми, в равной степени игнорировались или обеднялись важнейшие, и сегодня поразительные, возможности как ансамбля Таирова, так и его протагонистки Коонен; не исследовалась, и в этом — самая большая потеря, взаимосвязанность актерских сил. Сегодня можно лишь сожалеть о том, что обошел последнюю проблему свидетель расцвета МКТ, педагог его школы, участник дискуссий о нем, ученый, своевременно оценивший вклад Таирова в мировую культуру, и наш современник П. А. Марков. В понимании структуры таировской труппы и «синтетического актера» из плена «традиций» изолированного от мира тенденциозного советского театроведения 1930‑х в 1960 – 70‑е годы не смогли вырваться ни Н. Я. Берковский, ни Ю. А. Головашенко, сказавшие о Камерном театре много нового и важного.

Их взгляд на соотношение сил в труппе Таирова подтвердил и К. Л. Рудницкий в последней на сегодняшний день статье, {238} прослеживающей весь творческий путь режиссера. Поднимая сущностную для Камерного театра проблему прививки русской драматической сцене дотоле незнакомого ей хореографического принципа, он писал об использовании таировским актером балетной выразительности как о «сознательно и твердо избранной позиции», справедливо отмечал, что «балетная форма спектакля <…> привлекала Таирова», «давала актерам возможность продемонстрировать пластическое мастерство». Но объяснил Рудницкий — глубокий исследователь творчества В. Э. Мейерхольда — таировскую позицию, не меняя, не дополняя, но предельно огрубляя схему труппы, предложенную предшественниками: «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»[[662]](#footnote-663).

«Конструкторы» центростремительной модели таировской труппы приводили веское доказательство своей правоты. Театр, со второго года жизни строивший собственную школу, за тридцать пять лет существования не вырастил актрисы или актера, соизмеримых с Коонен, таких, как Коонен — этот аргумент казался неоспоримым — вот что сегодня удивительно. В самой констатации исключительности дарования и созданий Коонен только внутри труппы Таирова, а не в масштабах театрального искусства в целом заложена несправедливость. Ведь стоит только спросить: была ли и есть ли сейчас в нашем театре актриса трагической мощи Коонен? — и честно ответить: нет, — как всепобеждающий аргумент обессмысливается.

И еще один вопрос снова нужно задать: правда ли, что в Камерном театре не было, кроме Коонен, выдающихся актеров? Советские театроведы, подавляющим большинством, конечно, ответят, что правда. (В 1980‑е Марков, например, вспомнит, что в молодые годы были у него «любимые актеры» и в Камерном театре, и его память оживит Коонен вместе с Н. М. Церетелли — «прекрасным актером, незаслуженно забытым»[[663]](#footnote-664).) А вот зарубежные… не только поставят рядом с Коонен «отличного актера» (характеристика Маркова), которого в начале 1920‑х выделяли и у нас, даже мимоходом не входя в подробности, с М. А. Чеховым сравнивали, но иногда поднимут выше Коонен В. А. Соколова — «комика с неограниченными {239} способностями, со всевозможной по-человечески глубокой смесью шутки и серьезности, свойственной его великому предку, Арлекину старой сцены; это актерская сила, которую чувствуешь сквозь чужой язык, происходящая только из духа игры, актерская сила божьей милостью»[[664]](#footnote-665). В «своеобразного и острого художника» из московского театра, по свидетельству Н. А. Луначарской-Розенель, «буквально влюбится» знаменитый театральный режиссер и предприниматель Макс Рейнхардт, «сманивший» Соколова в Дойчес театер[[665]](#footnote-666). Кроме главной роли Скида в «спектакле-сенсации» (оценка Маркова) превосходных мастеров «Артисты», он сыграет на рейнхардтовских сценах Пэка в очередной режиссерской версии «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира (Дойчес театер), Робеспьера в венской редакции «Смерти Дантона» Г. Бюхнера (Театер ин дер Йозефштадт), а в роли Йошке-музыканта станет партнером М. А. Чехова — создателя центрального образа Юзика (спектакль «Юзик» по пьесе «Певец своей печали» О. И. Дымова, Каммершпиле). В начале 1930‑х годов «мечту своей жизни» — роль князя Мышкина — во многом благодаря Соколову осуществит Александр Моисси. Соколов, по мнению Моисси, сумеет написать отличную инсценировку романа Ф. М. Достоевского «Идиот», он же поможет собрать актерский ансамбль, поставит спектакль в Берлинер театер и окажется достойным партнером Моисси, исполнив роль Рогожина. За рубежом (с 1933 года — во Франции, с 1937 — в США) Соколов много снимался в кино, сотрудничал с Г. В. Пабстом, Р. Сиодмаком, Г. Абелем, А. Ливаком, М. Аллегри, Ж. Ренуаром, В. Трива, О. Конвей, Ф. Лангом, Г. Хатауэй и другими режиссерами, был хорошо известен европейскому и американскому зрителю.

Зарубежные критики в «Жирофле-Жирофля», кроме Соколова, очень высоко отзовутся об искусстве Н. М. Церетелли (потом А. А. Румнева), Е. А. Уваровой и Л. А. Фенина. «Линии движений неописуемо выразительных, артистически тонких рук Румнева останутся в воспоминаниях» кенигсбергских зрителей «Покрывала Пьеретты» «символом всего искусства русских»[[666]](#footnote-667). В «Саломее», как это ни неожиданно для нас, некоторые более всего будут поражены игрой И. И. Аркадина: {240} «Ирод был единственной огромной работой. Он нес спектакль»[[667]](#footnote-668). А в «Любви под вязами» семь лет спустя после знакомства с МКТ — игрой Фенина: «В образе старого Кабота Лев Фенин со всей выразительностью показывает твердость и трагическую сущность убитого судьбой великана. Его танец перед дородной, трусливой толпой, собравшейся на крестины, — это творение, которое может удаться только великому актеру. Образ, созданный Фениным — Кабот со сталью во взгляде и неотесанной дикостью крестьянина — актерская работа, равных которой лишь немного найдется в истории театрального искусства»[[668]](#footnote-669).

Но чаще всего отвечать на вопрос о приоритете кого бы то ни было из таировских актеров зарубежные авторы просто не берутся. Убежденные в том, что суть спектаклей Камерного театра в совместном творчестве их участников, они создадут многочисленные групповые портреты, попытаются понять природу единственного в своем роде актерского сообщества.

Показательно, что считавшие бесспорным вопрос о принципиальной новизне ансамбля Московского Камерного театра рецензенты как раз больше всего о структуре труппы и писали, и спорили. Осуществлена ли Таировым «мечта о “цельном актере”»[[669]](#footnote-670) (способном выступать как в трагедии, так и в арлекинаде актере — носителе драматической действенности — миме-танцоре-певце-цирковом эксцентрике) или реализована концепция «собирательного актера» (в труппе собраны представители многих жанров и разновидностей зрелищного искусства, профессионалы в отдельных сферах актерской выразительности) — в этом была проблема, для «синтетического театра» проблема главная. Ведь речь шла ни много ни мало о том, воплощается ли теория Таирова на практике или происходит замечательно талантливая, но все-таки подмена.

Концепцией «собирательного», в другой формулировке «коллективного» актера двумя годами раньше И. И. Бачелиса (при первом, беглом взгляде) пытались объяснить Камерный театр испытавшие самый настоящий шок — настолько неожиданной оказалась встреча с непредсказуемым искусством Таирова — и некоторые зарубежные рецензенты. Правда, в отличие от Бачелиса и его последователей, они свою версию не утверждали, лишь предлагали подвергнуть проверке, на своей {241} правоте не настаивали, а искренне сомневались: реально ли на деле то «невозможное», что теоретически обосновал руководитель московского театра? Таиров вынес свой театральный манифест на открытую дискуссию — накануне гастролей издательством Густава Киненхейера в Потсдаме была выпущена книга «Записки режиссера», немецкий перевод которой именовался «Раскрепощенный театр» («Das entfesselte Theater») и разошелся так быстро, что вскоре его переиздали. Принципы Таирова были в Германии тщательно изучены, почти всегда верно поняты специалистами и обстоятельно разъяснялись широкому зрителю. Спектакли воспринимались частями единой постройки — в революционной стране созданной модели театра трагедии и арлекинады. Как здесь считали, модели совершенно новой, очень заманчивой, в отдельных своих элементах соприкасавшейся с находками немецких режиссеров, но в целом чересчур максималистской и чрезвычайно трудно достижимой.

Сомнения изучивших манифест Таирова не были лишены оснований. Действительно, в одной школе и для одной сцены воспитанными актерами, каждый из которых — мастер, спектакль мог создаваться по-разному. Благодаря незаурядным организаторским способностям наделенный богатой фантазией режиссер волен составить из нужным образом ориентированных актерских сил в высшей степени совершенную «мозаику». Но тогда во главе угла непременно окажется специализация: каждый ученик в школе будет направляться выявляющим его сильные стороны и достаточно узким заданием, чтобы, став актером-профессионалом, суметь блестяще реализовать функцию, за ним закрепленную и постоянную.

В такой труппе несколько актеров всегда будут драматически активны: одни — в комедии, а другой или другая — если режиссеру повезет (как Таирову!), и в труппе обнаружится трагический герой или героиня — вынесет на своих плечах трагедию. Из кого-то не получится хорошего драматического актера, зато выйдет мастак на цирковые трюки, и из спектакля в спектакль начнет переходить забавный клоун, чем лучше знакомый зрителю, тем более ему милый. В ходе тщательного отбора и соответствующих занятий появятся свои жонглеры, гимнасты, акробаты, а может быть, даже воздушные эквилибристы. Третьим понравится работать с марионеткой — какие они бывают разные! Четвертые научатся прилично петь, и можно будет ввести в спектакль дуэт или хор. Для танцев и пантомим найдутся пятые, специально для этого подготовленные. Нормальное, современное разделение труда, а в итоге — номерная структура спектакля, полноценная мозаичная {242} картина: яркая, переменчивая и очень красивая. Только синтез здесь ни при чем.

Кто же такие Аркадии, Церетелли, Румнев и их единомышленники — актеры, принужденные быть эффектным фоном для Коонен, подвергнутые крайней в искусстве театра специализации и тем самым превращенные в «детали» мастерски сконструированной режиссером «мозаики» с постоянным центром, или незаурядные художники, объединившиеся, чтобы воплотить новое понимание сценического синтеза, — в этом за рубежом разбирались с искренней заинтересованностью, редкой серьезностью и оперативностью. Возможностью «пережить теорию Таирова на практике с благодарностью»[[670]](#footnote-671) и в гораздо большей степени, чем любая другая страна, воспользовалась Германия. Точки соприкосновения у Московского Камерного и новейшего немецкого театров были. Осмыслить их вызвались режиссер Леопольд Йесснер, в 1919 году, на взлете Веймарской республики, возглавивший Государственный драматический театр Берлина, и ведущий теоретик театра Макс Герман.

Став руководителем давно неподвижного, «словно проспавшего и стиль мейнингенцев, и натурализм, и сценическую реформу Рейнхардта»[[671]](#footnote-672)театра, Йесснер выступил с актуальнейшей для искусства Германии того времени инициативой остановить процесс превращения немецкого актера в гастролера и включить его в стабильную труппу для создания современного, эстетически отчетливо ориентированного театрального целого. Своих оппонентов, по мнению Бернгарда Райха — в прошлом режиссера Берлинского Камерного театра Макса Рейнхардта, — «Йесснер превзошел последовательностью», у него была «своя театральная концепция». Опровергая вторичность театра по отношению к литературе, он не только изменил «оптику» сцены — разработал систему лестниц в почти пустом пространстве, концентрируя зрительское внимание на актере, — но сознательно решился на сильное, иногда даже грубое сокращение текста. Решился для того, чтобы побороть «неодолимое увлечение немецких актеров ариями» и тем самым уменьшить дистанцию между исполнителями главных «партий» и другими участниками действия, чтобы ограничить полномочия солиста и тем самым уберечь его от одиночества «звезды».

Государственный театр Берлина обладал несколькими крупнейшими «звездами» Германии. Однако Йесснер готовил свои {243} спектакли не с ними, он участвовал в формировании нового поколения немецких актеров. «Молодые актеры всех берлинских театров, включая актеров Рейнхардта, которые смотрели спектакли Йесснера, были в восторге от их пластичности, завершенности и динамики»[[672]](#footnote-673), — вспоминал Райх. Не удивительно поэтому, что Таиров, пробыв в Германии пять месяцев и хорошо разобравшись в мире искусства этой страны, назвал «самым значительным художником немецкого театра в настоящее время» не знаменитого Макса Рейнхардта, а режиссера нового поколения Леопольда Йесснера, как он считал, «пришедшего на смену Рейнхардту»[[673]](#footnote-674).

Йесснер же, познакомившись с «крайне заинтересовавшей его книгой “Раскрепощенный театр”», приветствовал Таирова письмом. В нем он сообщил о своей солидарности с ним по принципиальному вопросу: «То, что устремление к освобождению театра, рождаясь в разных головах, хочет пробить себе дорогу одновременно в различных местах земного шара, и с варьирующими средствами, подтверждает создающую его идею как закономерность духа времени»[[674]](#footnote-675). Немецкий режиссер обращался к Таирову как к более опытному союзнику: в активизации самому театру принадлежащих сил оба видели будущее своего искусства. Вслед за Рейнхардтом Йесснер выступал за самостоятельность и разнообразие театральной образности в Германии и тем не менее в начале 1920‑х годов был «основным антагонистом рейнхардтовского режиссерского направления»[[675]](#footnote-676). «У театра свои законы. Здесь в ходу любая валюта, и лишь плохое искусство является контрабандой»[[676]](#footnote-677), — таким правилом руководствовался Рейнхардт. У театра свои законы, потому далеко не каждая валюта является его собственностью: даже очень хорошее искусство к сцене может не иметь отношения, и «звезда» первой величины способна разрушить спектакль — на такой позиции стояли Таиров и Йесснер.

Эту позицию считал наиболее перспективной в режиссуре и Макс Герман. Отграничивший историю театра от истории драмы, отстаивающий в своих фундаментальных трудах независимость театра как равноправного с другими рода искусства, {244} Герман был принципиальным сторонником идеи «театрализации театра» и в то же время оказался одним из самых искушенных, глубоких и строгих экзаменаторов советского режиссера.

Отзыв на гастроли москвичей Герман назвал «Раскрепощенный театр» — так же, как Таиров немецкий перевод своей книги-манифеста. И начал анализ с характеристики немецкого театра, в котором, по его мнению, еще четыре-пять лет назад безраздельно господствовала литература. Актер же, плененный ее логикой, обращавшийся главным образом к слуху зрителя, лишался возможности реализовать потребность к лицедейству, «порыв к игре, страсть к мимическому выражению» — ему одному принадлежащие силы. Однако ничто не могло полностью умертвить театральное искусство как таковое. «Плоть и кровь театра также имеет свою собственную душу!» Она столь же сильна и независима, как душа литературы или любого другого искусства. А потому — считал Герман — непременно должны были появиться и появились в Германии актеры и режиссеры, в произведениях которых уникальная природа театра «самостоятельно стала одерживать все более серьезные победы». В годы, когда Макс Рейнхардт сдавал свои творческие позиции, начинало заявлять о себе новое режиссерское пополнение. Герман приводил пример за примером: «Мартин и Бергер освободились от литературного театра в силу своего истинного актерского инстинкта и пришли собственно к театру. У обоих режиссеров, а также у Йесснера в его лучших постановках и у Юргена Фелинга спектакли возникали, вероятно, из духа театра»[[677]](#footnote-678).

Особенно же, как и Йесснера, Германа радовало то, что этот процесс приобретал общеевропейский характер. Записки советского режиссера «Раскрепощенный театр» он рассматривал ценнейшим документом сознательного и плодотворного стремления сценического искусства отстоять, обогатить собственные родовые признаки: «Это не теоретические рассуждения непричастного, а опыт профессионала, полный жизни и {245} посвященный живым. <…> Эта работа была направлена на преодоление дилетантизма, именно положительно на цель: выделить первооснову искусства театра и актера, как то, что собственно и есть искусство, которое не встречается в пределах натуралистической повседневности, в формализме декадентского стиля. Театр должен быть театром, самоценным искусством».

И только одно, но очень существенное обстоятельство смущало увлеченного последовательностью Таирова Макса Германа: используя литературу как материал, создавая на основе пьесы свой сценарий и ставя во главу угла выразительность актерского тела, театр легко может впасть в другую крайность, лишиться одухотворенного слова и превратиться в пантомиму или подобие немого кинематографа. «Другой способ смерти, чем убийство литературой, но все-таки убийство театра».

С такими сомнениями ехал Герман из Кельна, где гастроли МКТ не состоялись, в Берлин на спектакль Камерного театра «Жирофле-Жирофля» — это была, может быть, самая серьезная проверка программы Таирова. Ее итогам Герман посвятил финал своей статьи, где признал, что его опасения не подтвердились, и «раскрепощенный театр» существует в реальности. «Я видел постановку оперетты и был восхищен тем, что в ней действительно все было живым театром. <…> Единство не позволило выделиться ни одной отдельной части целого, единство все гармонично связало и создало <…> хоровод фантазии, который удачно объединил поэтическое и музыкальное, в лицах и звуках, праздничное со сценическими эффектами с радостью от нескрываемых пестрых возможностей театрального»[[678]](#footnote-679).

Несовпадений в оценках конкретных актеров Камерного театра, данных западной критикой, можно обнаружить много. Отрицательных же или просто равнодушных отзывов о труппе Таирова найдется лишь несколько. Но главным откровением для нас и сегодня остается то, о чем за рубежом писали постоянно. «Никогда еще понятия “хор” и “статист” не уничтожались так окончательно <…> здесь не выделялись сольные и ансамблевые номера, здесь все исходило из одного и того же закона»[[679]](#footnote-680), — именно в этом видел высшее достижение спектакля Таирова «Жирофле-Жирофля» Герберт Йеринг. Театральный критик, ученый и драматург, которого в Германии рассматривают исследователем, яснее многих отразившим путь {246} европейского театра от старых форм к современным структурам, утверждал прямо противоположное тому, что считало само собой разумеющимся советское театроведение, и словом не обмолвился об особом месте Коонен в спектакле, где она играла две роли сразу и самим сюжетом была выделена.

Но «Жирофле-Жирофля» — арлекинада, созданная на опереточном материале. Родная же земля Коонен — трагедия. В начале 1920‑х годов обретавший авторитет в художественных кругах Парижа критик нового поколения Габриель Буасси подробно осветил первые гастроли МКТ и подарил нам свой портрет «Саломеи»: «Трепетное сладострастие сирийца, его исступленный восторг столь же контрастны, как цветок и гранит. Другой цветок, Саломея (это умная и гармоничная Алиса Коонен), проходит в толпе людей в свете любви и смерти. И когда, как демон, выходящий из ада, появляется Иоканаан, обнаженный и необычайно высокий <…> и когда громовым голосом он выкрикивает свои проклятия, впечатление поистине потрясающее. <…> Господа Иван Аркадии, коренастый и свирепый, Церетелли, прекрасный, как Христос с картины Мантеньи или ван Дейка, Эггерт, Румнев играют Ирода, Баптиста, солдата и сирийца. Они восхитительны. Приходится сожалеть, что невозможно назвать всех их товарищей, например: иудея-сектанта, разносчицу форели, мадам Позоеву в роли Иродиады, ибо здесь, как и у Станиславского, дисциплина и распределение ролей безукоризненны»[[680]](#footnote-681). Прекрасная игра Коонен и у Буасси не «вынута» из ансамбля. Но и не растворена в нем.

В статье, подводящей итоги знакомства Лейпцига с искусством москвичей, на этот счет однозначно высказался и Эгберт Делпи, стоящий у истоков аналитического театроведения. Что «отличает этих актеров от всех, которых я до сих пор видел: их тела — инструменты неслыханной точности и беспримерного богатства, инструменты, отражающие по желанию каждое движение души или чувства <…> тело каждого бессловесного статиста соперничает в красноречии с телом первого героя»[[681]](#footnote-682). И сказано это о «Федре». Сопоставлены (при всей разнице объемов и задач ролей) пластические возможности А. Г. Коонен — Федры и только что закончивших школу при МКТ П. А. Воронкова, В. А. Матисена — стражников. Признано, что главная партия трагедии Расина и образы, созданные на основе {247} чисто функциональных ролей, выполнены на одном художественном уровне и равно убедительно.

«Собранные без остатка силы настоящего, а не лишь названного так ансамбля»[[682]](#footnote-683) критики продолжали считать высшим достижением Камерного театра во время вторых его зарубежных гастролей. Обозреватель из Дюссельдорфа сообщал: «Великолепных исполнителей привлек Таиров. Нет ни одной незначительной роли, даже самая маленькая и самая незначительная в пьесе [речь шла о “Грозе” Островского. — *С. С*.] незаурядны в спектакле»[[683]](#footnote-684).

От своей позиции Западная Европа не отказалась и в период третьего турне москвичей. Вошедший в число ведущих парижских критиков Габриель Буасси подтвердил: «Труппа Таирова очень строго воспитана, каждый актер играет с такой самоотдачей и с таким темпераментом, что любой исполнитель был бы достоин детального изучения»[[684]](#footnote-685), — имея в виду новые произведения Камерного театра «Негр» и «Гроза».

У Йеринга, Делпи и Буасси были единомышленники и на южноамериканском континенте. Это в равной степени доказывают анализ взаимоотношений солистов и ансамбля в спектакле «Негр», зарисовка сцены крестин в спектакле «Любовь под вязами» и характеристика ансамбля «Адриенны Лекуврер». В одном из обозрений аргентинских гастролей МКТ утверждается: «Вероятно, Элла Алисы Коонен — самая большая женская актерская работа из тех, что за многие годы свершалась на сценах Аргентины. <…> Иван Александров равен ей и по интенсивности пластического воплощения образа, и по страстной внутренней напряженности. Первобытные инстинкты и первобытное возбуждение питали кровью это стройное, узкое тело. Человечность и льющееся через край добро зачастую соседствовали с остро акцентированным горем. То, как в великолепном смешении страха и страстного эротического желания наблюдает Александров приступ помешательства своей светлой возлюбленной, чья поэтическая миловидность никогда, даже в экстазе возбуждения, не замутняется физиологической уродливостью; то, как он сопереживает медленному угасанию, мерцанию сознания любимой, есть ничто иное, как те моменты {248} актерского мастерства, перед которыми преклоняешься. Игра солистов при этом отнюдь не является чем-то существующим само по себе, отдельно — действует, осчастливливает зрителя весь ансамбль. Только обусловленное единством всех созвучие возвышает индивидуальное в исполнении. Главный залог этого созвучия — победа актерского материала, она венчает инсценировочную работу Таирова. Даже последняя актерская партия отмечена абсолютной принадлежностью к постановочным принципам режиссера. Можно привести в пример Елену Уварову и Наталью Ефрон в их остроочерченных зарисовках чернокожих персонажей, можно было бы назвать еще и белых и черных певцов <…> их игра обеспечила беспрепятственный ход трагедии»[[685]](#footnote-686).

В воспроизведенной критиком из Буэнос-Айреса сцене крестин не упоминается А. Г. Коонен — не она вела действие, — но и в этом случае, по убеждению автора статьи, достигнут глубочайший и, что не менее важно, всеохватывающий драматизм: «И когда потом, в третьем действии, приходит на праздник и танцует крестьянско-мещанский сброд, уже присутствует та демоническая призрачность, которая заставляет всех этих людей танцевать с обнаженной душой; здесь каждый шаг, каждое движение пальцев и даже малейшее хихиканье вскрывает ужасающую бездну души обыкновенного человека. Такую ансамблевую сцену, как эта, не может превзойти ни один театр в мире, и вряд ли ее кто-то сможет даже скопировать в таком совершенстве»[[686]](#footnote-687). Вывод, к которому приходит здесь автор, становится лейтмотивом его следующей статьи об «Адриенне Лекуврер»: «И на этот раз снова нужно назвать всех, кто участвовал в этой постановке. В представлениях Московского Камерного театра всегда заново сбывается чудо обретенного искусства ансамбля»[[687]](#footnote-688).

Чудо — об искусстве актерского ансамбля «Адриенны Лекуврер», а не только о Коонен; «творение мечты из танцующих певцов, танцоров стэпа, человека-змеи, резинового клоуна…»[[688]](#footnote-689) — о «кордедраме» спектакля «День и ночь»; «волшебство, которое с детских времен живо в памяти из сказок {249} “1001 ночи”»[[689]](#footnote-690), — о солдатах и рабах таировской «Саломеи» — о тех, кого во все времена именовали «актерами на выходах» или «статистами», воспринимали, часто имея на то основания, случайными в театре людьми. Наконец, впечатление реформатора сцены мирового масштаба Андре Антуана от первого увиденного спектакля Таирова «Жирофле-Жирофля», слагающееся «из изумления, неловкости и инстинктивного желания спросить — не имеем ли мы дело с мистификацией?»[[690]](#footnote-691), наилучшим образом передающее состояние многочисленных зрителей Парижа, Германии, а затем и других стран — ошеломленность. А потому, первоначально, и растерянность: «Где мы находимся — в цирке, в мюзик-холле или в театре?»[[691]](#footnote-692) Каким понятием определить этот вид зрелища?

Исполнители самых маленьких ролей и массовых сцен стали в Камерном театре настоящими актерами; ни одного из них невозможно было заменить, не нарушив общей композиции ансамбля, не то что на приглашенного статиста — без подготовки в школе, на актера другой труппы — такое не могло не удивлять, должно было привлечь зрителей Германии. И авторы большинства статей подтвердили значительность новой силы — «так называемых “статистов” (в действительности — известных художников)»[[692]](#footnote-693) — в развитии действия спектаклей Камерного театра.

Новую актерскую силу называли, употребляя термины Таирова, «кордетеатром» и «кордедрамой», а также «хором», «балетом», «ансамблем» и от солистов не отделяли. К центростремительной схеме организации «коллективного актера» вокруг «первой актрисы» таировских спектаклей не сводили. Коонен была признана и очень высоко оценена: «Сегодня она — Пьеретта. Не кокетливая, всегда веселая и озорная Пьеретта. Не прима-балеринка с розовым гримом на лице и с застывшей на нем улыбкой, но любовная печаль и любовное страстное желание всех времен и стран олицетворяются, воплощаются и одеваются в наряд Пьеретты. Облик из мира трагического. Кого она напоминает? Эти глаза? — Дузе. Иногда даже Дузе с префиксом: Медуза. Мрамор великолепной формы, незыблемость {250} которого обыграла жизнь»[[693]](#footnote-694). Но при этом из таировской модели театра не выведена, от ансамбля не отлучена. Ее исключительность Западная Европа подтвердила: «Пламенно-сверкающая “Саломея”, веселый играющий цирк “Жирофле-Жирофля”, теперь эта точно очерченная, великолепная структура “Федры”. Подъем, который кажется почти немыслимым. Алиса Коонен: Саломея, Жирофле, Жирофля и Федра. Событие, которое мы никогда не увидим снова в театре»[[694]](#footnote-695). Но исключительность не места в труппе (центрального в каждом спектакле), а масштаба дарования, пластической и голосовой силы выражения, размаха обобщений.

Творческий диапазон А. Г. Коонен восприняли в Германии как явление необычайное. Но немецкие зрители никогда не видели и ничего подобного стражникам «Федры», солдатам и рабам «Саломеи». Для них эти образы оказались, видимо, еще большими диковинами. Одним эффектом неожиданности, однако, общего впечатления от ансамбля Таирова за рубежом не объяснить. Ведь позже, на следующих гастролях, когда первые итоги знакомства были тщательно перепроверены, удивление не исчезло и оценки остались прежними: труппа Камерного театра «должна удовлетвориться общим признанием: среди нее нет ни одного актера, вплоть до последнего хориста, который не является прочным и надежным связующим элементом в структуре совершенной работы. <…> актеры через пройденную школу обретают свою природу и свободу»[[695]](#footnote-696). В едином буйном водовороте действия кружатся здесь и танцующий «хор», и поющий «балет», и не знающие одиночества «звезды» солисты.

Важно также, что трагедию и арлекинаду Таирова в Германии рассматривали явлениями одного художественного масштаба и единой эстетической концепции «синтетического» или, как здесь чаще его называли, «раскрепощенного» театра. Передать свои ощущения от жанрово полярных произведений москвичей немецким критикам помогали даже одни и те же ассоциации. «Саломея», например, через воспоминания о сказках «1001 ночи» сближалась с «Жирофле-Жирофля»: «Пираты с носами монстров, выполняющие отважные акробатические трюки, сменяются на спутников Мурзука с черными обезьяньими {251} лицами, затем появляются любезные кавалеры-кузены “пуншевой песни” — все происходит, как в сказочном мире, как в грезах “1001 ночи”»[[696]](#footnote-697).

