

А. Я. ТАИРОВ

ЗАПИСКИ
РЕЖИССЕРА

ОБ ИСКУССТВЕ
ТЕАТРА

Учебное пособие

Издание второе, исправленное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

- Т 14 Таиров А. Я.** Записки режиссера. Об искусстве театра : учебное пособие / А. Я. Таиров. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 296 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-2971-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-523-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

А. Я. Таиров – российский актер, режиссер, создатель и художественный руководитель Камерного театра. В книге собраны материалы, которые характеризуют общие принципы режиссуры Таирова, его взгляды на театральное искусство. Важнейший раздел его творческого наследия представляют режиссерские экспликации. Его речи, статьи, заметки, письма – это документы эпохи, свидетельствующие о многообразии художественных поисков начала XX века и тех тридцати с лишним лет истории советского театра, когда жил и работал Таиров.

Учебное пособие адресовано режиссерам, актерам, студентам театральных вузов, всем интересующимся театром.

- Т 14 Tairov A. Y.** The notes of the director. On the art of theater : textbook / A. Y. Tairov. — 2nd edition, revised. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 296 pages. — Text : direct.

A. Y. Tairov was a Russian actor, director, creator and artistic director of the Chamber Theater. The book contains materials that characterize the general principles of Tairov's direction, his views on theatrical art. The most important part of his creative heritage is the director's explications. His speeches, articles, notes, letters are documents of the epoch, which speak about a variety of artistic searches in the beginning of the 20th century and those thirty-odd years of the history of the Soviet theater when Tairov lived and worked.

The textbook is intended for directors, actors and students of theater high schools, everyone interested in the theater.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© А. Я. Таиров, наследники, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Записки режиссера

АВТОБИОГРАФИЯ	3
ЗАПИСКИ РЕЖИССЕРА.....	9
PRO DOMO SUA	11
АКТЕР.....	51
ДИЛЕТАНТИЗМ И МАСТЕРСТВО	53
ВНУТРЕННЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА.....	64
ВНЕШНЯЯ ТЕХНИКА АКТЕРА.....	76
РЕЖИССЕР.....	88
РОЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ В ТЕАТРЕ.....	97
МУЗЫКА В ТЕАТРЕ.....	107
СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА.....	111
КОСТЮМ	137
ЗРИТЕЛЬ.....	143

Об искусстве театра

[О творческом методе и истории Камерного театра].	163
--	-----

Лекции

2 января 1931 г.	163
-----------------------	-----

4 января 1931 г.	184
-----------------------	-----

7 января 1931 г.	203
-----------------------	-----

[О Станиславском]	229
-------------------------	-----

Как я работаю над классиками.....	232
-----------------------------------	-----

Человек и проблема	237
--------------------------	-----

Из беседы с режиссерами — выпускниками Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.....	242
--	-----

Театр и драматург.....	255
------------------------	-----

КОММЕНТАРИИ	271
-------------------	-----

**ЗАПИСКИ
РЕЖИССЕРА**

Алисе Коонен

Александр Таиров

PRO DOMO SUA

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

Заранее оговариваюсь: не ждите от меня ни философских обоснований, ни научных обобщений. Я не философ и не ученый.

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

Но наука эта постигается не беспристрастным скальпелем ученого, не скрипучим объективом критцизма, а волшебными очками Челионати¹, для которых, как вы знаете, нужен особый длинный нос.

Я не писатель также.

Мне часто будет не хватать нужных слов, чтобы остро и ярко формулировать то или иное положение, но те, кто по-настоящему любят театр и его изумитель-

ное искусство, и под бледным покровом моих слов сумеют разглядеть волнующую меня мысль, рожденную творческой и действенной работой в театре, а не критическим и теоретическим разглядыванием его со стороны. Этим любящим я и отдаю свою книгу. И раньше всего я отдаю ее своим соратникам и ученикам — их буйной молодости, их пламенному сердцу, их стойкой воле к театральному мастерству.

Я отдаю ее также всем тем, кто силен и молод, чья горячая мысль и душа неукротимо бьется в предчувствиях и поисках нарождающегося ныне театра, властно утверждающего свое самодовлеющее искусство, свое самоценное мастерство. Я не даю общих для всех и раз навсегда неизменных рецептов. Лишь то, что выкристаллизовалось в действенной правильной театральной работе, я пытаюсь облечь в слова.