«Кордедрама» Камерного театра — взамен однотонной и беспомощной по сравнению с исполнителями главных ролей привычной массовки. Коонен, Соколов, Церетелли, Фенин и другие солисты Таирова, которых ансамбли «выбрасывают» на первый план и самовольно поглощают, чтобы потом опять дать возможность лидировать, — вместо господствующих на сцене «звезд» Западной Европы. Каждый, кто, наблюдая за игрой московской труппы, верил глазам своим и видел в руководителе МКТ художника, а не мага-волшебника, пытался объяснить единодушное, добровольное согласие таировских актеров «влиться в движущийся поток спектакля, в котором олицетворены все мысли произведения»[[697]](#footnote-698), — качество, прямо противоположное понятиям немецких «образцовых актеров» о театральном искусстве, о собственной избранности. В Германии, где ставку на «звезду» по-прежнему делало большинство и режиссеров, и критиков, и зрителей, особенно остро встал вопрос о том, не отказались ли актеры таировской труппы, в которой «никто не чувствует себя слишком хорошо в своей роли и никто не хочет бросаться в глаза»[[698]](#footnote-699), от естественного стремления любого художника к творческой самостоятельности?

Крайняя позиция реформатора, провозгласившего движущей силой сценического искусства игру актерского тела — мимику, жест, движение — не могла не провоцировать к крайним оценкам тех, кто придерживался национальных традиций и во главу угла ставил актерскую речь, воспитанную немецко-австрийской школой манеру произношения литературного слова. «Таиров рассматривает актеров как материал для создания пластических образов. Для этого ему совсем не нужны виртуозные солисты, они могут даже помешать осуществлению целостного образа, но очень охотно он прибегает к методам подчинения его идее», — настаивал критик из Данцига. Однако и он, видимо, вовсе отрицавший такие разновидности театрального искусства, как балет и пантомима, вынужден был признать, что московский режиссер «находит отклик у своих актеров, {252} граничащий с самопожертвованием»[[699]](#footnote-700). Противники новой модели театра встречались с ее сторонниками в тот момент, когда выходили на проблему соотношения режиссерского и актерского, индивидуального и коллективного творчества в «раскрепощенном театре».

По ходу гастролей круг вопросов дискуссии конкретизировался, сужался: некоторые поспешные выводы отбрасывались вовсе, другие разрабатывались и уточнялись. Но вновь и вновь обозреватели возвращались к разговору о школе Камерного театра, о творческой дисциплине москвичей — «строжайшей» и «великолепной» дисциплине, без которой нельзя достичь той «тончайшей постройки ансамбля», которой добился русский постановщик трагедий и арлекинад. Все чаще писали о достоинствах стабильной труппы в связи с новой целенаправленностью развития современного театра. И во всех городах, увидевших таировские спектакли, останавливались на тех, по словам кенигсбергского критика Людвига Гольштейна, «особых преимуществах», которые и позволили Таирову реализовать желаемое. Когда первые гастроли близились к концу, Гольдштейн характеризовал труппу Камерного театра «как содружество молодых, всерьез интересующихся искусством, самоотверженно радостных и образованных людей, что обычно только в идеалистическом романе, но не в практике театра»[[700]](#footnote-701). Каждое слово важно в этой характеристике, и все же наиболее ценна мысль о самоотверженности радостных людей, имеющая непосредственное отношение к природе жизни и искусства Камерного театра.

Не согласный с таировской программой рецензент из Данцига в самом отклике актера на идею режиссера склонялся видеть самопожертвование, связанное с подчинением одной воли — другой. Но руководитель МКТ добивался прямо противоположного и был понят за рубежом многими. Для заключительного «аккорда» своего эссе «Люди Московского Камерного театра» Вильгельм Виметаль сберег фразу А. Г. Коонен — она наилучшим образом подтверждала его впечатления. Старейшина австрийских театральных критиков сообщил современникам и сберег для будущих поколений то, что «грациозная, как Саломея, или Пьеретта, или певица оперетты и притом совершенная и как светская дама», Коонен «сказала, смеясь, интервьюеру, {253} который хотел посетить ее после “Саломеи”, но потом передумал, считая, что после такого напряжения она совсем обессилена». В ответе трагической актрисы присутствующим открылось понимание «особых преимуществ» «раскрепощенного театра»: «Искусство, которое мы выбрали, никогда не может нас довести до болезни. Наше искусство — искусство радостное. Оно всегда солнечное, оно должно очаровывать и осчастливливать [зрителей. — *С. С.*]. Такое же воздействие оно оказывает на исполнителей».

О радостном искусстве, радостных людях Камерного театра во время зарубежных гастролей писали не только Виметаль и Гольдштейн. Многие щедрые на эпитеты немецкие авторы выбирали именно это слово — «радостные». «Хор ли, протагонисты ли — существует одна на всех страстная радость игры, заполняющая каждый уголок сцены», — это достижение выше всех других у Таирова оценил Пауль Рилла. Воспринятая зрительным залом объединяющая радость созидания позволила исследователю из Бреслау однозначно ответить на главный в дискуссии о Камерном театре вопрос: «Может быть, не хватает больших артистических индивидуальностей, может быть, они только отдали свою анонимную энергию целому? — об этом не надо спрашивать. Когда артист Церетелли буквально бросает через сцену свое породисто-узкое, эластичное тело, когда он летит, пружинит и раскачивается, и грозит исчезнуть в сценическом “небе”, когда грация актера делает прозрачной, лишает материальности гротесково-франтоватую фигуру Мараскина (не стирая этим характеристики героя), то ясно, что это — самое совершенное артистическое выражение от всего освобожденной веселости (и танец, которому не было равных)»[[701]](#footnote-702). Помимо всего прочего, описанная Паулем Риллой модель взаимоотношений «актера» (Церетелли) с «ролью» (Мараскин) полностью совпадала со структурой актерского «образа», какой ее видел в Камерном театре А. В. Луначарский.

В военное и революционное десятилетие — с 1914 по 1923 год, — давая ученикам глубокую общекультурную подготовку и самые разнообразные навыки в школе и театре, испытывая их возможности в жанрово полярных, больших и маленьких ролях, развивая волю к действию и помогая каждому распознать и занять свое место на сцене, а значит, не претендовать на другое, чужое, руководитель МКТ проявлял личность человека. Воспитывая профессионалов в самом широком смысле {254} этого слова — труппу без статистов, неделимую на актеров-драмы, мастеров цирка, мимов, певцов и танцоров, — Таиров отождествлял труппу театра с содружеством интеллигентных и гармоничных людей. Именно в переходное от революционно-военного к мирному время он на деле доказывал, что будущее за ними — интеллигентами и профессионалами.

В учениках оживал талант Таирова. Актеры Камерного театра были увлечены и соединены подлинным творчеством, по убеждению кельнского обозревателя, к 1925 году они достигли «такой высокой, высочайшей способности к самовыражению, какая вообще возможна на сцене и в театре»[[702]](#footnote-703). Все дело было в них — радостных людях. Об этом хотел сообщить своим читателям множество актеров повидавший на своем веку Вильгельм Виметаль, потому и откликнулся на гастроли не рецензией, не теоретической статьей, а эссе «Люди Московского Камерного театра»: «У этих же русских последний статист чувствует себя таким же важным, как и великая трагическая актриса Алиса Коонен, как главный актер, афганец Церетелли, интересный Александр Румнев, режиссер Таиров и музыкальный руководитель профессор Коган; итак, каждый совершенно равноценен, как служащий большому, очень большому делу. И люди в этом театре как личности необыкновенно аристократичны и по-рыцарски благородны. Нужно только видеть, как, например, подходящий к служебному входу целует дамам руку, с какой нежностью, аристократизмом и порядочностью общаются между собой актеры. Когда же они на сцене, каждый в любую секунду знает свою задачу: это дает беспримерную совместную игру…»

Лейпцигские критики свидетельствовали: друг всех зрелищных искусств Таиров никого из своих актеров не выделяет и никакой специализации не признает, он «возвышает всесторонне образованного мастера над всеми»[[703]](#footnote-704). В Бреслау считали, что «при самом совершенном сохранении органического единства целого» московскими актерами достигается «высшая свобода» самовыражения[[704]](#footnote-705). Даже полностью отрицающий новаторство Таирова-постановщика («новой игры не было заметно», «с новым стилем дело было дрянь»), зло высмеивающий советскую идею о «грандиозности творчества масс» («коллективизм {255} из индивидуальностей! — грошовка из Москвы!»), венский критик признал достижения Таирова-педагога: «Они все не только хорошо натренированы, но каждый представляет собой одну из творческих личностей, высвободившуюся из “коллектива”. Особенно это можно сказать об Иване Александрове, Николае Чаплыгине, Юрии Федоровском, Алисе Коонен и Наталье Ефрон»[[705]](#footnote-706).

Сразу, при первой встрече Германии с незнакомым московским искусством, «синтетический спектакль» Камерного театра был воспринят как «нечто единственное в своем роде», как «новый мир в искусстве сцены»[[706]](#footnote-707). При этом наиболее дальновидные немецкие знатоки театра старательно сдерживали естественное стремление некоторых экспериментаторов тотчас же испытать открытое Таировым в собственных постановках. «Немецкое подражание этому русскому театру может стать роковым, — предостерегал Оскар Вильда. — Так как только в такой совершенной постановке, какую показывает Московский Камерный театр [имелась в виду “Жирофле-Жирофля”. — *С. С.*], только при своеобразном, универсальном образовании, и художественной дисциплине, и радости творчества русского актера его принципы могут получить признание»[[707]](#footnote-708).

В дальнейшем в Европе и Америке очень большим числом критиков[[708]](#footnote-709) было признано: любой актер и вся труппа «раскрепощенного театра» воспитаны и действуют по одной системе — новой, таировской. Описывая и анализируя пластическую выразительность, легкость, музыкальность, красоту и бесконечную переменчивость сценического движения москвичей, критик из Вены Людвиг Ульман в 1930 году поделился своими наблюдениями: «Да, эта невесомость актеров приобретена больше мозгами, чем потом, достигнута больше затратой ума, чем жира»[[709]](#footnote-710).

А через три года хорошо усвоившие опыт Камерного театра участники международного фестиваля отчетливо и развернуто ответили на вопрос: благодаря чему удалось Таирову воплотить теорию «синтетического театра» в актерском искусстве? {256} По существу, о том же, что и Людвиг Ульман, говорил в своем выступлении редактор парижской газеты «Comoedia» Сиз: «Таировская сценическая школа прежде всего является основным учебным заведением, в котором культивируются и развиваются всевозможные данные человека как такового. <…> В той же степени, как здесь развивается культура тела, развивается и культура ума. <…> Мыслящий человек не может позволять себе рассчитывать только на талант. Талант — удивительный случай, это божественное в человеке. Мудрость и осторожность велят слепо не рассчитывать на талант. Актер, который хочет достойно изучать свое искусство, должен являться образцовым представителем человеческой расы. Школа — родник талантов этих актеров и актрис, которые не имеют себе равных во всем мире»[[710]](#footnote-711).

Зарубежные отклики 1920 – 30‑х годов со всей очевидностью подтверждают: труппа Камерного театра формировалась и воспитывалась А. Я. Таировым для творчества разных сценических структур, в расчете на несхожие модели взаимоотношений между действующими лицами, в совокупности раскрывающие творческий потенциал А. Г. Коонен, актеров-солистов и «кордедрамы». К согласованию протагонистки с ансамблем задачи труппы режиссером не сводились; технического и стилистического единства, высочайшего разностороннего мастерства руководитель МКТ добивался для свободной передачи движений, мыслей и чувств, для реализации возрастающей способности актеров к самовыражению.

## SummarySvetlana Sboyeva. Actor in the Theatre of Alexander Tairov

Acting school, system of creating theatre characters, structure of company of Moscow Kamerny Theatre are analyzed and in this connection the development of Alexander Tairov’s views on theory, ways of teaching and directing are discussed. Tairov, who introduced a new type of «synthetic performance», understood actor as a source of creativity, a starting point for all director’s searches. Tairov tried his disciples’ capabilities casting them in small and big parts of contrasting genre types. He helped them to find their place among other actors; he brought up a group of actors who could not possibly be labelled as actors of tragedy or comedy, circus or pantomime, singers or dancers. Moscow Kamerny Theatre was not a theatre of one great drama actress Alice Koonen either. It was producing performances of different dramatic structure with different types of character relations, the performances which all in all fulfilled creative energy of Alice Koonen, Vladimir Sokolov and all other Tairov’s actors.

# **{257}** А. А. КирилловТеатр Михаила Чехова

{259} «Театр Михаила Чехова» — явление и понятие многоплановое. Раскрытие его предполагает множество разнообразных сюжетно-тематических линий, пронизывающих творческую судьбу актера и длящихся за ее пределами. Каждая из них следует собственной непростой логике развития, каждая включает свой круг театральных событий и проблем. Но лишь вместе, в органичном — часто противоречивом — единстве, составляют они феномен Театра Михаила Чехова.

Сложный путь становления и исканий Первой студии МХТ — одновременно и путь актера Михаила Александровича Чехова. На этом пути, отмеченном водительством К. С. Станиславского, Л. А. Сулержицкого, Е. Б. Вахтангова, ярко запечатлелся период чеховского абсолютного лидерства в театре МХАТ‑2. Период этот, вместивший небывалый творческий взлет труппы и ее корифея, закончился, как известно, разрывом театра и актера. Безусловно, Первая студия МХТ — МХАТ‑2, с ее оригинальной судьбой и особым исполнительским методом, в немалой степени явилась и Театром Михаила Чехова.

Юноша, в 1910 году закончивший петербургскую Театральную школу им. А. С. Суворина с аттестатом «комика и характерного» актера, блестящий комик-буфф, и… выдающийся трагический актер современности, потрясавший зрителей доселе невиданным Гамлетом. Этот жанровый диапазон, объемлющий крайние актерские амплуа, также определяет сущностные черты Театра Михаила Чехова.

Глубочайший психоаналитик, на творчестве которого призывал изучать свою театральную «систему» ее прославленный создатель, и «яркий пример эксцентрика современной сцены», открывающего, по словам Мастера, «смелый путь к театру гротеска»…[[711]](#footnote-712) Театр Михаила Чехова вместил противостоявшие и противопоставлявшиеся художнические миры К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда благодаря небывалому масштабу собственных сценических возможностей.

Пронзительная, возвышенная лирика и разъедающий, уничтожающий сарказм, истовое богоискательство и крайние степени {260} сомнения, философское напряжение интеллекта и зияющая бездна психопаталогии, рефлексия и патетика, театр-храм и театр-балаган одновременно уживались в душе, сознании и творческой судьбе М. А. Чехова.

Студиец Художественного театра, с юности впитавший пафос растворения в сценическом ансамбле, создавал роли, избывавшие собой сложную партитуру целого спектакля. Субъективнейший из художников, связанный яркой, неповторимой индивидуальностью, открывал в своем творчестве объективные законы сценического искусства и создавал собственную теоретическую, театрально-педагогическую систему… Не случайно прежде и ныне критики и исследователи обрывают анализ его замечательного мастерства возгласом «Чудо!» Но самое удивительное и ужасное для понятийного сознания, что чудо это Чехов творил осмысленно и целеустремленно, записывая, например, в работе над образом Дон Кихота: «Сыграть *космическое сознание*»[[712]](#footnote-713). «Нельзя ли сделать, чтобы Кихот *рассыпался* в конце пьесы?»[[713]](#footnote-714)

С чего же начинается Театр Михаила Чехова? Что составляет его важнейшую художественно-мировоззренческую основу? При всей сложности чеховской психологии и творчества ответ на эти вопросы очевиден: *противоречие*. Вернее — изначальная противоречивость мировосприятия. Ошеломляющее впечатление от первой автобиографической книги Чехова «Путь актера», пережитое не одним поколением ее читателей, это еще и оторопь собственного обыденного сознания, парализованного утратой привычных критериев, разрывом устоявшихся причинно-следственных связей. «Много противоположностей уживалось во *мне*, но я долго не мог примирить их *вовне*. <…> Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности вовне, изживание противоположностей внутри… — все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое как некие *единства*»[[714]](#footnote-715). Зная Чехова как человека, абсолютно лишенного позы и самолюбования, последовательно переводившего всякое жизненное впечатление в план его художественного разрешения, по достоинству оценим приведенное признание актера. По существу, перед нами универсальная {261} психоаналитическая модель любой драматической ситуации. Точнее — ее психо-мировоззренческое основание. Удивительно, но все это противоречивое контрастное единство умещается в сознании и природе одного человека. И не в виде холодного умозрения, но как особый тип индивидуального мировосприятия — эмоционального, страстного. Правда, индивидуального здесь столько же, сколько всеобщего, ибо всеобщее индивидуально и наоборот. Непостижимое сознание Чехова одновременно и в равной степени вмещало противоположные сущности явления, бытия. Острейшая борьба между ними была неизбежна.

Стремление разрешить жизненные противоречия в сценическом творчестве ясно различимо в ранних ролях молодого Чехова. Оно же определяло и его исполнительский репертуар. Примечательно, что уже в Театральной школе М. Чехов, боготворивший своего знаменитого дядюшку, сосредоточен на образах парадоксальной позиции, встречающихся в его пьесах. Вафля в «Дяде Ване», Чебутыкин и Соленый в «Трех сестрах»… Чебутыкина и Епиходова из «Вишневого сада» играл он в Петербургском Малом театре по окончании школы. Позднее, в начале мхатовского периода сценической карьеры Чехова, Станиславский ввел его на роль Епиходова в спектакле МХТ (1913) вместо заболевшего И. М. Москвина. Казалось бы, нет ничего особенного в том, что «комик» играет чеховских «клоунов». Однако эти «клоунские» образы, комические сами по себе, отнюдь не исчерпываются буффонностью. Будучи включенными в широкий контекст чеховских пьес, в их сложную систему напряженных связей, персонажи эти концентрируют в себе острейшую противоречивость трагифарса. А потому органично соседствовали с ними в «афише» М. Чехова Федор из «Царя Федора Иоанновича» А. К. Толстого — любимая роль российских «неврастеников» — и Мармеладов из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Если исключить водевильные пустячки, преобладавшие в репертуаре юного Чехова, станет ясно: герои, подобные перечисленным, составляли его ядро и основу. Парадокс, противоречие — характерные для персонажей М. Чехова состояния с первых же его сценических выходов, обогащенные глубиной психоанализа и напряженной этической проблематикой, получили питательнейшую почву в Первой студии МХТ. Психоаналитическое основание «системы» Станиславского и этический пафос толстовства Сулержицкого, сплавленные воедино, в лице М. Чехова обрели идеальный сценический «материал». В свою очередь и актер оказался в самом центре напряженного поля учительских {262} исканий, испытал глубочайшую зависимость от них в период своего профессионального становления.

Чтобы лучше понять феномен «универсальной драматической ситуации», обнаруженный нами в чеховском мировосприятии, определить условия его возможной сценической реализации в игре отдельного актера, необходимо обратиться к «табели о рангах» театральных профессий. Прежде всего — к соотношению двух из них — актер и режиссер, чреватому бурными дискуссиями, не утихающими и по сей день. Говоря о приходе режиссуры в театр, часто имеют в виду лишь новую театральную «специализацию», противопоставляя сложную структуру режиссерского спектакля индивидуальному актерскому творчеству. Очевидно, однако, что кризис индивидуалистических представлений о мире, постижение его единства не являлись привилегией отдельных профессий. Социальные и культурные процессы, предшествовавшие возникновению режиссуры, были всеобщими, отразились и преломились на всех уровнях общественного бытия. В отношении театрального искусства эта означало не только консолидацию и соподчинение разрозненных творческих сил под эгидой единой режиссерской воли, но и принципиальные изменения в самих структурообразующих компонентах сценического целого, например, в актерском искусстве. Параллельно происходило осознание синтетической природы театрального искусства в целом и актерского искусства, в частности.

Примечателен в этом плане недооцененный опыт разветвленной и интернациональной актерской генерации «неврастеников», рассматриваемой порой как очередное новоявленное исполнительское амплуа в театре рубежа XIX и XX веков. Актеры-неврастеники, заявившие о себе почти одновременна с возникновением режиссуры, двигались как бы параллельным ей курсом, являя в индивидуальном актерском творчестве прообраз режиссерского сценического многоголосия. Именно они впервые столь остро воплотили в индивидуальных реакциях своих персонажей окружавший их большой мир, объективную ситуацию. Они же первыми обнажили в своем искусстве крайнюю зависимость индивидуальных судеб от состояния этого мира. Трагическая разорванность бытия воплощалась ими как противоречивая целостность, единство. За личной пронзительной болью их героев виделась картина разрушающегося, дисгармоничного мироустройства. Лирическая исповедальность их творчества сквозила эпической широтой связей и ассоциаций. Индивидуальное и общее в их игре пронизывали друг друга. Блестящими представителями неврастенического актерского {263} клана были Э. Дузе, И. Кайнц, В. Ф. Комиссаржевская, В. Э. Мейерхольд, Е. Н. Рощина-Инсарова, А. Моисси… Очевидно, «неврастенический» этап прошел в своем становлении и молодой М. Чехов, творчески усвоивший опыт ближайших актеров — предшественников, углубивший и расширивший его. «Чехова по старому актерскому амплуа нужно определить как неврастеника и характерного актера, — писал известный советский критик 1920‑х годов Х. Херсонский. — И в то же время — он единственный на нашей сцене изумляющий эксцентрик-буфф. Он соединяет мастерство внешних парадоксальных изобретений актерской техники с ярким психологическим углублением внутреннего оправдания. Им в значительной степени определяется и до известной степени исчерпывается лицо I Студии»[[715]](#footnote-716).

Крайняя дифференциация выразительных средств актерского искусства и одновременная интеграция их в единой и сложной концепции-композиции роли-спектакля осуществлялась в творчестве Чехова как целостный процесс. История русского театра не знала равных Чехову в мастерстве лаконичной сценической детали. Не знала она, однако, и таких степеней обобщенности и целостности в индивидуальном исполнительстве. Центробежные и центростремительные тенденции в театральном искусстве рубежа XIX и XX веков оказались связанными друг с другом диалектически. «Режиссерская» реформа театрального творчества, по-новому актуализировавшая вопрос о художественной целостности сценического произведения, обнажила неведомые ранее перспективы и в актерском искусстве. Актер располагает богатейшей палитрой выразительных средств, возможностью их разнообразной композиционной, ритмической, стилевой организации в сложное единое целое. В XX веке наряду с развитием различных режиссерских систем порой возникали не уступавшие им по сложности своего строения и богатству художественных возможностей актерские «системы». Таким актером — театром в русском сценическом искусстве явился М. А. Чехов.

Ни в статьях современников Чехова, ни в более поздних работах его искусство почти не сравнивается с искусством других актеров. Зато постоянно имя Чехова оказывается в контексте имен крупнейших режиссеров XX века — Э.‑Г. Крэга, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова. И дело здесь не столько в прямых взаимосвязях и непосредственных взаимовлияниях, сколько в общности мировоззренческих {264} истоков, историко-художественных концепций и самих законов театрального искусства XX века. В исполнительстве Чехова подверглись значительному переосмыслению и переработке практически все выразительные средства и возможности актерского искусства. «В его творчестве говорит наша современность. <…> Такого актера давно ждала русская сцена. <…> Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате всех достижений современного театра»[[716]](#footnote-717), — писал о нем П. А. Марков в 1921 году.

Коль скоро мы коснулись вопроса о сценическом претворении чеховской противоречивости, уместно вспомнить еще одну «исповедь» актера, опубликованную в сборнике творческих автобиографий художников сцены. «Касаясь творческих своих замыслов и их сценических осуществлений, я чувствую, что нужно сказать: две линии, *две основы* неизменно питали мою творческую сущность, это *смех* и внимание к возможным и действительным *страданиям* человека, — как хотел бы определить я то, что постоянно толкало меня как актера»[[717]](#footnote-718). Переводя это аналитическое самонаблюдение Чехова на язык сценических жанров, имеем жизненную предпосылку трагикомического театрального осуществления. Подтверждений тому в творчестве актера и в отзывах о нем множество. Любопытно при этом отметить общность пристрастия к трагикомическому и в творчестве многих однокашников Чехова по Первой студии. Многократно читаем об этом в упомянутом сборнике актерских автобиографий. В своих поисках «пределов патетики и сарказма», признается Н. Н. Бромлей[[718]](#footnote-719), «трагическая буффонада» более всего увлекает О. И. Пыжову[[719]](#footnote-720); С. Г. Бирман пишет о том, что работа в МХАТ‑2 дала ей «возможность ощутить грани драмы и комедии». «Менее скрытным, но более верным все же будет, если скажу — грани трагифарса», — уточняет актриса[[720]](#footnote-721). Последнее подтверждает и П. А. Марков в замечательном литературном портрете Бирман. «“Трагедия” и “фарс” — два элемента миросозерцания Бирман, тесно связанные между собой»[[721]](#footnote-722). Эта важная общая особенность исполнительского метода ведущих актеров Первой студии (МХАТ‑2), {265} наиболее полно и отчетливо выразившаяся в творчестве Чехова, заслуживает особого внимания.

Стремясь сочетать в своей игре крайние противоположные жанровые начала, актеры Первой студии неизбежно обостряли выразительные формы собственного искусства. В то же время энергетическое значение воплощавшегося ими сценического образа перемещалось при этом из области его постепенного проживания, прорастания, развития в план внутреннего антиномического обострения. Необыкновенно выигрывали выразительность и масштаб образа, укрупненные дистанцией, разделявшей жанровые полюса роли. Вместе с тем это внутреннее полярное «противостояние» отвлекало на себя сценическую энергетику, свидетельствуя об опасности замыкания образа на самое себя, его обособления, статификации.

Целостный образ персонажа пунктирно очерчивался многими актерами Студии уже в первых его сценических появлениях, замечал В. Г. Сахновский[[722]](#footnote-723). О том же писал и П. А. Марков, обнажавший уязвимые стороны подобной интерпретации роли. «МХАТ Второму была свойственна статичность исполнения. Его актеры показывали образ как законченную и совершенную маску. Они исчерпывали его характеристику в первом же действии. Бирман стремилась преодолеть статику, выделяя в образе борющиеся в нем противоречия. Там, где она находила только их *сосуществование*, она не разрешала проблемы образа»[[723]](#footnote-724). Оправданный при подстановке его в динамическую структуру режиссерского спектакля (например, «Эрик XIV»), образ, выполненный в согласии с выявленным методом, оборачивался статической консервацией внешних форм, когда актеры оказывались предоставленными самим себе.

Здесь, собственно, и заканчивалась общность творчества Чехова и однокашников-партнеров, ибо его «противоречия» представляли собой внутренне динамичные длящиеся конфликтные единства. Далее Театр Михаила Чехова и отдельные актерские дарования МХАТ‑2 расходились в разных направлениях. Вернее, актерское искусство МХАТ‑2 обнаруживало здесь свой крайний и непреодолимый предел. Театр Михаила Чехова превосходил его в своих сценических возможностях. Противоречивость чеховского мировосприятия, мировоззрения, психики не исчерпывалась величиной ее статического напряжения. Преломленная в его творчестве, она имела значение, параллельное и аналогичное значению драматического конфликта {266} режиссерского спектакля, движущего сценическое действие, обеспечивала «глагольные» формы чеховской игры. Основание выявленного различия коренилось не только в превосходных степенях технической изощренности Чехова-актера, но и в отличии укорененной и органичной противоречивости целостного чеховского мировосприятия от привнесенной и умозрительной, антиномичной, хотя и эффектной, *контрастности* игры его партнеров.

На заседании ГАХН, посвященном обсуждению «Гамлета», П. А. Марков исходил «из противопоставления двух исполнителей: Чебаном — Короля и Чеховым — Гамлета, как [образов], вскрывающих действенность трактовки “Гамлета” в МХАТ‑2. П. А. Марков находит, что в исполнении Чебана хорошо сделанный образ Короля дан сразу и целиком, что, видя его, сразу видишь развязку трагедии, но не самую трагедию. Актер дает мечту о трагедии, но не действительное разрешение трагедии. В этом плане спектакль не был убеждающим и не [преодолел] замкнутого в себе, довлеющего мира. Единственным возможным путем содокладчик [П. Марков, докладчиком был В. Сахновский. — *А. К*.] считает путь Чехова, исходящего из глубин конкретности»[[724]](#footnote-725). Проблема эта не утратила свою актуальность и в дальнейшем. В прениях по докладу В. М. Волькенштейна «Стиль 2‑го МХАТ»[[725]](#footnote-726)в 1926 году Марков снова подчеркивал: «Теперь главный вопрос для 2‑го МХАТ’а — это актер <…> Самая трудная проблема для 2‑го МХАТ’а, что, достигнув резкой остроты в актерской игре, он переводит актерские образы из динамических в статические <…> И основная задача для МХАТ’а — какой он найдет выход для динамической подачи роли, как он четкость и остроту подчинит внутреннему течению образа»[[726]](#footnote-727).

Долгим и сложным был путь ведущих актеров Первой студии от непрерывно развивающейся психологической линии образа к «психологическому импрессионизму» более зрелого творческого периода, от «вертикального» (во «времени» спектакля) выращивания этого образа к «горизонтальному» (в «пространстве» художественных связей) его укрупнению. Путь этот, восходивший к совместной работе с режиссером Е. Б. Вахтанговым, был связан и с открытием новых для Студии {267} художественных форм. Итог оказался противоречивым. Изжив сложность непосредственного психологического переживания, Студия должна была восполнить ее отсутствие игрой ракурсов, планов и измерений. При этом вопрос стоял как о структуре сценических измерений, их качестве и количестве, так и о системе действенных связей между ними. Для большинства актеров Студии посильной оказалась лишь первая задача. Обострение выразительности и приращение масштаба образа осуществилось ценой утраты динамических категорий исполнения. Графика резкого антиномического контраста была «плоскостной». Сценический персонаж обнаруживал себя в виде застывшей маски. В спектаклях Первой студии все чаще и отчетливее проступала доминанта живописного зрелища. Соответственно и метод гротеска, к которому двигалась Первая студия и который усматривали в ее исполнительском искусстве многие современники-рецензенты, оказался мнимым. Гипербола и контраст были необходимыми, но не достаточными его гарантами. Гротеск, предполагающий движение, превращение, постоянную парадоксальную изменчивость творимого художником образа и мира не имел динамического основания. Объем сценического действия, его динамическое «третье измерение» в создавшейся ситуации мог восполнить лишь режиссер. Режиссера-лидера в Первой студии после смерти Вахтангова не оказалось.

Динамики многоуровневого сценического существования добивался лишь М. Чехов. В его игре она осуществлялась в значении «судьбы» сценического персонажа. Статику «маски» Чехов преодолевал и единством символических и жизненных («глубины конкретности», по П. Маркову) черт образа. В индивидуальной актерской игре он достраивал то, что было не по силам большому театральному коллективу. Образ, создававшийся Чеховым «увертюрно» (В. Г. Сахновский), представленный им в первом сценическом появлении, в дальнейшем раскрывался актером с разных сторон, во множестве взаимосвязей. Разрывы психологической линии при этом не только не исключали глубоких психологических погружений, но и в еще большей мере обостряли их. Возможности Театра Михаила Чехова все более перерастали возможности театра МХАТ‑2 — ситуация чреватая и закончившаяся разрывом.

\* \* \*

В первых спектаклях Студии Чехов еще ничем не выделялся из актерского ансамбля по общему «тону» исполнения. {268} Рецензенты отмечали лишь особую степень его одаренности, сценическую смелость, выдумку и находчивость, угадывая будущего художественного лидера труппы. Манера чеховской игры вполне соответствовала общему исполнительскому методу и теме студийных исканий. Тонкий, акварельный психологизм и этический пафос оправдания человека последовательно реализовывались и в его игре. Будущая острота сценической трактовки покуда обнаруживала себя лишь во внешних чертах характерности. Невообразимый, противоестественный облик, крайнее, не лишенное физиологизма усугубление старческих черт, характеризовали первую студийную работу Чехова — его Кобуса из «Гибели “Надежды”» Г. Гейерманса (1913, режиссер Р. В. Болеславский). Вместе с тем уже здесь отчетливо заметна и противоречивость и обусловленное ею двуединство исполнения Чехова. Его Кобус, жалкий и трогательный одновременно, позволяет говорить о внутреннем драматизме образа, неоднозначности его жанрового основания. Чехов оправдывал героя, вызывая зрительское сочувствие, сострадание. Достигалось оно, однако, вне сентиментальности и драматической патетики. Можно сказать, что утверждение человеческого в Кобусе осуществлялось «от противного». Трогательность чеховского сценического создания открывалась в итоге роли как оборотная сторона его ничтожности. Жалкий Кобус в первых сценах интерпретировался актером как смешной, позволяя рецензентам писать об искреннем юморе его игры. Комедийные черты чеховского дарования подтверждали свою первичность. В то же время, предельно усугубляя слабость и ничтожество своего персонажа, Чехов вызывал зрительское сочувствие к нему. Эпитеты «жалкий» и «трогательный», определявшие противоположные полюса чеховской трактовки, сливались в фокусе третьего — «беззащитный». Тема «маленького человека», «униженного и оскорбленного», открывалась в чеховской интерпретации героя, хотя и звучала приглушеннее, нежели в творчестве ее российского родоначальника и кумира молодого М. Чехова — Ф. М. Достоевского. Утонченному психологизму исполнительского искусства мхатовской студии были чужды порывы обнаженной и яркой страстности. И все же современники отмечали, что художественным итогом чеховской игры было сочувственное «обнажение человеческой слабости»[[727]](#footnote-728). Итог этот перекрывал категории сценического характера и типа, свидетельствуя о превосходившем их масштабе исполнительского {269} обобщения. Как и прочие роли, сыгранные Чеховым в молодые годы, Кобус его менялся с течением времени. В 1917 году В. С. Смышляев восторженно писал о Чехове, балансировавшем в роли Кобуса на грани реальности и сказки, жизни и фантазии[[728]](#footnote-729). В этом товарищеском дневниковом отзыве угадывается намек на будущие «первообразы» (А. Белый) зрелого Чехова, восходящие из бездны ничтожества к сущностным, космическим чертам и смыслам человеческого бытия.

Рационалистическое повествование о сложной структуре ранних чеховских ролей — плод позднейших исследовательских усилий. Творчество актера развивалось в это время интуитивно, стихийно, вне аналитических самоосмыслений. Стихия и интуиция в значительной степени направлялись влиянием учителей. Уже в 1913 году К. С. Станиславский отмечал, что «Чехов усвоил в общих чертах и систему, и этику, и гражданственность». И одновременно, работая с Чеховым над ролью Епиходова, режиссер признавал природный, инстинктивный характер его дарования. «Инстинкт подымает руки у Миши Чехова (Епиходов) и глаза покрывает поволокой»[[729]](#footnote-730). Суждения Станиславского не противоречат друг другу, ибо нет здесь еще противоречия между психоаналитическим методом системы и последовательным психоанализом в игре Чехова. Характерно, однако, что хотя и на бессознательном уровне, в стихийном творчестве молодого Чехова уже вырисовывается единый вектор темы и метода. Вторая студийная работа актера — Фрибэ в «Празднике мира» Г. Гауптмана (1913, режиссер Е. Б. Вахтангов) — подтвердила и обострила заявленное Кобусом направление.

«Уничтожение» Фрибэ Чеховым совершалось еще последовательнее и резче. Материал роли давал для этого некоторое основание. Чехов это основание предельно гиперболизировал. В поисках характерности персонажа на помощь актеру пришел Вахтангов. «Для Фрибэ нашли кое-что из характерности: весь мокрый, глаз сочится, обезьяна, кривоногий»[[730]](#footnote-731). Чехову удалось воплотить в спектакле этот отталкивающий облик героя, усугубив его чертами абсолютного рабства, собачьей преданности и покорности. Смешное в его Фрибэ становилось отталкивающим, нелепое — отвратительным. Казалось, в этой роли, в отличие от Кобуса, актер не оставил персонажу ни малейшего шанса на сочувствие. Этическая программа Сулержицкого, однако, вновь торжествовала. После репетиции одной из сцен, {270} представляющей Фрибэ в наиболее неприглядном виде, в записях Вахтангова появляется неожиданное, почти патетическое задание: «Фрибэ должен вести эту сцену так, как будто решился на самоубийство»[[731]](#footnote-732). Сцена эта стала кульминационной точкой чеховской роли, а в отзыве рецензента оценивалась как трагическая. «… Второй акт, когда он [Фрибэ Чехова. — *А. К*.] пьяный разговаривает с фрау Шольц, заставляет переживать чувство страха. Фрибэ пьян и мог бы вызвать смех своим пьяным предчувствием, но г. Чехов нашел настоящий трагизм»[[732]](#footnote-733). Трагическое не добавлялось к комическому, не соседствовало с ним, но возникало из крайнего сгущения комизма. Сочувствие рождалось из глубины отвержения. Образ являл собой динамичное противоречивое единство. Роль Фрибэ в спектакле становилась средоточием, квинтэссенцией студийного мироощущения и метода. Герой М. Чехова одновременно напоминал и «маленького человека» Достоевского, и трагического «клоуна» чеховской драматургии.

Говоря о единстве темы и метода Чехова в интерпретации Кобуса и Фрибэ, имеет смысл коснуться и различия. Тем более что различие это — не качественное, но количественное — коренится в еще одной психологической и «типологической» черте мировосприятия и творчества актера. Автобиографические признания в острой противоречивости мировосприятия венчаются в мемуарах Чехова откровением по поводу его неизбывной страстности. «Страстность моей натуры не только усиливала все эти качества [качества противоречивого мироощущения. — *А. К*.], но она комбинировала их в причудливые рисунки и формы. И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью»[[733]](#footnote-734). Страстность, как и противоречивость, распространялась на весь универсум жизни и творчества Чехова. Усугубление какой-то одной черты в характеристике играемого им персонажа тут же отзывалось во всем объеме его сценического образа. Собственно, в этом и состоит отличие Кобуса и Фрибэ. Чем острее разоблачал Чехов своего героя, тем неистовее оправдывал его. Степень ниспровержения равнялась пафосу утверждения. И если в исполнении Кобуса проскальзывали тона мягкой лирики, отчетливо прозвучавшие {271} вскоре в образе Калеба, то трагифарсовый Фрибэ явился предтечей острого и мучительного чеховского Фрэзера.

Хорошо известно, что постановка «Сверчка на печи» Ч. Диккенса, осуществленная режиссером Б. М. Сушкевичем в 1914 году, стала своего рода манифестом коллектива Первой студии в дореволюционный период ее истории. Манифестом эстетическим и этическим. Одновременно в этом спектакле впервые столь глубоко и полно раскрылись и индивидуальные особенности дарования многих студийцев. Достаточно вспомнить хотя бы Вахтангова — Текльтона. Многое прояснилось для публики и рецензентов и в творчестве М. Чехова, игравшего роль Калеба Племмера. На первый взгляд, даже внешним своим обликом, чертами старческой характерности герой Чехова напоминал Кобуса. Калеб был созвучен персонажу «Гибели “Надежды”» и глубокой внутренней темой образа. И все же в ветхом, жалком и одновременно необычайно трогательном Калебе черты и темы чеховского творчества значительно укрупнились, зазвучали в полную силу. Заявленное в Кобусе — в Калебе раскрылось с очевидностью. Может быть самым ценным рецензентским наблюдением стало открытие «неразъединимой» «двойной актерской сущности» Чехова. Открытие принадлежало Н. Е. Эфросу. «Я не знаю, есть ли такое амплуа или такой закулисный термин: лирический комик. К молодому Чехову такое обозначение очень бы подходило, обозначало его двойную актерскую сущность, как она успела выразиться в немногие годы его только еще разгорающейся сценической жизни. <…> Лирикою и комизмом, лирическим комизмом окрашено все, игравшееся М. Чеховым. В Калебе обе стороны были сгущены чрезвычайно. И это было не сосуществование, не соединение двух черт, но неразъединимое, как бы химическое их смешение, слияние в одно»[[734]](#footnote-735). О нежном юморе и мягкой лирике чеховской игры писали и многие другие критики. Уточняя их значение, ссылались на творчество Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова. Опосредованно с этими именами был связан и приведенный отзыв Эфроса, называвшего исторической параллелью творчеству М. Чехова искусство А. Е. Мартынова, сценические образы которого многим видятся «Достоевскими». Одновременно Эфрос, вслед за Н. Н. Долговым, характеризовал Мартынова исполнителем, бывшим «как бы предчувствием актера для Чеховского театра». Тему и масштаб чеховского Калеба Эфрос определял через образы Евангелия — связь, {272} также имеющая на себе в истории русской культуры «достоевский» отсвет.

«Тишина» и просветленность чеховской игры не исключали в Калебе трагической тональности. Напротив, трагическое противоречие на этот раз, более чем когда либо в творчестве актера, имело внеличный характер, отражалось в «траги-светлом образе» Калеба[[735]](#footnote-736) глубокой трагической противоречивостью бытия. «В светлых изумленных глазах» Чехова — Калеба лучилось «извиняющееся выражение за то, что существует на свете…»[[736]](#footnote-737) В игре актера современники обнаруживали невиданное прежде обилие счастливо найденных деталей: интонаций, жестов, мимических подробностей, — неизменно свидетельствуя об их органичной слиянности в глубокий и обобщающий образ. Единство взаимопроникающих реальных и фантастических черт снова позволяет вспомнить «прачеловеческую» оценку творчества Чехова, предложенную позднее А. Белым: «Жалкий и убогий, близкий к безумию Племмер сам кажется каким-то фантастическим, сказочным существом»[[737]](#footnote-738). Со временем символическое значение чеховского Калеба значительно обогатилось, игра актера стала более «театральной», обобщенной и яркой. Обнаруживший эти перемены Ю. В. Соболев в 1922 году о пятисотом представлении «Сверчка» писал: «Я бы сказал, что в смысле такой общечеловеческой скорби, в какой явлен Чеховым Калеб, это образ глубоко символичный»[[738]](#footnote-739).

Если в связи с Калебом впервые возникает понятие «двуединства» чеховской игры, то с Фрэзером из «Потопа» Х. Бергера (1915, режиссер Е. Б. Вахтангов) приходит в лексический словарь актера термин «атмосфера». «В роли Фрэзера, — объяснял [Чехов. — *А. К*.] нам, — надо было добиться, помимо действия, хода мыслей, характерности и многих других элементов, из которых складывается роль, атмосферы обиды, озлобления, которая как бы замыкала каким-то невидимым кругом жизнь Фрэзера… <…> И только когда перед лицом смерти мы, персонажи пьесы, становимся равными, — говорил Чехов, — во мне начинается борьба этой атмосферы неприязни с какой-то новой атмосферой, неожиданной и прекрасной…»[[739]](#footnote-740) Кнебель, вспоминая о годах учебы в «Чеховской студии» и последовательно приводя гений Чехова к общему знаменателю системы Станиславского и художественного метода МХАТ, недостаточно {273} внимательна к чеховской терминологии. Конечно же, атмосфера рождалась не «помимо» иных «элементов» и черт роли, так как она-то, по Чехову, и является основой, первоосновой, питающей и определяющей все уровни и качества его исполнения. «Ощущение и даже предощущение целого» — наиболее ценимое актером и свойственное ему рабочее самочувствие — не покидало Чехова на протяжении всей его творческой жизни. «Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль… меня властно охватывало это чувство *предстоящего целого* и в полном *доверии* к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из *целого* сами собой возникали детали и объективно представали передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого*. Это *будущее целое*, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. <…> Как мощный порыв несло меня это “чувство целого” сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше»[[740]](#footnote-741). «Дальше» из «чувства целого» оформится, в конце концов, знаменитая чеховская теория имитации образа. Но если до работы над Фрэзером «ощущение целого» в творческой лаборатории Чехова являлось репетиционным и до-репетиционным состоянием, то в период подготовки «Потопа» из него родилось «игровое» понятие «атмосфера», определяющее сиюминутное актерское исполнение и его перспективу. Таким образом, во взглядах и в творчестве Чехова понятие, привычно соотносимое со сложной сценической или драматургической ситуацией, оказывается приложимым к индивидуальному актерскому искусству, более того — необходимым ему. Чехов рассматривает драматическое движение, развитие роли как ряд меняющихся, переливающихся одна в другую, скрещивающихся друг с другом, борющихся атмосфер. Пространство роли разрастается до масштабов сложного и целостного спектакля. В будущем, в теоретической, театрально-педагогической системе Чехова понятие атмосферы актер осмыслит как одну из важнейших, определяющих ее категорий. В американской книге Чехова «О технике актера» «атмосфере» и владению ею исполнителем посвящен большой раздел.

Если для мироощущения, мировосприятия Чехова противоречивое двуединство бытия и «ощущение целого» были величинами {274} изначальными и постоянными, то отнюдь не сразу и не просто удалось актеру их сценическое воплощение. Об этом можно судить хотя бы по рабочим записям режиссера «Потопа» Вахтангова. «Чехову убирать водевиль! <…> Чехову — прислушиваться к чувству <…> Фрэзер. Больше всех хочет жить». И рядом, некоторое время спустя, облегченно: «У Миши водевиль уходит (я честный банкрот)»[[741]](#footnote-742). От срывов в стихию самодовлеющего комизма Чехов не был застрахован и в дальнейшем. «Мне не повезло. Я смотрел спектакль, когда “играли” <…> О Чехове и Хмаре писать нужно много <…> Они больше всех меня огорчили. Оба играют хорошо, но не то, не то, не то. У Миши помимо его воли получается фарс. Я знаю, как он относится к роли, ни одной секунды не думаю, что он делает это умышленно»[[742]](#footnote-743).

Напряжение внехудожественного, жизненного противоречия в творчестве Чехова все более и более нарастало. Актер с большим трудом, ценой громадных душевных усилий пытался удерживать равновесие. Это было тем более невыносимо, ибо актеру психоаналитического метода «удерживать» приходилось в себе. В чеховском Фрэзере трагизм и красота бытия сквозили в «маленькой, гаденькой душонке, алчном трусе, жалком неудачнике, делающемся вызывающе-наглым при первом же проблеске удачи»[[743]](#footnote-744). Актер разрешал оправдание героя лишь на пороге смерти, в страдании и страданием же. Однако вновь гуманистический пафос чеховского искусства своим необходимым основанием требовал крайнего ниспровержения героя. Двуединого звучания роли Чехов достигал вне эффектных внешних контрастов, украшений и сентиментальности. «Излучение красоты» в чеховском Фрэзере начиналось неожиданно. Средства внутренней психологической выразительности, которыми добивался Чехов просветления своего героя, представлялись необъяснимыми. «Вдруг появились у Фрэзера какие-то новые, раньше не бывшие, жесты, новые, раньше не слышные, интонации»[[744]](#footnote-745). Почти не меняя своей художнической палитры, Чехов в роли Фрэзера балансировал на грани мерзости и красоты, подлости и благородства.

Обострение противоречивости в жизни и творчестве М. Чехова было связано со страстным стремлением изжить ее, освободиться от разрывавшего душу крайнего напряжения. {275} Острота, однако, ни в коей мере не способствовала освобождению от вызывавшей ее причины. Усугубление психо-этической противоречивости в рамках психоаналитического исполнительского метода вело в тупик неизбежного и глубокого душевного кризиса, разразившегося в 1917 году. Осознание опасности пришло позднее, после ее преодоления: «… Я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное решение вопроса моей жизни»[[745]](#footnote-746). Решение это с неизбежностью коснулось и глубоких перемен в творчестве актера. М. Чехов вырвался из замкнутого круга психоаналитической системы. Последней его предкризисной ролью стал Фрэзер, несомненно ускоривший чеховский «исход».

Как и прочие студийные роли, возобновленные Чеховым после разрешения болезни, исполнение Фрэзера укрупнилось, не утратив изначальной трагической остроты. Клинический характер непосредственного психологического противоречия уступил место высокому профессиональному мастерству. Во время бакинских гастролей МХАТ‑2 1926‑го года рецензент свидетельствовал: «Так разоблачать человека, как это сделал Чехов в своем Фрэзере, так показать его трагическую изнанку, так вскрыть затаенные глубины его души под силу исключительно вдохновенному мастеру»[[746]](#footnote-747). Свободное формотворчество избавило Чехова от необходимости непрерывного нагнетания психологизма. Так, вспоминая Фрэзера, С. Г. Бирман выделяет музыкальную основу этого чеховского образа. «Как умел Чехов менять мелодию звучания жизни творимого им человека! Рваный ритм Фрэзера мгновенно переходит в бешеный темп раздражительности, в паническое метание, когда возникает опасность, и странно тихим становится Фрэзер, когда близость смерти становится неизбежной». Меняются душевные движения и физические ритмы, «он становится добрым и мягким; из паникера — самым мужественным из всех: всех утешает, обо всех заботится» и, наконец, «он — чистый — идет к концу своего существования»[[747]](#footnote-748). Единое сложное ритмическое построение роли погрязшего в суетности быта, мелкого, ничтожного Фрэзера приводит к крайним и обобщенным бытийным сценическим результатам. От констатации «раздражительности» и «метания» Фрэзера Бирман приходит к знаменательному утверждению: {276} «Чехов умел достоверно и зримо выразить чрезвычайное в человеке». «Трагический фарс — как точно выражается именно в этой форме весь Фрэзер…»[[748]](#footnote-749) Еще разительнее раскрыл связь быта и бытия, реальных характерных подробностей и символических смыслов чеховского Фрэзера А. Белый в 1926 году в письме Р. В. Иванову-Разумнику: «… Все его “*типы*” — совершенно незабываемы; они вылезают из рамки драм; <…> в драме “*средней руки*” “Потоп” — колоссальнейший на извечно-характернейшей ноте Агасфера вылезает Фрэзер, тип международного спекулянтика; но *жаргон* типа являет собою что-то от “во веки веков”: Фрэзера — не забудешь. Если есть жизнь на планетах созвездия “*Пса*” — то и там непременно есть Фрэзер-Чехов с его обвислинами наколенников от спадающих штанов, с полувыгнутыми, неразгибающимися коленами, пенсне и подслеповатостью»[[749]](#footnote-750). Здесь уже суждение Белого о «первообразах» чеховского искусства уместно вне всяких допущений и перспектив, как явленная и необычайно значительная сценическая данность.

Накануне кризиса Чехов репетировал в МХТ с К. С. Станиславским роль Треплева в «Чайке» А. П. Чехова. В этой репетиционной работе и произошло первое столкновение ученика и учителя. И хотя причины этого столкновения тогда остались нераскрытыми, сегодня, ретроспективно, можно выяснить их с достаточной достоверностью. Интерпретация роли Треплева, предложенная Станиславским Чехову, как бы полностью не учитывала, отвергала весь недавний студийный опыт актера. Для Чехова, бывшего в этот период в отношении к «системе» правовернее самого ее создателя, подобный оборот должен был выглядеть вполне драматическим. Кроме того концепция Станиславского не оставляла места чеховской природной противоречивости. «Треплев хоть и нервный, но не неврастеник. Надо показать его мужественность, его силу убеждения в своих идеях. Он борец. Его характерность то, что он мужчина сильный в своих убеждениях. <…> Надо со временем дойти в этой роли до высокого темперамента. Надо удержать жест. Особенно мелкий жест Чехова, что является единственным его недостатком для этой роли. Чем сдержаннее жест, тем сильнее темперамент»[[750]](#footnote-751). Все перечисленные здесь требования Станиславского Чехов воплотит позже, в 1924 году, в другой своей {277} роли — Гамлета. Сейчас же, в 1917‑м, оглянувшись на недавний творческий путь Чехова, можно было воспринять их двояко: либо как издевательство, либо как попытку режиссера сыграть на преодоление индивидуальных исполнительских качеств Чехова. В «издевательстве» Станиславского подозревать не приходится. Если же вспомнить кризисную творческую обстановку, сложившуюся в этот период в самом МХТ… Ведь именно тогда сам Учитель, репетируя роль Ростанева в «Селе Степанчикове», пытался преодолеть противоречивую «достоевщину» односторонностью благостной концепции. Постигший его при этом горестный результат известен — ни в этой, ни в других новых ролях на сцену театра Станиславский-актер больше не выходил. Но какое дело было до этого студийцу Чехову, еще недавно клявшемуся в фанатичной преданности «системе» и своему единственному «гуру»? Играть *героя*, да еще в пьесе А. П. Чехова?! Репетиции проходили мучительно и бесплодно. Режиссер настаивал: «Главная же задача исполнителя (Чехов) роли — должна быть вера в себя». Чехов возражал: «Надо создать картину: счастливая девушка — и входит самоубийца. <…> Человек без всяких руководящих нитей. Душа опустела»[[751]](#footnote-752). Разительное несовпадение творческих установок представляется очевидным. И вдруг — новый удар по только что начавшей складываться в сознании Чехова теории целостной «атмосферы». Раздраженный неудачами исполнителя «Станиславский предлагает не искать результата всей сцены, а создавать отдельные художественные куски». Бесстрастный отчет протокола все же позволяет предположить каким ударом это было для Чехова. За два дня до этого в протокол была внесена другая фраза. «Чехов не хочет вдаваться в детализацию роли, так как не успел еще охватить всей роли целиком»[[752]](#footnote-753). Станиславский видит в актере лишь талантливого исполнителя. Чехов впервые заявляет свои авторские права. Репетиции «Чайки» закончились скандалом. И все это на фоне разворачивающейся и остро воспринятой Чеховым революции, его развода с женой, самоубийства любимого им двоюродного брата. В декабре М. Чехов просит предоставить ему отпуск и почти на год покидает сцены МХТ и его Первой студии.

М. О. Кнебель, одна из учениц «Чеховской студии», созданной им дома в период болезни, вспоминала: «Потом он {278} [М. Чехов. — *А. К*.] говорил, что выздоровел только благодаря своей работе с нами. Я думаю, что так оно и было»[[753]](#footnote-754). Занятия педагогикой и философией, за которую так ругал Чехова Станиславский, были своего рода защитной реакцией. Впервые актер обрел необходимую дистанцию между собой и жизнью, получил возможность наблюдать и анализировать исполнительский процесс извне. В ином «объективном» качестве, как учитель, проходил он вновь элементы системы Станиславского, подвергая их индивидуальной переоценке. Позднее Чехов признавал индивидуальную коррекцию системы в собственном творческом и педагогическом опыте. «Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что *сам* пережил от общения со Станиславским, что передал мне Сулержицкий и Вахтангов. <…> Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве»[[754]](#footnote-755). Приведенное признание рассчитано на широкий круг лиц. В более узком кругу актеров МХАТ‑2 и в личных письмах Чехов высказывался об отличии двух систем много радикальнее. И даже тогда, когда в 1919 году, опережая самого автора «системы», обнародовал ее в двух номерах журнала «Горн» как правоверный истолкователь, обнаружил весьма заметные отличия. Если первый номер, посвященный «вниманию», был действительно изложением взглядов Станиславского, то второй, адресованный «фантазии», предполагал значительную свободу: и в том, какое место уделял фантазии М. Чехов в актерском творчестве, и в том как определял содержание этого понятия. «Что такое фантазия? Свободное, не соответствующее действительности соединение и сочетание различных образов называется фантазией»[[755]](#footnote-756). Отсюда уже прямой путь пролегал к теории имитации, где образ, творимый актером, первоначально выращивается им в мире воображения, фантазии, и лишь потом имитируется с помощью выразительных возможностей исполнителя.

{279} \* \* \*

Следующий этап в жизни М. Чехова неожиданно и символично открылся… водевилем. Актер как бы заново начинал свой творческий путь, возвращаясь к его истокам. В октябре 1918 года Чехов возобновил выступления в Первой студии, играя Фрибэ, Калеба, Фрэзера. Однако первый его новый персонаж — Божазе из «Спички между двух огней» — появился на сцене кабаретного театра «Летучая мышь». К водевилю Чехов вернулся не с пустыми руками. Могло показаться, что актер начинал новый путь в той же точке, в которой прервал его ровно год назад. Тема «пустой души», о которой Чехов размышлял, работая над образом Треплева, парадоксальным, фарсовым образом преломилась в его водевильном персонаже. Божазе — водевильный любовник. Однако влюбчивость его порождалась лишь «некоторой подвижностью души, ничем и никем не управляемой, души вздорной, вспыхивающей и гаснущей точно спичка на ветру»[[756]](#footnote-757). Были ли в этом образе противоречия — вопрос риторический. Звенящим парадоксом была вся его мотыльком порхающая жизнь. Звон этот был подобен комариному писку. «Его [Чехова — Божазе. — *А. К*.] худенькая фигурка как будто не знает покоя. Он все время двигается, танцует, “переливается”. Эта способность динамизировать свое тело, этот дар превращать человека в ряд передвигающихся в пространстве точек Чехов дополняет преувеличенной экспрессией жеста. Если он кидается к своей партнерше, то кидается стремглав, если он обнимает, то его руки вцепляются. Кожа на лбу живет самостоятельной жизнью. Ноги выделывают антраша. Чехов на глазах проделывает фокус — расчленяет свое тело, дает жизнь каждой его части в отдельности. Чехов — Божазе вольно обращается со словом. Для него слова — не звучащая мысль, а пустой звук, шелуха, мякина. Он их не говорит, а выплевывает, как ореховые скорлупы. Его слова не имеют ядер смысла»[[757]](#footnote-758). Божазе был первым из чеховских героев-призраков. Он был и одновременно его не было. Парадокс осуществлялся Чеховым пластически. Его персонаж-марионетка поражал зрителей каскадом неожиданных, будто навязанных движений. Был футляр человека, но в нем не было никакого человеческого смысла. Глубокий смысл был в этой ускользавшей чеховской метафоре. В пространстве незамысловатого водевиля рождался чеховский великолепный гротеск. {280} Парадокс выражал себя эксцентрически. Божазе — Чехова был как бы вершиной, в которой преломился художнический путь актера. Чем-то он отдаленно напоминал «маленького человека», но в гораздо большей степени являл прообраз «ветренной светской совести». Совершенствуя техническое мастерство, Чехов расширял хронологические и эстетические рамки мира доступных ему образов. Из-подо лба Достоевского упрямо торчал острый нос Гоголя. Кто знает, может быть исполнение роли Божазе и предопределило историческое назначение Чехова на роль Хлестакова. Известно, по крайней мере, что на репетициях «Ревизора» Станиславский не раз поминал чеховского водевильного любовника. На пути к Гоголю оказался Шекспир. Введенный в 1920 году на роль Мальволио из «Двенадцатой ночи» (1917, режиссер Б. М. Сушкевич) Чехов укрепил в этом образе эксцентрическую природу своего молодого гротеска.