Но я не ручаюсь, что живая работа, которую мы с неустанным энтузиазмом будем вести и дальше, не переплавит в своем огне уже обретенного ныне и не изменит или не прибавит к нашим кристаллам новых неожиданных граней.

Лишь в одном я убежден неизменно.

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

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

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

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

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

А уйти было необходимо.

Современный театр не только не радовал меня и не вдохновлял больше на работу, а, наоборот, с каждым днем, с каждым спектаклем все более и более увеличивал назревавшие во мне сомнения, и временами мне казалось уже, что не только современный театр, но и театр вообще утратил тайну своих былых чарований и теперь, обессиленный, неизбежно влечется к катастрофе. Вспоминалась Дузе, прекрасная Элеонора Дузе, и ее трагический разрыв с театром, вспоминалось, что только смерть предотвратила уже предрешенный уход из театра Комиссаржевской, назойливо всплывали в памяти разочарования Гордона Крэга и его вынужденное прославление «сверхмарионетки»², и над всем этим с торжествующей тупостью высился профессорский колпак Айхенвальда с его статьей: «Смерть Театра»³.

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

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

Я мог бы напомнить и о блестящей вспышке *commedia dell'arte*, когда Гоцци и Сакки снова открыли заколоченный было театр Сан-Самуэле, и зазвеневшие в нем арлекинские бубенцы вновь привлекли в его стены целые толпы венецианцев, легко взрывая

своими искрометными импровизациями обманчивую прочность успеха Гольдони и его писанных пьес.

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

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

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

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

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

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

Как же это случилось?

Что же произошло, что театр, прекрасный театр, зачатый от Кришны и Диониса, превратился, по свидетельству Сологуба, в уютную усыпальницу для «кро-

ликов»⁵, а актер, некогда гордый Мим, звенящий бубенцами Арлекин, король плаща и шпаги, стал граммофонной пластинкой, покорно воспроизводящей, по воле антрепренера, слова и «идеи» господ Арцыбашевых, Сургучевых и других «братьев-писателей»?

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

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

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

А раз так, раз сущность театра в актере, то, несомненно, развитие театра и состояние его находятся в непосредственной зависимости от развития и состояния в данный момент искусства актера, и периоды подъема и расцвета театра неизбежно совпадают с периодами расцвета актерского мастерства, периоды же упадка и кризиса — с периодами его падения.

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

И засилие литературы в натуралистическом театре и засилие живописи в театре условном исходили,

несомненно, из одной и той же причины — из потери актером своего мастерства.

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

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

Прошел год.

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

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

Утренние газеты каждый день приносили новые сенсационные сведения о нарождающемся Свободном Театре⁷: «театр всех видов сценического искусства», «приглашены Монахов, Шаляпин, Давыдов, Коонен, Андреева, Балтрушайтис, Дузе, Сара Бернар, Сальвини», «подготовительные работы в полном ходу — затрачены миллионы на всевозможные опыты», «к отдельным постановкам привлекаются Макс Рейнгардт,

Георг Фукс, Гордон Крэг... римский папа», «в репертуаре драма, комедия, оперетта, пантомима» и прочее, и прочее.

И между всеми этими сведениями, причудливо переплетая и путая их, носилась какая-то странная, почти фантастическая фигура Марджанова, человека, несомненно, живущего одновременно в нескольких воплощениях, ибо, судя по газетам, он в один и тот же час работал в Москве над «Прекрасной Еленой», вел в Питере переговоры с Варламовым, во Флоренции — с Крэгом, в Китае смотрел «Желтую кофту», в Праге набирал оркестр, в Лондоне уславливался о гастрольях за границей и в Сорочинцах покупал волов для «Ярмарки»⁸.

Прошло еще несколько дней, и мы встретились с Марджановым.

Воистину, этот человек чувствовал себя собирателем театральной Руси.

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

Что было делать?

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

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

А когда Марджанов предложил мне постановку *пантомимы*⁹, о работе над которой я давно уже меч-

тал, — вопрос оказался сразу решенным, и клавир «Покрывала Пьеретты» очутился у меня в руках.

Итак, я снова в театре.

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

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

Как осуществить все это?

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

Как поставить пантомиму?

Пантомима!

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

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

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

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

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

Реконструировать пантомиму далекого прошлого я не считал нужным, во мне не было души анти-

квара, и я никогда не думал, что в Старинном Театре можно ощутить живой пульс подлинного театра современности¹⁰.