Разложение формулы человека «в ряд передвигающихся в пространстве точек» повторилось и в чеховском Мальволио. Правда, на этот раз не было порхающей легкости Божазе. Мальволио Чехова передвигался с трудом, казалось, этот безумно заносчивый старик вот‑вот рассыплется. Разными путями Чехов достигал одного результата, ибо руки и ноги Мальволио, уродливо вывернутые, не повиновавшиеся своему хозяину, одновременно делали и его похожим на марионетку. Прежде в подобных случаях Чехова часто упрекали за физиологизм и психопатологию. Прежде, однако, герои Чехова не являли собой такой высокой степени художественной отвлеченности. «Патология забыта. Мальволио явлен теперь фигурой чисто гротескной. Это смелая, гениальная своей резкостью буффонада. Легкость и изощренность техники достигают здесь предела своей выразительности»[[758]](#footnote-759). Натурализм Мальволио был символическим, условным. Безумие — абсурдным. Чехов настолько обострял и гиперболизировал натуралистические черты, что ни у кого не возникало сомнения в их театральности. Словно в биомеханике В. Э. Мейерхольда физиология становилась знаком извечной человеческой природы, «натура» обретала отвлеченный символический смысл. Между нею и фантастической отвлеченной абстракцией, вмещая и то и другое, разворачивался объем чеховских образов. Таллиннский рецензент, освещавший гастроли Студии в 1922 году, поздравлял Чехова. «Чехов сегодня снова был королем. Ему было угодно протянуть через комедию смелую нить фарса-буфф и пройтись {281} по этой нити. Смелость его жеста и мимики изумительна, как изумительно и мастерство в изображении ничтожества с улыбкой только по заказу»[[759]](#footnote-760). Многие рецензенты настолько увлеклись буффонной эксцентрикой чеховского Мальволио, что не заметили его трагической изнанки, романтической иронии создавшего его художника. «Мне показалось, что это фигура трагикомическая, — вспоминал М. Чехов, — потому что его собственное представление о себе не имеет ничего общего с тем, как его воспринимают другие. И этот контраст я решил довести до гиперболы»[[760]](#footnote-761). П. А. Марков по-своему объяснял причину ненаблюдательности некоторых критиков. «Он [Чехов. — *А. К*.] неизменно выделяет и бросает на первый план отдельную черту, гиперболизирует ее до предела и подчиняет ей все остальные. Он играет Мальволио старичком, погруженным в бесполезность эротических мечтаний». Именно на этом первом плане и разворачивалась чеховская буффонада. Однако Марков выявлял и второй. «У него [у Чехова. — *А. К*.] болезненная чувствительность в отклике на боль человека. В убогом ли игрушечном мастере Калебе, в Мальволио, самовлюбленном управляющем графини Оливии, <…> — всюду улавливает Чехов неслышную, но скрытую ноту страдающего человека»[[761]](#footnote-762). Абсурдность Мальволио была не только смешной, но и трагической, ибо абсурдом было бытие человека. Мальволио Чехова А. Белый также отнес к «типам», «вылезающим из рамки драм» в вечность. Этот маниакальный старик «вылезает в шарж à la Брегель, ломая архитектонику сцен Шекспира»[[762]](#footnote-763). При этом Белый, считавший Чехова конгениальным Шекспиру в его Гамлете, ни в малой мере не ставил под сомнение право Чехова на свободу интерпретации.

Тот факт, что в герое Чехова человеческое начало все более выражалось в виде универсальной художественной формулы, способствовал возрастанию степени обобщенности его искусства. «Формула» при этом возникала из черт реальности, даже быта. Смысл же реальности Чехов часто выворачивал наизнанку для того, чтобы с подкладки показать ее подлинный непрезентабельный «материал». Проделывалась эта операция с помощью эксцентрического трюка. В то же время превращение человека в абстрактную формулу марионетки таило в себе глубокий трагический смысл. Теперь для выражения трагического {282} Чехову не было необходимости обострять психологию противоречий. Достаточно было в искривленном и обессмысленном существе обнаружить живую человеческую природу. «Неврастенический» и символистский опыт эпохи, предшествовавшей рождению Чехова-актера, слился воедино в творчестве ее молодого наследника.

В работе над ролью Мальволио к Чехову возвращалось необходимое ему ощущение «атмосферы». «Если бы я вовремя не поставил перед собой вопроса: какая атмосфера окружает Мальволио, — я роли не сыграл бы. Задав себе этот вопрос, я почувствовал, что Мальволио распространяет вокруг себя атмосферу чванства и самовлюбленности. <…> Я почувствовал Мальволио с того момента, как мысленно очертил вокруг себя пространство, за границу которого никого к себе не допускал. Я старался ходить, двигаться, слушать и говорить, соблюдая дистанцию между собой и остальными. Дистанцию, порожденную моим величием. <…> Я излучал презрение и самовлюбленность. Это была моя атмосфера для Мальволио»[[763]](#footnote-764). «Ощущение целого», утраченное в период кризиса, обнаруживало для своего сценического воплощения все больше возможностей в палитре художника-мастера.

Роли Эрика в «Эрике XIV» А. Стриндберга (режиссер Е. Б. Вахтангов) и Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя (режиссер К. С. Станиславский), впервые сыгранные Чеховым в 1921 году в Первой студии МХАТ и в самом МХАТе, актер репетировал параллельно. Обе они вошли в исторический фонд театра, отбрасывая тени одна на другую. В то же время на первый взгляд созданные Чеховым в этих спектаклях образы столь несхожи, что было бы уместнее не связывать, а противопоставлять их. Действительно, одним исследователям Эрик XIV Чехова представляется родственным Хлестакову, другим — следующему знаменитому чеховскому герою — Гамлету. Скорее всего, как это часто бывает, истина находится посередине. Вернее, «посередине» находится сыгранный первым Эрик, разными чертами и смыслами связанный одновременно и с Хлестаковым, и с Гамлетом.

В роли Хлестакова мастерство Чехова-эксцентрика достигало своего апогея. В каскаде легких акробатических трюков, в ярком фейерверке неожиданных импровизаций хранителям традиций мерещился последний закат театрального искусства. Автору известной книжки о МХАТ’овском «Ревизоре» В. Н. Гурскому чудился «за спиной» чеховского Хлестакова «обыкновенный {283} “рыжий”, для полного сходства с которым не хватает только соответствующего парика»[[764]](#footnote-765). Цирковая аналогия, хотя и не исчерпывала персонаж Чехова, имела под собой «необходимое» основание эксцентриады. «Достаточное» предлагал Гоголь. «Ветренная светская совесть», «фантасмагорическое лицо», «лживый олицетворенный обман», — все эти гоголевские искрящиеся определения Хлестакова веером мелькали в эксцентриаде рецензентских описаний. Современники сходились в том, что фантасмагория гоголевского гротеска впервые обрела свое сценическое осуществление в чеховской «хлестаковщине», повторяя радостно и изумленно: «чудовищный гротеск», «сумасшедший гротеск»… Успех был громадным, небывалым, хотя иногда к вкусу его и примешивалась легкая, щекочущая нервы кислинка скандала. Привкус этот лишь подчеркивал гениальную безудержность созданного Чеховым сценического образа. В чеховском Хлестакове уместился и порхающий, исчезающий, растворяющийся в воздухе Божазе, и вымороченный, самодовольный, туповатый Мальволио. Уместилось, однако, и многое, многое другое.

Фантасмагорическим был не только сам Хлестаков, фантасмагория рождалась из вдохновенных грез петербургского чиновника. Ничтожный, как бы не бывший чеховский герой был необычайно вдохновенен. Актер щедро оделял персонажа собственным художническим даром. Радужные мыльные пузыри хлестаковских нелепых фантазий составляли волшебный мир героя ничуть не в меньшей мере, нежели реалистический, порой — натуралистический фон МХАТ’овского «Ревизора». Чеховского Хлестакова невозможно понять ни как мастерскую акробатику эксцентрика, ни как отчаянную «шкоду» гения. Призрачный герой легко и непринужденно погружался в поэтические эмпиреи. Мир этой поэзии был так же мелок и призрачен, как и сам нелепый персонаж. Однако вдохновение было подлинным. И именно из него, как из рога изобилия, изливался поток знаменитых чеховских импровизаций. Уже не только Чехов, но и его персонаж играл «подносом», играл вещами, играл чиновниками и собственной особой. Играла каждая черточка его тела, играли его неожиданные прыгающие интонации — Хлестаков становился убедителен не только для губернских чиновников. На какие-то мгновения убедительным и артистичным представлялся он и публике зрительного зала, замиравшей навстречу его поэтическому вымыслу. Но, едва добившись этой веры, Чехов-эксцентрик незаметно для своего {284} Хлестакова прокалывал видимые публике мыльные пузыри ее собственных иллюзий, вызывая восторженный и изумленный «Ах!» Новоявленный эксцентрик-Чехов, рассыпавший человека «в ряд перемещающихся в пространстве точек», обнаруживал глубокую связь с изначальной психологической школой. Ю. В. Соболев, наблюдавший и описывавший психоаналитические студийные опыты Чехова, размышляя о многокрасочной, многоуровневой палитре его зрелого актерского дарования, заключал: «Но может быть ни в одной роли не было дано столь удивительного сочетания гротеска с психологической правдой, как в Хлестакове»[[765]](#footnote-766). Чехов играл Хлестакова, играл в Хлестакова, и был им.

Гуманизм Чехова не изменил ему и в гоголевской комедийной роли. Эксцентрика Хлестакова сквозила трагическими тонами мироощущения художника. «В “Ревизоре” он мог смеяться видимым миру смехом сквозь горячие и очень горькие слезы»[[766]](#footnote-767). «Слезы» эти, конечно, ни в коей мере не были слезами Ивана Александровича Хлестакова. Не было, впрочем, и самих слез. Как и прежде, актер добивался ощущения трагического «от противного», позволяя зрителям сквозь сгущенность абсурда разглядеть его — автора — сочувствие к своему персонажу, к человеку и миру. «Чехов ищет разрешения “проклятых вопросов” в своих ролях и как бы желает понять тайну человеческой души <…> Чехов несет любовь ко всему человеческому. Это гуманист на театре ожесточенного времени <…> Что ближе его таланту — Гамлет или Хлестаков? Мы затрудняемся на это ответить <…> Трагическое и комическое в нем сращиваются. В трагическом и комическом одновременно он только и находит полноту актерского творчества. Вот почему его Хлестаков иногда вдруг пронизывает трагическими нотами <…> Любая пьеса превращается для него в трагикомедию»[[767]](#footnote-768). Символический уровень, на который восходил Чехов в образе Хлестакова, соответственно укрупнял трагическое до масштабов бытия. И все же, как проглядывало сквозь марионетку и маску человеческое лицо, так и абстрактный символизм чеховского образа ни на мгновение не отрывался от своего реального истока. «Напрасно думать, что символическая основа исполнения Чехова оторвана от реальной жизни: его Хлестаков крепкими цепями прикован к густоте быта, вырастает {285} из него как некое обобщение»[[768]](#footnote-769). Актер все в большей и большей степени становился художником-автором: и по объему доступных ему выразительных возможностей, и по значительности и единству темы. Итог его сценической игры многократно превосходил границы отдельной роли, отдаваясь во всех элементах спектакля, достраивая недостающее, «отменяя» ненужное, смещая ракурсы и переставляя акценты. Театр Михаила Чехова из фигурального допущения превращался в реальную явь. В 1926 году после постановки мейерхольдовского «Ревизора» актер-автор откликнулся блестящей статьей на работу автора-режиссера. Чехов утверждал, что знаменательная встреча Мейерхольда и Гоголя свершилась отнюдь не в тексте «Ревизора». Сквозь текст пьесы — писал он — режиссер проник «в *содержание*… того мира образов, в который проникал и сам Гоголь. <…> Мейерхольд проник к первоисточнику»[[769]](#footnote-770). Очевидно, что актер Чехов, столь остро и точно почувствовавший и описавший «место встречи», уже бывал там. Это восхождение к истоку и верность ему уравнивали трех авторов в их художнических правах.

\* \* \*

Тема одиночества, замкнутости отдельного человеческого бытия, индивидуалистической разобщенности мира и пафос ее преодоления, внутреннего освобождения человека, слияния людей в некоей новой духовной общности, — были отчетливо слышны уже в образах первых студийных героев Чехова. К трагическому актер шел через буффонное, количественная избыточность которого в его творчестве всегда была чревата качественным превращением. Жалкие, смешные, ничтожные герои Чехова — «маленькие люди» современного искусства — оказывались не только отторгнутыми от общества и мира, но и «отчужденными» от самой человеческой природы, не властными над собственными судьбами. Актер добивался предельного разоблачения персонажа, осмеивал его, низводил до последней степени опустошенности и… внезапно оправдывал, открывая объективные причины и ужас падения. Чехов довольно рано начал играть не только героя, персонажа, но ситуацию, ту самую драматическую ситуацию, предрасположенность к которой обнаружил уже в юности. Яркие краски характерного комедиантства составляли лишь одно измерение его исполнительства. {286} Другим был индуцированный Чеховым масштабный образ бытия, отраженный в маленьком изуродованном персонаже, как в зеркале. «Кривизна» его героя повторяла кривизну мира, ибо искривленным, в конечном итоге, оказывался человек. Сочувствие же, составлявшее основу чеховского гуманизма, никогда, ни в одном сценическом образе не изменяло актеру. Фантастические уроды Чехова были изуродованными людьми. А потому степень их уродливости была пропорциональна заостренности драматической коллизии. Игра в маленького персонажа открывала трагическое состояние большого мира. «Чехов балансировал между трагическим и комическим…»[[770]](#footnote-771) «Трагическое он пронизывает легкой улыбкой и скользящей насмешкой, а порой в комедийном образе узнает тревожные звуки страдания и боли». Механистичность бытия своих персонажей, их беспомощность и автоматизм существования Чехов, изображал, играя людей, подвластных некоей надличной силе, «идее» (П. А. Марков), сродни трагическому Року. Эта антигуманная «идея» одновременно была и выражением судьбы героя и общим знаком, символом окружающего мира. «Идея не была рационалистическим построением или интеллектуальным убеждением. Она не приходила даже в результате жизненного опыта. В его героях она живет в качестве некоторого целостного ощущения». «“Идея” овладевала его героями. <…> Герои Чехова одержимы “идеей”, они беспомощны перед ее натиском — они брошены в особый мир, где они живут странной жизнью, над которой они потеряли власть»[[771]](#footnote-772). Одержимость героев Чехова «идеей», отчужденной и отчуждающей, находила свое воплощение в формах пластической и речевой характеристики персонажей. «У него [у Чехова. — *А. К*.] особая манера говорить: он внезапно “выпаливает” не слова, а звуки; звук разрыва тесно сомкнутых губ окрашивает речь; иногда кажется, что речь и слова живут сами по себе и актер или играемый герой не волен удержать слова, которые сейчас польются из его уст». То же и в пластических образах Чехова: «Так иногда представляется: жест, движение владеют ими»[[772]](#footnote-773).

Однако подчиненность судьбе, униженность, раздавленность, проявлявшиеся зачастую в смешных и уродливых формах, героев Чехова не исчерпывали. «Разделяя наличие “идеи” в героях, Чехов протестовал против ее содержания». Обнажая внезапные {287} взрывы стихийных сил, Чехов напоминал зрителю о человеческом происхождении своих причудливых «кукольных» созданий. «Это бывал взрыв воли, острый удар — и Чехов открывал таким способом истинное лицо своих ущербных и любимых героев»[[773]](#footnote-774). Одновременно открывалась и громадная дистанция, трагическая пропасть между человеком и тем бездушным механизмом, в который превращала его жизнь. Понятием контраста не выразить этих двух полярных пластов актерского исполнения, ибо при всей своей несовместимости оба они составляли единое целое, проникали друг в друга, в равной степени выражали сценический образ. Это был гротеск, рвавший причинно-следственную логику психологизма и обнажавший логику высоких обобщений современного бытия. В разрывах открывалось трагическое. «В специальном докладе о Михаиле Чехове, сделанном в Третьей студии МХАТ, Мейерхольд утверждал, что этот актер “весь от гротеска”»[[774]](#footnote-775). Сценический путь Михаила Чехова представляется путем от противоречивого мировосприятия, мироощущения к его гротескному художественному осуществлению, к овладению художественным методом гротеска.

Чеховский метод построения образа не умещался в рамки характера или типа, он обнажал судьбу персонажа — высший уровень обобщенного толкования отдельной личности. Судьба, в отличие от характера, соединяла в себе единичное и общее, индивидуальное и мировое, именно в «судьбе» наиболее непосредственно и объективно выражается связь личности и общества, индивидума и мира. «Его невозможные чудаки не только кажутся совершенно живыми <…> но еще к тому же характеризуют собою целые полосы жизни»[[775]](#footnote-776). Вместе с тем: «Во всех ролях, — и комических, и сентиментальных, и драматических — М. Чехов поднимается до степени трагичности. Все его герои — и смешные, и жалкие, и отталкивающие — становятся обобщающими могучими образами, к которым он неизбежно склоняет наше сочувствие»[[776]](#footnote-777).

Соединение в одном лице трагика, эксцентрика, неврастеника и характерного актера, совмещение и взаимопроникновение контрастных пластов и тональностей, мастерство больших обобщений, сложность композиционных построений и ритмической {288} организации образов, — все эти черты творчества Чехова свидетельствуют о внутреннем родстве его искусства с искусством режиссуры, делают исполнение им отдельной роли в спектакле в значительной степени самоценным, порой — самодовлеющим. Однако самоценность эта принципиально отлична от «премьерства» дорежиссерского театра. «Хлестаков Чехова — настоящий художественный подвиг, — это одна из тех ролей, которые изменяют весь спектакль, ломают привычное его понимание и сложившиеся традиции»[[777]](#footnote-778). Видимо подобная оценка объяснима тем, что в спектакле МХАТ Чехов сыграл свой спектакль. Ибо ролей и только ролей никогда не играл. Ситуация эта характерна не только для Хлестакова. Критики, пишущие о постановках с участием Чехова, в основном анализируют и оценивают исполнение роли этим удивительным актером, находя в нем все «начала и концы» содержательной стороны спектакля. Исполнение Чехова либо адекватно замыслу, заданию великих режиссеров, с которыми довелось ему работать, и намного опережает партнеров, либо превосходит это задание. В построении образа Чехов, подобно режиссеру, исходит не из отдельной роли, не из деталей, а из целого, из всей пьесы, из внутренних взаимосвязей будущего сценического произведения, из интегральных категорий стиля, поэтики. Склонность Чехова к масштабному пространственно-временному пониманию и отображению явлений очевидна уже на уровне его мировосприятия и психики, из которых актер стремится извлечь максимум художественных впечатлений. Одновременно он прорывается к сущностному определению предмета или явления, выражая его философскую суть в атрибутивных категориях пространства и времени. От рассуждений Чехова о готическом соборе, воспринимаемом им как «стремление вверх», о смерти на сцене, которая «должна быть показана как замедление и исчезновение чувства времени» прямой путь к итоговому суждению: «Тело в пространстве и ритм во времени — вот средства актерской выразительности»[[778]](#footnote-779).

Выстраивая сложную пластико-звуковую партитуру роли, Чехов насыщает ее острыми моментами глубоких переживаний. Можно определить сценическую психологию зрелого Чехова как психологию «ныряющую». Ее прерывность не только позволяет ему «набрать воздух» и в следующий момент погрузиться глубже и в новом «месте». Прерывность эта дает Чехову {289} свободу в построении сложных, порой — парадоксальных, но единых, целостных психо-звуко-пространственных композиций образа, напоминающих монтажную композицию мейерхольдовского спектакля. Недопонимание этой особенности Театра Михаила Чехова затрудняет разгадку многих мнимых парадоксов его сценической судьбы. Таких, например, как гротескный Хлестаков в психоаналитическом, психонатуралистическом «Ревизоре» К. С. Станиславского. Выросший в лоне МХТ, переживший, подобно Вахтангову, истовую веру в «систему» и предельное погружение в нее, Чехов в накоплении психоэнергетики перешагнул количественные пределы и пережил качественное превращение своего исполнительского метода. Открытие нового пути далось актеру и человеку Чехову ценой жесточайшего художественного и душевного кризиса, едва не погубившего его. И если гротескное мировосприятие, мировоззрение было свойственно Чехову всегда, об овладении художественным гротеском — целостным методом — можно говорить лишь в посткризисный период.

Важнейшее место в теории и творчестве зрелого Чехова занимает уже встречавшееся нам понятие «атмосфера». Правда, теперь оно приобретает иной, вселенский масштаб, зрелое осмысление и обоснование во взглядах актера. «Изумительно, что Вы сделали с Гамлетом: Вы играли как бы в двух планах; собственной особой и другими; Вы были во всей “*атмосфере*”. <…> Гамлет разрастался, принимал в моем сознании колоссальный размер…», — делился своими впечатлениями в письме Чехову А. Белый[[779]](#footnote-780). По сути, Белый обнаруживает здесь связь чеховской «атмосферы» с его способностью к безграничному обобщению образа и темы. С «атмосферой» Чехов связывал и свое понятие жеста (различным «атмосферам» соответствуют жесты определенного характера: «жест раскрытия», «жест закрытия» и т. д.) Причем в его терминологии «жест» практически исчерпывает всю пластику роли, включая ее динамический, ритмический рисунок, ибо «движется» определяющая его «атмосфера». «Атмосфера не есть состояние, но *действие, процесс*. Внутренне она живет и движется непрестанно»[[780]](#footnote-781). Так из общего, из атмосферы рождается пространственный образ роли. Пространственный, а не пластический, ибо саму актерскую пластику Чехов воспринимает как творящую пространство. Причем важнейшей и здесь является категория интегральная — категория ритма. Проводя занятия с ведущими {290} актерами МХАТ‑2 — будущими преподавателями предполагавшейся студии театра, Чехов обращал их внимание на ритм, как «чувство целого», призывал отталкиваться от него. «Ритм — особая способность во всем видеть целое. <…> Нашел роль — значит нашел чувство ритма, чувство целого. <…> Ритм нельзя не воспринять. Мысль можно не донести, а ритмический акт дойдет [до зрителя. — *А. К*.] <…> Нужно только подать ритм. <…> Ритм — общечеловеческий язык. Мысль взвита и гофрирована. <…> А ритм понятен всякому. <…> Если кусок роли не выходит, ищи целое этого куска. Также — по отношению ко всей роли»[[781]](#footnote-782). Утверждение о первичности пластики, как категории более объективной по отношению к чувству и слову, возникшее в связи с чеховским методом «имитации», впервые было обосновано им при постановке «Гамлета». В дальнейшем, обобщая свой опыт, Чехов окончательно формулирует вывод: «*Действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер), вызовет в вас чувство*»[[782]](#footnote-783). «Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в *действиях* — к воле. Жесты говорят о желаниях (воле)»[[783]](#footnote-784). «В *движении* вы выражаете волю героя, в окрасках — его чувства»[[784]](#footnote-785). Очевидно, что и здесь направление поисков актера: от целого, общего — к частному. Все уровни чеховского исполнения, от философского и до пластико-звукового, оказываются пронизанными объединяющим их смыслом. При этом и эмоциональный, и понятийный смысл образа в актерском искусстве, по Чехову, раскрывается не столько в том, что говорит и делает исполнитель, сколько в том, как он это говорит и делает. В результате современники свидетельствовали, что во время игры Чехова на сцене возникало ощущение, что «для Чехова не существует никакого “внутри”; все происходит обнаженно, ничто не скрыто; все выражается импульсивно и резко, в каждом движении…»[[785]](#footnote-786)

\* \* \*

Революция по-новому преломила этические искания Чехова. Близкой ему оказалась позиция другого художника — {291} А. А. Блока. Не случайно в это время имя М. Чехова часто соседствует с именем А. Блока. «Чехов — актер единой темы. Среди актеров он то же, что Блок был среди поэтов, а Вахтангов среди режиссеров. <…> Положение Вахтангова — человека “между двух миров” — повторяло положение Блока»[[786]](#footnote-787). Стремление преодолеть промежуточность собственной позиции неизбежно влекло Чехова, как и многих других ведущих художников его времени, в сферы чистой трагедии.

Социально-философское значение перемен замечательно раскрыл Блок в статье «Крушение гуманизма». «Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу и лозунгом которого был *человек* — свободная человеческая личность. Таким образом основной и изначальный признак гуманизма — *индивидуализм*. <…> Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры. <…> Естественно, однако, что когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила — не личность, а масса, — наступил кризис гуманизма»[[787]](#footnote-788). Прослеживая историю индивидуалистической культуры, а затем и ее длительного кризисного этапа, Блок приходил к выводу о том, что наибольшую остроту кризис этот приобретает в эпоху революции. Он же является основой трагического в современности — трагического миросозерцания, «которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»[[788]](#footnote-789).

Революция предельно обострила прежние социальные процессы, изменила способы их художественного осмысления. Если еще недавно кризис индивидуалистического сознания обретал трагическое выражение в субъективированном пространстве духа трагического героя (достаточно вспомнить замысел постановки «Гамлета» Г. Крэгом в МХТ в 1911 году), то теперь сама история требовала выведения конфликта в объективный материальный мир. Единственным способом самореализации было совершение объективного, общественно значимого деяния, поступка. Здесь встречались, пересекались неслиянные бытийные сферы. Здесь же, однако, таилось и нарушение законов индивидуалистического мира, выдвинувшего героя. Равновеликим миру герой мог быть лишь в сфере духовного бытия. Физической {292} борьбы с миром социальных множественностей он вынести не в силах. Время создало уникальный трагический микроклимат эпохи, способствовавший возникновению многочисленных и настойчивых попыток его воплощения в искусстве. На путях трагического искусства эпохи Гамлет М. Чехова явился одной из ярчайших страниц.

Трагическая тема творчества Чехова — затерянность человека в разобщенном мире и подчиненность его враждебным могущественным внеличным силам — из плана гротескного ее воплощения в план лирического изживания была переведена в образе Эрика XIV. «Чехов уничтожал Эриком предшествующих героев. Он подводил им итог, завершая первый период своего пути»[[789]](#footnote-790). «Тема боли и страдания была переведена в план трагедии»[[790]](#footnote-791). Образ чеховского Эрика чаще всего сравнивают с Гамлетом Чехова на основании общности их жанровой природы. При этом нередко забывают о принципиальном несходстве понимания трагического в драматургических системах Стриндберга и Шекспира. «Эрик XIV» — произведение иной эпохи, принадлежащее к Новой драме. Герой Стриндберга, несмотря на свой королевский титул, по существу, развивает мотив «маленького человека». Король Эрик не только не способен влиять на судьбы человечества — он не властен над собственной судьбой. Естественно, что, обратившись к этой роли, Чехов оказался в круге прежних тем и художественных методов своего творчества, гротескно воплотив «двумирность» Эрика, его подчиненность надличным силам. В борьбе окружающих его миров герой Чехова оказывался игрушкой стихийных сил. И в этом некоторые современники и позднейшие исследователи видели его связь с чеховским Хлестаковым. «Двумирность» Эрика Чехова была основой внутренних противоречий образа, она же выражала слабость, пассивность героя. Одновременная принадлежность обоим враждующим мирам означала отторженность от обоих, определяла индивидуалистическую природу образа. Мир вахтанговского «Эрика», расколотый надвое, не был индивидуалистическим. Борьба враждующих начал необходимо требовала сплочения, консолидации сил каждой из сторон. Уцелеть можно было, лишь присоединившись к одной из них, поэтому гибель «двумирного» Эрика становилась неизбежной. Герой не способен был противостоять расколотому миру не только физически, но и духовно. Образ в исполнении Чехова становился средоточием острейших противоречий. {293} «Это был крик человека, подчиненного чужой силе, с которой бесцельно и напрасно бороться»[[791]](#footnote-792). Чеховский герой в спектакле был точкой максимального напряжения конфликта. Если раньше противоречивость чеховских образов открывалась лишь в отдельных внезапных взрывах, то теперь душа героя была раздираема противоречиями на протяжении всего сценического действия. «Страдания героя были обнажены и подчеркнуты»[[792]](#footnote-793). Лирическое излияние Чехова сквозило трагедийной остротой, антагонистической неразрешимостью противоречия. Дальнейшее движение по этому пути предполагало как изживание противоречия, так и поиск новых сценических форм для воплощения трагедии. Темы Эрика объективировались в Гамлете Чехова за счет перенесения конфликта из сферы души в область Духа, за счет монументализации пластико-звуковых выразительных средств. Первые шаги сделаны были уже в Эрике — Чехов играл своего героя подчеркнуто графично, экспрессивно. В то же время в самых напряженных сценах он нередко срывался на крик, истерику. Чеховский Эрик балансировал на грани клинического безумия. Задача эстетического разрешения трагедии продолжала стоять остро.

Работая над постановкой «Гамлета», Чехов ввел в репетиционный процесс занятия с исполнителями по выработке новой актерской техники, основное внимание уделяя пластико-ритмической тренировке актера, поискам единого образного сценического языка. «Мы учились практически постигать связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями — с другой»[[793]](#footnote-794). «От движения мы шли к чувству и слову»[[794]](#footnote-795). Самому Чехову, репетировавшему роль Гамлета, движение давало новый для его искусства сосредоточенный волевой импульс. В 1922 году Чехов становится во главе Первой студии. «Гамлет» в 1924‑м открыл ее историю в статусе МХАТ‑2.