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

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

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

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

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

Ибо есть две правды — правда жизни и правда искусства. Конечно, местами они соприкасаются между собой, но большей частью бывает так, что правда жизни оказывается ложью в искусстве и, наоборот, правда искусства звучит ложью в жизни. Натуралистический театр либо прошел мимо этой простой истины, либо сознательно отверг ее.

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

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

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

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

Передвижной театр, особенно в прежних своих постановках, еще не изжил натуралистических иллюзий, и вот в пьесе «Блаженны алчущие»¹² на сцене водружалась почти целая квартира из настоящих бревен, не меньшей толщины, чем те, из которых в деревнях складываются избы (действие происходило в квартире земского врача). Театр был передвижным, и все эти бревна возились из Петербурга в Харьков, из Харькова в Вятку и т.д. — все для того, чтобы стены, боже упаси, не зашатались от прикосновения актера и не открыли бы зрителю страшной тайны, что на сцене стоит... декорация. С потолка спускалась лампа, она горела и, конечно, мигала каждый раз, когда отворялась входная дверь, это значило, что ветер вры-

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

вается в комнату. Но отчего же этот ветер оставлял недвижимой скатерть на столе, волосы на голове актеров и вообще все в комнате? И стоило ли возить из города в город эти бревна, раз все равно не удавалось подделывать жизнь до конца?

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

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

Меня интересовал другой вопрос, гораздо большей важности и значения, почти не затронутый ни Фуксом, ни Мейерхольдом.

Это вопрос *об актерском творчестве и подходах к нему*, ибо этот вопрос надлежало разрешить раньше всего для работы над пантомимой.

Главное требование, которое предъявлял к актеру натуралистический театр, заключалось в том, чтобы его переживания были правдивы, искренни и естественны, а для этого ему раньше всего надлежало забыть, что он на сцене, забыть, что он актер. Обращаясь к «аффективным воспоминаниям», он должен был стремиться, чтобы зритель ни на минуту не усомнился в том, что перед ним не актер, а настоящий, всамделишный, выкинутый жизнью человек — с его силой и слабостью, страданиями и счастьем, слезами и улыбками, привычками и повадкой.

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

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

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

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

Актера, то есть мастера, владеющего своим искусством, такому театру, собственно, не было и нужно. «Актерство», «актер» стало почти ругательным словом. На сцену устремился милый, трогательный русский интеллигент и стал публично выворачивать наизнанку свою душу. — А так как в этом было его истинное призвание, то дело быстро пошло на лад, и Натуралистический театр стал делать огромные успехи.

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

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

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

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

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

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

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

Конечно, нет.

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

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

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

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

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

Натуралистический же театр страдал [болезнью] бесформия.

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

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

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

Не в этом ли кроется разгадка удач Натуралистического театра в постановках современных, жизненных пьес и почти неизменных неудач в репертуаре иных планов? Итак, признавая необходимость переживания, правда, иного, чем то, какое культивировал Натуралистический театр, в каждом творческом процессе, а значит и в сценическом вообще, и в создании пантомимы в частности, нам предстояло найти форму, в которую это «переживание» должно было вылиться...

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

Но какой жест?

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

Но какой?

Быть может, условный, который культивировался условным театром?

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

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

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

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

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

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

Для синтеза время тогда еще не назрело.

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

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

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

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

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

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

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

— «Актер должен все искренне переживать».

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

И т. д. и т. д.

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

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

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

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

«Пришли, увидели и победили»... Да, они победили без труда.

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

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

Но не красоты актерского материала, а красоты общедекоративного плана и замысла художника, в ко-

* Московский театр-студия не был открыт для публики¹⁶

торый актер входил лишь в качестве необходимого «колоритного пятна».

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

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

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

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

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

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

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

Я помню, во что превратился актер Условного театра.

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

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

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

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

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

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

* Курсив мой.

** Та же статья¹⁹

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

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

И Вал. Брюсов, которого так часто цитирует Мейерхольд, с логической неизбежностью в своей статье констатирует, что «для окончательной победы “условному” театру остается только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах со вставленным внутрь граммофоном. Это будет последовательно, это будет одно из возможных решений задачи — и нет никакого сомнения, что современный “условный” театр по самому прямому пути ведет к театру марионеток»*.

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

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

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

И раньше всего ему мешал актерский материал — его трехмерное тело; поэтому, конечно, «работа над

* Мейерхольд, там же ²⁰; курсив мой.