Общее сценическое решение «Гамлета» (режиссеры: В. С. Смышляев, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан) было противоречивым и эклектичным. Символика зачастую оборачивалась аллегоричностью. Исполнение актеров было неровным. Несмотря на отдельные актерские удачи, художественная ценность постановки определялась преимущественно образом Чехова — Гамлета. Но был еще один образ в спектакле — образ безличной Толпы. И хотя рецензенты скептически отнеслись {294} к прямолинейной символике в костюмах и гримах актеров фона, определяющим его качеством была сплоченность мира, противостоящего Гамлету. «Все приближенные Короля трактованы, как сливающаяся воедино многоликая масса. <…> Придворные не проявляют индивидуальности, а имеют только общую для всей толпы реакцию на происходящее. Из этой массы выделяются лишь Розенкранц и Гильденштерн, в которых безликость и отсутствие индивидуальности сконцентрированы как в фокусе»[[795]](#footnote-796).

Собственные поиски образа Гамлета Чехов также начал с разработки пластико-ритмической партитуры роли. Решение было найдено в контрастном сплаве абсолютной неподвижности с «взрывами» движений. Подобное сочетание давало лаконизм и монументальность, приводило к напряжению ритма образа. «И родилось глубоко принципиальное решение того, как сочетается предельная внутренняя напряженность Гамлета и поразительная внешняя сдержанность, которую иначе не назовешь, как напряженностью струны.

Бесконечно варьируясь, это гипнотизирующее зрителей слияние внутреннего вулкана и внешней строгости ощущалось во всех сценах Гамлета — Чехова»[[796]](#footnote-797).

Внешне Гамлет Чехова был чрезвычайно прост. «Гамлет — Чехов в своей черной бедной одежде, худенький, с голосом, звучащим приглушенно и тускло, с выразительными руками, очень опрощенный, переводил всю трагедию в план такой человеческой простоты, такой тишины, что ему как актеру мешала пышная рама спектакля»[[797]](#footnote-798). Опрощенность образа воспринималась зрителями как современная его трактовка. Герой современного искусства был тем обобщеннее, чем обыденнее был во внешних своих проявлениях. «Героическое» уступало место человеческому. Вместе с тем трагедийная обобщенность конфликта, масштаб проблем и задач, стоявших перед трагическим героем Шекспира, нисколько не умалялись. Гамлет Чехова нес в себе те же «вечные вопросы», что и его сценические предшественники.

Простота чеховского исполнения сочеталась с глубиной и интенсивностью внутренней жизни героя. Гамлет Чехова богатством внутренней жизни сам являл бесконечный, бездонный мир и в силу этого был «самодостаточен». Казалось, все огромное {295} царство человеческого духа снизошло в эту слабую телесную оболочку. В первых сценах создавалось впечатление, что «у Гамлета — Чехова нет плоти, есть один дух, единый дух»[[798]](#footnote-799). Герой был неким обобщающим знаком, символом жизни человеческого духа, что не препятствовало исторической узнаваемости, осязаемости образа: «В Гамлете он [Чехов. — *А. К*.] выявляет духовную культуру не XVI, а XX века <…> по существу это современный интеллигент»[[799]](#footnote-800). Мира вне собственной мысли, собственной скорби, собственного духа для героя просто не существовало. «Гамлет Чехова в первом своем появлении обращен спиной к королю и королеве, зато лицом… к Солнцу. Он погружен в свои мысли. Он безмолвен и сосредоточен. Перед нами человек, общающийся с самим собой. <…> Мир действительный лишь в нем самом. <…> Вместо земли — безграничность пространств человеческого духа. <…> Ему трудно жить, еще труднее быть, но легко и радостно грезить»[[800]](#footnote-801).

И все же окружающая Гамлета жизнь настойчиво заявляла о себе. Недовоплощенный в спектакле агрессивный мир Эльсинора воссоздавался во многом индивидуальными средствами игры Чехова. Снова актер творил свой спектакль в спектакле МХАТ‑2. «Нервными судорогами от каждого сотрясения при столкновении с реальностью отзываются в Гамлете его страсти, его восприятия, его ощущения»[[801]](#footnote-802). Общая «атмосфера» передавалась зрителю через ее ощущение самим Гамлетом, сквозила в реакциях героя, возникала в его монологах. «Нужно невероятное внутреннее напряжение, чтобы увидеть то “колоссальное”, что Вы даете в Гамлете: Импульс Жизни!.. Импульс этот есть фон трагедии; и Гамлет есть тот прокол, из которого фон выступает на авансцену в действиях личности»[[802]](#footnote-803). Подчеркивая «монизм» чеховского спектакля А. Белый определял его как «мистерию».

Непосредственная характеристика окружающего Гамлета мира в значительной степени сосредоточена у Шекспира в монологах героя. Звуковая партитура чеховских монологов напоминала своим контрастным ритмическим строением партитуру пластическую. «Молчания» Чехова прорывались внезапными «взрывами» речи. «Его монологи — это дрожание натянутых до предела струн. Мелодия их глубоко мучительна, — это стон {296} скорби. Его лицо и глаза неотступны от внутреннего устремления, он видит мир “очами души”. <…> Молчание у Чехова не менее красноречиво, чем взрывы речи»[[803]](#footnote-804). Замечательное описание исполнительской манеры Чехова принадлежит А. Белому: «Чехов играет от паузы, а не от слова; другие артисты — от слова; в них пауза — психологическая ретушевка: не остов игры; Чехов, вставши в круг роли, из центра его — молчаливо является; вспомните, как он сидит отвернувшися, — в Гамлете: до первых слов Гамлет подан: с конца до начала; все, что развернется, в зерне подается: сидением этим. От паузы — к слову; но в паузе — силища потенциальной энергии, данной кинетикой жеста в миг следующий, где все тело, как молния; из острия этой молнии, как из разряда энергии — слово: последнее всех проявлений»[[804]](#footnote-805).

Пресуществление Эльсинора сквозь призму внутреннего взора Гамлета открывало разрыв между мирами: внутренним духовным миром героя и внешним уродливым миром, его окружавшим. Из совместного воплощения в игре Чехова этих двух пластов, двух планов, двух тем (субъективного и объективного, индивидуального и общего, Гамлета и Эльсинора — вернее: Гамлета в Эльсиноре) и вырастал образ судьбы Гамлета — главной динамической характеристики чеховского исполнения. Развитие образа Гамлета, изначально пунктиром очерченного Чеховым в первых сценах спектакля, выражалось не в постепенном раскрытии его потаенных индивидуальных черт, а в динамическом воплощении судьбы героя. «Основной мотив роли — “распалась связь времен”. Ощущение разрушающегося мира стало музыкальной нотой исполнения»[[805]](#footnote-806).

Известие об убийстве отца, с образом которого связаны представления Гамлета об идеальном, воздействовало на Гамлета — Чехова подобно взрыву. Магический круг, замыкавший образ пределами внутреннего бытия героя, рвался. «На грани двух эпох, с душой отравленной бесплодными иллюзиями, с пытливой стремительностью бросающийся в водоворот борьбы, стоит этот человек с льняными волосами и печальным, но отражающим волю борца лицом. Не нытье, а отчаянный вопль вырывается из его уст: проклятье звучит в них как звон рапиры. Борьба у Гамлета М. А. Чехова обращена не вовнутрь, а вовне, и оттого так стремительны его планы, так интригующе {297} ярка манера их проведения»[[806]](#footnote-807). Уже в сцене «Мышеловки» Гамлет вынужден взяться за меч. Выявляя действенную структуру пьесы, театр создал специальный сценический вариант «Гамлета», значительно сократив текст и заострив центральную интригу.

Как носитель духовного начала Гамлет бросается на его защиту. В этом смысле «личная трагедия» героя «как будто выдвинута на первый план»[[807]](#footnote-808). Вместе с тем из масштабного обобщения образа и темы Гамлета — Чехова, не исчерпывавшихся индивидуальными особенностями и устремлениями героя, вырастало ощущение надличного масштаба и смысла «личной трагедии». «Гамлет Чехова заставляет за личной трагедией, как будто бы выступающей на первый план, чувствовать основной вопрос о добре и зле, о борьбе за освобождение человека»[[808]](#footnote-809). Герой вступал на путь единоборства с Клавдием, не подозревая о том, что единоборство попросту невозможно. Любой индивидуальный мотив (например, месть Гамлета за убийство отца) перестает быть индивидуальным, как только он обретает активное, действенное выражение, затрагивает чьи-либо интересы. Борьба с Клавдием оборачивается столкновением с миром, который Клавдием представлен. «Легко ли убить злодея, когда вместо головы на его туловище — гидра голов, и убивая одну из них (Полоний), оставляешь живыми других»[[809]](#footnote-810).

Преодоление Чеховым разъедающей рефлексии — традиционно утвердившейся за образом Гамлета — означало не умаление философского значения трагедии Шекспира, а растворение его в иных «внерационалистических» сферах человеческого бытия. «Он [Чехов — *А. К*.] лишает Гамлета безволия и рационализма. Его Гамлет приведен к строгому единству. Он не рассуждает, а ощущает. Это — философия, ставшая частью существа человека, мысль, которая стала чувством, болью и волей Гамлета»[[810]](#footnote-811). Этический смысл образа, сопряженный с философским, мировоззренческим его значением заключался в том, что Гамлет убивал, всем своим существом осознавая преступность убийства. «Его [Чехова. — *А. К*.] исполнение, чрезвычайно конкретное, переводит решение этических вопросов из отвлеченно метафизического плана в план вполне реальный. {298} Этические вопросы, так волновавшие интеллигенцию, демонстрируются не путем монологов и рассуждений, но вырастают перед зрителями из самой судьбы Гамлета»[[811]](#footnote-812). В спектакле отсутствовали тема и образ Фортинбраса и это представлялось и оправданным, и принципиальным, ибо Гамлет сам замыкал трагический круг своей судьбы. И хотя кому-то казалось, что подобные сценические обстоятельства сужают масштаб трагедии, гений Чехова вознес значение «личной трагедии» до уровня общечеловеческого. «Чехов в роли Гамлета не только совершил большую победу внутри себя (после Эрика), но и стал в ряды европейских исполнителей Гамлета»[[812]](#footnote-813).

Гамлет явился этапной ролью и в творчестве Чехова, и в его мировоззрении. В образе Гамлета — Чехова феномен современного трагического актера в театре 1920‑х годов получил непосредственное и полное воплощение. В работе над «Гамлетом» совершенствовалась и педагогическая система М. Чехова. Многие его рассуждения об актерском искусстве в книге «О технике актера» не случайно иллюстрируются примерами шекспировских образов. Этапным стал Гамлет и в плане трагического изживания Чеховым личной художнической темы. После лирико-трагедийного Гамлета гротеск в его творчестве предстал в окончательно очищенном от случайностей и субъективизма виде в блестящем мастерском разрешении Аблеухова из «Петербурга» А. Белого (1925) и Муромского из «Дела» А. В. Сухово-Кобылина (1927).

\* \* \*

Если размышлять о чеховском Гамлете в движении протяженной творческой судьбы актера, образ этот, безусловный сам по себе, представляется неожиданным и загадочным. Гамлет вырастает вне гротескно-эксцентрической магистрали художественного метода М. Чехова. Вместе с тем в гротескной общности до-гамлетовских и постгамлетовских «эксцентрических» персонажей актера ощущается и заметное различие, обусловленное насыщенной лирико-трагедийной «паузой» шекспировской роли. Основным открытием Гамлета явилось сценическое освоение Чеховым интенсивного пространства человеческого Духа. Ради него актер временно отступил от гротеска. По-своему чутко и весьма агрессивно отреагировали на это отдельные бдительные критики, выступившие против «индивидуалистической», {299} «мистико-символистской» интерпретации образа Принца датского. Именно с «Гамлета» повели они отсчет искривлений «репертуарной линии» МХАТ‑2, сожалея об утрате завоеваний чеховского Хлестакова. Здесь, однако, со всей очевидностью открылось непонимание ими не только чеховской лирики, но и гротеска, воспринятого исключительно в плане тенденциозной обличительной сатиры. Между гротеском и сатирой, гротеском и фарсом ставился знак тождества, смешивались категории метода и жанра. На самом деле и в Аблеухове и в Муромском Чехова линии его Хлестакова и Гамлета непреложно пересеклись. Обнаруживая космический масштаб обобщений, эксцентриада Чехова вторгалась в святилище Духа.

Выбрав для постановки роман А. Белого «Петербург», М. Чехов изначально поставил себя и театр под сокрушительный удар недоброжелателей. Ультралевая критика заранее торжествовала, жонглируя разнообразными «измами» от «мистицизма» до «анархизма» включительно. Само имя Андрея Белого было гарантом театрально-критической агрессивности. Ситуация усугубилась еще и слабостью инсценировки, выполненной не имевшим драматического опыта писателем совместно с театром. Коллективная актерская режиссура (С. Г. Бирман, В. Н. Татаринов, А. И. Чебан) и лабораторно-педагогические искания М. А. Чехова в сфере сценической ритмики, как и в «Гамлете», не могли решить постановочных задач спектакля. В подобной ситуации безусловная победа Чехова-актера представляется особенно знаменательной.

Сосредоточив свои выпады на идеологических аспектах, постановочных и драматургических изъянах, «Бе-Блю-З’овцы»[[813]](#footnote-814) и примыкавшие к ним критики единодушно признали выдающееся мастерство Чехова. «Полнокровное здоровье» яркого безудержного творчества актера приветствовал В. Блюм[[814]](#footnote-815). М. Загорский поражался «изумительному мастерству», умению Чехова творить «из ничего», «в драматургической пустоте»[[815]](#footnote-816). «Совершеннейшим мастерством… сверкающего гротеска, — восхищался Э. Бескин, утверждавший, что Аблеухов Чехова есть, — живая сценическая психодинамика. Не “психология”, не “литература”, не эмпирика “переживания”, а подлинный сценический, действенный био-монтаж. Точная механика тела как {300} театрального материала изображаемой социальной маски»[[816]](#footnote-817). Социальные выводы и социальный же оптимизм «Бе-Блю-З’овцев» вновь основывались на истолковании чеховского гротеска как сатиры. «Чехов в роли Аполлона Аполлоновича дает потрясающий образ существа, от старости и страха распавшегося на составные части. *Человека нет*. Есть только “отправления человеческого организма на фоне горящей империи”»[[817]](#footnote-818). Совершенный технологизм чеховской игры многими подавался самодовлеющим и самоценным. Это было тем более удобно, что позволяло приписывать образу Чехова любой социальный смысл. В то же время апология исполнительства Чехова рождалась из противопоставления его Аблеухова «символистскому» герою и поэтике А. Белого. И все же вбить клин между писателем и актером, окончательно развести их героев критикам не удалось.

А. Белый, более других уязвленный и язвимый неудачей и вакханалией «идейной» критики, воздал М. Чехову по заслугам. И хотя в разных его отзывах содержатся различные оценки соотношения его собственного и чеховского образов, смысл их неизменен. «Этот сенатор, *человек* в земном разрезе, помимо всего еще где-то сидит в царстве первообразов; “*вечный*” старик: какая-то космическая фигура… Вам удалось сочетать воедино человеческий образ с космическим так, что в человеческом аспекте умирает лишь один минеральный состав, а пульсы жизни продолжают тем стремительнее пульсировать из стихийного мира. <…> У меня в романе появляются лишь на один миг в бреде Ник[олая] Аполл[оновича] прообразы сенатора: монгол, богдыхан и наконец само Время, Сатурн; а Ваш сенатор таскает с собой все свои воплощения в днях и часах жизни… он не мертв, но премирен, домирен и послемирен»[[818]](#footnote-819). Размышляя об отличиях своего и чеховского Аблеуховых, Белый в письме Р. В. Иванову-Разумнику отмечал, что осталось общее, примиряющее его со сценическим персонажем. «Аблеухов у Чехова — не мой… он берет в моем Аблеухове его извечное… не соглашаясь, я соглашаюсь»[[819]](#footnote-820). Выступившие против схематизма символистской концепции А. Белого критики, в чеховском образе разглядели и приветствовали лишь эксцентрическую… схему. Вместе с тем писатель подчеркивал в спектакле и в образе Аблеухова — Чехова преодоление схемы {301} «человечностью», «гуманностью», обеспечившей трагический катарсис. В Чехове-художнике Белого поражала «воплощенная в человеке, двуногая идея кризиса человека». По-своему писатель свидетельствовал и о непреложной реальности Театра Михаила Чехова. «Когда Чехов интерпретирует, он — творит заново; и он конгениален в со-творении любому драматическому классику»[[820]](#footnote-821).

Гротеск Чехова обретал гамлетовский, надгамлетовский смысл и масштаб. Как ни в одном из прежних спектаклей актер обнаруживал себя в «Петербурге» эксцентриком Духа. Это было тем более удивительно, так как космизм человеческого бытия открывался в уродливой отвратительной фигуре, Чехов совмещал взаимоисключающее. Никогда ранее механистичность, марионеточность его героев не воплощалась столь отталкивающе-утрированно. Обезьяноподобный Аблеухов действительно рассыпался на глазах, издавая нелепые механические звуки. Сквозь «сухую механизированную кору этого человека, похожего на выдресированного орангутанга», сквозь «маску человека в футляре» сочились человеческие чувства и идеи[[821]](#footnote-822). За отвратительной личиной проступало «опустошенное и убитое лицо одинокого старика»[[822]](#footnote-823). В страшном «защеме костей своих» (А. Белый) старик этот нес человеческое, прачеловеческое, всечеловеческое. Космическая коллизия, воплощенная Чеховым в «Петербурге», обнаруживала и современные реминисценции, напоминая о «мучительной трагедии людей, гибнущих вместе с отмирающим “законом” и людей посторонних революции, но поглощенных потоком совершившегося, как пыль и мусор в водовороте»[[823]](#footnote-824). Безымянный рецензент «Прожектора» констатировал эту «историческую необходимость» с железным хладнокровием. Чехов обнажал ее страшную изнанку, извлекая из трагедии трагическое. Двуединая ситуативная природа гротеска в творчестве Чехова окончательно впитала в себя чистейшие экстракты крайних жанров. Центростремительность эксцентрики позволяла брать и смешивать любые краски из всего универсума бытия. Возможности Театра Михаила Чехова становились воистину безграничными. В 1927 году актер отвечает на анкету «О театральных амплуа», обнаруживая {302} относительность и преодолимость каких бы то ни было ограничений актерской профессии[[824]](#footnote-825).

При всех несовершенствах инсценировки «Петербурга» претензии критиков к бессюжетности ее композиции и к внехарактерному принципу типизации персонажей представляются не вполне справедливыми. Отчасти такое драматургическое решение может быть объяснено поэтикой романа А. Белого. В свою очередь и чеховский Аблеухов позволяет предположить, что авторы инсценировки и спектакля намеренно следовали этим принципам. Знаменательно, что такие же упреки были предъявлены МХАТу Второму в связи с перекомпоновкой текста и пересмотром образов сухово-кобылинского «Дела» (режиссер Б. М. Сушкевич). Оспаривая их, Л. П. Гроссман отстаивал неприкосновенность характеров и сюжета[[825]](#footnote-826). Не случайно при этом в качестве аналогии называлась переработка гоголевского текста в выпущенном накануне «Ревизоре» В. Э. Мейерхольда. И хотя монтаж мейерхольдовского спектакля был неизмеримо совершеннее и радикальнее, нежели в МХАТ‑2, структура чеховского образа Муромского, получившего высокую оценку самого Мейерхольда, сравнение выдерживала.

Выбор Чеховым роли Муромского в «Деле» не всем представлялся безусловным. Исходя из прежнего сценического опыта актера, в драме Сухово-Кобылина называли другого персонажа, казалось, в большей степени соответствовавшего исполнительской индивидуальности Чехова. «В Сухово-кобылинской трилогии ему сулили, да еще и теперь сулят роль Тарелкина, но он неожиданно выбрал Муромского»[[826]](#footnote-827). Традиционное амплуа «благородного отца» шло к нему не больше, нежели амплуа «трагика». Традицию Чехов нарушил ради гротеска. Выбор же его имел и другое глубоко индивидуальное художническое основание. Актер предпочел играть персонажа, отнесенного автором к разряду «ничтожеств, или частных лиц». В результате рецензенты, обсуждавшие накануне постановки «Дела» в МХАТ‑2 связь трилогии Сухово-Кобылина с творчеством Гоголя, после премьеры неизбежно вспоминали еще и о Достоевском. Драму «Дело» Чехов читал, как всегда, исходя не из отдельных образов, а из целого драматического конфликта. Образы эти интересовали его не набором типических черт. Гораздо важнее для Чехова были их драматические функции {303} и связи. Выбирая Муромского, Чехов принимал на себя основную драматическую коллизию спектакля, оказывался в точке пересечения его важнейших конфликтных линий.

Те, кто воспринимал чеховский гротеск как сатирическое обличение, в Муромском его не обнаружили. Ничего отталкивающего в герое Чехова на этот раз не было. Актер играл Муромского невообразимо нелепым, до буффонности смешным, детски наивным и жалким. Казалось, Чехов вновь возвращался к образам своей театральной юности. Вместе с тем от ранних героев Чехова Муромского отличал иной масштаб обобщения, более резкая очерченность образа, финальный трагический протест. Главным же отличием было то, что на протяжении всей сценической истории Муромского актер балансировал на острой грани трагикомического гротеска. Грань эта была столь тонка, что, несмотря на предупреждение Б. М. Сушкевича, зрители и рецензенты обнаруживали ее не сразу.

В интервью, данном Сушкевичем до окончания последних репетиций, режиссер замечал, что пьеса Сухово-Кобылина «представляет возможность оторваться от быта и дать маски бессердечия, бюрократизма и алчности, с одной стороны, и беспомощной, почти овечьей веры… — с другой»[[827]](#footnote-828). Эту-то масочную природу *другой*, чеховской, *стороны* многие рецензенты поначалу проглядели. Причина была в привычке ассоциировать маску, эксцентрику, гротеск с сатирической жесткостью. На фоне химерических гримов и фигур застылых масок чеховских партнеров, игравших столпов российской бюрократии, Муромский выглядел контрастно. Чехов на этот раз примерял маску мягкую, «бескостную», добрую. И все же, несмотря на обаяние Муромского — Чехова, он с первых сцен вновь являл собой живую марионетку. «Первоначально его внешний облик поражал и недоуменно ошеломлял. <…> Разрывая с традицией, он первоначально переводит Муромского в план сугубой комедии, почти фарса — сухово-кобылинского жестокого и сурового фарса»[[828]](#footnote-829). Вместо благородного барина на сцене появлялся тщедушный суворовский офицерик на деревянных шарнирных ногах с оттопыренной нижней губой и жидкими клочковатыми, свисавшими до самого пояса трясущимися бакенбардами. Лицо, его с растерянными маленькими глазками лучилось какой-то сверхпростодушной полудетской — полуидиотической улыбкой. {304} Снова актер подчеркивал механистичность речи и пластики своего героя. «Вот он произносит свои первые реплики каким-то совсем уж дряхлым и дребезжащим голосом и чувствуется, что у него слова где-то застревают около губ и выходят изо рта размякшими, так же, как и весь — опустившийся, размякший и опустошенный, конченный человек… [Муромский Чехова. — *А. К*.] стал уже почти выжившим из ума старцем, полным “ничтожеством” перед иерархией чиновничьих “сил”»[[829]](#footnote-830). В марионеточности чеховского Муромского открывалось нечто большее, нежели фантасмагорическая нелепость облика, яркие черты внешней характерности. В нем сквозила «наивная ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету»[[830]](#footnote-831).

Трагическую изнанку такого прочтения роли в начале спектакля не улавливали не только хохотавшие над нелепым стариком зрители, но и искушенные профессионалы. Некоторые так и не поняли, откуда возник в игре актера пронзительный трагизм финала. К другим осознание приходило позднее, после окончания спектакля. «Но вот она сыграна, эта сцена, и вы только тогда начинаете понимать ту исключительную смелость актерского замысла и то мастерство его воплощения, с которым М. Чехов проводит роль Муромского на протяжении пьесы». Становилось ясно, что «с исключительной выдержанностью и целостностью через внешнее его комическое обличье» Чехов «проводил трагический образ»[[831]](#footnote-832). Наиболее полно двуединство чеховской трактовки вскрыл П. А. Марков, посвятивший «Делу» три свои статьи. «Трагедия “мелкого человека” — “бедного человека” — показана [Чеховым. — *А. К*.] с самого, многих смущающего, начала»[[832]](#footnote-833).

В «Деле» МХАТа Второго Чехов снова разворачивал спектакль своей роли, ролью этой не исчерпывавшийся. И хотя на этот раз пьеса была поставлена Сушкевичем грамотно и культурно, с отличным актерским ансамблем и в интересных декорациях Н. А. Андреева, многие предпочли чеховский спектакль. Для иных он и вовсе заслонил как всю многофигурную сценическую композицию, так и пьесу Сухово-Кобылина. «Монтаж» чеховского образа, составленный из «кусков “заката жизни”» П. К. Муромского, выливался в «простую и пронзительную» {305} трагическую «повесть жизни человека»[[833]](#footnote-834), «Произвол, играющий человеческой жизнью, стал темой спектакля, а трагическая судьба Муромского — предметом спектакля»[[834]](#footnote-835). «Тема» и «предмет» в динамической композиции чеховского образа сливались воедино. Тема вырастала из сценической судьбы Муромского. Судьба же раскрывалась актером не столько в сюжетной стройности последовательных событий, сколько в значении необоримой участи. Действие чеховского спектакля стремительно неслось к неизбежной гибели «человека». Сама «человечность» образа воспринималась как синоним «гибельности».

П. А. Марков показал как мастерски простыми переключениями сценического ритма образа Чехов осуществлял это движение к смерти. Пластика актера, внешне неизменная, напоминала «мучительные судороги». «Беспомощно никнет тело», «глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром», «грознее проступают признаки приблизившейся смерти»: «так идет на убыль человеческая жизнь»[[835]](#footnote-836). В этом описании практически отсутствуют внешние ситуативные мотивации игры Чехова. Актер создавал самодостаточный образ неизбежной и абсолютной гибели, воплощая метафору остановившегося времени, «распавшейся связи времен». Удивительнее и изумительнее всего было то, что в игре Чехова ничего не менялось и, одновременно, менялось все. Изначальное двуединство гротескной природы Муромского — Чехова позволяло воплощать фарс и трагедию одними и теми же средствами. «Уже убраны комедийные краски, вернее, комедийные краски переключены в трагический план. По существу, ни от одной из них Чехов не отказывается. Но он находит им новое место в глубоко развертывающемся образе. <…> Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. <…> Величайшая простота Чехова обнаруживает и величайшее мастерство. <…> Чехов дает обнаженную трагедию “униженного и оскорбленного человека”»[[836]](#footnote-837). Трагическое и комическое составили два полюса единого образа. Напряжение между ними обусловило динамику роли. Как и в Аблеухове, типология чеховского Театра расширялась до игры чистыми жанровыми началами. Не случайно Э. Бескин свидетельствовал, что в «Деле» актер использовал «тот же метод, который был применен Чеховым {306} в роли сенатора Аблеухова в “Петербурге”»[[837]](#footnote-838). Ему вторил и С. Марголин, утверждавший, что «“Петербург” Белого незаметно привел к “Петербургу” Сухово-Кобылина»[[838]](#footnote-839).

Рецензенты, не понявшие гротеск Муромского — Чехова, рассматривали разные стороны образа по отдельности. Не справились они и с осмыслением финала спектакля. Вопреки их утверждениям сценический персонаж Чехова вовсе не превращался в «героя». «Героическое» начало выводилось ими не непосредственно из характеристик чеховской игры, а опосредованно, из собственного ощущения силы и глубины финального протеста. Протест же, как будто автоматически, предполагал наличие патетического героя. На сцене его не было. Чеховский «протест, лишенный малейших черт декламационности»[[839]](#footnote-840), имел другую природу, иные сценические обстоятельства. «Еще гнутся его ноги в коленях в этих высоких сапогах, еще по-прежнему трясутся его жалкенькие седенькие бакенбарды, но вот еще одно слово и перед нами, вдруг, воспрянувший в последнем отчаянном усилии человек, у которого вся кровь хлынула к сердцу и который, с теми же шлепающими губами, кричит о палачах и жертвах, нет, не кричит, а просто исходит скорбью, гневом и болью»[[840]](#footnote-841). В приведенном отзыве М. Загорского характерна и принципиальна эта последняя поправка. Чеховский персонаж не кричал, а «исходил скорбью, гневом и болью», исходил жизнью. Кричащим было воплощенное актером трагическое противоречие образа. Человек заявлял о себе в облике жалкой раздавленной куклы. Всякое повышение тона лишь дискредитировало бы финальный трагический эффект. Судьба Муромского — Чехова замыкала предначертанный Круг бытия. Казалось, правы были рецензенты, разводившие, противопоставлявшие исполнение Чехова и драму Сухово-Кобылина.

По справедливому заключению отдельных критиков чеховский образ мог стать и в значительной мере становился оправданием всего спектакля МХАТ‑2. Актер-художник демонстрировал высокий уровень собственных авторских прав и возможностей. И все же интерпретация исполнителя не сводилась к непримиримой полемике с драматургом. Подобно В. Э. Мейерхольду, поставившему в «Ревизоре» всего Гоголя, М. А. Чехов в Муромском дал современное истолкование трагифарсовой природы всего Сухово-Кобылина. «В Муромском Чехова, — свидетельствовал {307} П. А. Марков, — больше страстного и сурового Сухово-Кобылина, чем в Муромском пьесы»[[841]](#footnote-842). Критик писал, что на спектакль в целом оказал влияние стиль трагического балагана другой пьесы Сухово-Кобылина — «Смерти Тарелкина»[[842]](#footnote-843). Разрушая границы традиционных амплуа Чехов восходил к воплощению поэтики драматурга. Более того, Театр Михаила Чехова актуализировал в зрительском сознании глубокую и протяженную традицию русской литературы. Рецензенты вспоминали о Д. И. Фонвизине, Н. В. Гоголе, А. С. Пушкине, Ф. М. Достоевском, Андрее Белом. Называли образы Акакия Акакиевича из «Шинели», Хлестакова из «Ревизора», Евгения из «Медного всадника», Макара Девушкина из «Униженных и оскорбленных», Аблеухова из «Петербурга». Всех их Театр Михаила Чехова объединил глубоким гуманистическим основанием своего мировоззрения, широчайшим размахом уникальных художественных возможностей, авторским подходом к сценической интерпретации литературы. Следующим на этом пути должен был стать «Дон Кихот» М. Сервантеса. Эмиграция оборвала начатую работу.

\* \* \*

В 1928 году Чехов уехал за границу и больше уже не возвращался в Россию. Его зарубежная «одиссея», продлившаяся долгие 27 лет, вобравшая в себя географию почти всей Европы и окончившаяся в Америке — сюжет особый, требующий дальнейших исследований. О мотивах его отъезда написано много справедливого: и в плане социально-политическом, и в плане художественном. Многое известно и о конфликтной атмосфере в самом Художественном театре Втором, отравлявшей последние годы Чехова в России. Не сказано лишь о том, что, пожалуй, главной причиной конфликта были не столкновения личных амбиций и художественных идей. И даже не идеологические сумерки и политический гнет. Актер Чехов перерос рамки художественного уровня, сценических возможностей и мировоззренческого масштаба собственного театра. Феномен Театра Михаила Чехова окончательно сформировался и вызрел в нем самом. Пожалуй, до конца этого не осознал и сам Чехов. Он просил и требовал предоставить ему собственный новый театр, будучи им сам по себе. Не суждено ему было обрести желанный «свой» театр и за рубежом. Когда-то Андрей Белый писал {308} об удивительном Чехове, который тащит в театр все свои богатейшие жизненные впечатления и идеи, преобразуя их для сценического творчества. Театр не выдержал — масштаб личности Чехова превзошел возможности театра. Не случайно уже в первых зарубежных письмах «освободившегося» Чехова звучат ноты разочарования в театре. К концу жизни разочарование это стало глубже. Во всех странах, в которые бросала Чехова его изгнанническая судьба, он оставил заметный сценический след: в Латвии и Литве, в Германии и Австрии, во Франции, Чехословакии, Англии, США. Везде затевал он свои театральные предприятия, ставил спектакли, играл свои коронные роли (чаще — прежнего, московского репертуара). Не единожды организовывал свои театральные студии. Написал и издал в США свой главный теоретический и педагогический труд «To the Actor». Снялся во множестве кинофильмов. Но глубоко верующий человек, некогда избравший своим посредником в общении с Богом Рудольфа Штайнера, Чехов обрел покой и гармонию лишь в изучении антропософских идей. Только безграничный космос Веры оказался способен уместить в себе его напряженные духовные искания. Умер Чехов 1 октября 1955 года в США и похоронен в Голливуде.

## SummaryAndrei Kirillov. The Theatre of Mikhail Chekhov

The article attempts to follow the genesis of acting art and methods of the outstanding actor Mikhail Chekhov during the Russian period of his work. Various aspects of Mikhail Chekhov’s creative work are examined showing idiosyncrasies of his personality and ideas, the specific features of his theatre repertoire, typology of his acting specializations and genre range of his art, historic and artistic experiments of his time and the preceding period. The influence on Chekhov of the following writers, theatre directors and teachers is analysed: Anton Chekhov, Dostoyevsky, Gogol, Bely, Stanislavsky, Sulerzhitsky, Vakhtangov.

The method of grotesque in Chekhov’s art and the acting techniques to achieve it are studied in great detail. The principles of Chekhov’s theatre theory and teaching methods are expounded in connection with his performances. It is shown that Mikhail Chekhov’s art in his variety and depth is on par with the most complex 20-th с theatre systems and in its essence was a rare and wonderful phenomenon of «**Actor-theatre»**.

1. *Мандельштам О*. Разговор о Данте // Слово и культура. М., 1987. С. 119. Кстати, и рассуждения Мандельштама о характере композиции в поэзии тоже замечательно объясняют природу мейерхольдовского синтеза: «Композиция, — пишет он, — складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации» (см. *Мандельштам О*. Указ. соч. С. 113). [↑](#footnote-ref-2)
2. *Марков П*. О театре: В 4 т. М., 1974 – 1977. Т. 2. С. 73. [↑](#footnote-ref-3)
3. Там же. Т. 3. С. 74. [↑](#footnote-ref-4)
4. Там же. С. 137 – 138. [↑](#footnote-ref-5)
5. Алконост. Памяти В. Ф. Комиссаржевской. Кн. 1. СПб. 1911. С. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Ярцев П*. Новая сцена // Театр и искусство. 1903. № 42. С. 763. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Бонч-Томашевский М*. Смерть или бессмертие // В спорах о театре. М., 1913. С. 135. [↑](#footnote-ref-9)
9. См. *Рыбакова Ю. П*. Комиссаржевская. Л., 1971. С. 160 – 161. [↑](#footnote-ref-10)
10. См. *Рудницкий К. Л*. В театре на Офицерской // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда, М., 1978. С. 208. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Рыбакова Ю*. Комиссаржевская. С. 15. [↑](#footnote-ref-12)
12. О Комиссаржевской: Забытое и новое. М., 1965. С. 184. [↑](#footnote-ref-13)
13. Замечено К. Л. Рудницким (см. О Комиссаржевской: Забытое и новое С. 10). [↑](#footnote-ref-14)
14. Цит. по: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Импр*. Малый театр // Новости и биржевая газета. 1903. 18 сент. С. 3. [↑](#footnote-ref-16)
16. *К*. Заметки театрала // Театрал. 1895. № 33. С. 129. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Яблоновский С*. О театре. М., 1909. С. 236. [↑](#footnote-ref-18)
18. Галерея сценических деятелей. Т. I. [СПб.]. [Б. г.]. С. 51. [↑](#footnote-ref-19)
19. Наши артистки. Вып. 1. В. Ф. Комиссаржевская: Критический этюд Ю. Беляева. СПб., 1899. С. 7. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Exter*. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 30 дек. С. 4. [↑](#footnote-ref-21)
21. Театр «Аквариум» // Московские ведомости. 1993. 7 янв. С. 5. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Exter*. Театральная хроника // Московские ведомости. 1902. 30 дек С. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Забрежнев И. И*. В. Ф. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 8. [↑](#footnote-ref-24)
24. В спорах о театре. М., 1913. С. 104. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же. С. 99 – 103. [↑](#footnote-ref-26)
26. Алконост. С. 181 – 182. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Тальников Д. Л*. Комиссаржевская. М.: Л., 1939. С. 386. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 123. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1900. № 8. С. 168. [↑](#footnote-ref-30)
30. См. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989. С. 111. [↑](#footnote-ref-31)
31. Театр и искусство. 1901. № 8. С. 172. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Ярцев П*. Новая сцена // Театр и искусство. 1903. № 42. С. 764. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
35. Там же. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Долгов Н. Н*. Ее роль в истории русской сцены // Бирюч петроградских театров. 1919. Июнь – август. С. 129. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Беляев Ю*. Апофеоз Комиссаржевской // Галерея сценических деятелей Т. 1. [СПб.], [Б. г.]. С. 52. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. С. 122. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Розанов В. В*. Среди художников. СПб., 1914. С. 324. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Татарин Н*. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Театр и искусство. 1910. № 7. С. 156. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Кугель А*. О В. Ф. Комиссаржевской // Там же. С. 165. [↑](#footnote-ref-43)
43. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 87. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. Л.; М., 1962. С. 101. [↑](#footnote-ref-45)
45. Алконост. С. 179. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. С. 177. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Розанов В. В*. Среди художников. С. 324. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Беляев Ю*. Апофеоз Комиссаржевской // Галерея сценических деятелей Т. 1. С. 52. [↑](#footnote-ref-49)
49. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 27. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство. С. 92 – 93. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 224. [↑](#footnote-ref-52)
52. Алконост. С. 29. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Тальников Д. Л*. Комиссаржевская. С. 67. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6: Письма. М., 1978. С. 196. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Читау М. М*. Премьера «Чайки» // Новый мир. 1980. № 1. С. 232. [↑](#footnote-ref-56)
56. *С. Т*. Александринский театр: «Чайка» // Театрал. 1896. № 95. С. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Суворин А. С*. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. С. 3. [↑](#footnote-ref-58)
58. См. у Мейерхольда: «“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой» (*Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 205). См. также: *Громов П. П*. Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 150 – 163. [↑](#footnote-ref-59)
59. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней… С. 205. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Вульф П*. В старом и новом театре. М., 1962. С. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Соболев Ю*. Чайка русской сцены // Рампа и жизнь. 1911. № 6. С. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 398. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в Пассаже // Алконост. С. 47 – 48. [↑](#footnote-ref-64)
64. См. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 214 – 215. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же. С. 213. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 419. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Амфитеатров А. В*. Маски Мельпомены. М., 1911. С. 31. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. М., 1967. С. 168. [↑](#footnote-ref-69)
69. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 216. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре: В 2 т. Т. 1. Л., 1929. С. 414. [↑](#footnote-ref-71)
71. Алконост. С. 68. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 37. С. 642. [↑](#footnote-ref-73)
73. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. С. 226. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же. С. 113. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же. С. 116. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Минский Н. М*. Ибсен: Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1896. С. 12. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Белый А*. Арабески. М., 1911. С. 15. [↑](#footnote-ref-78)
78. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 53. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Белый А*. Арабески. С. 172, 34 – 35. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Мгебров А. А*. Жизнь в театре. Т. 1. С. 516. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Колтоновская Е*. В. Ф. Комиссаржевская в Пассаже // Алконост. С. 51. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Розанов В. В*. Среди художников. С. 325. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Кугель А. Р*. В. Ф. Комиссаржевская // Театр и искусство. 1910. № 7. С. 162. [↑](#footnote-ref-84)
84. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 111. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Бэнъ*. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Московские новости. 1909. 22 сент. С. 2. [↑](#footnote-ref-86)
86. —Ф— [*Эфрос Н. Е.*] Нора Комиссаржевской // Новости дня. 1904. 22 февр. С. 2. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Чернявский Вл*. Памяти Веры Федоровны // Алконост. С. 89. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 418. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. М., 1967. С. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Долгов Н. Н*. Ее роль в истории русской сцены // Бирюч петроградских театров. 1919. Июнь – август. С. 127. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Забрежнев И. И*. В. Ф. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 7. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Беляев Ю*. Комиссаржевская: Наши артистки. С. 12. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. № 10. С. 210. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Блок А*. Указ. соч. С. 418 – 420. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 171. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Рыбакова Ю. П*. Комиссаржевская. С. 45. [↑](#footnote-ref-97)
97. См. *Татарин Н*. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Театр. и искусство. 1910. № 7. С. 157. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Кугель А. Р*. // Цит. по: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1931. С. 169. [↑](#footnote-ref-99)
99. Там же. [↑](#footnote-ref-100)
100. *О‑въ.* [*Осипов А. А.*]. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Слово. 1905. 26 янв. С. 7. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Степун Ф. А*. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Степун Ф. А*. Указ. соч. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Беляев Ю*. Комиссаржевская: Наши артистки. С. 8. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 162. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Забрежнев И. И*. В. Ф. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 8. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М*. Амплуа актера. М., 1922. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Аверкиев Д*. Театральные заметки // Голос. 1879. 14 ноября. С. 3. [↑](#footnote-ref-108)
108. *И. А*. Бенефис В. Ф. Комиссаржевской // Новости и биржевая газета. 1899. 20 февр. С. 3. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Суворин А. С*. Театр и музыка // Новое время. 1899. 20 февр. С. 4. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 156. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Homo Novus*. Александринский театр: «Бесприданница» // Петербургская газета. 1896. 18 сент. С. 3. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Homo Novus*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. № 40. С. 688. [↑](#footnote-ref-113)
113. Алконост. С. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-114)
114. Алконост. С. 89. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Эдип*. Гастроли Комиссаржевской: «Дикарка» // Камско-Волжская речь. 1909. 11 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-116)
116. См. *Тальников Д. Л*. Комиссаржевская. С. 389 – 390. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Пчела*. Маленький фельетон // Новая жизнь. 1909. № 107. 17 марта. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Иванов Вяч*. По звездам. СПб., 1909. С. 96, 99. 192. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Степун Ф. А*. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 1. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же. С 3. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Степун Ф. А*. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Русская мысль. 1913. Кн. 1. С. 29. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Белый А*. Арабески. М., 1911. С. 7. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же. С. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же. С. 224. [↑](#footnote-ref-125)
125. См. об этом: *Жирмунский В. М*. Теория литературы: Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 56 – 93. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Измайлов А*. За синей птицей // В. Ф. Комиссаржевская: Альбом Солнца России. [Б. м., Б. г.]. С. 29. [↑](#footnote-ref-127)
127. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 110. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 167. [↑](#footnote-ref-129)
129. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 75. [↑](#footnote-ref-130)
130. См. *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311. [↑](#footnote-ref-131)
131. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней… С. 260. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 166. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Читау М. М*. Премьера «Чайки» // Новый мир. 1980. № 1. С. 231. [↑](#footnote-ref-134)
134. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней… С. 238. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Влад. Азов.* [*Ашкинази В. А.*] Кончина В. Ф. Комиссаржевской // Речь. 1910. 11 февр. С. 2. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Степун Ф. А*. В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова // Студия. 1912. № 16. С. 2. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. С. 167. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Блок А. А*. Собр. соч. Т. 5. С. 418 – 419. [↑](#footnote-ref-139)
139. См. *Рудницкий К. Л*. Русское режиссерское искусство: 1898 – 1907. М., 1989. С. 288 – 300. [↑](#footnote-ref-140)
140. Сборник памяти Комиссаржевской. СПб., 1911. С. 90. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Рудницкий К. Л*. Указ. соч. С. 300. [↑](#footnote-ref-142)
142. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. С. 98. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Волков Н. Д*. Мейерхольд: В 2 ч. Ч. 1. М.; Л., 1929. С. 173. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Беляев Ю*. Театр на Офицерской // Новое время. 1906. 29 ноября. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Зигфрид.* [*Старк Э.*]. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 12 ноября. С. 2. [↑](#footnote-ref-147)
147. См. *Титова Г. В*. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс: (1917 – 1923): Дис… д‑ра искусствоведения. Л., 1989. С. 270. [↑](#footnote-ref-148)
148. Новое время. 1906. 29 ноября. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Смоленский.* [*Измайлов А. А.*]. Около рампы: Голубые волосы г‑жи Комиссаржевской // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1906. 11 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Влад. Азов.* [*Ашкинази В. А.*] Открытие театра В. Ф. Комиссаржевской: «Гедда Габлер» // Речь. 1906. 12 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Влад. Азов.* [*Ашкинази В. А.*]. Открытие театра на Офицерской // Речь. 1906. 12 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Ник. Носков*. Драматический театр // Страна. 1906. 12 ноября. С. 5. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Solus.* [*Арабажин К. И.*]. Драматический театр // Сегодня. 1906. 11 ноября. С. 3. [↑](#footnote-ref-155)
155. Новое время. 1906. 29 ноября. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Рудницкий К. Л*. Указ. соч. С. 334. [↑](#footnote-ref-157)
157. New York Times. 1908. April. 24 // Цит. по: *Рыбакова Ю. П*. В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. (Рук). [↑](#footnote-ref-158)
158. *Зигфрид.* [*Старк Э.*]. Эскизы // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. 24 ноября. С. 2. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Solus.* [*Арабажин К. И.*]. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Сегодня. 1906. 23 ноября. С. 3. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Е. Б*. Театр марионеток (из беседы с А. Белым) // Театр. 1907. 4 окт. С. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Венгерова Зин*. Театр Комиссаржевской // Свобода и жизнь. 1906. 27 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-162)
162. *С. П*. Гастроли Комиссаржевской // Русское слово. 1907. 1 сент. С. 4. [↑](#footnote-ref-163)
163. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней… С. 268. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974. С. 93. [↑](#footnote-ref-165)
165. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 80. [↑](#footnote-ref-166)
166. См. *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 311. [↑](#footnote-ref-167)
167. О Комиссаржевской: Забытое и новое С. 73. [↑](#footnote-ref-168)
168. The Evening Post. New York. 1908. March. 3. // Цит. по: *Рыбакова Ю. П.* В. Ф. Комиссаржевская: Летопись жизни и творчества. (Рук.) [↑](#footnote-ref-169)
169. *Забрежнев И. И*. Комиссаржевская: Впечатления. СПб., 1898. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Эдип*. Гастроли Комиссаржевской: «Дикарка» // Камско-Волжская речь. 1909. 11 июня. С. 3. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Н*. *М*. // Кавказ. 1903. 7 февр. [↑](#footnote-ref-172)
172. Любовь к трем апельсинам: Журнал Доктора Дапертутто. 1914. № 4 – 5. С. 78. [↑](#footnote-ref-173)
173. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 115. [↑](#footnote-ref-174)
174. В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней… С. 261. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Венгерова З*. Театр Комиссаржевской // Свобода и жизнь. 1906. 27 ноября. С. 4. [↑](#footnote-ref-176)
176. О Комиссаржевской: Забытое и новое. С. 51. [↑](#footnote-ref-177)
177. Там же. [↑](#footnote-ref-178)
178. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., 1931. С. 58. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Ч. 1. С. 326. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Старик.* [*Эфрос Н. Е.*] «Пелеас и Мелисанда» // Театральная газета. 1907. 20 окт. С. 2. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Репнин Н*. Театральные впечатления // Слово. 1907. 17 окт. С. 2. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Ярцев П*. Спектакли Петербургского Драматического театра // Золотое руно. 1907. № 7 – 9. С. 149 – 150. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Ярцев П*. Спектакли Петербургского Драматического театра… С. 149 – 151. [↑](#footnote-ref-184)
184. *С. Я*. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской: «Огни Ивановой ночи» // Русское слово. 1909. 16 сент. С. 6. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Бэнъ*. Гастроли В. Ф. Комиссаржевской // Московские ведомости. 1909. 22 сент. С. 2. [↑](#footnote-ref-186)
186. Алконост. С. 186. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Ч. 1. С. 348 – 349. [↑](#footnote-ref-188)
188. Алконост. С. 73; Театр и искусство. 1910. № 7. С. 157. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Ч*[*улков*]. Театр В. Ф. Комиссаржевской: «Строитель Сольнес» Ибсена // Товарищ. 1907. 4 дек. С. 5. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Волков Н. Д*. Мейерхольд. Ч. 1. С. 354. [↑](#footnote-ref-191)
191. Алконост. С. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-192)
192. Цит. по: *Гладков А*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 311 – 312. [↑](#footnote-ref-193)
193. Альбом Солнца России. [Б. м., Б. г.]. С. 35. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Титова Г. В*. Эстетические концепции русской революционной сцены и театральный процесс: (1917 – 1923): Дис… д‑ра искусствоведения. Л., 1989. С. 348 – 349. [↑](#footnote-ref-195)
195. Там же. С. 349. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 81. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Пастернак Б. Л*. Письмо В. Э. Мейерхольду, 26 марта 1928 г. // *Пастернак Б*. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 450 – 452. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Красовский Ю. М*. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 годы: Дис… канд. искусствоведения. Л., 1980. С. 39. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 279. [↑](#footnote-ref-200)
200. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 117. (Далее в ссылках на это издание указывается лишь название, часть и страница.) [↑](#footnote-ref-201)
201. Там же. Ч. 1. С. 115, 133 – 137. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Красовский Ю. М*. Указ. соч. С. 40. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Волошин М*. Лики творчества. Л., 1989. С. 383. [↑](#footnote-ref-205)
205. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 158. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Волошин М*. Указ. соч. С. 384 – 385. [↑](#footnote-ref-207)
207. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. С. 171. [↑](#footnote-ref-208)
208. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 63. [↑](#footnote-ref-209)
209. См. *Крэг Э.‑Г*. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 212 – 233. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 109. [↑](#footnote-ref-211)
211. Там же. Ч. 1. С. 222. [↑](#footnote-ref-212)
212. Там же. С. 218. [↑](#footnote-ref-213)
213. Там же. С. 216. [↑](#footnote-ref-214)
214. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1. С. 62. См. также № 4 – 5. С. 90 – 99. [↑](#footnote-ref-215)
215. См. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 536. [↑](#footnote-ref-216)
216. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 97. [↑](#footnote-ref-217)
217. Там же. С. 78. [↑](#footnote-ref-218)
218. См. Там же. С. 97. [↑](#footnote-ref-219)
219. См. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 224 – 229. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И*. Амплуа актера. М., 1922. С. 14. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 238. [↑](#footnote-ref-222)
222. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-223)
223. Там же. Ч. 1. С. 281. [↑](#footnote-ref-224)
224. См. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данные высказывания — 1929 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 137. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Габрилович Е*. «Бубус» и путь Мейерхольда (1925) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1547, л. 19. [↑](#footnote-ref-226)
226. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 536. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 49. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Указ. соч. С. 51. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Слонимский А*. Новое истолкование «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда: [Сб. статей]. М.; Л., 1927. С. 9. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 41. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Гвоздев А*. Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в Театре имени Вс. Мейерхольда… С. 32. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Слонимский А*. Новое истолкование «Ревизора»… С. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Цимбал С. Л*. Разные театральные времена. Л., 1969. С. 38. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 142 – 143. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Каплан Э*. Режиссер и музыка // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 335 – 336. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 272. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Гладков А. К*. Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 150. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 118. [↑](#footnote-ref-239)
239. См. Режиссерский экземпляр спектакля «Дама с камелиями» с фиксацией движений и речи актера, обработкой сценического текста и записью мизансцен (1934) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1056. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 503. [↑](#footnote-ref-241)
241. Там же. Ч. 2. С. 85. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же. С. 506. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Гладков А. К*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 282. [↑](#footnote-ref-244)
244. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание — 1931 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 157. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Мокульский С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 26. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Парнах В*. Ориентировочный материал для критиков: («Учитель Бубус» в Театре имени Вс. Мейерхольда). (1925) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1563, л. 1, 8. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Марков П. А*. О театре. Т. 2. С. 134. [↑](#footnote-ref-248)
248. Театр. 1973. № 4. С. 11. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Боголюбов Н*. Революционная действительность // Встречи с Мейерхольдом. С. 445. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 147. [↑](#footnote-ref-251)
251. Там же. Ч. 2. С. 346. [↑](#footnote-ref-252)
252. Там же. Ч. 1. С. 279. [↑](#footnote-ref-253)
253. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание — 1929 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 137. [↑](#footnote-ref-254)
254. Там же, л. 137. [↑](#footnote-ref-255)
255. Стенограмма репетиции урока В. Э. Мейерхольда для режиссеров московских театров (1936) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 160, л. 11. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Гвоздев А*. Ревизия «Ревизора»… С. 30. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 140. [↑](#footnote-ref-258)
258. Там же. С. 180. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 2. М., 1977. С. 145. [↑](#footnote-ref-260)
260. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 610. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 142.

Интересно высказывание С. М. Михоэлса, совпадающее с мыслью Мейерхольда: «Образ и — больше человека и — меньше человека. Образ есть обобщение, но образ есть и частица. Иногда это только одна сторона человека, та сторона, которая максимально его характеризует» (см. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 54). [↑](#footnote-ref-263)
263. Актер: Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре имени Вс. Мейерхольда, составленное Н. А. Басиловым и др. (1920‑е гг.? 1935?) // ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3. [↑](#footnote-ref-264)
264. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935, данное высказывание — 1929 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 142. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Мейерхольд В. Э*. Чаплин и чаплинизм // Искусство кино. 1962. № 6. С. 119. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Марков П. А*. О театре. Т. 2. С. 127. [↑](#footnote-ref-267)
267. Стенограмма дискуссии работников Театра имени Вс. Мейерхольда «О формализме и натурализме в театре» (1936) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 63, л. 44. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Гвоздев А*. Концовки и пантомимы: («Мандат» Мейерхольда — Эрдмана) // *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 49. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Соловьев В*. Актеры Театра им. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1927. № 42. С. 6. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 84. [↑](#footnote-ref-271)
271. Из стенограммы беседы В. Э. Мейерхольда с коллективом самодеятельных кружков завода «Шарикоподшипник» о его творческой работе и театре его имени (1936) // ГЦТМ, № 180171/27, л. 3. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 86. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Гюго В*. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1952. С. 491. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 290 – 291. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Гарин Э*. О «Мандате» и о другом // Встречи с Мейерхольдом. С. 311. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Цимбал С. Л*. Разные театральные времена. С. 49. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 117. [↑](#footnote-ref-278)
278. См. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 224 – 229. [↑](#footnote-ref-279)
279. Конспект С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда в ГВЫРМе (1921 – 1922 гг.) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 46. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Мейерхольд В., Бебутов В., Аксенов И*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра: (Опыт разбора игры)… С. 51. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 294. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 164 – 165. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Смирнов-Несвицкий Ю. А*. В. В. Маяковский и советский театр: Автореф. дис… д‑ра искусствоведения. Л., 1982. С. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 139 (далее — *Мейерхольд В. Э*. Статьи…). [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же. С. 206. [↑](#footnote-ref-287)
287. Там же. С. 205. [↑](#footnote-ref-288)
288. См. *Громов П*. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 138. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 138. [↑](#footnote-ref-290)
290. Там же. С. 157. [↑](#footnote-ref-291)
291. Там же. С. 127. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 115. [↑](#footnote-ref-293)
293. См. У истоков режиссуры. С. 152. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 216. [↑](#footnote-ref-295)
295. Там же. Ч. 1. С. 217. [↑](#footnote-ref-296)
296. Там же. С. 213. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., 1976. С. 64. [↑](#footnote-ref-298)
298. См. У истоков режиссуры. С. 175. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 219. [↑](#footnote-ref-300)
300. Там же. С. 221. [↑](#footnote-ref-301)
301. Там же. Ч. 1. С. 97. [↑](#footnote-ref-302)
302. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 41. [↑](#footnote-ref-303)
303. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-304)
304. Там же. С. 41. [↑](#footnote-ref-305)
305. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-306)
306. Цит. по: Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 184. [↑](#footnote-ref-307)
307. Там же. С. 200. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. С. 65. [↑](#footnote-ref-309)
309. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 394. [↑](#footnote-ref-310)
310. ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 36. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Эйзенштейн С. М*. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1968. С. 321 – 322. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Мейерхольд В. Э*. Отрывки из выступлений, лекций и бесед для Словаря терминологии (1935. Данное высказывание — 1928 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 111. [↑](#footnote-ref-313)
313. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа в записи Х. Н. Херсонского (1921) // ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, л. 9. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 43. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Мейерхольд В. Э*. Доклад о системе и приемах актерской игры (1925) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 57, л. 11. [↑](#footnote-ref-316)
316. Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ, № 180171/2, л. 13. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Мейерхольд В. Э*. Отрывки из выступлений, лекций и бесед для Словаря терминологии (1935, данное высказывание — 1927 года) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 105. [↑](#footnote-ref-318)
318. Сцена — арена жизни: Из записных книжек К. С. Станиславского // Советская культура. 1979. 11 сент. [↑](#footnote-ref-319)
319. Лекция В. Э. Мейерхольда «Подход к изучению биомеханики» (1924) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 777, л. 8. [↑](#footnote-ref-320)
320. Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921 – 22) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 36. [↑](#footnote-ref-321)
321. Положение об актере, выпускаемом Мастерскими при Театре имени Вс. Мейерхольда // ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 75, л. 1. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Гладков А. К*. Театр: Воспоминания и размышления. С. 275. [↑](#footnote-ref-323)
323. Там же. С. 326. [↑](#footnote-ref-324)
324. *Красовский Ю. М*. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 гг. С. 115.

Ю. М. Красовский считает, что еще в студийных экспериментах 1905 г. и в Театре на Офицерской «Мейерхольд, отрицая перевоплощение натуралистического порядка, предлагал актеру “раскрыть свою душу”». В другом случае актер должен был сделаться как бы «объективным передатчиком сути события». В Студии на Бородинской в 1913 г. Мейерхольд учил актеров фиксировать оценку ситуации, свое отношение к персонажу (см. Там же. С. 38, 45). [↑](#footnote-ref-325)
325. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 75. [↑](#footnote-ref-326)
326. Там же. Ч. 2. С. 59. [↑](#footnote-ref-327)
327. Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Ростоцкий Б. И*. О режиссерском творчестве В. Э. Мейерхольда. М., 1960. С. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-329)
329. Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 580, л. 12. [↑](#footnote-ref-330)
330. Стенограмма интервью В. Э. Мейерхольда с американским корреспондентом Баренсом (1932) // ГЦТМ, № 180171/14, л. 3. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. С. 53. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Соловьев В. Н*. О технике нового актера // Там же. С. 46. [↑](#footnote-ref-333)
333. См. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 57 – 58. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра… С. 53. [↑](#footnote-ref-335)
335. *Мокульский С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 18. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Садовский М*. Театральный чародей // Встречи с Мейерхольдом. С. 520. [↑](#footnote-ref-337)
337. Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930)… л. 10 об. [↑](#footnote-ref-338)
338. Лекции В. Э. Мейерхольда по режиссуре на инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок (1919) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 758, л. 36, 42 об. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Мейерхольд В. Э*. Чаплин и чаплинизм // Искусство кино. 1962. № 6. Другая редакция стенограммы этого доклада опубликована в кн.: *Февральский А*. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 218 – 219. [↑](#footnote-ref-340)
340. Выступление В. Э. Мейерхольда на III расширенном Пленуме Центрального совета ТРАМов о системе актерской игры (1930)… л. 10. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А*. Амплуа актера. С. 14. [↑](#footnote-ref-342)
342. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 212. [↑](#footnote-ref-343)
343. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1341, л. 4. [↑](#footnote-ref-344)
344. Там же, л. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-345)
345. Там же, л. 4. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 297 – 298. [↑](#footnote-ref-347)
347. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 17. [↑](#footnote-ref-348)
348. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 759, л. 2. [↑](#footnote-ref-349)
349. Цит. по: *Туровская М*. Бабанова: легенда и биография. М., 1981. С. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 386. [↑](#footnote-ref-351)
351. Там же. Ч. 2. С. 387. [↑](#footnote-ref-352)
352. Там же. С. 391. [↑](#footnote-ref-353)
353. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра… С. 49. [↑](#footnote-ref-354)
354. Репетиции спектакля «Лес» (1931) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 158, л. 6 об., 8. [↑](#footnote-ref-355)
355. Стенограмма репетиции-урока В. Э. Мейерхольда для режиссеров московских театров: «Лес», «Вступление» (1936) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 160, л. 13. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 120. [↑](#footnote-ref-357)
357. Там же. С. 132. [↑](#footnote-ref-358)
358. Там же. С. 143, 312. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 133. [↑](#footnote-ref-360)
360. *Мейерхольд В. Э*. Отрывки из выступлении, лекций и бесед 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 220 (данное высказывание, видимо, 1934 года). [↑](#footnote-ref-361)
361. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 290. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Юзовский Ю*. О театре и драме: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 164 – 165. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Зайцев П*. «Ревизор» у Мейерхольда // Гоголь и Мейерхольд. М., 1927. С. 167. [↑](#footnote-ref-364)
364. Там же. С. 64. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Алперс Б*. Театральные очерки. Т. 1. С. 91 – 92. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же. С. 92. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Цимбал С. Л*. Разные театральные времена. С. 42. [↑](#footnote-ref-368)
368. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 334 – 335. [↑](#footnote-ref-369)
369. Там же. С. 336. [↑](#footnote-ref-370)
370. *Марков П. А*. О театре. Т. 2. С. 136. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Михоэлс С. М*. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 59, 63. [↑](#footnote-ref-372)
372. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Hoover M*. Meyerhold. Art of the Conscious Theater. Amherst, 1974. P. 82. [↑](#footnote-ref-374)
374. Ibidem. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 111 (далее — *Мейерхольд В. Э*. Статьи…). [↑](#footnote-ref-376)
376. *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 125. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 140, 139. [↑](#footnote-ref-378)
378. Там же. Ч. 1. С. 142. [↑](#footnote-ref-379)
379. *Смирнова А*. В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 100 – 101. [↑](#footnote-ref-380)
380. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 215. [↑](#footnote-ref-381)
381. Там же. С. 217. [↑](#footnote-ref-382)
382. Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1. С. 62. [↑](#footnote-ref-383)
383. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 213. [↑](#footnote-ref-384)
384. Там же. Ч. 1. С. 212. [↑](#footnote-ref-385)
385. Там же. С. 135 – 136. [↑](#footnote-ref-386)
386. Цит. по: *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 110. [↑](#footnote-ref-387)
387. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 125. [↑](#footnote-ref-388)
388. Там же. [↑](#footnote-ref-389)
389. Там же. [↑](#footnote-ref-390)
390. Там же. С. 145. [↑](#footnote-ref-391)
391. Там же. С. 114. [↑](#footnote-ref-392)
392. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 115. [↑](#footnote-ref-393)
393. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-394)
394. См. *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. С. 127; Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 2. С. 61. [↑](#footnote-ref-395)
395. *Грипич А*. Учитель сцены. С. 125. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 249. [↑](#footnote-ref-397)
397. Цит. по: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра *(1907) // Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 110. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Веригина В*. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 33. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 133. [↑](#footnote-ref-400)
400. См. *Веригина В*. По дорогам исканий // Встречи с Мейерхольдом. С. 54. [↑](#footnote-ref-401)
401. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-402)
402. *Грипич А*. Учитель сцены… С. 122. [↑](#footnote-ref-403)
403. Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 1 С. 60. [↑](#footnote-ref-404)
404. Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-405)
405. *Всеволодский-Гернгросс В*. История русского театра: В 2 т. Т. 2. Л.; М., 1929. С. 428 (курсив мой. — *Н. П*.). [↑](#footnote-ref-406)
406. *Смирнова А*. В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом. С. 94. [↑](#footnote-ref-407)
407. См. Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4 – 5. С. 97. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 141. [↑](#footnote-ref-409)
409. Там же. С. 147. [↑](#footnote-ref-410)
410. Там же. С. 245. [↑](#footnote-ref-411)
411. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 134. [↑](#footnote-ref-412)
412. Там же. [↑](#footnote-ref-413)
413. *Грипич А*. Учитель сцены… С. 118. [↑](#footnote-ref-414)
414. *Веригина В*. По дорогам исканий… С. 57. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1. С. 237. [↑](#footnote-ref-416)
416. Там же. С. 238. [↑](#footnote-ref-417)
417. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4 – 5. С. 67. [↑](#footnote-ref-418)
418. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 1 С. 134. [↑](#footnote-ref-419)
419. Там же. С. 217. [↑](#footnote-ref-420)
420. Там же. С. 248. [↑](#footnote-ref-421)
421. Там же. С. 279. [↑](#footnote-ref-422)
422. Там же. С. 281. [↑](#footnote-ref-423)
423. Там же. С. 297. [↑](#footnote-ref-424)
424. *Грипич А*. Учитель сцены… С. 118. [↑](#footnote-ref-425)
425. *Крэг Э.‑Г*. Актер и сверхмарионетка // *Крэг Э.‑Г*. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 221. [↑](#footnote-ref-426)
426. Там же. С. 227, 229. [↑](#footnote-ref-427)
427. Программа Государственных высших театральных мастерских (1922) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 772, л. 1. [↑](#footnote-ref-428)
428. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа Запись Х. Н. Херсонского (1921) // ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, л. 15. [↑](#footnote-ref-429)
429. Там же. [↑](#footnote-ref-430)
430. *Пастернак Б. Л*. Письмо В. Э. Мейерхольду, 26 марта 1928 г. // *Пастернак Б*. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 452. [↑](#footnote-ref-431)
431. Стенограмма встречи с В. Э. Мейерхольдом в ДК «Пятилетка», 4 ноября 1931 г. // ГЦТМ, № 180171/9, л. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-432)
432. Стенограмма конференции работников Театра им. Вс. Мейерхольда о творческих методах В. Э. Мейерхольда (июнь 1933 г.) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 58, л. 18. [↑](#footnote-ref-433)
433. Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 507, л. 16. [↑](#footnote-ref-434)
434. Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921 – 22) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 12. [↑](#footnote-ref-435)
435. *Бруксон Я*. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 74. [↑](#footnote-ref-436)
436. Стенограмма конференции работников Театра им. Вс. Мейерхольда о творческих методах В. Э. Мейерхольда (июнь 1933 г.)… л. 12. [↑](#footnote-ref-437)
437. Конспект С. М. Эйзенштейна лекций В. Э. Мейерхольда (1921 – 1922) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 748, л. 4. [↑](#footnote-ref-438)
438. Физкультура или биомеханика: Статья неизвестного автора из архива издательства «Театральный Октябрь» (1929) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1600, л. 72. [↑](#footnote-ref-439)
439. Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ, № 180171/2, л. 5. [↑](#footnote-ref-440)
440. *Gordon M*. Meyerhold’s Biomechanics // The Drama Review. 1974. № 3. P. 66 – 77. [↑](#footnote-ref-441)
441. Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда на актерском факультете ГЭКТЕМАСа (1929) // ГЦТМ, № 180171/2, л. 5. [↑](#footnote-ref-442)
442. Там же. [↑](#footnote-ref-443)
443. Запись лекции В. Э. Мейерхольда «Подход к изложению биомеханики» (1924) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 777, л. 3 об. [↑](#footnote-ref-444)
444. *Мейерхольд В. Э*. Статьи… Ч. 2. С. 85, 90. [↑](#footnote-ref-445)
445. *Мокульский С*. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. С. 28. [↑](#footnote-ref-446)
446. *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. С. 330. [↑](#footnote-ref-447)
447. Доклад В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанный в Институте истории искусств в Ленинграде (1925) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 507, л. 11. [↑](#footnote-ref-448)
448. Стенограмма беседы В. Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса ГИТИСа (режиссерский факультет) (1936) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 786, л. 12. [↑](#footnote-ref-449)
449. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа в записи Х. Н. Херсонского (1921) // ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 202, л. 3. [↑](#footnote-ref-450)
450. Отрывки из выступлении, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенный отрывок — 1931 г.) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 155. [↑](#footnote-ref-451)
451. *Варпаховский Л. В*. Фиксация речи и движений актера (1934 – 35) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1046, л. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-452)
452. Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925)… л. 15. [↑](#footnote-ref-453)
453. См. Лекция В. Э. Мейерхольда «О сценическом искусстве» (1921) // ГЦТМ. № 180171/25, л. 8. [↑](#footnote-ref-454)
454. Актер: Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре имени Вс. Мейерхольда, составленное Н. А. Басиловым и др. (1920‑е гг.? 1935?) // ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 73, л. 1. [↑](#footnote-ref-455)
455. Стенограмма беседы В. Э. Мейерхольда со студентами-выпускниками IV курса ГИТИСа (режиссерский факультет) (1936) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 786, л. 14. [↑](#footnote-ref-456)
456. *Гаузнер Г*. Театр Мейерхольда и техника японского театра (1927) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1184, л. 18 об. [↑](#footnote-ref-457)
457. Запись лекций В. Э. Мейерхольда по сценоведению и театроведению в ГЭКТЕМАСе (1923 – 24) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 774, л. 6 об. [↑](#footnote-ref-458)
458. Стенограмма лекции В. Э. Мейерхольда по вопросам театроведения (1921) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 633, л. 89. [↑](#footnote-ref-459)
459. Лекции В. Э. Мейерхольда в записи С. М. Эйзенштейна (1921 – 22) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 895, л. 51. [↑](#footnote-ref-460)
460. *Гаузнер Г., Габрилович Г*. Портреты актеров нового театра (опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. С. 58. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Варпаховский Л. В*. Фиксация речи и движений актера (1934 – 35) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1046. [↑](#footnote-ref-462)
462. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенное высказывание — 1931) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 157. [↑](#footnote-ref-463)
463. Там же, л. 169 (приведенное высказывание — 1931). [↑](#footnote-ref-464)
464. Там же, л. 30 (приведенное высказывание — до 1928). [↑](#footnote-ref-465)
465. Отрывки из выступлений, лекций и бесед В. Э. Мейерхольда 1919 – 1935 гг. для Словаря терминологии (1935, приведенное высказывание — 1935?) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 674, л. 227. [↑](#footnote-ref-466)
466. *Гвоздев А*. Иль-Ба-Зай // *Гвоздев А*. Театральная критика. Л., 1987. С. 38. [↑](#footnote-ref-467)
467. *Марголин С*. Еще о «Бубусе» Театра имени Вс. Мейерхольда (1925) // ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 1557, л. 45. [↑](#footnote-ref-468)
468. Стенограмма доклада В. Э. Мейерхольда о системе и приемах актерской игры, прочитанного в Институте истории искусств в Ленинграде (1925)… л. 19. [↑](#footnote-ref-469)
469. Выступление В. Э. Мейерхольда на труппе ГосТИМа во время гастролей в Харькове (июнь 1933 г.) // ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 636, л. 5. [↑](#footnote-ref-470)
470. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 240 – 241. [↑](#footnote-ref-471)
471. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров нового театра… С. 49. [↑](#footnote-ref-472)
472. *Эйзенштейн С. М*. Записи о Мейерхольде и его театре (1931) // ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 818. [↑](#footnote-ref-473)
473. *Таиров А*. О театре при В. Ф. Комиссаржевской. 1906/07 г. // ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-474)
474. *Таиров А*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 93. [↑](#footnote-ref-475)
475. Там же. С. 179. [↑](#footnote-ref-476)
476. Москва // Театральная газета. 1915. 6 сент. № 36. С. 7. [↑](#footnote-ref-477)
477. См. Хроника // Рампа и жизнь. 1916. № 34. 21 авг. С. 6. [↑](#footnote-ref-478)
478. *Коонен А*. Страницы жизни. М., 1975. С. 237. [↑](#footnote-ref-479)
479. *Коонен А*. Указ. соч. С. 259. [↑](#footnote-ref-480)
480. *Таиров А*. «Принцесса Брамбилла»: Беседа с руководителем МКТ А. Я. Таировым // Вестник театра. 1920. № 60. 12 – 18 апр. С. 13. [↑](#footnote-ref-481)
481. *Марков П*. Алиса Коонен // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 74. [↑](#footnote-ref-482)
482. *Румнев А*. Камерный театр. А. Я. Таиров. 1952 – 59 гг. // ЦГАЛИ, ф. 2721, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3 об. [↑](#footnote-ref-483)
483. *Таиров А*. Записки режиссера… С. 175. [↑](#footnote-ref-484)
484. *Клеппер И*. Московский Камерный театр (сигнальный экземпляр книги) // ЦГАЛИ, ф. 2700, оп. 1, ед. хр. 43, л. 247. [↑](#footnote-ref-485)
485. Стенограмма лекции А. Я. Таирова о спектакле «Принцесса Брамбилла». 31 мая 1920 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр. 1917 – 1921. Л., 1968. С. 175. [↑](#footnote-ref-486)
486. *Никулин Л*. О Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1920. № 547. 3 сент. С. 1. [↑](#footnote-ref-487)
487. *Таиров А*. Записки режиссера… С. 164 – 165. [↑](#footnote-ref-488)
488. Докладные записки Дирекции МКТ, приложенные к письму А. В. Луначарского в Совнарком от 21 июля 1920 г. // Литературное наследство. Т. 80: В. И. Ленин и А. В. Луначарский: Переписка. Доклады. Документы. М., 1971. С. 203. [↑](#footnote-ref-489)
489. *Румнев А*. Минувшее проходит предо мною: Камерный театр. Воспоминания. 1964 г. // ЦГАЛИ, ф. 2768, оп. 1, ед. хр. 476, л. 25. [↑](#footnote-ref-490)
490. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. 1914 – 1934. М., 1934. С. XXX. [↑](#footnote-ref-491)
491. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. М., 1974. С. 78. [↑](#footnote-ref-492)
492. *Державин К*. Книга о Камерном театре. 1914 – 1934. М., 1934. С. 49. [↑](#footnote-ref-493)
493. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр // *Берковский Н*. Литература и театр. М., 1969. С. 326 – 327. [↑](#footnote-ref-494)
494. См. *Барбой Ю*. Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ: Сб. науч. трудов. Л., 1986; *Барбой Ю*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. [↑](#footnote-ref-495)
495. *Широв А*. Записки режиссера… С. 122 – 123. [↑](#footnote-ref-496)
496. *Коонен А*. Страница жизни. С. 257. [↑](#footnote-ref-497)
497. *Румнев А*. О пантомиме: Театр. Кино. М., 1964. С. 145. [↑](#footnote-ref-498)
498. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр… С. 323. [↑](#footnote-ref-499)
499. *Бобрищев-Пушкин А*. Гастроли Камерного театра. II: «Принцесса Брамбилла» // Накануне. Берлин, 1923. 12 апр. [↑](#footnote-ref-500)
500. *Игнатов С*. Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» // Вестник театра. 1920. № 64. 11 – 16 мая. С. 10. [↑](#footnote-ref-501)
501. *Клейнер И*. Московский Камерный театр… С. 182. [↑](#footnote-ref-502)
502. *Румнев А*. Минувшее проходит предо мною… л. 23 – 24. [↑](#footnote-ref-503)
503. *Таиров А*. Пантомима // Театральная газета. 1914. 17 авг. № 33. С. 4. [↑](#footnote-ref-504)
504. Там же. 6 апр. № 14. С. 6. [↑](#footnote-ref-505)
505. Там же. [↑](#footnote-ref-506)
506. Там же. [↑](#footnote-ref-507)
507. См. об этом: *Молодцова М*. Комедия дель арте (История и современная судьба). Л., 1990. [↑](#footnote-ref-508)
508. *Каверин В*. Освещенные окна // Звезда. 1974. № 12. С. 90. [↑](#footnote-ref-509)
509. *Луначарский А*. К десятилетию Камерного театра // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1964. С. 219. [↑](#footnote-ref-510)
510. *Луначарский А*. Предисловие к книге И. М. Клейнера «Московский Камерный театр» // *Луначарский А*. Неизданные материалы: Литературное наследство. Т. 82. М., 1970. С. 439. [↑](#footnote-ref-511)
511. Там же. [↑](#footnote-ref-512)
512. *Луначарский А*. К десятилетию Камерного театра… С. 219. [↑](#footnote-ref-513)
513. *Никулин Л*. О Московском Камерном театре… С. 1. [↑](#footnote-ref-514)
514. *Клейнер И*. Московский Камерный театр… С. 203. [↑](#footnote-ref-515)
515. *Фенин Л*. Автобиография // ЦГАЛИ, ф. 2026, оп. 1, ед. хр. 1, л. 24. [↑](#footnote-ref-516)
516. Хроника // Театр. 1922. № 5. 31 окт. С. 163. [↑](#footnote-ref-517)
517. *Марков П*. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 179. [↑](#footnote-ref-518)
518. См. Театральные мастерские при МКИ // 7 дней МКТ. 1924. № 17. С. 4. [↑](#footnote-ref-519)
519. *Марков П*. О советском театре // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 142. [↑](#footnote-ref-520)
520. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр… С. 317. [↑](#footnote-ref-521)
521. Там же. С. 319, 320. [↑](#footnote-ref-522)
522. *Барбой Ю*. Структура действия и современный спектакль. С. 75. [↑](#footnote-ref-523)
523. *Алперс Б*. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 57. [↑](#footnote-ref-524)
524. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-525)
525. *Офросимов Ю*. Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Руль. Берлин, 1923. 17 апр. [↑](#footnote-ref-526)
526. *Зноско-Боровский Е*. «Жирофле-Жирофля» // Последние новости. Париж, 1923. 8 марта. [↑](#footnote-ref-527)
527. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. [↑](#footnote-ref-528)
528. *Битт В*. Последняя постановка Московского Камерного театра // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. Харьков, 1922. № 6. 14 окт. С. 13. [↑](#footnote-ref-529)
529. *Соколов И*. Театральный конструктивизм: Камерный театр // Театр и музыка. 1922. № 12. 19 дек. С. 287. [↑](#footnote-ref-530)
530. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра… [↑](#footnote-ref-531)
531. *Кузмин М*. «Король-Арлекин» // Жизнь искусства. 1919. № 103. 25 марта. С. 2. [↑](#footnote-ref-532)
532. *Соколов И*. Театральный конструктивизм: Камерный театр… С. 287. [↑](#footnote-ref-533)
533. Wladimir Sokoloff — Schauspieler // Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Herausgegeben von Hans-Michael Bock. München, 1984. [↑](#footnote-ref-534)
534. *Литовцев С*. Камерный театр: «Жирофле-Жирофля» // Дни. Берлин, 1923. 14 апр. [↑](#footnote-ref-535)
535. *О. Б*. «Жирофле-Жирофля»: Камерный театр // Театр. 1922. № 1. 3 окт. С. 17. [↑](#footnote-ref-536)
536. *Уриэль* [*Литовский О.*] «Жирофле-Жирофля»: Камерный театр // Там же. [↑](#footnote-ref-537)
537. *Meumann M. A*. Thalia-Theater. Tairoff’s Moskauer Kammertheater. «Das Gewitter» // Hamburger Fremdenblatt. 1925. 18. Juli. [↑](#footnote-ref-538)
538. *Арк Б.* [*Бухов А*.]. «Святая Иоанна» // Эхо. Ковно, 1925. 23 авг. [↑](#footnote-ref-539)
539. *Садко.* [*Блюм В*.]. «Святая Иоанна» Бернарда Шоу в Камерном театре // Новый зритель. 1924. № 45. С. 9. [↑](#footnote-ref-540)
540. *Гусман Б*. «Святая Иоанна» в Камерном театре // Правда. 1924. 25 окт. № 244. С. 8. [↑](#footnote-ref-541)
541. *Игнатов С*. Камерный театр: «Принцесса Брамбилла» // Вестник театра. 1920. № 64. 11 – 16 мая. С. 10. [↑](#footnote-ref-542)
542. *Блюм В*. «Синьор Формика» // Эрмитаж. 1922. № 6. 20 – 26 июня. С. 7. [↑](#footnote-ref-543)
543. *Г. Я*. Первая оперетта Камерного театра // Театр и студия. 1922. № 1 – 2. 1 – 15 июля. С. 64. [↑](#footnote-ref-544)
544. «Артисты» — пьеса американских авторов Г. Уоттерса и А. Хопкинса в переработке О. И. Дымова была поставлена Рейнхардтом в форме ревю небывалого размаха. Первоклассные драматические актеры (Соколов и Чехов, Ганс Мозер, Пауль Гербигер, Грета Мосхейм, Карин Эванс) сосуществовали на сцене с прославленными артистами кабаре и циркачами (Луи-Дугласом, Престо и Кампо в том числе). [↑](#footnote-ref-545)
545. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 208. [↑](#footnote-ref-546)
546. *Ауслендер С*. Камерный театр: «Человек, который был Четвергом». Нестрашный кошмар // Театр и музыка. 1923. № 3. 18 дек. С. 1217. [↑](#footnote-ref-547)
547. *Соловьев В*. Заметки о Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 20. 13 мая. С. 13. [↑](#footnote-ref-548)
548. *Шершеневич В*. Камерный: «Жирофле-Жирофля» // Зрелища. 1922. № 7. 10 – 16 окт. С. 18. [↑](#footnote-ref-549)
549. *Бобрищев-Пушкин А*. Гастроли Камерного театра. III: «Жирофле-Жирофля» // Накануне. Берлин, 1923. 13 апр. [↑](#footnote-ref-550)
550. История русского советского драматического театра. Кн. 1 : 1917 – 1945 / Под общ. ред. К. Л. Рудницкого. М., 1984. С. 131. [↑](#footnote-ref-551)
551. *Блюм В*. Островский и Мейерхольд. II: «Лес». — Что хорошо и что плохо // Новый зритель. 1924. № 5. С. 6. [↑](#footnote-ref-552)
552. *Якобсон З*. Закрепощенный и раскрепощенный театр // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1109. [↑](#footnote-ref-553)
553. *Weißmann A*. Die Zwillinggeschwistern: Russische Operette im Deutschen Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1923. 11 April. [↑](#footnote-ref-554)
554. *Rilla P*. Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Neueste Nachrichten. 1923. 23 Juli. [↑](#footnote-ref-555)
555. *Садко.* [*Блюм В.*]. Оперетка в Камерном // Правда. 1922. 11 окт. № 229. С. 5. [↑](#footnote-ref-556)
556. *Weißmann A*. Die Zwillinggeschwistern: Russische Operette im Deutschen Theater // Berliner Zeitung am Mittag. 1923. 11 April. [↑](#footnote-ref-557)
557. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 92. [↑](#footnote-ref-558)
558. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. С. XXXIII – XXXIV. [↑](#footnote-ref-559)
559. *Сабанеев Л*. Музыка в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. 9 окт. № 35. С. 1116. [↑](#footnote-ref-560)
560. *Таиров А*. Записки режиссера… С. 448. [↑](#footnote-ref-561)
561. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр… С. 316. [↑](#footnote-ref-562)
562. *Марголин С*. Камерный театр: «Федра» // Экран. 1922. № 21. 14 – 21 февр. С. 6. [↑](#footnote-ref-563)
563. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 272. [↑](#footnote-ref-564)
564. *Клейнер И*. Московский Камерный театр… С. 276. [↑](#footnote-ref-565)
565. *Марголин С*. Камерный театр: «Федра»… [↑](#footnote-ref-566)
566. *Марков П*. О Таирове… Т. 2. С. 90. [↑](#footnote-ref-567)
567. *Марков П*. Алиса Коонен // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 74. [↑](#footnote-ref-568)
568. *Геронский Г*. Алиса Коонен. М.; Л., 1927. С. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-569)
569. *Мокульский С*. «Федра» в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 20. 13 мая. С. 12. [↑](#footnote-ref-570)
570. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра // Дни. Берлин, 1923. 22 апр. [↑](#footnote-ref-571)
571. *Левинсон А*. Русская «Федра» // Звено. Париж, 1923, 26 марта. [↑](#footnote-ref-572)
572. *Марков П*. О Таирове… Т. 2. С. 90. [↑](#footnote-ref-573)
573. *Геронский Г*. Алиса Коонен. С. 20. [↑](#footnote-ref-574)
574. *Левинсон А*. Русская «Федра» // Звено. Париж, 1923. 26 марта. [↑](#footnote-ref-575)
575. *Офросимов Ю*. Прекрасная ненужность: О Камерном театре // Руль. Берлин, 1923. 18 апр. [↑](#footnote-ref-576)
576. *Державин К*. Книга о Камерном театре: 1914 – 1934. С. 107. [↑](#footnote-ref-577)
577. *Буасси Г*. «Федра» в Камерном театре // Театр и музыка. 1923. 9 окт. № 35. С. 1107 – 1108. [↑](#footnote-ref-578)
578. *Левинсон А*. Русская «Федра»… [↑](#footnote-ref-579)
579. *Клейнер И*. Московский Камерный театр… С. 276. [↑](#footnote-ref-580)
580. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра… [↑](#footnote-ref-581)
581. Здесь и дальше комментарий переводчика отрывка книги на русский язык Н. И. Конрада. [↑](#footnote-ref-582)
582. Выдержки из книги Ишикава Садандзи «Путешествие театра Кабуки и Ишикава Садандзи» — о спектакле Камерного театра «Любовь под вязами» и об игре А. Г. Коонен (пер. Н. И. Конрада, 1928 г.) // ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 436, л. 1 – 4. [↑](#footnote-ref-583)
583. *Levinson A*. Се gue vent erte le «Theatre Kamerny» de Moscou // Comoedia. Paris, 1923. 28 fevr. [↑](#footnote-ref-584)
584. *Луначарский А*. «Федра» в Камерном театре // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 110. [↑](#footnote-ref-585)
585. *Левинсон А*. Русская «Федра»… [↑](#footnote-ref-586)
586. *Буасси Г*. «Федра» в Камерном театре (перевод) // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1107 – 1108. [↑](#footnote-ref-587)
587. Цит. по: *Луначарский А*. Заграничная критика о Камерном театре // Известия. 1923. 9 окт. № 230. С. 3. [↑](#footnote-ref-588)
588. *Günther A*. Moskauer Kammertheater: Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. Phädra // Dresdner Neueste Nachrichten. 1923. 17. Juni. [↑](#footnote-ref-589)
589. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 368. [↑](#footnote-ref-590)
590. Там же. Т. 2. С. 265. [↑](#footnote-ref-591)
591. *Белый А*. Письмо М. А. Чехову. 17 ноября 1924 г. // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 226 – 228. [↑](#footnote-ref-592)
592. *Барбой Ю*. Структура действия и современный спектакль. С. 165. [↑](#footnote-ref-593)
593. См. *Долинов М*. Между Сциллой и Харибдой: «Федра» в Камерном театре // Экран. 1922. № 21. 14 – 21 февр. С. 5. [↑](#footnote-ref-594)
594. *Марголин С*. Камерный театр: «Федра»… С. 7. [↑](#footnote-ref-595)
595. *Иванов В*. Полуночное солнце: «Федра» Александра Таирова в отечественной культуре XX века // Новый мир. 1989. № 3. С. 238. [↑](#footnote-ref-596)
596. *Левинсон А*. Русская «Федра»… [↑](#footnote-ref-597)
597. *Степун Ф*. Спектакли Камерного театра… [↑](#footnote-ref-598)
598. См. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 305. [↑](#footnote-ref-599)
599. *Гвоздев А*. Пути развития Камерного театра // Жизнь искусства. 1927. № 23. С. 18. [↑](#footnote-ref-600)
600. *Ашмарин В*. «Гроза»: Камерный театр // Новый зритель. 1928. № 3. С. 8. [↑](#footnote-ref-601)
601. Московская хроника: Камерный театр // Театр и музыка. 1923. № 34. 2 окт. С. 1090. [↑](#footnote-ref-602)
602. См. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 304 – 305. [↑](#footnote-ref-603)
603. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. С. XL. [↑](#footnote-ref-604)
604. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр… С. 322. [↑](#footnote-ref-605)
605. *Николаевич С*. «2 Стенберг 2» // Театр. 1984. № 4. С. 112. [↑](#footnote-ref-606)
606. *Березкин В*. Таиров и художники // Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100‑летию со дня рождения). М., 1987. С. 68. [↑](#footnote-ref-607)
607. *Эфрос А*. Введение // Камерный театр и его художники. С. XL. [↑](#footnote-ref-608)
608. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 302. [↑](#footnote-ref-609)
609. Беседа А. Я. Таирова о работе Камерного театра над спектаклем «Гроза» // ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 412, л. 1. [↑](#footnote-ref-610)
610. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 302. [↑](#footnote-ref-611)
611. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. М.; Л., 1930. С. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-612)
612. *Мокульский С*. На новом пути // Жизнь искусства. 1924. № 21. 20 мая. С. 15. [↑](#footnote-ref-613)
613. *Кугель А*. Театральные заметки // Жизнь искусства. 1924. № 14. 1 апр. С. 5. [↑](#footnote-ref-614)
614. *Николаевич С*. «2 Стенберг 2»… С. 112. [↑](#footnote-ref-615)
615. *Брик О*. «Гроза» в Камерном // Новый зритель. 1926. № 39. С. 7. [↑](#footnote-ref-616)
616. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 303. [↑](#footnote-ref-617)
617. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. С. 70. [↑](#footnote-ref-618)
618. *M*. Tairoff-Gastspiel im Schauspielhaus. Das Gewitter // Düsseldorfen Nachrichten. 1925. 11. Aug. [↑](#footnote-ref-619)
619. *Державин К*. Книга о Камерном театре… С. 138. [↑](#footnote-ref-620)
620. Под этим названием «Записки режиссера» издавались за рубежом. [↑](#footnote-ref-621)
621. *D’Amico S*. Tairof al Valle: «L’uragano» di Ostrowski // La Tribuna. Roma, 1930. 3 maggio. [↑](#footnote-ref-622)
622. *Boissy G*. «L’Orage» d’Ostrowsky selon l’interpretation du Theatre Kamerny // Comoedia. Paris, 1930. 21 mai. [↑](#footnote-ref-623)
623. *Геронский Г*. Алиса Коонен. С. 24. [↑](#footnote-ref-624)
624. *Meumann М.‑А*. Thalia-Theater: Gastspiel Tairoff’s Moskauer Kammertheater: «Das Gewitter» // Hamburger Fremdenblatt. Abend ans. 1925. 18. Juli. [↑](#footnote-ref-625)
625. *Boissy G*. «L’Orage» d’Ostrowsky selon l’interpretation du Theatre Kamerny // Comoedia. Paris, 1930. 21 mai. [↑](#footnote-ref-626)
626. Цит. по: *Гроссман Л*. Алиса Коонен. С. 71. [↑](#footnote-ref-627)
627. *Марков П*. О Таирове // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 96. [↑](#footnote-ref-628)
628. *Романовский М*. Московский Камерный театр: «Любовь под вязами» // Харьковский пролетарий. 1928. 9 июня. № 133. С. 4. [↑](#footnote-ref-629)
629. *Берковский Н*. Таиров и Камерный театр… С. 380. [↑](#footnote-ref-630)
630. *Геронский Г*. Алиса Коонен. С. 26. [↑](#footnote-ref-631)
631. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. С. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-632)
632. *Садко.* [*Блюм В*.]. «Любовь под вязами» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1926. № 49. 7 дек. С. 11. [↑](#footnote-ref-633)
633. *Игнатов С*. Актеры Камерного театра // Театр и драматургия. 1935. № 1. С. 38. [↑](#footnote-ref-634)
634. *Волконский С*. Камерный театр: «Негр» // Последние новости. Париж, 1930. 3 июня. [↑](#footnote-ref-635)
635. *Головашенко Ю*. О художественных взглядах Таирова // *Таиров А*. Записки режиссера… С. 59. [↑](#footnote-ref-636)
636. *Таиров А*. Записки режиссера… С. 219. [↑](#footnote-ref-637)
637. *Светлов М*. Интермедия-монолог введения в спектакль Камерного театра «Негр» // Литературная газета. 1931. 5 июля. № 36. С. 1. [↑](#footnote-ref-638)
638. *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 216. [↑](#footnote-ref-639)
639. *s. d’a* [*Silvio d’Amico*]. Tairof al Valle «Il negro» di O’Neill // La Tribuna. Roma, 1930. 6 maggio. [↑](#footnote-ref-640)
640. *Bertuetti E*. «Il negro»: Sette momenti di Eugenio O’Neill (Teatro di Torino-Comp. Tairof) // Gazzetta del Popolo. Torino, 1930. 27 april. [↑](#footnote-ref-641)
641. [Б. a.]. «Der Neger» («Alle Kinder Gottes haben Flügel») // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires, 1930. 3. Sept. [↑](#footnote-ref-642)
642. *Коонен А*. Страницы жизни. С. 319. [↑](#footnote-ref-643)
643. [Б. a.]. «Der Neger» («Alle Kinder Gottes haben Flügel») // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires, 1930. 3 Sept. [↑](#footnote-ref-644)
644. *Boissy G*. Les representations du Theatre Kamerny au Theatre Pigall // Comoedia. Paris, 1930. 29 mai. [↑](#footnote-ref-645)
645. *Bertuetti E*. «Il negro»: Sette momenti di Eugenio O’Neill (Teatro di Torino-Comp. Tairof) // Gazzetta del Popolo. Torino, 1930. 27 apr. [↑](#footnote-ref-646)
646. *Мокульский С*. «Негр» в Московском Камерном театре // Жизнь искусства. 1929. № 16. С. 9. [↑](#footnote-ref-647)
647. *Марков П*. О Таирове… Т. 2. С. 81 – 82. [↑](#footnote-ref-648)
648. *Levinson А*. Се gue vent erte Ie «Théâtre Kamerny» de Moscou // Comoedia. Paris, 1923. 28 fevr. [↑](#footnote-ref-649)
649. *Sain H*. «Das entfesselte Theater»: Die Entwicklung Alexander Tairoff und des «Moskauer Kammertheater». — Abkehr vom Naturaiismus und von der Stilbühne. — Der Schauspieler als Exponent einer neuen Bühnenkultur // Argentinisches Tageblatt. 1930. 20. Juli. [↑](#footnote-ref-650)
650. *Марков П*. О Таирове… Т. 2. С. 95, 111. [↑](#footnote-ref-651)
651. *Луначарский А*. Заграничная критика о Камерном театре // Известия. 1923. 9 окт. № 230. С. 3. [↑](#footnote-ref-652)
652. *S-e*. Gastspiel des Moskauer Kammertheaier: «Der Schleier der Pierrette», Tanzpantomime von Dohnanyi — Schnizler // Danziger Neueste Nachrichten. 1923. 7. Aug. [↑](#footnote-ref-653)
653. Письма о Камерном театре. Перевод письма Ф. Жемье // Театр и музыка. 1923. № 35. 9 окт. С. 1115. [↑](#footnote-ref-654)
654. Письмо Густава Хартунга коллективу Камерного театра с приветствием по случаю десятилетнего юбилея театра (перевод). 23 окт. 1924 г. // ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1257, л. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-655)
655. Третья студия МХАТа летом 1923 года гастролировала в Швеции и Германии, но зрительского внимания не привлекла, справиться с финансовыми трудностями не сумела и вскоре вынуждена была прервать поездку. [↑](#footnote-ref-656)
656. *Wymetal W*. Die Menschen des Moskauer Kammertheater // Neues wiener Journal. 1923. 8. Aug. [↑](#footnote-ref-657)
657. По свидетельству Л. П. Гроссмана, Г. Ведеркопф — редактор одного из лучших немецких изданий по искусству «Qucrschnitt» — писал: «Единственная трагическая актриса, помимо Дузе, это Алиса Коонен» (см. *Гроссман Л*. Алиса Коонен. С. 100). [↑](#footnote-ref-658)
658. *Соколов И*. Режиссура А. Я. Таирова: 1914 – 1924. М., 1926. С. 25. [↑](#footnote-ref-659)
659. *Бачелис И*. Московский Камерный театр // Пролетарская правда. 1924. 20 сент. № 215. [↑](#footnote-ref-660)
660. *Бачелис И*. Московский Камерный театр // Пролетарская правда. 1924. 25 сент. № 219. [↑](#footnote-ref-661)
661. *Марков П*. Алиса Коонен // *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 293. [↑](#footnote-ref-662)
662. *Рудницкий К*. Творческий путь Таирова // Режиссерское искусство Таирова. (К 100‑летию со дня рождения). С. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-663)
663. *Марков П*. Книга воспоминаний. С. 95. [↑](#footnote-ref-664)
664. *Sarnetzki D.‑H*. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29. Juli. [↑](#footnote-ref-665)
665. См. *Луначарская-Розенель Н*. Память сердца: Воспоминания. М., 1965. С. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-666)
666. *O. B*. Stadttheater: Moskauer Kammertheater: «Der Schleier der Pierrette» // Königsberger Allgemeine Zeitung. 1923. 27. Aug. [↑](#footnote-ref-667)
667. *Sk*. Entfesseltes Theater? Tairoff im Thalia-Theater // Hamburger Volkszeitung. 1925. 16. Juli. [↑](#footnote-ref-668)
668. *H. S*. «Gier unter Ulmen»: Gastspiel des «Moskauer Kammertheater» // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires, 1930. 2. Aug. [↑](#footnote-ref-669)
669. *Godchaux*. Phedre // Le Journal. Paris, 1923. 23 mars. [↑](#footnote-ref-670)
670. *Dr. Р. В*. Zum Gastspiel von Tairoff Moskauer Kammertheater im Reichshallen Theater // Kölner Tageblatt. 1925. 24. Juli. [↑](#footnote-ref-671)
671. *Райх Б*. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 85. [↑](#footnote-ref-672)
672. Там же. С. 84, 90. [↑](#footnote-ref-673)
673. Письмо Леопольда Йесснера А. Я. Таирову (перевод с комментариями) // 7 дней МКТ. 1923. 23 – 30 окт. С. 3. [↑](#footnote-ref-674)
674. *Йесснер Л*. Письмо А. Я. Таирову (перевод) // 7 дней МКТ. 1923. 23 – 30 окт. С. 3. [↑](#footnote-ref-675)
675. История западноевропейского театра. Т. 7. М., 1985. С. 426. [↑](#footnote-ref-676)
676. Max Reinhardt Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespreche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974. S. 262. [↑](#footnote-ref-677)
677. Карл-Хейнц Мартин возглавил группу молодых театральных деятелей, которая в 1919 г. с целью противостоять коммерческому искусству создала в Берлине экспериментальный театр Трибуна; в 1920‑е гг. — режиссер театров Рейнхардта и руководимого Йесснером Государственного театра, а также одного из ведущих коллективов Австрии — Раймунтдтеатер (Вена). Людвиг Берген был режиссером Народной сцены (Фольксбюне) Берлина (1918), Немецкого театра (1919/20), в 1920 – 25 гг. работал в Государственном театре вместе с Йесснером. Юрген Фелинг — с 1918 по 1922 режиссер Народной сцены, а затем на протяжении более двадцати лет Государственного театра Берлина. [↑](#footnote-ref-678)
678. *Herrmann M*. Das entfesselte Theater // Köllner Tageblatt. 1923. 8. Mai. [↑](#footnote-ref-679)
679. *Jhering H*. [Название статьи выяснить не удалось. — *С. C*.] // Berliner Börsen-Caurier. 1923. 16. April. [↑](#footnote-ref-680)
680. *Boissy G*. «Salome» par le Théâtre Kamerny // Comoedia. Paris, 1923. 19 mars. [↑](#footnote-ref-681)
681. *Delpy E*. Phädra // Leipziger Neueste Nachrichten. 1923. 2. Juni. [↑](#footnote-ref-682)
682. *Sinsheimer H*. Die Russen im Schauspielhaus // Müncher Neueste Naehrichten. 1923. 4. Mai. [↑](#footnote-ref-683)
683. *M*. Tairoff-Gastspiel im Schauspielhaus. Das Gewitter // Düsseldorfer Nachrichten. 1925. 11. Aug. [↑](#footnote-ref-684)
684. *Boissy G*. Les representation du Theatre Kamerny au Théâtre Pigalle // Comoedia. Paris, 1930. 29 mai. [↑](#footnote-ref-685)
685. *Lux*. Eugen O’Neil: «Der Neger»: Gastspiel des Moskauer Kammertheaters. Teatro Odeon // Deutsche La Plater Zeitung. 1930. 4. Sept. [↑](#footnote-ref-686)
686. *H. S*. «Gier unter Ulmen»: Gastspiel des «Moskauer Kammertheater» // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires. 1930. 2. Aug. [↑](#footnote-ref-687)
687. *H. S*. «Adrienne Lecouvreur»: Gastspiel des «Moskauer Kammertheaters» // Argentinisches Tageblatt. Buenos-Aires, 1930. 2. Aug. [↑](#footnote-ref-688)
688. *Ullmann L*. Operette a la Tairoff. Lecog: «Tag und Nacht» // Wiener Allgemeine Zeitung. 1930. 10. April. [↑](#footnote-ref-689)
689. *Е. G*. Stadttheater. Russischer Schauspielabend. 2. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters, Wilde: «Salome» // Zoppoter Zeitung. 1923. 3 Aug. [↑](#footnote-ref-690)
690. *Антуан А*. Статья о Камерном театре (перевод). 12 марта 1923 г. // ЦГАЛИ, ф. 2030, оп. 1, ед. хр. 119, л. 2. [↑](#footnote-ref-691)
691. *Boissy G*. Les acrobaties du «Théâtre Kamerny» a propos de «Girofle-Girofla» // Comoedia. Paris, 1923. 8 mars. [↑](#footnote-ref-692)
692. *Danneger A*. Das Gaslspiel des Moskauer Kammertheaters im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Schlesische Zeitung. Breslau, 1923. 23. Juli. [↑](#footnote-ref-693)
693. *Meuniann M. A*. Thalia-Theater: Gastspiel: Tairoff’s Moskauer Kammertheater. Der Schleier der Pierrette // Hamburger Fremdenblatt. 1925. 16. Juli. [↑](#footnote-ref-694)
694. *Günther A*. Moskauer Kammertheater: Drittes Gastspiel im Neustädter Schauspielhaus. Phädra // Dresdner Neueste Nachrichten. 1923. 17. Juni. [↑](#footnote-ref-695)
695. *Sarnetzki D. H*. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29. Juli. [↑](#footnote-ref-696)
696. *Danneger A*. Das Gastspiel des Moskauer Kammertheater im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Schlesische Zeitung. Breslau, 1923. 23. Juli. [↑](#footnote-ref-697)
697. [Б. a.]. Das Moskauer Kammertheater. «Adrienne Lecouvreur» von Skribe und Legouve // Danziger Neueste Nachrichten. 1923. 8. Aug. [↑](#footnote-ref-698)
698. *Richter H. G*. Alexander Tairoff im Schauspielhaus // Leipziger Tageblatt. 1923. 29. Mai. [↑](#footnote-ref-699)
699. *S-e*. Gastspie! des Moskauer Kammertheater: «Der Schlcicr der Pierrette», Tanzpantomime von Dohnanyi — Schnitzler // Danziger Neueste Naehrichten. 1923. 7. Aug. [↑](#footnote-ref-700)
700. *Goldstein L*. Die Moskauer im Stadttheater: «Der Schleier der Pierrette» // Königsberger Hartungsche Zeitung. 1923. 27. Aug. [↑](#footnote-ref-701)
701. *Rilla P*. Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Neueste Nachrichten. 1923. 23. Juli. [↑](#footnote-ref-702)
702. *Sarnetzki D. H*. Tairoffs «Entfesseltes Theater» // Kölnische Zeitung. Abend. 1925. 29. Juli. [↑](#footnote-ref-703)
703. *Natonek H*. Prinzessin Brambilla und Prinzessin Salome // Neues Leipziger Zeitung. 1923. 28. Mai. [↑](#footnote-ref-704)
704. *Rilla P*. Das Moskauer Kammertheater: Gastspiel im Schauspielhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Neueste Naehrichten. 1923. 23. Juli. [↑](#footnote-ref-705)
705. —*hh*—. Neues Wiener Schauspilhaus. Gastspiel Tairoff: «Der Neger» von Eugene O’Neill // Freiheit. Wien, 1930. 9. April. [↑](#footnote-ref-706)
706. *Delpy E*. [Название статьи выяснить не удалось. — С. C.] // Leipziger Neueste Nachrichten. 1923. 29. Juni. [↑](#footnote-ref-707)
707. *Wilda О*. Das Moskauer Kammertheater Dm Schauspiclhaus: «Girofle-Girofla» // Breslauer Zeitung. 1923. 24. Juli. [↑](#footnote-ref-708)
708. Только зарубежные гастроли МКТ 1923 г. получили свыше 2000 откликов. [↑](#footnote-ref-709)
709. *Ullmann L*. Operette a la Tairoff: «Tag und Nacht» // Wiener Allgemeine Zeitung. 1930. 10. April. [↑](#footnote-ref-710)
710. Отзывы участников фестиваля «Интуриста» о школе Камерного театра (перевод). 1933 или 1934 г. // ЦГАЛИ, ф. 2328, оп. 1, ед. хр. 1272, л. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-711)
711. Отзывы В. Э. Мейерхольда цит. по: Протокол обсуждения спектакля «Лена» в Доме печати 31 октября 1921 года // Советский театр: Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. Л., 1975. С. 275; *Micaelo*. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12. [↑](#footnote-ref-712)
712. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. М., 1986. С. 116. [↑](#footnote-ref-713)
713. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-714)
714. Там же. Т. 1. С. 60. [↑](#footnote-ref-715)
715. *Херсонский Х*. Л. Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов // Известия. 1923. 28 янв. [↑](#footnote-ref-716)
716. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. М., 1976. С. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-717)
717. Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 125. [↑](#footnote-ref-718)
718. Там же. С. 75. [↑](#footnote-ref-719)
719. Там же. С. 106. [↑](#footnote-ref-720)
720. Там же. С. 71. [↑](#footnote-ref-721)
721. *Марков П. А*. О театре. Т. 2. С. 312. [↑](#footnote-ref-722)
722. *Сахновский В. Г*. Работа режиссера. М.; Л., 1937. С. 40. [↑](#footnote-ref-723)
723. *Марков П. А*. О театре. Т. 2. С. 316. [↑](#footnote-ref-724)
724. Стенограммы заседаний Театральной секции ГАХН // ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 4, ед. хр. 4/2. (Слова в квадратных скобках отсутствуют в стенограмме.) [↑](#footnote-ref-725)
725. См. *Волькенштейн В*. Стиль 2 Московского Художественного театра // Новый мир. 1926. № 12. [↑](#footnote-ref-726)
726. Стенограммы заседаний Театральной секции ГАХН… ед. хр. 30. [↑](#footnote-ref-727)
727. *Полонский В. П*. Чехов в роли Кобуса // ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 4, ед. хр. 2. [↑](#footnote-ref-728)
728. См. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 433. [↑](#footnote-ref-729)
729. Цит. по: Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 418 – 419. [↑](#footnote-ref-730)
730. *Вахтангов Е. Б*. Записки. Письма. Статьи. М.; Л., 1939. С. 33. [↑](#footnote-ref-731)
731. Там же. С. 35. [↑](#footnote-ref-732)
732. Цит. по: Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 422. [↑](#footnote-ref-733)
733. Там же. Т. 1. С. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-734)
734. *Эфрос Н*. Студия Московского Художественного театра: «Сверчок на печи». Пб., 1918. С. 37. [↑](#footnote-ref-735)
735. Там же. С. 38. [↑](#footnote-ref-736)
736. *Гиацинтова С. В*. С памятью наедине. М., 1985. С. 146. [↑](#footnote-ref-737)
737. См. *Эфрос Н*. Указ. соч. С. 38. [↑](#footnote-ref-738)
738. *Соболев Ю*. О чем поет сверчок // Театр и музыка. 1922. № 11. С. 239. [↑](#footnote-ref-739)
739. *Кнебель М. О*. Вся жизнь. М., 1965. С. 75. [↑](#footnote-ref-740)
740. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-741)
741. *Вахтангов Е. Б*. Записки. Письма. Статьи. С. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-742)
742. Там же. С. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-743)
743. *Эфрос Н*. Студия Московского Художественного театра: «Сверчок на печи». С. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-744)
744. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-745)
745. Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 62. [↑](#footnote-ref-746)
746. Там же. Т. 2. С. 471. [↑](#footnote-ref-747)
747. *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. М., 1971. С. 103. [↑](#footnote-ref-748)
748. Там же. С. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-749)
749. *Козлова М. Г*. «Меня удивляет этот человек…» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 239. [↑](#footnote-ref-750)
750. Цит. по: Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 431 – 432. [↑](#footnote-ref-751)
751. Там же. С. 432. [↑](#footnote-ref-752)
752. Там же. С. 431. [↑](#footnote-ref-753)
753. *Кнебель М. О*. Вся жизнь С. 59. [↑](#footnote-ref-754)
754. Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 1. С. 99. [↑](#footnote-ref-755)
755. Там же Т. 2. С. 59. [↑](#footnote-ref-756)
756. *Волков Н*. Театральные вечера. М., 1966. С. 228. [↑](#footnote-ref-757)
757. Там же. [↑](#footnote-ref-758)
758. *Соболев Ю*. Актеры. С. 29. [↑](#footnote-ref-759)
759. Цит. по: Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 451. [↑](#footnote-ref-760)
760. Цит. по: *Кнебель М. О*. Вся жизнь. С. 75. [↑](#footnote-ref-761)
761. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 1. М., 1974. С. 398, 400. [↑](#footnote-ref-762)
762. *Козлова М. Г*. «Меня удивляет этот человек…» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову) // Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 239. [↑](#footnote-ref-763)
763. Цит. по: *Кнебель М. О*. Вся жизнь. С. 75. [↑](#footnote-ref-764)
764. *Гурский В. Н*. «Ревизор» Станиславского и… Гоголя. М., 1922. С. 4. [↑](#footnote-ref-765)
765. *Соболев Ю*. Актеры. С. 30. [↑](#footnote-ref-766)
766. *Бирман С*. Судьбой дарованные встречи. С. 109. [↑](#footnote-ref-767)
767. *Марголин С*. Театральные портреты: М. А. Чехов // Программы государственных академических театров. 1927. № 32. С. 5. [↑](#footnote-ref-768)
768. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 304. [↑](#footnote-ref-769)
769. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 90. [↑](#footnote-ref-770)
770. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 38. [↑](#footnote-ref-771)
771. Там же. Т. 1. С. 399, 403. [↑](#footnote-ref-772)
772. Там же. Т. 2. С. 301. [↑](#footnote-ref-773)
773. Там же. Т. 1. С. 404, 401. [↑](#footnote-ref-774)
774. См. *Micaelo*. Мейерхольд о Чехове // Экран. 1921. № 10. С. 12. [↑](#footnote-ref-775)
775. А. В. Луначарский о театре и драматургии: В 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 454. [↑](#footnote-ref-776)
776. *Херсонский Х*. Л. Сулержицкий, Е. Вахтангов, М. Чехов // Известия. 1923. 28 янв. [↑](#footnote-ref-777)
777. *Пиотровский А*. Чехов — Хлестаков // Ленинградская правда. 1924. 25 мая. [↑](#footnote-ref-778)
778. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 68, 81 – 82. [↑](#footnote-ref-779)
779. *Козлова М. Г*. Указ. соч. С. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-780)
780. Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 194. [↑](#footnote-ref-781)
781. Конспект занятий М. А. Чехова в педагогическом Совете МХАТ‑2. 1926/27 // ЦГАЛИ, ф. 2046, оп. 1, ед. хр. 275, л. 22 – 23. [↑](#footnote-ref-782)
782. Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 200. [↑](#footnote-ref-783)
783. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-784)
784. Там же. С. 206. [↑](#footnote-ref-785)
785. См. *Чапек К*. Чехов // Михаил Чехов: Литературное наследие. Т. 2. С. 452 – 453. [↑](#footnote-ref-786)
786. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 2. С. 302 – 303. [↑](#footnote-ref-787)
787. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 93 – 94. [↑](#footnote-ref-788)
788. Там же. С. 105. [↑](#footnote-ref-789)
789. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 2. С. 303. [↑](#footnote-ref-790)
790. Там же. Т. 1. С. 405. [↑](#footnote-ref-791)
791. Там же. С. 405. [↑](#footnote-ref-792)
792. Там же. [↑](#footnote-ref-793)
793. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 126. [↑](#footnote-ref-794)
794. Там же. [↑](#footnote-ref-795)
795. *Шанько Т. Б*. Рукопись воссоздания спектакля МХАТ‑2 «Гамлет» // Музей МХАТ, К. С. № 14097. [↑](#footnote-ref-796)
796. *Громов В*. Михаил Чехов. М., 1970. С. 115. [↑](#footnote-ref-797)
797. *Волков Н*. «Гамлет»: МХАТ‑2 // Труд. 1924. 21 ноября. [↑](#footnote-ref-798)
798. *Угрюмов Д*. Во 2‑м МХАТ: «Гамлет» // Новая рампа. 1924. № 24. С. 4. [↑](#footnote-ref-799)
799. *Херсонский Х*. «Гамлет» в молодом МХАТ // Известия. 1924. 19 ноября. [↑](#footnote-ref-800)
800. *Марголин С*. Актер. Артист. Трибун // Жизнь искусства. 1924. № 53. С. 20. [↑](#footnote-ref-801)
801. Там же. [↑](#footnote-ref-802)
802. *Козлова М. Г*. Указ. соч. С. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-803)
803. *Херсонский Х*. «Гамлет» в молодом МХАТ… [↑](#footnote-ref-804)
804. *Белый А*. Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 245. [↑](#footnote-ref-805)
805. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 196. [↑](#footnote-ref-806)
806. *Ромашов Б. С*. МХАТ 2‑й и современность // Московский Художественный театр второй. М., 1925. С. 38 – 39. [↑](#footnote-ref-807)
807. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 1. С. 406. [↑](#footnote-ref-808)
808. Там же. Т. 3. С. 209 – 210. [↑](#footnote-ref-809)
809. *Марголин С*. Указ. соч. С. 20. [↑](#footnote-ref-810)
810. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 196. [↑](#footnote-ref-811)
811. Там же. Т. 1. С. 406. [↑](#footnote-ref-812)
812. [Б. а]. II‑й МХАТ: «Гамлет» // Искусство трудящимся. 1924. № 1. [↑](#footnote-ref-813)
813. Э. М. Бескин, В. И. Блюм, М. Б. Загорский (см. *Золотницкий Д. И*. Бескин — Блюм — Загорский // Театральная критика 1917 – 1927 годов. Л., 1987). [↑](#footnote-ref-814)
814. *Блюм В*. «Петербург» А. Белого // Известия. 1925. 15 ноября. [↑](#footnote-ref-815)
815. *Загорский М*. Московский театральный сезон // Эхо. 1925. № 20. С. 14. [↑](#footnote-ref-816)
816. *Бескин Э*. «Петербург». МХАТ // Жизнь искусства. 1925. № 47. [↑](#footnote-ref-817)
817. *Инбер В*. Революция в тумане // Новый зритель. 1925. № 47. С. 8. [↑](#footnote-ref-818)
818. *Козлова М. Г*. Указ. соч. С. 235 – 236. [↑](#footnote-ref-819)
819. Там же. С. 239. [↑](#footnote-ref-820)
820. Там же. С. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-821)
821. *Луначарский А*. О «Петербурге» А. Белого // Красная газета. Веч. вып. 1925. 21 ноября. [↑](#footnote-ref-822)
822. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 303. [↑](#footnote-ref-823)
823. «Петербург» Андрея Белого в МХАТ-втором // Прожектор. 1925. № 22. С. 31. [↑](#footnote-ref-824)
824. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-825)
825. *Гроссман Л*. «Дело» в свободной транскрипции: (К постановке МХАТ’а второго) // Программы государственных академических театров. 1927. № 9. С. 4 – 5. [↑](#footnote-ref-826)
826. *Марголин С*. «Дело» (МХАТ) // Новый зритель. 1927. № 8. С. 12. [↑](#footnote-ref-827)
827. *Н. К*. «Дело» во втором МХАТ’е: Беседа с режиссером спектакля Б. М. Сушкевичем // Программы государственных академических театров. 1927. № 5. С. 12. [↑](#footnote-ref-828)
828. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 391. [↑](#footnote-ref-829)
829. *Загорский М*. «Дело» в МХАТ’е II // Программы государственных академических театров. 1927. № 7. С. 2 – 3. [↑](#footnote-ref-830)
830. *Марков П. А*. О театре. Т. 3. С. 392. [↑](#footnote-ref-831)
831. *Загорский М*. Указ. соч. С. 3. [↑](#footnote-ref-832)
832. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 391. [↑](#footnote-ref-833)
833. Там же. [↑](#footnote-ref-834)
834. Там же. С. 388. [↑](#footnote-ref-835)
835. Там же. С. 392. [↑](#footnote-ref-836)
836. Там же. С. 392 – 393. [↑](#footnote-ref-837)
837. *Бескин Э*. «Дело» в МХАТ втором // Рабис. 1927. № 5. С. 11. [↑](#footnote-ref-838)
838. *Марголин С*. Указ. соч. С. 12. [↑](#footnote-ref-839)
839. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 393. [↑](#footnote-ref-840)
840. *Загорский М*. Указ. соч. С. 3. [↑](#footnote-ref-841)
841. *Марков П. А*. Указ. соч. Т. 3. С. 389. [↑](#footnote-ref-842)
842. Там же. [↑](#footnote-ref-843)